

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

1'2025

Київ – 2025

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2025. № 1. 440 с.

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

Редакційна колегія

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

Статті, подані до редакції журналу, рецензують члени редакційної колегії

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 10 від 24.02.2025)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Рішення Національної ради України з питань телебачення та радіомовлення
(Рішення № 781 протокол № 10 від 14.03.2024).
Ідентифікатор медіа – R30-03468

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2025

© Автори

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 392:316.7

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327843

Цитування:

Денисюк Ж. З. Мілітарна традиція та ідентичність у культурі України: культурологічно-семантичний вимір. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 3–10.

Denysiyuk Zh. (2025). Military Tradition and Identity in the Ancient Culture of Ukraine: A Cultural-Semantic Dimension. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 3–10 [in Ukrainian].

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

МІЛІТАРНА ТРАДИЦІЯ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ У КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-СЕМАНТИЧНИЙ ВИМІР

Мета дослідження – виявити та проаналізувати генезу формування мілітарної традиції та мілітарної ідентичності в культурі України в розрізі семантико-культурологічного осмислення, дослідити семантичне навантаження військових символів і традицій, визначити їхній вплив на формування суспільних норм. **Методологія** базується на комплексному підході, що включає структурно-семантичний аналіз формування культурної традиції на основі мілітарного компонента та відповідної ідентичності; компаративний метод для виявлення спільних та унікальних рис мілітарної традиції в культурі України порівняно з іншими формами суспільної ідентичності, а також історико-генетичний метод для простеження генези культури. **Наукова новизна** дослідження полягає в системному аналізі мілітарної традиції та мілітарної ідентичності в культурі України через призму семантико-культурологічного підходу. Вперше здійснено комплексний розгляд військових атрибутів і ритуалів як засобу комунікації та ідентифікації, що відображає світоглядні й соціальні структури давнього українського суспільства. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження проаналізовано семантико-символьний вимір мілітарної традиції та ідентичності в культурі України, зосереджено увагу на аналізі символіки, знаків і ритуалів, що визначали ідентичність воїнів та їхнє місце в соціокультурному просторі та становій ієрархії. Розглянуто бойові атрибути, ритуали посвяти, обереги та інші елементи мілітарної культури крізь призму семантичного й етнокультурного аналізу. Особливу увагу приділено взаємозв'язку військової традиції з духовними та міфологічними уявленнями давнього населення на території України та формуванню на цій основі мілітарної ідентичності.

Ключові слова: мілітарна традиція, мілітарна ідентичність, військова та державна символіка, семантика, ритуали, культура давньої України, Київська Русь, козаччина, етнокультурна ідентичність, культурна традиція.

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

Military Tradition and Identity in the Ancient Culture of Ukraine: A Cultural-Semantic Dimension

The purpose of the present study is to identify and analyse the genesis of the formation of military tradition and military identity in the culture of Ukraine in terms of semantic and cultural understanding. In addition, the investigation will encompass the semantic load of military symbols and traditions, and the determination of their influence on the formation of social norms. **The methodology** employed is founded upon a comprehensive approach, integrating structural and semantic analyses of the evolution of cultural tradition within the context of the military component and its corresponding identity. Moreover, a comparative method is utilised to discern both the common and unique characteristics of the military tradition within the cultural milieu of Ukraine, in relation to other manifestations of social identity. Additionally, a historical and genetic method is employed to trace the developmental trajectory of the genesis of culture. **The scientific novelty** of the study lies in the systematic analysis of the military tradition and military identity in the culture of Ukraine through the prism of the semantic and cultural approach. For the first time, a comprehensive examination of military attributes and rituals as a means of communication and identification, reflecting the worldview and social structures of ancient Ukrainian society, has been carried out. **Conclusions.** The study's findings reveal an in-depth analysis of the semantic and symbolic dimension of military tradition and identity in the cultural context of Ukraine. The analysis focuses on the examination of symbolism, signs and rituals that shape the identity of warriors, their position

within the socio-cultural space and class hierarchy. The study incorporates a comprehensive analysis of combat attributes, initiation rituals, amulets and other elements of military culture, employing a semantic and ethno-cultural analytical framework. A particular focus was placed on the relationship between military tradition and the spiritual and mythological ideas of the ancient population in Ukraine and the formation of military identity on this basis.

Keywords: military tradition, military identity, military and state symbolism, semantics, rituals, culture of ancient Ukraine, Kyivan Rus, Cossacks, ethnocultural identity, cultural tradition.

Актуальність теми дослідження. Мілітарна культура та ідентичність завжди відігравали одну із центральних ролей у формуванні історичного, соціально-політичного та культурного ландшафту України. Від давніх войовничих традицій скіфів і Київської Русі до сучасного військового етосу сучасної України система взаємовідношень між мілітарною сферою, ідентичністю та культурними цінностями залишається однією з визначальних рис українського суспільства. Сфера мілітарної традиції та культури, визначена як колективні практики, цінності та символи, пов'язані з війною та обороною, була наріжним каменем української ідентичності протягом тисячоліть. Розташована на перехресті Європи та Азії, Україна була частим об'єктом вторгнень і полем битви для конкуруючих імперій. Відповідно військова культура та мілітарна традиція глибоко увійшли в колективну свідомість українського народу, впливаючи на формування його почуття ідентичності та стійкості. Особливо це актуалізувалося протягом останнього десятиліття, що безпосередньо пов'язано з військовими діями гібридного характеру та повномасштабною війною, яку розв'язали російські війська.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням вивчення мілітарної традиції та мілітарної ідентичності в історії та культурі України присвячені праці таких дослідників, як Н. Євдокимова [23], В. Зликов [6; 7], М. Кізіма [8; 9], А. Корольок [10], О. Котух [23], С. Лукомська [14], Ю. Меліхова [15], Б. Носач [16], Д. Піонтковська [17], В. Смолянук [19; 20], Н. Чепелева [13] та ін.

Мета дослідження – виявити та проаналізувати генезу формування мілітарної традиції та мілітарної ідентичності в культурі України в розрізі семантико-культурологічного осмислення, дослідити семантичне навантаження військових символів і традицій, визначити їхній вплив на формування суспільних норм.

Виклад основного матеріалу. Якщо з позицій загальної семіології розглядати мілітарний символічний компонент у культурі як частину етнонаціональної культури, то він має досить важливе, непересічне значення для збереження та розвитку етнічної спільноти. Саме з мілітарною символікою пов'язані

юридично-правова й державотворча сфери. Певні елементи мілітарної символіки й культури можуть відігравати і відіграють роль символів національної культури. Військове виховання і пов'язана із цим символіка виконують у житті етносу дві функції, спрямовані на його самозбереження. Це – протидія зовнішній агресії і виховання таких членів суспільства, які могли б забезпечувати його стабільний розвиток. У кожного етносу мілітарна діяльність виявляється в конкретних, лише йому притаманних нормах. Виявити специфічний культурний і символічний зміст військової символіки та військової справи як різновиду людської активності можна лише через віднаходження певних культурних універсалій, що реально існують у вигляді етнічно-специфічних модифікацій [4, 5]. Дослідники відзначають, що мілітарні традиції в суспільствах є специфічними проявами культур безпеки, які більш точно стосуються норм, вірувань і цінностей, які практикує військовий сектор суспільства – принципів, які використовують в організації системи оборони, і зразків, які прийняті для формування мілітарної ідентичності. Відтак саме військо можна трактувати як суб'єкт, який демонструє певні моделі розуміння, пов'язані з колективною діяльністю збройних сил [25, 88]. «Мілітарна культура існує й в умовах миру як субкультура, що формується в збройних силах держави (мілітарних колах), але саме її ідеали, цінності, семіотика та семантика під час війни стають визначальними в суспільстві. Отже, мілітарний культурний простір стає для людини її власним екзистенційним виміром і варіантом соціалізації та інкультурації. Тобто цей культурний контекст визначає формування ситуативної мілітарної ідентичності» [15, 203].

Основи специфічної мілітарності будь-яких етносів традиційно ґрунтуються на ігровому елементі архаїчної культури, що у своїй теорії доводив нідерландський учений-культуролог Й. Гейзінга. Він зазначає, що саме через гру людська спільнота підіймається до вищих шаблів організації життя. Одним з основних елементів суспільного життя є поняття змагання. Адже будь-яка фізична, суспільна чи моральна перевага становить основу для честі й слави. Це джерела престижу й влади. Грецька традиція поділяє змагання на ті, що стосуються держави, війни й права, і на

змагання в силі, мудрості та багатстві. Гра є живим принципом будь-якої культури. Їй у витоках культури суперництво заради здобуття першості було чинником її формування та ошляхетнення. У змаганнях розгортається структура суспільства [1, 119]. Про війну як функцію культури, наголошує Й. Гейзінга, ми можемо говорити лише тоді, коли вона провадиться в межах певного кола, члени якого визнають один одного рівними. Тоді війна підноситься до рівня святої справи, стає частиною того комплексу понять, де в нерозривній єдності перебувають справедливість, доля і честь. Війна постає як священний обов'язок. Поняття війни тільки тоді набуває чинності, коли особливий стан урочисто проголошеної ворожості визнається відмінним від особистих сварок і міжродової кривавої помсти. Таке розуміння одразу переводить війну в обрядову царину [1, 112].

Для архаїчної людини дія і відвага були силою, владою, а знання – це магічна сила влади. У багатьох архаїчних культурах були наявні ритуальні змагання юнаків – ініціації, або посвячення, суть яких перевірити готовність юнака до військового життя, випробувати його чоловічі якості. Адже згідно з культурними нормами більшості етносів, бути повноцінним чоловіком означало бути воїном, уміло володіти зброєю, не боятися випробувань тощо.

Культурною універсалією у вигляді етнічно-специфічних модифікацій для більшості європейських народів є образ чоловіка-воїна, богатиря, лицаря, гідальго, козака, об'єднаний поняттям «культурного Героя». Саме він є постійною дійовою особою усної народної творчості (епосу, героїчного міфу). Окрім усної народної творчості, мілітарна традиція в культурі пов'язана з багатьма різновидами мистецтва, зокрема з декоративно-ужитковим (виробництво зброї), архітектурою (оборонно-фортечне будівництво) тощо. Мілітарна сфера є підґрунтям, на котрому виростає система певних правил і норм, завдяки яким здійснюється регулятивно-правова функція культури, виступаючи потенційною передумовою етнічної державності.

У своїй історичній генезі мілітарна традиція на теренах України формувалася через життєдіяльність низки етносів, народів та їх культур, що залишили по собі пам'ятки матеріальної культури. Зокрема, скіфи, кочовий народ, який населяв українські степи з VII до III ст. до н. е., є одними з найдавніших прикладів мілітарної культурної традиції на території України. Вони були відомі своїми навичками верхової їзди та майстерністю

стрільби з лука. Скіфи створили мілітаризоване суспільство, де війна була центральною частиною їхньої ідентичності. Археологічні пам'ятки, такі як кургани, у поховання яких клали зброю, обладунки та предмети кінського спорядження, свідчать про високий статус воїнів у скіфському суспільстві [26, 54]. Військова майстерність скіфів не тільки забезпечила їм панування в степах, а й вплинула на сусідні культури, зокрема греків та персів. Не менший вплив на формування мілітарної традиції здійснили сармати (III ст. до н. е. – III ст. н. е.), які відіграли важливу роль у формуванні військової традиції на території сучасної України. Це були кочові іраномовні племена, які мешкали в степах Північного Причорномор'я та мали значний вплив на військову організацію та мілітарну традицію цього регіону. Як слушно відзначає М. Кізіма, «скіфо-сарматський період належить до давньої історії України, проте є важливим з погляду будівництва перших сталих державних формувань, а також культурогенезу та етногенезу українських земель, а також базисів військової справи наших теренів, яка комплексно охопила специфіку цієї території, правила та принципи якої зберігають актуальність до нашого часу» [9, 99]. «Скіфо-сарматська мілітарна ідентичність має рівноцінне значення для українського воїнства як архетипу мужнього захисника власних просторів та кмітливих, сміливих воїнів, що полюбляють сміливі рейди, швидкісних кочівників, які можуть побороти неповороткого ворога, що вражає влучними та болючими ударами стріл і може завдати рішучого удару, щоб порушити ворожий стрій» [9, 105].

В останній чверті I тис. н. е. завершилося розселення слов'янства на широких просторах Європи. Міграційні й асиміляційні процеси поглибили тенденції мовно-культурної диференціації слов'янського світу. Внаслідок соціально-економічного, політичного й культурного розвитку східного слов'янства на історичній арені постала держава Київська Русь (IX–XIII ст.), ознаменовуючи значний розвиток української мілітарної традиції та ідентичності. Київська Русь розвинула централізовану військову структуру для захисту своїх територій і розширення свого впливу. Дружина, професійна свита воїнів, лояльних до князя, відігравала вирішальну роль у підтримці політичної стабільності та проведенні військових кампаній [24, 78]. Вона відзначалася не лише політичним та економічним розвитком, а й глибоко вкоріненою мілітарною культурою. Військові традиції Київської Русі відігравали ключову роль у формуванні

державності, гарантуванні безпеки та розширенні територій. Київська Русь також прийняла християнство у 988 році н. е., яке інтегрувало релігійну символіку у свою військову культуру, про що свідчить шанування святих-воїнів, таких як святий Георгій.

Найвищий щабель посідала титулована знать – князі. Діяльність князя охоплювала собою всі сфери тодішньої політики й урядування. Князь міг своєю владою розпочати війну, призначити похід, укласти мир. Його справою були організація оборони, утримання дружини тощо. Постійне княже військо – дружина – своєю появою дало початок формуванню держави. Вояки земські, які до дружини не належали, називалися воями. У ширшому значенні ця назва теж означала військо. Дружина становила опору князя, тож дружинників ще іменували княжими мужами. Старші дружинники – бояри – виконували адміністративні функції, молодша дружина – дітські, отроки – були їхніми помічниками. В осідку князя дружинників звичайно було небагато. До центральної управи, крім князя та боярської ради, належав також княжий двір. На чолі його стояв двірський, або дворецький. Він відіграв першу роль поміж дворянами, виступав на чолі княжого війська, був зверхником княжої дружини, заступником князя в суді та адміністрації [12, 120].

Вплив князя на формування суспільства здійснювався за посередництва дружини. Князя оточували люди, що супроводили його на війну, виконували його накази, були радниками, посадниками. Отже, у суспільство замість родових зв'язків вносилося нове, станове начало. У дружині члени родів діставали можливість цінувати себе й інших у міру особистої доблесті, у міру тієї користі, яку вони приносили князеві й народу. З появою дружини виникло поняття про кращих, хоробріших людей, що вирізнялися з юрби людей темних, невідомих. З'явилося нове життєве начало, засіб пробудження сил у народі.

Князі-володарі провадили звичну для них війну з «обмеженими цілями», де головне – не остаточна перемога над ворогом, а вигреш бодай однієї битви, захоплення політичної влади, грабунок, помста. Монгольські полчища вперше за кілька століть принесли нову війну, що передбачала тотальне знищення цілих народів і їхніх культур. Тому військова справа в середині й другій половині XIII ст. на Русі розвивалася з різкою інтенсивністю [12, 96]. Військово-технічне піднесення було таким могутнім і різнобічним, що воно помітно вплинуло на наступний розвиток бойової

техніки. Це стосується передусім організації військового ремесла, асортименту зброї, способів ведення війни, дружинної військової ідеології [12, 98]. Військова культура Київської Русі відігравала вирішальну роль у розвитку держави, її територіальному зростанні та взаєминах із сусідами. Система організації війська, тактичні підходи, зброя та вплив військових традицій на суспільство заклали підґрунтя для подальшого розвитку військової справи в Україні.

Війна була щоденним явищем у давній Україні. Військо забезпечувало державі силу й могутність. У воєнних походах закріплювалися державні кордони. У війнах формувалося почуття солідарності, відповідальності за долю рідної країни, патріотизму. У повсякчасних війнах, походах і боях формувалася еліта українського війська, лицарство, яке мало свій неписаний кодекс норм і звичаїв, які ніхто не міг порушувати. Як зазначає І. Крип'якевич, «воїнів, які полягли в бою, військо ховало особливо урочисто. За давніх, поганських часів на місці поховань насипали могилу. Такі могили мали всі перші князі завойовники: Аскольд на Угорським узвишші в Києві, Дір біля церкви св. Ірини, Олег дець під Києвом, Ігор недалеко від Коростеня, де його вбили деревляни, Олег Святославич під Овручем. На цих могилах відбували тризни – поганські поминки. І народ пам'ятав ці князі гробівниці довгі століття. Пізніше почали ховати полеглих князів по церквах» [12, 124].

Війську зрілого руського середньовіччя притаманна певна різноманітність. Порушується дружинна кастовість війська (із середини XIII ст.) – до нього відкрився доступ різним суспільним прошаркам, зокрема смердам і сільським ополченням. Починаючи з другої половини XIV ст., у військо на зміну попереднім молодшим і старшим дружинникам приходять організовані невеликі групи, що складаються з боярина та його слуг. Військо набирали з дворової челяді дрібних землевласників – дітей боярських. «Двірська система комплектування війська, яка отримала повний розвиток у кінці XVI ст., висуває на зміну молодшим дружинникам своєрідне кадрове офіцерство, оточених дворною службових дітей боярських і дворян. Для свого часу це було прогресивним явищем, оскільки це була організована й централізована сила» [12, 13].

Мілітарна культурна традиція Київської Русі відігравала вирішальну роль у розвитку держави, її територіальному зростанні та взаєминах із сусідами. Система організації війська, тактичні підходи, зброя та вплив військових традицій на суспільство заклали підґрунтя для подальшого розвитку військової

справи в Україні. Виразні зміни в традиційній становій структурі окреслилися наприкінці XVI ст., коли остаточно оформився суспільний статус козацтва. Коліскою козацтва стала Південна Україна, що відігравала роль буфера між Кримським ханством і володіннями польських та литовських правителів, перебуваючи поза будь-яким політичним контролем і не маючи постійного населення.

Козацтво, яке виникло в XV ст., є одним із найзнаковіших проявів української мілітарної традиції та формування мілітарної ідентичності. Будучи напівавтономними військовими громадами, козаки поєднували військову майстерність із сильним почуттям незалежності та демократичного правління. Запорізька Січ, їхня укріплена фортеця, стала символом опору проти іноземного панування, зокрема під час польсько-литовських та османських набігів [27, 305]. Військовий дух козацтва, який характеризується хоробрістю, вірністю та відданістю захищати свою батьківщину, продовжує резонувати в сучасній українській ідентичності.

Військова організація українського суспільства козацької доби творила невід'ємну частину його культури, була своєрідним способом соціального буття з характерним для середньовіччя розмаїттям форм і шляхів поступу. Згідно із запропонованою А. Тойнбі концепцією розвитку цивілізації і суспільств, зокрема його теорією «виклик–відповідь», саме відповіддю на виклик Степу, вислідом тривалої прикордонної боротьби проти кочовиків (із середини XIII до XV ст.) було виникнення козацтва. Тойнбі намагається відшукати у всесвітній історії типологічно споріднені з козацтвом групи, зазначаючи, що «...козаки утворювали напівчернецьке військо братство, маючи спільні риси з еллінським братством воїнів-спартіатів та орденами рицарів-хрестоносців» [21, 124]. Вони, на думку вченого, започаткували та розвинули новий спосіб життя і нову суспільну організацію, які дали можливість осілому суспільству вперше в історії не просто захищатися від євразійських кочовиків, «а перемогти їх уже по-справжньому: відвоювати в номадів територію і змінити її ландшафт, перетворивши кочові пасовиська на селянські ниви, а стійбища – на осілі села» [21, 123].

Козацтво спромоглося виробити кодекс своїх «прав і вольностей» – етичних правил, природних прав і правових норм, що визначили його соціальний статус у суспільстві. Соціальний статус козацтва став суспільним ідеалом для селян і феодално залежних міщан. У їхній свідомості узвичаїлися уявлення, що козак – це людина, яка вільна від будь-яких обов'язків перед паном і державою (за винятком військового обов'язку), але яка має особливі

імунітетні права (особисту свободу, право на володіння землею тощо). Прагнення здобути «козацькі права і вольності» (показачитися) поширюється як загальноукраїнське явище.

Із середини XVI ст. пришвидшуються темпи становлення козацтва. Помітну роль у цьому процесі протягом 50–70-х рр. відіграв нижчий прошарок шляхетського стану – дрібна шляхта й бояри-слуги, позбавлені рицарських, шляхетських прав. М. Грушевський розмірковуючи над сутністю козацтва, висловив думку, що воно в першій чверті XVII ст. стояло немов на роздоріжжі своєї соціальної еволюції: «З того часу, як козащина стала формою емансипації від панського права та живого протесту проти нього, вона мала за собою сільські і дрібні міщанські маси й могла з них черпати силу і поміч стільки, скільки лише могла проявити сама сили й енергії екстензії... вона проголошувала свою солідарність з останками української шляхти» [3, 400].

На думку А. Скальковського, запорізьке військо являло собою рід військового братства, яке можна порівняти з каталонським чернечо-лицарським орденом. Подібно до них козацтво було пов'язане узами громади, віри й покликання або мети свого заснування. Усі козаки, незважаючи на звання, вік і походження, ставали братами-товаришами, називаючи своїх курінного й кошового отаманів батьками, а козаків – братчиками [17, 76]. Козаки, показані селяни й міщани, на відміну од покріпаченого населення, становили якісно новий психологічний тип особистості, ментальність якої формувалася і ґрунтувалася на основі інстинкту свободи. Саме особиста свобода виступала основою їхнього способу життя, мислення, поведінки. Вольові, енергійні, навчені військової справи, вони ладні були радше вмерти, аніж утратити її та перетворитися на кріпаків, челядь. Ішлося не про розміри повинностей, панщини, податків чи рівень покріпаченості, а про значно принциповіше й вагомніше – саме існування системи соціальних відносин, яка позбавляла людину свободи. Характеризуючи козацький тип, М. Костомаров звертав увагу на ті риси, які були найбільш притаманні йому. Одна з основних – віра. «Ідея про релігію сполучається в козака з ідеєю про батьківщину. Замість «городи руські» він звик уживати вирази «городи християнські», «земля християнська», яка називається в нього вітчизною [11, 130].

Призначенням козака була війна, а становище України вимагало постійного вміння тримати зброю в руках. Козак любив свій обов'язок боронити рідну землю. Ідея віри й любові до батьківщини поєднувалася в нього

з ідеєю війни. Досить часто козак ішов на війну заради слави, тобто з бажанням прославитися військовими подвигами – «слави і честі набрати», а інколи просто задля здобичі. Іноді заради слави козак відважувався на найвідчайдушніші подвиги, щоб його не називали боягузом [11, 142].

У першій половині XVII ст. відбувалася кристалізація національних інтересів, осмислення (зрозуміло, ще не у формі сучасних концепцій) їхньої значущості в житті як окремої особи, так і соціальної групи, стану, суспільства загалом. Після виборення козаками української незалежності (червень 1652 р.) посилювався процес удосконалення української спільноти й продовження формування державності й творення власної культури.

Провідну роль в Україні тоді відігравав не стан феодалів – традиційно державно- й культуротворчий у тогочасному європейському суспільстві, а стан козаків (дрібних землевласників-вояків), який не визискував інші верстви й прошарки населення, а жив з власної праці. Брак власного шляхетського стану істотно відрізняв соціальну структуру суспільства козацької України від соціальних структур інших країн. Виняткову вагу у функціонуванні цього суспільства й держави мав мілітарний фактор. Військовики обіймали всі керівні державні посади, що врешті не могло не справити негативного впливу на суспільно-політичний розвиток країни. Збереженню цього феномену сприяли нескінченні воєнні дії, які вела козацька Україна за незалежність. Названі та інші чинники безпосередньо впливали не тільки на розвій державницької ідеї, а й на формування всіх суспільних інститутів і на основні характерологічні риси української культури.

XX ст. принесло глибокі зміни в українську мілітарну традицію та ідентичність, особливо за радянської влади, що за тієї доби було пов'язано з пригнічуванням прояву національної ідентичності. Українська Повстанська Армія (УПА), яка воювала як проти нацистських, так і проти радянських військ під час Другої світової війни, є ключовим прикладом опору іноземному домінуванню. Спадщина УПА була джерелом суперечок і дискусій, відображаючи складну взаємодію між військовою культурою та національною ідентичністю в Україні [5, 157].

Російсько-українська війна, яка почалася у 2014 році з анексії Росією Криму та конфлікту на Донбасі, знову підсилила важливість мілітарної ідентичності в суспільстві загалом. Збройні сили України, добровольчі батальйони та громадянські й партизанські рухи опору продемонстрували неабияку стійкість та

єдність перед обличчям агресії. Ця ситуація також призвела до відродження козацької символіки й традицій, оскільки українці черпають натхнення зі свого історичного спадку опору. Війна посилила роль мілітарної культури як об'єднувальної сили, сприяючи розвитку почуття національної гордості та солідарності. Разом із тим, як відзначають вчені, «сфера мистецької діяльності так само дуже часто була дотичною до процесів військової життєдіяльності різних етнічних спільнот та формувала специфіку елементів їх мілітарної культури. Можемо пригадати технології виготовлення і прикрашання зброї, нанесення орнаментів на захисні щити та обладунки, дотепер зміст багатьох таких технологій залишається не розкритим. Витворами мистецтва та ознакою етнічної приналежності можна вважати військову форму, тому такі витвори мілітарної культури стають справжніми шедеврами національного мистецтва будь-якого народу» [16, 32]. Сучасне українське суспільство сприйняло мілітарну традицію через різні форми культурного вираження. Література, кіно та мистецтво досліджують теми героїзму, жертвності й стійкості, відображаючи незмінне значення мілітарної традиції та ідентичності, не лише зберігаючи пам'ять про минулу боротьбу, але й надихаючи майбутні покоління відстоювати цінності свободи, мужності та патріотизму.

Наукова новизна дослідження полягає в системному аналізі мілітарної традиції та мілітарної ідентичності в культурі України через призму семантико-культурологічного підходу. Уперше здійснено комплексний розгляд військових атрибутів і ритуалів як засобу комунікації та ідентифікації, що відображає світоглядні й соціальні структури давнього українського суспільства.

Висновки. У результаті проведеного дослідження проаналізовано семантико-символьний вимір мілітарної традиції та ідентичності в культурі України, зосереджено увагу на аналізі символіки, знаків і ритуалів, що визначали ідентичність воїнів і їхнє місце в соціокультурному просторі та становій ієрархії. Розглянуто бойові атрибути, ритуали посвяти, обереги й інші елементи мілітарної культури крізь призму семантичного та етнокультурного аналізу. Особливу увагу приділено взаємозв'язку військової традиції з духовними та міфологічними уявленнями давнього населення на території України та формуванням на цій основі мілітарної ідентичності. Мілітарна сфера є підґрунтям, на якому формується система певних правил і норм, завдяки яким не лише здійснюється регулятивна функція культури, але на основі

символіки визначається система «маркерів» етнонаціональної приналежності, що репрезентує ціннісні концепти, притаманні тому чи тому народові щодо захисту й охорони автентичної батьківщини. Отже, мілітарна традиція і символіка визначаються глибинними етнокультурними символами, світоглядно-ментальними настановами, архетипною матрицею культури, що становлять єдність ідеально-уявного та реального.

Література

1. Гейзінга Й. Homo Ludens. Київ : Основи, 1994. 250 с.
2. Грушевський М. Історія України-Руси. Нью-Йорк, 1954. Т.3. 587 с.
3. Грушевський М. Історія України-Руси. Нью-Йорк, 1956. Т.7. 627 с.
4. Денисюк Ж. З. Уваги про мілітарну культуру давньої України. *Військово-історичний альманах*. 2001. Ч. 1(2). С.4–12.
5. Єсельчик С. Історія України: становлення модерної нації / за ред. М. Климчука ; пер. з англ. А. Цимбал. Київ : Laurus, 2011. 376 с.
6. Зливков В. Л. Психологічні та соціокультурні аспекти формування мілітарної ідентичності українців. *Вісник НАПН України*. 2023. 5(2). С. 1–7.
7. Зливков В. Л. Становлення мілітарної ідентичності у контексті збереження психічного здоров'я українців під час війни. *Актуальні проблеми охорони психічного здоров'я українського народу у воєнний і повоєнний час* : матер. методол. семінару НАПН України (Київ, 16 листопада 2023 р.) / за ред. В. Г. Панка. Київ : Педагогічна думка, 2023. С. 40–44.
8. Кізима М. Б. Прояви архетипів української ментальності через призму повномасштабної російсько-української війни. *Тези звітної наукової конференції філософського факультету*. Львів, 2024. С. 313–318. URL: https://filos.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/02/Tezy-konferentsii-2024_13.02.pdf (дата звернення: серпень 2024).
9. Кізима М. Українська мілітарна ідентичність крізь призму скіфо-сарматської спадщини. *Вісник Львівського університету. Філософсько-політолог. студії*. 2024. Вип. 55. С. 98–108.
10. Королук А. В. Українська мілітарна культура XVI – початку XVIII ст. *Інтелекція і влада. Історія*. 2015. Вип. 32. С. 25–32. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/iiv_2015_32_3 (дата звернення: серпень 2024).
11. Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии. *Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства*. Київ : Либідь, 1994. С. 44–49.
12. Крип'якевич І. Історія українського війська. Вінніпег : Клуб приятелів української книжки, 1953. 860 с.
13. Літопис руський. Київ : Дніпро, 1989. XVI+591 с.
14. Лукомська С. О. Формування мілітарної ідентичності підлітків засобами цифрових ігор.

Слобожанський науковий вісник. Психологія. 2024. Вип.1. С. 106–110.

15. Меліхова Ю. А. Український цивільний мілітаризм у спектрі філософсько-культурологічних інверсій. *Філософія в сучасному світі* : матер. V Міжнар. наук.-практ. конф. (22–24 листопада 2024 р.) / ред. кол. О. О. Дольська, Я. В. Тараров, А. В. Кіпенський та ін. ; Нац. техн. ун-т "Харків. політехн. ін-т" та ін. Харків, 2024. С. 203–206.

16. Носач Б. О. Феномен юнацької військової гри у вітчизняній культурі. *Militaris. Humanities Studies*. 2020. Вип. 6 (83). С. 26–38.

17. Піонтковська Д. Психологічні особливості формування національної ідентичності українців в умовах російсько-української війни. *Психологія: реальність і перспективи* : зб. наук. пр. Рівне : РДГУ. 2022. Вип. 19. С. 119–128.

18. Скальковський А. О. Історія Нової Січі або останнього Коша Запорозького. Дніпропетровськ, 1994. 678 с.

19. Смолянук В. Ф. Мілітарна культура українського суспільства: історія та сучасність. С. 88–97. URL: <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3ca15bd2-5ece-4372-9b0c-9cf71005bdf9/content> (дата звернення: серпень 2024).

20. Смолянук В. Ф. Мілітарна культура українства: від історичного символізму до державотворчої практики. *Науково-інформаційний вісник Академії національної безпеки*. 2015. Вип. 3-4 (7-8). С. 142–154.

21. Тойнбі А. Дослідження історії. Т. 1 / пер. з англ. В. Шовкуна Київ : Основи, 1995. 614 с.

22. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. У 3-х т. Т. 1 / передмова В. А. Смоля. Київ : Наукова думка, 1990. 596 с.

23. Чепелєва Н., Євдокимова Н., Зливков В., Лукомська С., Котух О. Наративи становлення мілітарної ідентичності українців (XVI–XX століття) : монографія. Київ; Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2024. 149 с.

24. Franklin S. and Shepard J. The Emergence of Rus 750-1200. London; New York: Routledge, 1996. 450 p.

25. Mölder H. The Development of Military Cultures. Apprenticeship, Partnership, Membership: Twenty Years of Defence Development in the Baltic States / Ed. by Tony Lawrence Tomas Jermalavičius. Tallinn, 2013. Pp. 85–121.

26. Rolle R. The World of the Scythians. University of California Press. 1989. 141 p.

27. Subtelny O. Ukraine. A history. University of Toronto Press. Toronto Buffalo London, 2000. 735 p.

References

1. Heisinha, J. (1994). Homo Ludens. Kyiv [in Ukrainian].
2. Hrushevskyi, M. (1954). History of Ukraine–Rus. Vol. 3. New York [in Ukrainian].
3. Hrushevskyi, M. (1956). History of Ukraine–Rus. Vol. 7. New York [in Ukrainian].
4. Denisyuk, Zh. Z. (2001). Notes on the Military Culture of Ancient Ukraine. Military-Historical Almanac. Part 1(2), 4–12 [in Ukrainian].

5. Yekelchik, S. (2011). History of Ukraine: Formation of a Modern Nation. Transl. by A. Tsymbal. Kyiv [in Ukrainian].
6. Zlivkov, V. L. (2023). Psychological and Sociocultural Aspects of the Formation of Military Identity of Ukrainians. Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine, 5 (2), 1–7 [in Ukrainian].
7. Zlyvkvov, V. L. (2023). Formation of Military Identity in the Context of Preserving the Mental Health of Ukrainians during the War. Current Problems of Protecting the Mental Health of the Ukrainian People in War and Post-War Times: Materials. Methodology. Seminar of the National Academy of Sciences of Ukraine on November 16, Kyiv, 40–44 [in Ukrainian].
8. Kizima, M. B. (2024). Manifestations of Archetypes of the Ukrainian Mentality through the Prism of a Full-Scale Russian-Ukrainian War. Abstracts of the Reporting Scientific Conference of the Faculty of Philosophy. Lviv, 313–318. Retrieved from: https://filos.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/02/Tezy-konferentsii-2024_13.02.pdf [in Ukrainian].
9. Kizima, M. (2024). Ukrainian Military Identity through the Prism of the Scythian-Sarmatian Heritage. Bulletin of Lviv University. Series of Philosophical and Political Studies, 55, 98–108 [in Ukrainian].
10. Koroliuk, A. V. (2015). Ukrainian Military Culture of the 16th – Early 18th Centuries. Intelligentsia and Power. Series: History, 32, 25–32. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/iiv_2015_32_3 [in Ukrainian].
11. Kostomarov, M. (1994). On the Historical Significance of Russian Folk Poetry. Slavic Mythology: Selected Works on Folklore and Literary Studies. Kyiv, 44–49 [in Ukrainian].
12. Krypiakievych, I. (1953). History of the Ukrainian Army. Winnipeg [in Ukrainian].
13. Russian Chronicle. (1989). Kyiv [in Ukrainian].
14. Lukomska, S. O. (2024). Formation of Military Identity of Adolescents by Means of Digital Games. Slobozhanskyi Scientific Bulletin. Psychology Series, 1, 106–110 [in Ukrainian].
15. Melikhova, Yu. A. (2024). Ukrainian Civil Militarism in the Spectrum of Philosophical and Cultural Inversions. Philosophy in the Modern World: materials of the 5th International Scientific and Practical Conference (November 22–24, 2024, Kharkiv), 203–206 [in Ukrainian].
16. Nosach, B. O. (2020). The Phenomenon of Youth Military Games in National Culture. Militarism. Humanities Studies, 6 (83), 26–38 [in Ukrainian].
17. Piontkovska, D. (2022). Psychological Features of the Formation of National Identity of Ukrainians in the Conditions of the Russian-Ukrainian War. Psychology: Reality and Prospects, 19, 119–128 [in Ukrainian].
18. Skalkovskyi, A. O. (1994). History of the New Sich or the Last Kosh of Zaporozhye. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].
19. Smolianiuk, V. F. (n.d.). Military Culture of Ukrainian Society: History and Modernity, 88–97. Retrieved from: <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3ca15bd2-5ece-4372-9b0c-9cf71005bdf9/content> [in Ukrainian].
20. Smolianiuk, V. F. (2015). Military Culture of Ukrainians: From Historical Symbolism to State-Building Practice. Scientific and Information Bulletin of the Academy of National Security, 3–4 (7–8), 142–154 [in Ukrainian].
21. Toynbee, A. (1995). Studies of History, (1) [in Ukrainian].
22. Yavornytskyi, D. I. (1990). History of the Zaporozhian Cossacks. In 3 volumes, (1). Kyiv [in Ukrainian].
23. Chepeleva, N., Yevdokymova, N., Zlyvkvov, V., Lukomska, S., & Kotukh, O. (2024). Narratives of the Formation of Ukrainian Military Identity (XVI–XX Centuries). Kyiv–Nizhyn [in Ukrainian].
24. Franklin, S., Shepard, J. (1996). The Emergence of Rus 750–1200. London – New York [in English].
25. Mölder, H. (2013). The Development of Military Cultures. Apprenticeship, Partnership, Membership: Twenty Years of Defence Development in the Baltic States. Tallinn, 85–121 [in English].
26. Rolle, R. (1989). The World of the Scythians. University of California Press [in English].
27. Subtelny, O. (2000). Ukraine. A History. University of Toronto Press. Toronto Buffalo London [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025*

УДК 792.7

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327851

Цитування:

Кравченко А. І. Ілюзіонізм як мистецька практика в умовах медійних трансформацій сучасних креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 1. С. 11–15.

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

Kravchenko A. (2025). Illusionism as an artistic practice in the context of media transformations of modern creative industries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 11–15 [in Ukrainian].

ІЛЮЗІОНІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА В УМОВАХ МЕДІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

Мета статті – дослідити ілюзіонізм як специфічну мистецьку практику в контексті медійних трансформацій сучасних креативних індустрій, визначити його роль у креативній економіці, механізми взаємодії з аудиторією та перспективи інтеграції в сучасні мультимедійні формати. **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний підхід, поєднуючи методи культурологічного, мистецтвознавчого та соціологічного аналізу. Використовано також методи порівняльного аналізу – для дослідження історичних і сучасних форм ілюзіонізму; контент-аналізу – для вивчення медіарепрезентації ілюзіонізму в креативних індустріях. У поєднанні з методами синтетичного, історичного аналізу комплексно розглянуто означену проблематику та отримано достовірні результати дослідження. **Наукова новизна** полягає в тому, що уперше ілюзіонізм розглянуто як повноцінний елемент сучасних креативних індустрій, що впливає на розвиток інтерактивних медіа, цифрових перформансів і культурного підприємництва. Дослідження визначає нові способи адаптації ілюзійних практик у цифровому середовищі та аналізує їхній вплив на аудіовізуальну культуру. **Висновки.** Ілюзіонізм у XXI столітті є не просто мистецтвом обману чи удаваності, а являє собою багатогранну сферу, що інтегрується в сучасні креативні індустрії, трансформуючи спосіб взаємодії людини з візуальною культурою. На сучасному етапі, опосередковуючись численними цифровими технологіями, він продовжує еволюціонувати, знаходячи нові способи застосування в розвагах, технологіях та соціальному житті. Подальший розвиток ілюзіонізму пов'язуємо як з інноваційними технологіями, так і з новими форматами взаємодії з глядачем, що робить його однією з найбільш перспективних галузей сучасних креативних індустрій.

Ключові слова: ілюзіонізм, мистецькі практики, креативні індустрії, культура, інформаційні технології, цифрові технології.

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

Illusionism as an artistic practice in the context of media transformations of modern creative industries

The purpose of the present article is to explore the specific artistic practice of illusionism in the context of contemporary media transformations within the creative industries. In addition, the role of illusionism in the creative economy will be defined, and the mechanisms of interaction with the audience will be analysed. Finally, the prospects for integration into modern multimedia formats will be outlined. **The research methodology** is founded upon an interdisciplinary approach, integrating methodologies from cultural, art historical and sociological analysis. The comparative analysis is utilised to examine historical and contemporary manifestations of illusionism; while content analysis is employed to investigate the media portrayal of illusionism within creative industries. Through the amalgamation of synthetic and historical analysis, this methodology facilitates a comprehensive examination of the aforementioned issues and ensures the attainment of reliable research outcomes. **The scientific novelty** of this study lies in its consideration of illusionism as a full-fledged element of modern creative industries, with implications for the development of interactive media, digital performances and cultural entrepreneurship. The study identifies new ways of adapting illusionary practices in the digital environment and analyses their impact on audiovisual culture. **Conclusions.** The study concludes that in the 21st century, illusionism is not merely the art of deception or pretence, but is a multifaceted field that is integrated into modern creative industries, transforming the manner in which people interact with visual culture. At the present stage, mediated by numerous and digital technologies, it continues to evolve, finding new applications in entertainment, technology and social life. The ongoing development of illusionism is closely linked to the

emergence of innovative technologies and novel formats for interacting with viewers, positioning it as one of the most promising branches of modern creative industries.

Keywords: illusionism, artistic practices, creative industries, culture, information technologies, digital technologies.

Актуальність теми дослідження. У ХХІ столітті мистецькі практики надзвичайно урізноманітнилися, охоплюючи як традиційні види мистецтва (живопис, музика, театр), так і нові форми, що виникають під впливом цифрових технологій (цифрове мистецтво, NFT, проєкти на основі віртуальної та доповненої реальностей та ін). Сфера креативних індустрій, до яких належать дизайн, реклама, відеоігри, кіноіндустрія, мода та інші сфери, останнім часом також активно розвивається, формуючи нове культурно-мистецьке середовище із власним ціннісно-семантичним виміром. Відтак сфера креативних індустрій активно послуговується та впроваджує у свої проєкти сучасні мистецькі практики, що їх піднімає на новий рівень. Мистецькі практики та креативні індустрії відіграють важливу роль у розвитку сучасного суспільства, сприяючи економічному зростанню, культурному обміну та соціальній інтеграції. Вони поєднують у собі традиційні форми мистецтва та новітні технології, створюючи нові можливості для творчості та підприємництва. Ілюзіонізм як унікальне мистецтво створення ілюзій є оригінальною мистецькою практикою, що зачаровує глядачів своєю видовищністю, руйнуючи кордони між реальністю та вигадкою. У сучасному світі, де креативні індустрії відіграють ключову роль у формуванні культурного та економічного простору, ілюзіонізм стає потужним інструментом у сфері розваг, реклами, театрального мистецтва та цифрових технологій.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукове дослідження мистецьких практик є важливим аспектом культурології, мистецтвознавства, філософії мистецтва та інших суміжних дисциплін. Аналіз наукових публікацій дозволяє виявити основні тенденції у вивченні мистецьких процесів, їхню взаємодію із суспільством та вплив на розвиток культури. В українському науковому дискурсі вивчення мистецьких практик розглядають через призму історичних, культурологічних та соціологічних підходів. Це знайшло відображення в працях таких дослідників, як: О. Афоніна [1], Н. Бабій [2], Є. Вербецький [3], К. Гончаренко [5], О. Губернатор [6], В. Карпов [1], Х. Плецан [8], Н. Скокова [9], Б. Сорокін [10], М. Швець [15] та ін.

Особливу увагу приділено вивченню сучасних художніх практик, перформативного мистецтва та нових медіа, з активним використанням міждисциплінарних підходів, із залученням соціології, мистецтвознавства та культурології в працях В. Головей [4], Ю. Небесної [11], К. Панасюк [11], О. Спольської [11], О. Цугорка [14] та ін. Сучасні культурно-мистецькі практики в контексті івент-індустрії розглянуто в праці О. Засядьвовк [7]. Наукові дослідження А. Тормахової висвітлюють питання мистецьких практик як у загальнокультурній динаміці [12], так й актуалізують їх в умовах сучасного стану війни [13]. Зарубіжні дослідження мистецьких практик включають широкий спектр підходів – від аналітичної естетики до соціальних та інших аспектів мистецтва [17–19]. Значну увагу приділено мистецтву як формі соціальної взаємодії, з наголосом на діалогічності мистецтва, що включає взаємодію між художником і аудиторією [16; 20]. Подальший розвиток досліджень вимагає інтеграції нових теоретичних підходів і залучення міжнародного досвіду для розширення методологічних меж і глибшого аналізу сучасних мистецьких практик.

Мета статті – дослідити ілюзіонізм як специфічну мистецьку практику в контексті медійних трансформацій сучасних креативних індустрій, визначити їх роль у креативній економіці, механізми взаємодії з аудиторією та перспективи інтеграції в сучасні мультимедійні формати.

Виклад основного матеріалу. В умовах сучасної динаміки культурно-мистецьких процесів дослідники цілком слушно вказують на трансформацію суспільної рецепції і практик, «оскільки внаслідок зміни ролі їхніх учасників (зі споглядача на співучасника, який поділяє відповідальність за те, що відбувається) формується та затверджується новий механізм їх сприйняття» [3, 30].

Дослідник Т. Зембілас визначає практику як конфігурацію згуртованої діяльності, яка встановлює скоординовані та спільні відносини між членами спільноти. Як він стверджує, дослідження художньої практики, зокрема, може виявити владні відносини та соціальні структури, які визначають те, як твори мистецтва циркулюють у культурному просторі. Однак на мистецькі практики

впливають не лише ті, хто посідає владні позиції; вони також є похідними від внутрішніх процесів мистецької практики. Концепція практик дозволяє одночасно досліджувати мікрорівневі взаємодії та макрорівневі інституційні структури в межах соціології мистецтва. Він стверджує, що теорія практики в соціології мистецтва розкриває, як індивіди розвивають мистецькі знання та навички, роль мистецького наміру, емоцій і тіла в мистецькому процесі і як мистецькі практики змінюються з більшими суспільними зрушеннями [16, 126].

Мистецькі практики та креативні індустрії є важливими складовими сучасної економіки та культури, які відкривають нові можливості для розвитку творчих особистостей і сприяють формуванню конкурентоспроможного креативного середовища. Проте для їх подальшого розвитку необхідно вирішувати також проблеми фінансування, регулювання авторського права, професійної підготовки кадрів, державної підтримки цієї сфери та ін.; відповідно взаємодія між мистецтвом, бізнесом і технологіями дозволить створити стійку та інноваційну екосистему креативних індустрій. Як відзначають дослідники, мистецькі практики є складним комунікативним процесом, зв'язком між світоглядом людини й середовищем, засобами виразності мистецтв і побутом, звичаями. Відзначено багатоплановість сучасної творчості з превалюванням синтезованих проєктів, у яких більше можливості для залучення реципієнтів. Відмічено складність у взаємозв'язках виховання особистості, формування культурних цінностей. Підкріплено фактами зміни ідеалів у сучасній творчості, виходу на діалектичний рівень [1, 80].

Досліджуючи генезу мистецьких практик у контексті розвитку культури, А. Тормахова наголошує на пріоритетному значенні тих, які мали синтетичний характер, оскільки апеляція до різних органів чуття ставала запорукою глядацького інтересу. Видовищність приймала різні форми в людській історії – від перших синкретичних дійств до повноцінних театральних вистав. У цьому ряду сформувались такі жанри музично-театральні, як опера та балет, згодом оперета, мюзикл, рок-опера тощо. Їх функціонування було зумовлено зростанням потреби в становленні більш дієвих та модних форм. Ще задовго до появи постмодерного світогляду відбувався процес адаптації жанрів до потреб соціуму [12, 146]. Це твердження дослідниці цілком слушно можна застосувати до ілюзіонізму як однієї з оригінальних мистецьких практик, що пройшла складний шлях у різних культурах і на сьогодні з

упевненістю належить до сфери сучасних креативних індустрій.

Ілюзіонізм має глибоке історичне коріння, що сягає давніх цивілізацій, коли в Стародавньому Єгипті жерці використовували оптичні ефекти для створення містичних видінь. У Середньовіччі мистецтво ілюзії розвивалося в межах вуличних вистав, ярмарків та придворних заходів. Згодом, у XIX столітті, з появою професійних ілюзіоністів ілюзія перетворилася на сценічне мистецтво з чіткою структурою виступів та використанням механічних пристроїв. У XXI столітті ілюзіонізм виходить за межі традиційної сцени та інтегрується в різні креативні галузі. Найперше варто зазначити про сферу шоу-бізнесу і театральних практик. Зокрема, сучасні ілюзіоністи, такі як Д. Коперфілд, Д. Браун, використовують новітні технології, інтерактивні елементи та психологічні ефекти, щоб створювати унікальні вистави з елементами сучасної видовищності.

Також різні спецефекти та комп'ютерна графіка, що є своєрідним продовженням ілюзій та ілюзіонізму, активно застосовують і популяризують у сучасному кінематографі, створюючи фантастичні світи та реалістичні образи. Комп'ютерні ігри активно використовують принципи ілюзіонізму для побудови унікального ігрового простору, де реальність змішується з фантазією. Відомі бренди використовують візуальні та психологічні ілюзії в рекламі та маркетингу для створення ефектної комунікації з аудиторією. Віртуальна та доповнена реальність натомість дозволяють створювати також повноцінні ілюзії, що впливають на сприйняття глядача, відкриваючи нові можливості для інтерактивного досвіду.

Загалом, будучи синтетичним феноменом, ілюзіонізм не лише розважає, а й відіграє важливу роль у соціокультурному аспекті, формуючи критичне мислення, стимулюючи уяву та підкреслюючи важливість креативного підходу до вирішення будь-яких питань. Крім того, сучасні ілюзіоністи часто використовують свої навички для демонстрації маніпуляцій у мас-медіа, виявлення шахрайства, для терапевтичних цілей, наприклад у роботі з людьми, що пережили психологічні травми, тощо.

Одним із ключових чинників зростання креативних індустрій є розвиток цифрових платформ, що дають змогу митцям і підприємцям легко знаходити аудиторію та монетизувати свою працю. Проте конкуренція на ринку залишається високою, а традиційні моделі фінансування мистецтва та культури

змінюються під впливом цифрової трансформації. У цьому контексті слушним є також твердження О. Цугорки, що «мережеве мистецтво сьогодні вже не обмежується інтерактивними інтернет-проектами. Воно починає активно виходити у реальність, створюючи власні мережі, які не лише об'єднують людей, а й формують своєрідні горизонтальні засоби комунікації людей, оминаючи маніпулятивні можливості сучасних мас-медіа» [14, 129].

Незважаючи на потенціал креативних індустрій, митці та креативні підприємці часто стикаються з проблемами фінансування, особливо на початкових етапах діяльності. Не менш важливим питанням у цифрову епоху є захист інтелектуальної власності, оскільки на сьогодні завдяки численним технічним засобам твори мистецтва можуть бути легко відтворені та поширені без згоди автора. Важливою проблемою залишається також підготовка фахівців, які поєднуютимуть художню креативність з бізнес-навичками й технологічною компетентністю. Також креативні індустрії орієнтовані на закордонну міжнародну аудиторію, що вимагає високої якості продукції, маркетингових стратегій та адаптації до культурних особливостей різних регіонів.

Культурно-мистецькі практики України в контексті євроінтеграційних процесів, як відзначає В. Швець, відкривають нові перспективи та можливості для української культури вийти на міжнародний рівень, презентувати свою унікальність та багатство на широкій арені. Також це є стимулом для розвитку культурних інституцій, підвищення якості мистецької освіти та професійної підготовки. Отже, ці питання потребують не лише адаптації, але й активного формування власної культурної політики, спрямованої на збереження та розвиток національної культури, що може стати потужним каталізатором для розвитку культурно-мистецького сектору України [15, 140].

Ілюзіонізм на сьогодні є не лише мистецькою практикою розважального гатунку, але завдяки своїм методам розширює сприйняття можливого та сприяє розвитку інноваційного мислення, покращення когнітивні здатностей, зміцненню соціальних навичок.

Отже, мистецькі практики та креативні індустрії є невід'ємною частиною сучасного світу, що не лише сприяють розвитку культури, а й мають значний економічний потенціал. Інтеграція мистецтва з технологіями, і в цьому разі актуалізація мистецтва ілюзіонізму, відкриває нові горизонти для творчості, даючи змогу митцям і підприємцям реалізовувати свої

ідеї та впливати на культурний розвиток суспільств.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше ілюзіонізм розглянуто як повноцінний елемент сучасних креативних індустрій, що впливає на розвиток інтерактивних медіа, цифрових перформансів і культурного підприємництва. Дослідження визначає нові способи адаптації ілюзійних практик у цифровому середовищі та аналізує їхній вплив на аудіовізуальну культуру.

Висновки. Мистецькі практики та креативні індустрії є важливими складовими сучасної економіки та культури, які відкривають нові можливості для розвитку творчих особистостей і сприяють формуванню конкурентоспроможного креативного середовища. Взаємодія між мистецтвом, бізнесом і технологіями дозволить створити спійку та інноваційну екосистему креативних індустрій. У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що ілюзіонізм у XXI столітті є не просто мистецтвом обману чи удаваності, а являє собою багатогранну сферу, що інтегрується в сучасні креативні індустрії, трансформуючи спосіб взаємодії людини з візуальною культурою. На сучасному етапі, опосередковуючись численними й різноманітними цифровими технологіями, він продовжує еволюціонувати, знаходячи нові способи застосування в розвагах, технологіях та соціальному житті. Подальший розвиток ілюзіонізму пов'язуємо як з інноваційними технологіями, так і з новими форматами взаємодії з глядачем, що робить його однією з найбільш перспективних галузей сучасного мистецтва.

Література

1. Афоніна О. С., Карпов В. В. Мистецькі практики в сучасній культурі. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 76–81.
2. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. Вип. 36. С. 69–78.
3. Вербецький Є. М. Рецепція інокультурних практик у парадигмі транскультуралізму: дис. ... д-ра філос.: 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2024. 180 с.
4. Головей В. Перформативні арт-практики в контексті антропології медіа. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2017. Вип. 13–14 (362–363). С. 124–129.
5. Гончаренко К. С. Видовищність, іронія та ностальгія в структурі постмодерного мистецького коду. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 120–125.
6. Губернатор О. Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 3. С. 283–289.
7. Засядьков О. А. Культуротворча місія івент-практик в Україні: дис. ... д-ра філос.: 034 «Культурологія» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 212 с.

8. Плецан Х. В. Креативний вимір регіональних культурно-мистецьких практик в історичному контексті. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 173–176.

9. Скокова Л.Г. Культурні практики арт-світів у традиції символічного інтеракціонізму. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2018. №1 (36). Соціологічні науки. С. 55–62.

10. Сорокін Б. Мистецькі практики Ханса Хааке: від концептуального мистецтва до інституційної критики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. Т. 2. С. 125–129.

11. Спольська О. В., Небесна Ю. В., Панасюк К. В. Концептуалізація мистецьких практик у системі культурних взаємозв'язків. *Art Science: Traditions and Innovations*. 2025. Вип. 1. С. 37–43.

12. Тормахова А. М. Мистецькі практики в контексті культури. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія*. 2022. Вип. 23. С. 143–149.

13. Тормахова А. М. Мистецькі практики під час війни : український вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 41. С. 70–75.

14. Цугорка О. П. Інноваційний погляд на мистецькі практики Р. Ескота. *Другі наукові читання, присвячені пам'яті доктора історичних наук, професора О. І. Путра* : матер. Всеукр. наук.-теор. конф. (Київ, 20 листопада 2016 р.). Київ : НАКККиМ, 2017. С. 127–129.

15. Швель М. А. Особливості дослідження культурно-мистецьких практик України в контексті євроінтеграційних процесів: виклики та перспективи. *Матеріали конференції МЦНД* (Кривий Ріг, 02.08.2024). Кривий Ріг, 2024. С. 137–142.

16. Artistic practices: social interactions and cultural dynamics, edited by Tasos Zembylas, London and New York, Routledge, 2015, 206 p.

17. Ben-Horin O., Sotiriou M., Espeland M., Strakšienė G. Towards transdisciplinarity in global integrated science-arts practices in education? *A Janus approach, Cogent Education*. 2023. 10:2. Pp. 2287895. DOI: 10.1080/2331186X.2023.2287895.

18. Broderick Sh. Arts practices in unreasonable doubt? Reflections on understandings of arts practices in healthcare contexts.. *Arts & Health*. 2011. 3:2. Pp. 95–109, DOI: 10.1080/17533015.2010.551716.

19. Kaimal G., Arslanbek A. Indigenous and Traditional Visual Artistic Practices: Implications for Art Therapy Clinical Practice and Research. *Front. Psychol.* 2020. 11:1320. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.01320.

20. Kozjek K., Herzog J. Knowledge and identification of different artistic practices. *Research in Pedagogy*, 2018. Vol.8. №2. Pp. 145–161.

5. Honcharenko, K. S. (2023). Spectacle, Irony and Nostalgia in the Structure of Postmodern Artistic Code. *Culturological Almanac*, 4, 120–125 [in Ukrainian].

6. Hubmator, O. (2022). Immersive Cultural Practices of the 21st Century: Features and Techniques. *Culturological Almanac*, 3, 283–289 [in Ukrainian].

7. Zasiadovsk, O. A. (2023). Cultural Mission of Event Practitioners in Ukraine. Doctoral Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

8. Pletsan, Kh. V. (2023). Creative Dimension of Regional Cultural and Artistic Practices in a Historical Context. Latest Research on Culture and Art: Searches, Problems, Prospects. Materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference (Kyiv, May 18, 2023), 173–176 [in Ukrainian].

9. Skokova, L. H. (2018). Cultural Practices of Art Worlds in the Tradition of Symbolic Interactionism. *Current Problems of Sociology, Psychology, Pedagogy*, 1 (36), 55–62 [in Ukrainian].

10. Sorokin, B. (2024). Artistic Practices of Hans Haake: From Conceptual Art to Institutional Criticism. *Current Issues in the Humanities*, 74, vol. 2, 125–129 [in Ukrainian].

11. Spolska, O. V., Nebesna, Yu. V., & Panasiuk, K. V. (2025). Conceptualisation of Artistic Practices in the System of Cultural Interrelations. *Art Science: Traditions and Innovations*, 1, 37–43 [in Ukrainian].

12. Tormakhova, A. M. (2022). Artistic Practices in the Context of Culture. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Culturology, Sociology*, 23, 143–149 [in Ukrainian].

13. Tormakhova, A. M. (2022). Artistic Practices during the War: Ukrainian Dimension. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 41, 70–75 [in Ukrainian].

14. Tshorka, O. P. (2017). Innovative View on the Artistic Practices of R. Escott. Materials of the All-Ukrainian scientific and theoretical conference: Second scientific readings dedicated to the memory of the Doctor of Historical Sciences, Professor O. I. Putr (November 20, 2016, Kyiv), 127–129 [in Ukrainian].

15. Shvets, M. A. (2024). Peculiarities of the Study of Cultural and Artistic Practices of Ukraine in the Context of European Integration Processes: Challenges and Prospects. Materials of the conference of the International Centre of Scientific Research, (02 August 2024, Kryvyi Rih), 137–142 [in Ukrainian].

16. Zembylas, T. (Ed.). (2015). *Artistic Practices: Social Interactions and Cultural Dynamics*. London and New York [in English].

17. Ben-Horin, O., Sotiriou, M., Espeland, M., Strakšienė, G. (2023). Towards Transdisciplinarity in Global Integrated Science-Arts Practices in Education? *A Janus Approach, Cogent Education*. 10, 2, 2287895. DOI: 10.1080/2331186X.2023.2287895 [in English].

18. Broderick, Sh. (2011). Arts Practices in Unreasonable Doubt? Reflections on Understandings of Arts Practices in Healthcare Contexts. *Arts & Health*, 3, 2. Year 95–109, DOI: 10.1080/17533015.2010.551716 [in English].

19. Kaimal, G., & Arslanbek, A. (2020). Indigenous and Traditional Visual Artistic Practices: Implications for Art Therapy Clinical Practice and Research. *Front. Psychol.* 11, 1320. doi: 10.3389/fpsyg.2020.01320 [in English].

20. Kozjek, K., & Herzog, J. (2018). Knowledge and Identification of Different Artistic Practices. *Research in Pedagogy*, 8 (2), 145–161 [in English].

References

1. Afonina, O. S., & Karpov, V. V. (2023). Artistic Practices in Modern Culture. *Culture and Modernity*, 2, 76–81 [in Ukrainian].

2. Babii, N. P. (2020). Current Cultural and Artistic Practices and Processes: Problems of Scientific Discourse. *Issues of Cultural Studies*, 36, 69–78 [in Ukrainian].

3. Verbetskyi, Ye. M. (2024). Reception of Foreign Cultural Practices in the Paradigm of Transculturalism. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Holovei, V. (2017). Performative Art Practices in the Context of Media Anthropology. *Scientific Bulletin of the Lesya Ukrainka East European National University*, 13–14 (362–363), 124–129 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 12.02.2025

УДК 7.097:791.31:792.82(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327858

Цитування:

Погребняк Г. П. Авторські моделі екранної творчості в кінокультурі США. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 1. С. 16–23.

Pogrebniak G. (2025). Author Models of Screen Creativity in the Cinema Culture of the USA. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 16–23 [in Ukrainian].

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

АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ ЕКРАННОЇ ТВОРЧОСТІ В КІНОКУЛЬТУРІ США

Метою статті є виявити особливості авторських моделей екранної творчості, які репрезентували визначні американські режисери ХХ–ХХІ століття в контексті кінокультури США. **Методологія дослідження.** Для тлумачення феномену авторського кінематографу на теренах кінокультури США до наукової розробки тематики було залучено міждисциплінарний підхід. Системний підхід використано задля аналізу специфіки кінокультури США як конгломерату авторських моделей екранної творчості. Компаративний і порівняльний методи застосовано для вивчення та порівняння специфіки режисерських моделей авторської творчості на теренах кінокультури США в контексті дифузії культур. Структурно-функціональний метод дав змогу проаналізувати авторські моделі екранної режисерської діяльності як впорядковані структуровані творчо-пошукові системи. Багатоаспектний культурологічний та мистецтвознавчий підходи у своїй єдності уможливили вивчення дослідницького креативного матеріалу кінотекстів режисерів-авторів. Використання семіотичного методу та синергетичного підходу уможливило розгляд фільмів визначних американських режисерів як певних знакових систем – текстів культури – у ретрансляції національних культурних кодів, зображенні соціокультурних подій та образу героя. **Наукову новизну** статті становить вивчення моделей екранної творчості, які репрезентували видатні американські режисери-автори, крізь призму історичних і сучасних традицій кінокультури США. **Висновки.** Обґрунтовано, що авторські моделі режисерської творчості в кінокультурі США сформувались у міжкультурному полілозі новаторського відтворення екранними засобами образу й картини світу.

Ключові слова: кінокультура США, режисура, образ світу, авторський кінематограф, Голлівудський кінотекст, блокбастер, творча особистість, образ героя, національна ідентичність, мультикультурні наративи, візуальна культура, архетип, культурологічне дослідження, культурний код, сценічне мистецтво, театр, живопис, театральна видовищність.

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

Author Models of Screen Creativity in the Cinema Culture of the USA

The purpose of the article is to identify the features of the author's models of screen creativity, represented by prominent American directors of the 20th and 21st centuries in the context of the US film culture. **Research methodology.** To interpret the phenomenon of author's cinema in the field of US film culture, an interdisciplinary approach was involved in the scientific development of the topic. A systemic approach was used to analyse the specifics of US film culture as a conglomerate of author's models of screen creativity. Comparative and contrastive methods were used to study and compare the specifics of director's models of author's creativity in the field of US film culture in the context of cultural diffusion. The researcher also applied the structural-functional method to analyse author's models of screen director's activity as orderly structured creative-search systems. Multi-aspect cultural and art history approaches in their unity made it possible to study the research creative material of film texts by director–authors. The use of the semiotic method and the synergistic approach made it possible to consider the films of prominent American directors as certain sign systems – cultural texts in the relay of national cultural codes, the depiction of socio-cultural events and the image of the hero. **The scientific novelty** of the article is the study of models of screen creativity presented by prominent American film directors through the prism of historical and contemporary traditions of US film culture. **Conclusions.** It is substantiated that the author's models of directorial creativity in US film culture were formed in the intercultural polylogue of innovative reproduction of the image and picture of the world by screen means.

Keywords: US film culture, directing, image of the world, author's cinema, Hollywood film text, blockbuster, creative personality, image of the hero, national identity, multicultural narratives, visual culture, archetype, culturological research, cultural code, performing arts, theatre, painting, theatrical spectacle.

Актуальність теми дослідження. У наукових колах прийнято вважати, що виникнення авторського кінематографу (як і самої теорії авторського кіно, фундованої Андре Базеном) припадає на середину 1950-х рр. Однак, як це не парадоксально, авторські суб'єктивні підходи до зображення образу й картини світу були презентовані ще на світанку кіно у двох прамоделях – неігровій екранній моделі Огюста й Луї Люм'єрів та ігровій моделі Жоржа Мельєса, кожна з яких мала свій відповідний культурний код. Одразу вкажемо, що *авторський*, на наше переконання – це такий кінематограф, у котрому представлена самобутня «постать режисера-постановника, неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній» [12, 30].

Водночас є доволі вагомими підстави вважати, що підґрунтя авторського кіно на теренах кінокультури США було закладено задовго до адаптації Е. Саррісом в американському науковому дискурсі концептів теорії авторського кіно й з'яви авторських режисерських моделей Нового Голлівуду – терміна, як зазначає В. Миславський, що його з початку 1970-х років починають вживати в американському кінознавстві і «яким характеризують американське кіновиробництво з кінця 1960-х років» [9, 122].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми авторського кінематографу на теренах його функціонування в історико-політичних, соціокультурних умовах, виявлення його *естетико-культурологічних підвалин як унікального явища культури*, розвитку в середовищі творчо-виробничих практик тривалий час перебувають у полі наукових інтересів як культурологів, так і мистецтвознавців. Серед них наведемо З. Алфьорову, Т. Андрущенко, Л. Брюховецьку, В. Горпенка, Р. Десноса, В. Дрю, Н. Жукову, Д. Золосєву, І. Зубавіну, І. Маноху, В. Миславського, О. Мусієнко, С. Ніла, Е. Сарріса, Ж. Садуля, В. Скуратівського, М. Сміта, К. Станіславську, Є. Тепліца, К. Фетісову, Г. Чміль та ін.

Так, І. Зубавіна в культурологічному дослідженні «Кіноархетипіка як ядро екранного наративу» вказує, що, відмінно від «простих архетипових послідовностей, котрі експлуатують масовий кінематограф, набуваючи рис шаблонності, авторський кінематограф апелює до несвідомого людини за допомогою більш складних сукупностей» [7, 76]. Своєю чергою В. Горпенко в роботі «Художній образ

та його дослідження» вважає, що в авторському кіно «дійсність, виступаючи об'єктом художнього пізнання, водночас становить і конкретний матеріал майбутнього твору, на основі якого виникає його жива тканина і той світ думок і почуттів, характерів і подій, що створює образ відображуваного» [4, 94]. Водночас художній образ постає діалектичною єдністю об'єктивного та суб'єктивного [11, 26], де «об'єктивне – це те, що автор бере з дійсності <...>, а суб'єктивне – те, що привноситься до образу творчою думкою митця, про що думає і що відчуває автор, що він хоче донести через створене, його думки, оцінки, його бачення світу» [8, 166]. Тоді як культурологиня З. Алфьорова в статті «Образ світу» у фільмах про віртуальну реальність» артикулює думку про те, що авторський «кінематограф – одне з небагатьох мистецтв, у якому нема різкого семіотичного розриву між вираженням і змістом, мистецтво, у якому не стільки розповідь створює свій зміст, скільки зміст створює розповідь» [1, 216]. У статті «Чи можливо відтворити і зберегти традиційні візуальні коди в сучасному культурному просторі?» дослідниця зазначає, що авторський кінематограф слід розглядати як «носія залишків багатьох візуальних кодів традиційного походження та активного творця власного кодованого візуального мистецького простору» [2, 4].

Мета статті – виявити особливості авторських моделей екранної творчості, які репрезентували визначні американські режисери ХХ–ХХІ століття в контексті кінокультури США.

Виклад основного матеріалу. Попри той факт, що фільмовиробництво (на відміну від європейських країн) стартувало в США з деяким запізненням і значна частка екранної продукції була відвертим запозиченням культури кінотексту французького й англійського походження, уже в ранній період розвитку американського кіно (1910–1920-ті роки) було закладено підвалини кінематографічного авторства, специфічні для кінокультури США.

Одним з фундаторів базових принципів авторського кінотексту в кінокультурі США слід вважати Девіда Ворка Гріффіта, творчий внесок котрого як у сценічне, так і в екранне мистецтво складно переоцінити. Однак цікавим є той факт, що в кінематографі *театральний* актор-невдаха і майбутній визначний режисер прийшов не за покликанням, а тому, що сподівався в новій креативній царині виразити свої філософські погляди на світ і людину в ньому й разом з тим, міркуючи, покращити свій

матеріальний стан. Тривалий час граючи епізодичні ролі й водночас продукуючи доволі складні сюжети текстів сценаріїв (базованих, зокрема, на романах Джека Лондона, Гі де Мопассана, Чарльза Діккенса, Еміля Золя, поемах Альфреда Тенісон, Роберта Браунінга і театральній драматургії Вільяма Шекспіра, Андре де Лорда, Франсуа Коппе ін.), Д. Гріффіт, ставився до кіно доволі зверхньо [18, 102], хоч і намагався зберегти основні мультикультурні наративи й ідеї авторів, на творчість котрих спирався. Він вважав таку неоконкретну діяльність звичайним додатковим заробітком (на жаль, і сучасні театральні виконавці часто-густо вважають так само), а тому довго, як це не дивно, вагався прийняти продюсерську пропозицію стати очільником фільмування, а отже, режисером-постановником, тим суб'єктом моделювання, «який демонструє своє світовідношення в художньо-образній формі, за допомогою екранної мови, основним культуротворчим елементом якої є кадр» [12, 30], оскільки боявся зіпсувати собі акторську кар'єру. Проте невдовзі, ставлячи по кілька короткометражних кінотекстів (загалом більше 400) на тиждень у співпраці одночасно з такими впливовими кінокомпаніями, як Biograph та Edison Studios й накопичуючи досягнення різноманітних мистецьких шкіл і напрямів, Д. Гріффіт не лише захопився режисерською професією, а й у проміжку 1908–1912 років (поєднавши у своїй діяльності креативні якості та функції драматурга, режисера, актора) зумів виробити власний авторський постановницький стиль, базований на сміливому експерименті в галузі світла, динаміки камери, масштабуванні зображення, монтажу [14] (що не завжди схвально сприймало студійне керівництво). Крім того, значний внесок майстра в розвиток власної екранної мови слід вбачати в реформуванні системи акторської гри, зокрема пластичної культури – мімічної гри, жести, ходи (комедійної, драматичної, ліричної, трагічної), хореографії, верхової їзди, дотриманні темпоритму пластики тіла. На думку польського культуролога Є. Тепліца, автор-режисер «настільки був впевнений у виразності тіла й жести актора, що сміливо примушував його “грати спиною”» [20, 84]. Добираючи до роботи в екранному проєкті акторів з особливою ретельністю, Д. Гріффіт запрошував молодих акторів, які не мали театального досвіду (Гледіс Сміт (відому як Мері Пікфорд), Мей Марш, Дороті і Ліліан Гіш, Генрі Уотхолла, Норму і Констанцію Толмедж, Роберта Харрона, Оуена Мура, Дугласа

Фербенкса, Річарда Бартельмесса, ін.), проте швидко навчалися під орудою митця у створеній ним майстерні. Формуючи акторські навички в досягненні природного поведіння в кадрі при виконанні різноманітних за амплуа ролей, Д. Гріффіт (маючи незаперечний талант створення акторського ансамблю) в порядку експерименту затверджував, як у театрі, дублюючий склад молодих виконавців-учнів, що брали участь в усіх репетиціях.

Самобутній творчий внесок Девіда Ворка Гріффіта в становлення та розвиток американської мультикультурної моделі авторського кіно як потужної особистості, спроможної репрезентувати «власну кінематографічну світомодель; спонукати глядача, проникаючи в загальнолюдські проблеми, переінакшувати своє особисте ставлення до реальності, робити спроби трансформувати навколишню дійсність» [12, 30], полягає не лише в сміливому реформуванні тогочасних методів акторського виконавства, закладанні підвалин системи «кінозірок», а й упровадженні в кінодраматургію оповідної форми екранної нарації, адаптації, мовити би, «романної форми» оповіді в кінематографі. Адже численні оповідні прийоми, зосібна сюжет, котрий розвивається в паралельних наративних векторах, або *happy end*, майстер запозичив з літератури. Прикметно, що наслідування романних форм нарації в презентації як подій, так і образів героїв спонукало Д. Гріффіта (імовірно, несподівано для нього самого) вдатись до відкриття «оповідної функції кінокамери» [20, 84], котра перетворюється на своєрідне око автора-оповідача в зображенні й водночас суб'єктивному кодуванні екранної дійсності, яка ще на світанку кінокультури США «підкорюється задуму автора, трансформується і набуває форм, відмінних від життєподібних» [12, 30].

Поклавши в основу авторської екранної діяльності творчий експеримент, Девід Гріффіт, звісно, численні прийоми запозичував з європейської візуальної культури, однак завжди творчо переосмислював їх і надавав мистецької неповторності, черпаючи своє натхнення, зосібна й у живопису. Таким прийомом візуальної культури його кінотекстів, приміром, був *великий план*, надвеликий план (*деталь*), відомі європейським кінематографістам (як своєрідний ярмарковий атракціон) задовго до приходу майстра в екранне мистецтво. Художньо-естетичні можливості великого плану він переосмислив та використав у своїх

кращих кінотекстах («Народження нації», 1914; «Нетерпимість», 1916; «Зламани пагони», 1919; «Шлях на Схід», 1920) задля акцентуації акторської гри. Крім того, посилюючи драматургічну напругу в розкритті образу героя, режисер створював особливу систему штучного освітлення. Д. Гріффіт якось зазначав, що музеї світу презентують твори живопису, котрі передовсім приваблюють увагу глядачів великими обличчями, тоді ж, коли обличчя виражає те, що задумав автор, публіка швидко забуває про руки, ноги, спину» [19].

Поступово викристалізовуючи авторський почерк і стиль, митець удосконалював свою кіномову, використовуючи в досконалому екранному ритмі ті чи ті монтажні рішення (від паралельного й перехресного до монтажу надкоротких кадрів, що дозволило одночасно розвивати кілька сюжетних ліній з кількома головними героями), засоби знімальної техніки (зум, напливи, затемнення, кашетки). Крім того, автор-режисер, формуючи свій метод (як антитезу театральній видовищності), вміло застосовував вишукану композицію кадру (задля підкреслення психологічного стану героїв), а у своєрідних меседжах-проповідях, вживлених у художню тканину кінотекстів, прагнув досягнути досконалої форми [20, 85] своїх екранних творів, демонструючи при цьому авторське «оригінальне (відповідно до індивідуального світогляду) бачення світу» [12, 30].

Самобутню авторську модель на теренах кінокультури США вдалось створити визначному акторові, режисеру, сценаристу та продюсеру Чарлзу Спенсеру Чапліну, котрому знадобилось усього кілька місяців, щоби завоювати славу більш гучну, аніж слава Д. У. Гріффіта [18, 132]. Прикметно, що, маючи значний сценічний досвід (зосібна й у театральному підприємстві Фреда Карно) і будучи блискучим майстром пантоміми (що в англійській культурі XIX ст. набула статусу національної форми театального видовища), Ч. Чаплін на перших порах ставився до кіномистецтва скоріш негативно, спокусившись хіба надто вигідним контрактом на 75 доларів на тиждень зі студією Keystone. На переконання Є. Тепліца, як режисер-автор «Ч. Чаплін не був і не хотів бути революціонером мистецької форми й порівняно з Д. В. Гріффітом – творцем нової екранної мови – вважався старомодним, адже віддавав перевагу загальним «мельєсівським» планам, зйомці нерухомою камерою, переносючи своїх героїв зі світу гротеску й буфонади в реальний світ американської дійсності» [20, 105], ба більше – лишався вірним своїм принципам як у

ранній період творчості, так і продукуючи вже голлівудські кінотексти, зокрема «Месє Верду», 1946 (студія United Artists Entertainment). Сам Ч. Чаплін, котрий ніколи не брався фільмувати блокбастери (як масштабні-постановчі високо бюджетні фільми відповідного видовищного жанру – фантастичного, пригодницького, історичного або екранізації нашумілого бестселлера [9, 22]), зазначав, що використовував загальні плани для того, аби показати, як «працює в кадрі герой на повний зріст: не тільки його стопи, а й ноги, обличчя, руки, адже в пантомімі актор виражає сутність сцени всім тілом, тож немає необхідності виділяти на крупному плані його обличчя» [13, 66]. Як непересічна творча особистість, він без перебільшення був упевнений в унікальності свого таланту, тож не вважав за потрібне вдаватись до новаторських прийомів зйомки, цілковито підпорядковуючи техніку й тогочасні екранні технології пластиці самого виконавця та не «заважаючи» тому масовими сценами, які зумисно відсутні в роботах майстра. Імовірно, саме тому в кращих кінотекстах Ч. Чапліна (зосібна «Пілігрим», «Малюк», «Парижанка», «Золота лихоманка», «Цирк», «Вогні великого міста», «Нові часи», «Великий диктатор» й ін.) великі плани з'являються тільки тоді, коли вираз обличчя персонажа має більше значення, аніж пластика тіла, жестикуляція, міміка.

Змінивши уявлення і кінематографістів, і глядачів про майстерність актора в кінематографі, Ч. Чаплін спрезентував проникливий екранний образ маленького волоцюги, котрий, потрапляючи в різноманітні неоковирні ситуації, усе ж викликає співчуття публіки, котра, посміхаючись, часом сприймає кінообраз, як саму себе, адже автор-режисер робить ключовою не саму дію, а безпосередню реакцію на неї: плач, смуток, відчай, сміх, розпач. Тим самим визначний митець уперше в історії (принаймні американського) кіно, «перекидає своєрідний місток між художником і глядачами, вносячи в механічну екранну розвагу гуманістичні цінності справжнього мистецтва» [18, 132]. Майстер власне і не передбачав, що згодом вказаний образ щирого й зворушливого волоцюги (базованого на ключовому авторському прийомі – піклуванні про власну гідність) стане найбільш тиражованим у масовій культурі XX, ба навіть і XXI століття, тоді як, на переконання З. Алфьорової, «кращі твори постмодерної видовищної культури, у яких відтворено перцептивні і культурні пласти інформації» [3, 4], демонструють багатогранність режисерської

професії, віддаючи належне їй, сказати б, театральному походженню. Адже, погодьмось, митець в усіх своїх авторських кінороботах прагнув віддати належне сценічному мистецтву (у побудові масивних декорацій, демонстрації ексцентричної акторської гри й своєрідної химерності монологів, творенні гротескних образів), завдяки котрому йому фактично й вдалось вижити в юності. Тоді як створюючи своєрідний автопортрет у кінотексті «Вогні рампи», Ч. Чаплін (дивлячись на себе чи не з надмірною скромністю генія) презентує образ самотнього артиста, що на схилку життя (потерпаючи від переслідувань і принижень суспільства) «передає свій «світоч» юній танцівниці, а разом з ним і все, що в нього було відібрано: здоров'я, талант, любов, славу. Ніколи ще Чаплін не був таким близьким до Шекспіра за глибиною думки й популярності її вираження, аніж у цьому фільмі. Ніколи головна чаплінська тема людської гідності не була виражена з більшою силою» [18, 373].

Досягнувши наполегливою працею статусу незалежного автора-режисера, сценариста, актора, Ч. Чаплін прагнув досягнути надточності філігранності екранного зображення. Задля цього він (навіть попри несприятливі обставини фінансового чи то технічного характеру) вдавався до десятків, а то й сотень дублів одного кадру (обираючи з них один – найдосконаліший), нещадно витрачаючи на це тисячі метрів плівки, однак створюючи воістину безсмертні кінотексти, у яких, як правило, пропонував глядачам авторський відкритий фінал (герой прямує назустріч долі безлюдним шляхом у невідомому напрямку), спонукаючи їх до розмислів, про що багато років потому міркуватимуть теоретики візуальної культури як про одну з ключових ознак авторського кінематографу.

Значимість творчості визначного майстра полягає передовсім у тому, що, одухотворивши, мовити би, «холодні» схеми творення екранної ексцентрики, Ч. Чаплін як беззаперечний фундатор (принаймні на теренах кінокультури США) авторської франшизи, базованої на пригодах знедоленого волоцюги Шарло, вивів (спираючись на власний життєвий досвід і в драматичний відтинок творчої біографії, оголосивши «війну Голлівуду» [13, 106]) у світовий кінопростір потужний образ героя, котрий у нерівній боротьбі з надсильним і озлобленим світом зберіг людську гідність, примусив глядача зазирнути всередину себе і, головню, залишається актуальним дотепер.

Перекидаючи місток від авторської творчості Ч. Чапліна (котрий створив свій останній кінотекст «Графиня з Гонконгу» 1967 року) до творчості представників режисерських світоглядних моделей Нового Голлівуду, що саме в цей час потужно формувались, варто зосередитись на такій ключовій фігурі цього мистецького явища, як Мартін Скорсезе. Саме в його авторському кінематографі, що формувався під впливом фільмів режисерів французької Нової Хвилі, було закладено художньо-естетичні й морально-етичні підвалини наративів кінокультури Нового Голлівуду й руйнувався «блискучий образ Америки, який, зазвичай, створював Голлівуд» [9, 123]. Вплив «Нової хвилі» на творчість М. Скорсезе (нині культового режисера) очевидний вже в одному з перших його кінотекстів – «Хто стукає у двері до мене?» (1967 року). Тоді як для парадигми «Нового Голлівуду» стала характерною розробка персонажів-архетипів, поведінка яких не була мотивована конкретними цілями, чіткою моральною позицією і приналежністю до інтересів будь-якої соціальної групи [17, 276]. Усі ці риси «Нового Голлівуду» стали можливими завдяки скасуванню в 1967 році неофіційного етичного договору, кодексу Хейса, згідно з яким кінострічки, що підривають моральні підвалини суспільства, відкрито знущуються над законом і змушують глядача співчувати злочинцям, фільмувати було заборонено.

Прикметно, що М. Скорсезе в розмислах про режисерське ремесло висловлював думку про те, що «навчити знімати кіно людину практично неможливо. Попри той факт, що кіношкола дає певні базові знання, єдиний спосіб навчитись робити кіно – це почати його знімати і, прагнучи успіху, віддаватись повністю» [16, 266]. І він знімав, щоправда, перше визнання його авторських меседжів прийшло лише після одинадцяти створених кінотекстів, зокрібно, з виходом у 1976 фільму «Таксист», отриманням Золотої пальмової гілки Каннського кінофестивалю та 4 номінаціями на премію Оскар, щоправда, не «За кращу режисуру (з Р. Де Ніро в ролі ветерана В'єтнамської війни з нав'язливим посттравматичним синдромом), репрезентуючи один з творчих принципів митця – уникаючи духовних компромісів [6, 289], не зупиняється у своєму саморозвитку ні на мить, ні на крок.

Називаючи кожний новий кінотекст своєрідним марафоном і в чомусь небезпечним бігом рейками, Мартін Скорсезе демонструє на екрані свою виняткову чутливість «до

використання руху та певних масштабів кадру відповідно до внутрішнього стану екранних героїв» [5, 68]. Один з найпослідовніших дослідників творчості майстра Еберт Роджер зазначав, що кінотекстами культового американського режисера-автора можна «насолоджуватись з вимкненим звуком або з увімкненим звуком, але вимкненим зображенням» [15].

Аналізуючи візуальну культуру майстра, Г. Десятник впевнений, що для режисера «зв'язок між характером зображення і звуку та характером дії персонажів є безумовним елементом екранного видовища. У «Хранителі часу» ця єдність збагатилася блискучим використанням складних декораційних комплексів і комп'ютерними динамічними ефектами». Дослідник висловлює переконання, що автор-режисер вміло «організував дію у двох зображальних авторських світах – достатньо тісному відгородженому від навколишнього середовища та плину часу в помешканні забутого режисера та нескінченно глибинному, динамізованому за допомогою руху камери, відкритому для плину часу помешканні хлопця, який обслуговує символ життєвого руху – вокзальний годинник». Водночас, аналізуючи переваги творчого тандему «оператор-режисер», автор доводить, що талановитий кінооператор «Роберт Річарсон забезпечив точність і глибоку емоційність кожного руху камери відповідно до психологічного стану персонажів. Стрімкі наїзди і від'їзди дають змогу не тільки динамізувати інтелектуальний зміст, але й емоційно залучити глядача до емоційних реакцій персонажів, до їхнього світосприйняття. В одному річищі із цими виражальними засобами автори використовують колір як вияв атмосфери подій, аналітичний поділ на плани як вираз між особистих конфліктів, звук як вияв емоційних сплесків у свідомості екранних героїв» [5, 69–70].

Ще одним авторським принципом у підходах до творення екранного продукту стало намагання митця в численних голлівудських кінотекстах (із домінуючою темою – кримінальності), а саме: «Скажений бик» (1980), «Колір грошей» (1986), «Славні хлопці» (1990), «Мис страху» (1991), «Епоха невинності» (1993), «Казино» (1995), «Банди Нью-Йорка» (2002), «Авіатор» (2004), «Відступники» (2006), «Острів проклятих» (2010), «Мовчання» (2016), «Ірландець» (2019), «Вбивці місячної квітки» (2023) й ін. – нетривіально відтворити не подобу реальності (зосібна й у багаторічному тандемі з

режисеркою монтажу Тельмою Шонмейкер), а її суто авторську версію, презентуючи оригінальну інтерпретацію моментів дійсності, базованих на особливостях життєвого досвіду й унікальності його духовного світу, неординарному вмінні репрезентувати через фільмовий матеріал, екранні образи неповторність власної особистості» [12, 30].

Представляючи в авторській кіномоделі свою мистецьку унікальність, М. Скорсезе (передовсім у надзвичайно ретельному, сказати б, творчому конструюванні образів екранних героїв-архетипів, через яких у болісних моральних і художньо-філософських рефлексіях [6, 273] він і розкриває свої нетривіальні історії, пов'язані з релігією, вірою, суспільною мораллю, насиллям, боротьбою із внутрішніми конфліктами, виявленням національної ідентичності) неодноразово артикулював унікальне й водночас надивовижу просте творче кредо режисера та сценариста, продюсера, історика й теоретика кінематографу: «Я – це моє кіно, а заради максимальної самореалізації кіно має стати сенсом життя» [16, 267].

Будучи одним з найвидатніших сучасних режисерів, які заклали підвалини традицій кінематографу Нового Голлівуду, Мартін Скорсезе, попри прихильність до вказаних вище тем, неупинно демонструє сміливе авторське експериментування в можливостях опановувати різні види екранних мистецтв (зосібна неігрового, телевізійного, кліпового), розмаїту палітру жанрів (що не заважає його культовим фільмам мати значні касові збори), при цьому навмисно не прагне до «підвищеної складності кінотексту» й самобутньо демонструє *індивідуально-особистісне бачення і відтворення екранними засобами картини світу* [11, 36].

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше дослідження авторського кіно здійснено в проєкції на творчість режисерів-авторів, котрі закладали підвалини авторських світоглядних моделей фільмування на теренах кінокультури США, а також режисерів, що потужно розвивали історико-культурні традиції саме американської моделі авторського кінематографу на межі XX–XXI століть.

Висновки. Підбиваючи підсумки, зазначимо, що базові принципи унікального за своїми мультикультурними наративами авторського кінематографу (як конгломерату різних за індивідуально-особистісним, філософським, художньо-естетичним, національно-етнічним наповненням

світоглядних моделей) у площині кінокультури США, було фундовано визначними режисерами-авторами: Девідом Ворком Гріффітом та Чарлзом Спенсером Чапліном – ще в першій чверті XX століття. Саме цим режисерам щонайпершим вдалось залучити глядача до перегляду так, щоби, спонукаючи його свідомо проникати в загальнолюдські проблеми, намагались переінакшити своє ставлення до дійсності, активно прагнути змінити її. Тоді як сучасному культовому режисерові Мартіну Скорсезе, одному з найяскравіших представників кінокультури Нового Голівуду й США, не лише вдалось репрезентувати у своїх авторських кінотекстах неповторну індивідуальність кіноавтора, зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній [10, 16], але й, спираючись на традиції фундаторів американської моделі авторського кінематографу, зробити авторський фільм таким, що задіяний в широкій дистрибуції (а отже, прибутковим), таким, що здатен формувати візуальну культуру глядача, активно впливати на осмислення ним явищ дійсності, а результати цього осягнення не втрачали би чуттєвої конкретності, емоційного багатства.

Література

1. Алфьорова З. І. «Образ світу» у фільмах про віртуальну реальність. *Мистецтвознавство України*. Київ : СПД Кравчук В. К. 2004. Вип. 4. С. 214–221.
2. Алфьорова З. І. Чи можливо відтворити і зберегти традиційні візуальні коди в сучасному культурному просторі? *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : зб. матер. VII Міжнар. наук.-твор. конф. (Київ, 09 квітня 2014 р.). Київ : НАКККиМ. 2014. С.3–5.
3. Алфьорова З. І. Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології та мистецтвознавстві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 3–8.
4. Горпенко В. Г. Художній образ та його дослідження. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*. 2007. Вип. 1. С. 92–99.
5. Десятник Г. О. Професійний аналіз екранних творів : навч. пос. Київ, 2015. 236 с.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
7. Зубавіна І. Б. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 75–83.
8. Маноха І. П., Фетісова К. А. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва. *Збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ*. Київ, 2010. С. 162–169.
9. Миславський В. Н. Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник. Харків : Точка, 2024. 228 с.
10. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 448 с.
11. Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в сучасному фестивальному просторі. Ч. 1: Ігрові фільми українських режисерів-авторів у контексті міжкультурної дипломатії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Київ, 2021, Вип. 29. С. 36–43.
12. Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в сучасному фестивальному просторі. Ч. 2: Фестивальний формат фільмів українських режисерів-авторів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Київ. 2022. Вип.30. С. 29–35.
13. Chaplin Charlie. My Autobiography. Plume, 1992. 493 p.
14. Drew William M. D.W. Griffith (1875–1948). URL: <http://www.gildasattic.com/dwgriffith.html> (дата звернення: 14.12.2024).
15. Ebert Roger. Scorsese by ebert. Foreword by Martin Scorsese. The university of chicago press Chicago and London. 2008. URL: <https://cultureinjection.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/martin-scorsese.pdf> (дата звернення: 18.12.2024).
16. Lopes P. The power of Hyphen-Nationalism: Martin Scorsese's sojourn from Italian American to white-ethnic American. *Social Identities*, 2017. №23(5). Pp. 562–578.
17. MacDowell J. Interpretation, irony and “surface meanings” in film. *Film-Philosophy*, 2018. № 22(2). Pp. 261–280.
18. Sadul Georges. Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours. Paris. 1955. 466 p.
19. Smith Matthew. American Valkyries: Richard Wagner, D. W. Griffith, and the Birth of Classical Cinema. URL: <https://muse.jhu.edu/article/235950> (дата звернення: 06.11.2024).
20. Toeplitz Jerzu. Historia sztuki filmowej. 1955–1956. 336 s.

References

1. Alforova, Z. I. (2004). “Image of the World” in Films about Virtual Reality. *Art History of Ukraine*, 4, 214–221 [in Ukrainian].
2. Alforova, Z. I. (2014). Is It Possible to Recreate and Preserve Traditional Visual Codes in the Modern Cultural Space? *Cultural and Artistic Environment: Creativity and Technology: Proceedings*

of the 7th International Scientific and Creative Conference, (Kyiv, 9 April 2014), 3–5 [in Ukrainian].

3. Alforova, Z. I. (2016). Return to Non-locality: On Methodological “Shifts” in Cultural Studies and Art Studies. *Current Issues in the History, Theory and Practice of Artistic Culture*, XXXVI, 3–8 [in Ukrainian].

4. Horpenko, V. H. (2007). Artistic Image and Its Research. *Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 1, 92–99 [in Ukrainian].

5. Desiatnyk, H. O. (2015). Professional Analysis of Screen Works. Kyiv [in Ukrainian].

6. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian Woman in the Conflict of Mythologies*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Zubavina, I. B. (2015). Cinematic Archetype as the Core of the Screen Narrative. *Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 16, 75–83 [in Ukrainian].

8. Manokha, I. P., & Fetisova, K. A. (2010). Prospects of Psychological and Discursive Research in Modern Psychology of Art. Collection of scientific papers of the H.S. Kostiuk Institute of Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, 162–169 [in Ukrainian].

9. Myslavskyi, V. N. (2024). Western Cinema. Conceptual and Terminological Dictionary. Kharkiv [in Ukrainian].

10. Pohrebniak, H. P. (2020). Author's Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. Kyiv [in Ukrainian].

11. Pohrebniak, H. P. (2021). Directorial Models of Auteur Cinema in the Modern Festival Space. Part 1. Feature Films by Ukrainian Auteur Directors in the Context of Intercultural Diplomacy. *Scientific*

Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 29, 36–43 [in Ukrainian].

12. Pohrebniak, H. P. (2022). Directorial Models of Auteur Cinema in the Modern Festival Space. Part 2. Festival Format of Films by Ukrainian Auteur Directors. *Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 30, 29–35 [in Ukrainian].

13. Chaplin, Charlie. (1992). *My Autobiography*. Plume [in English].

14. Drew, William M. D. W. Griffith (1875–1948). (n.d.). Retrieved from: <http://www.gildasattic.com/dwgriffith.html> [in English].

15. Ebert, Roger (2008). *Scorsese by ebert*. Foreword by Martin Scorsese. The university of chicago press Chicago and London. Retrieved from: <https://cultureinjection.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/martin-scorsese.pdf> [in English].

16. Lopes, P. (2017). The Power of Hyphen-Nationalism: Martin Scorsese's Sojourn from Italian American to White-Ethnic American. *Social Identities*, 23 (5), 562–578 [in English].

17. MacDowell, J. (2018). Interpretation, Irony and “Surface Meanings” in Film. *Film-Philosophy*, 22 (2), 261–280 [in English].

18. Sadul, Georges (1955). *Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours*. Paris [in French].

19. Smith Matthew. (n.d.). American Valkyries: Richard Wagner, D. W. Griffith, and the Birth of Classical Cinema. Retrieved from: <https://muse.jhu.edu/article/235950> [in English].

20. Toeplitz Jerzu (n.d.). (1955–1956). *History of Cinema. 1955–1956* [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025*

УДК 784.011.26(510)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327859

Цитування:

Sadovenko S. (2025). Modern Chinese Musical Art in Intercultural Dialogue and in The Context of Ukraine-China Cultural Interaction. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 24–31 [in Ukrainian].

Sadovenko Svitlana,

Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor at the Department of Musical Art,
National Academy of Culture and Arts Management
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
svetlanasadovenko@ukr.net

Садовенко С. М. Сучасне китайське музичне мистецтво в міжкультурному діалозі та в контексті діалогу культур Україна – Китай. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 24–31.

MODERN CHINESE MUSICAL ART IN INTERCULTURAL DIALOGUE AND IN THE CONTEXT OF UKRAINE-CHINA CULTURAL INTERACTION

The purpose of this article is to research the influence of Western music upon musical culture in China and ascertain the position of modern Chinese musical art within the intercultural dialogue with Ukraine. **The research methodology** is based on the canons of analysis, systematisation, generalisation, and integration of methods, including art studies, cultural studies, axiology, historical analysis, and an orderly approach. All these methods have allowed for in-depth examination of the impact of Western music on Chinese musical tradition and assessment of the role played by modern Chinese musical art in cultural exchange between Ukraine and China. **Novelty of this study** is founded upon the examination of historical and contemporary aspects of Western musical traditions integrating into Chinese culture. The study proves the specific influence of Western music on Chinese musical culture and illustrates how the special synthesised forms of music have a precious enrichment impact on China's education system and art-cultural infrastructure. The role of modern Chinese musical art in intercultural communication with Ukraine is also examined, and the potential for musical collaboration between the nations is taken into account. **Conclusions.** Contemporary Chinese musical art is an important component of intercultural dialogue, serving to maintain national identity while promoting mutual cultural enrichment. Western music has had a profound impact on Chinese musical culture, and this has resulted in the creation of distinctive hybrid musical styles that have significantly enriched China's educational and cultural systems. Cultural and art initiatives, such as the 'China-ASEAN Music Week,' serve as instruments for deeper cultural exchange and cooperation among countries. The potential for cooperation between China and Ukraine in the field of musical arts can become one of the main drivers in the establishment of mutually beneficial relations, ensuring the preservation of national identity, and the enrichment of cultures in the Ukraine-China interaction.

Keywords: modern Chinese musical art, Chinese pop music, popular music, musical art, cultural dialogue, musical culture, cultural integration, national identity, Ukraine-China cooperation, China, Ukraine.

Садовенко Світлана Миколаївна, доктор культурології, професор, професор кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України

Сучасне китайське музичне мистецтво в міжкультурному діалозі та в контексті діалогу культур Україна – Китай

Мета статті полягає у виявленні специфіки впливу західної музики на китайську музичну культуру та визначенні ролі сучасного китайського музичного мистецтва у міжкультурному діалозі з Україною. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах аналізу, систематизації, узагальнення та використанні комплексу методів, серед яких, зокрема, мистецтвознавчий, культурологічний, аксіологічний, історичного аналізу та системного підходу, застосування яких дозволило виявити впливи західної музики на китайську музичну культуру та визначити роль сучасного китайського музичного мистецтва у діалозі культур Україна – Китай. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що на основі аналізу історичних та сучасних аспектів інтеграції західних музичних традицій у китайську культуру виявлено специфіку впливу західної музики на китайську музичну культуру, яка полягає у виникненні унікальних синтезованих музичних форм, які значно збагачують освітню та культурно-мистецьку системи Китаю. Розкрито роль сучасного китайського музичного мистецтва у міжкультурному діалозі з Україною. Окреслено перспективи співпраці між Україною та Китаєм у музичній сфері в контексті діалогу культур. **Висновки.** Сучасне китайське музичне мистецтво виконує важливу функцію у міжкультурному діалозі, сприяє збереженню своєї національної ідентичності та протегує взаємозбагачення культур. Вплив західної музики на китайську музичну культуру призвів до виникнення унікальних синтезованих

музичних форм, які значно збагачують освітню та культурну системи. Культурно-мистецькі ініціативи («Тиждень музики Китай-АСЕАН» та ін.) слугують платформами щодо поглиблення культурного обміну та співпраці між країнами. Потенційно співпраця між Україною та Китаєм у галузі музичного мистецтва може стати важливим чинником у розвитку взаємовигідних відносин, які підтримують збереження національної ідентичності та сприяють культурному взаємозбагаченню у діалозі культур Україна – Китай.

Ключові слова: сучасне китайське музичне мистецтво, китайська естрада, естрадна музика, музичне мистецтво, діалог культур, музична культура, культурна інтеграція, національна ідентичність, українсько-китайська співпраця, Китай, Україна.

Relevance of the research topic. One of the key functions of modern musical art is the preservation of national cultural heritage and integration of artists' creativity into artistic traditions of foreign nations across the world. As such, music is a unifying platform of intercultural communication since music has the capacity to unite people and convey sentiments and values across linguistic and geographic boundaries. Being an integral part of national identity, music provides a place for culture where all nations can prove their uniqueness and exchange it with the rest of the world. Popular music, born at the intersection of multiple traditions and modern influences, exemplifies this capability by providing a place to speak out, discover new styles, and new approaches. A special place in this work is taken by Chinese musical art, distinguished by certain musical structures and a combination of outstanding instruments and melodies without direct analogues in Ukrainian musical art. These genuine elements bring some new hue into the world's musical landscape, stimulating the emergence of intercultural projects when Western and Eastern arts are mixed, outlining larger boundaries of creative possibilities. Knowledge of these trends not only enhances awareness of cultural diversity but also offers possibilities for critical analysis of cultural forces shaping the modern globalised musical environment. This allows researchers and artists to integrate innovations and translate cultural achievements into the framework of increasing global interaction without compromising the unique musical heritage of each culture.

Contemporary Chinese musical art is the subject of scholarly research. In particular, the research works of Anna Boyko, Sun Yanyin, Deng Jiakun, Li Xianzhong, Zhang Yu, Huang Ming, and other scholars touch upon various aspects of Chinese musical art, Chinese popular music in particular, its stylistic, sociocultural, and economic dimensions. As Zhang Yu aptly notes, modern Chinese pop music, 'by integrating the traditional into the modern ones, turns into an important bridge between cultures, facilitating mutual understanding' [7].

Ukraine today is a state that seeks to transform its immense spiritual and creative

potential into innovative industrial reality of sustainable development – not to the detriment of, but for the benefit of all the nations of Europe, Asia, and the world. In this context, Ukraine and China can be characterised as strategic partners. Historically, Ukraine and China collaborated in the Eurasian space for centuries. The Great Silk Road connected China with Europe through Kyiv and Slavic lands. Meanwhile, Ukraine continues to seek new avenues of development, particularly through China's infrastructure project, Belt and Road Initiative (BRI), launched in September 2013 by Chinese leader Xi Jinping. This worldwide blueprint envisions a gigantic network of infrastructure linking Western China to Europe via Central Asia and Iran that will serve not only to swap goods but also ideas, values, and customs between the Asia-Pacific region, Central and Eastern Europe, and Africa [4]. For Ukraine, this trillion-dollar infrastructure megaproject can become a new opportunity since its implementation can provide strong impetus to the economic advantage of the country and stimulate its development. China, as one of the world's leading nations, has high potential in enabling cultural dialogue, which can foster better understanding between Chinese and Ukrainian cultures. Learning about the cultural roots of both nations can bring about economic success and furtherance of friendly relations, which is of paramount importance during the era of globalisation. Notably, the Belt and Road Initiative is not in competition with Ukraine's aspirations for European Union membership but rather an essential element in the creation of a new world vision based on respect, understanding, and cooperation. Establishing a basis for bilateral cultural enrichment will result in safe development and improved bilateral relations, such as joint cultural projects, exhibitions, festivals, and academic activities that support shared values and cultural diversity.

The designation of modern Chinese musical art, particularly Chinese pop music, as a platform for cultural dialogue – combined with a lack of in-depth academic analysis and poor research into its characteristics and sense in the context of globalisation – hinders the understanding of this dialogue and its implications for globalised cultural relations, particularly in the context of Ukraine-

China cultural interaction. This emphasises the importance and pertinence of conducting a more in-depth investigation of the problems discussed in this article. Investigation of these questions will provide a better understanding of the function of contemporary Chinese musical art in intercultural dialogue with Ukraine and determine the chances of cooperation between China and Ukraine in the area of music.

Analysis of key studies and publications. The methodological foundation of the research lies in scientific investigation of China's intercultural dialogue with the Eastern and Western world. Every study includes contemporary Chinese and Ukrainian scientists' doctoral theses successfully defended in Ukraine within the past few years. They include the paper of Ukrainian scholar Anna Boiko, 'Chinese Pop Vocal Art in the Context of Historical, Cultural, and Genre-Stylistic Processes' [1], the thesis of Deng Jiakun, 'Chinese Orchestral Wind Music in the Context of Cultural Dialogue' [2], and the work of Darina Kupina [3], and other notable works.

Deng Jiakun has made a notable contribution to the research of Chinese musical art within the framework of intercultural communication. In his work 'Chinese Orchestral Wind Music in the Context of Cultural Dialogue' he provides a full description of Chinese musical culture and its integration in world culture on a global level. Chinese orchestral wind music is specially devoted as a cross-cultural phenomenon representing Western-Eastern traditions' interchange. The author takes into consideration historical, theoretical, and practical grounds of its emergence and underscores its novelty and significance for world culture. Music communication and dialogue theory is one of the most dominant themes of the research. Music, Deng Jiakun states, is a means of communication that holds the power to exchange feelings and cultural norms that are beyond linguistic and geographical scope. Music, in his interpretation, seems to be a device for building cultural identity and intercultural dialogue. One of the most important elements of the work is the evolution of Chinese orchestral wind music. By looking at how it evolved from traditional to modern academic style, the author analyses how the Western tradition has influenced Chinese music today. It also explores the music of celebrated Chinese composers such as Yin Qin, Wang Heshen, and Chen Dan, and the way that national themes combine with contemporary trends to yield new musical forms of expression. The research includes a comparative analysis of Chinese and European musical timbral and intonational semantics of wind instruments. It delves into the

common timbres and intonations of wind instruments that express the musical thought of the East and the West. This study reveals the tonal and intonational qualities in addition to instrumental expressiveness of modern Chinese orchestral wind music, its influence on the formation of musical identity, and its contribution to intercultural dialogue [2]. Deng Jiakun's work provides a comprehensive view of Chinese orchestral wind music as a significant cultural phenomenon that, in terms of cultural dialogue, emphasises the importance of intercultural exchange and globalisation processes in the development of musical culture.

In the study 'Integration of European Singing Traditions into China's Vocal School', author Sun Yanying examines numerous European musical traditions adopted by Chinese singers, including European classical singing, bel canto, the traditions of the Italian opera school, as well as Ukrainian chamber art. The research demonstrates that within the development of international musical connections, the Chinese vocal school integrates the achievements of each of these traditions. The study emphasises the importance of Xiao Youmei and Cai Yuanpei, who 'received their education in Europe and were the first to attempt to reform music education in China by studying European experiences and implementing them in professional practice' [6, 7]. It also highlights the significant contribution of Ukrainian singers in introducing European opera to China through the establishment of music schools and private vocal studios, as well as through private lessons and masterclasses conducted by prominent opera singers, including Boris Hmyria [6, 13]. The research explores the methodological principles of V. Shushlin, who developed his own method of active-passive breathing and trained the first generation of highly professional Chinese singers. These artists later gained worldwide recognition and continued to develop his methodology [6, p. 15]. Additionally, it examines the contributions of Shen Xiang and his student Guo Shuzhen, who founded China's leading vocal school and elevated Chinese vocal art to an international level [6, 11].

In the study 'The Creative Figure of Alexander Tcherepnin in Global Scholarly Discourse', Iryna Polska and Chen Haiyun analyse the existing body of global musicological research dedicated to Tcherepnin's significant role in fostering dialogue between Eastern and Western cultures [5]. Strengthening ties between Chinese and European musical traditions, Tcherepnin studied traditional Chinese instruments – such as the pipa (an analogue of the Ukrainian sopilka) – and composed works inspired by Chinese culture,

including Concerto No. 4 for Piano and Orchestra and Seven Songs on Poems by Chinese Poets. The authors note that 'the manuscripts and publications of Tcherpnin himself hold particular value, especially his theoretical work "The Fundamental Elements of My Musical Language" (Tcherpnin, 1979), in which the composer defines the core principles of his creative approach, as well as the article "Music in Modern China" (Tcherpnin, 1935), where he discusses the challenges of developing new Chinese music' [5, p. 77]. Tcherpnin's activities, including organising the first composition competition in China, acted as a catalyst for the development of Chinese musical culture, underscoring the importance of cultural exchange and the influence of one tradition upon another.

In the article 'The Strengths of the Impact of Traditional Chinese Music on Chinese Popular Music: Study and Practice' by Yu Tan and L. Conti, the integration process of traditional Chinese music in modern pop culture is studied. The study discovers why Chinese musicians actively include folk patterns to preserve cultural identity amidst intense cultural interaction [13].

Modern Chinese pop music is transforming fast because of cross-cultural influences, an aspect that is mostly prevalent in large cities like Shanghai. Wai-Chung Ho's work delves into the historical origins of Chinese popular music and identifies their emergence in the nightclubs in Shanghai. It focuses on the fact that nightclubs were the ones to first create a dialogue between diverse musical traditions and styles, an environment that brought forth modern Chinese pop music [9]. In the joint work of Wai-Chung Ho and Wai-Wa Lo, 'Cultural Policy in the Implementation of Popular Music in Chinese Music Education', the authors unveil, for the first time ever, 'the historical background of popular music in society and in school music education in China during the 20th century' [10]. The study examines the music education reform, which 'since the early years of the millennium has incorporated popular music into school music curricula'. The controversy revolves around 'the incorporation of popular music into the school curriculum in relation to the definition of music education and cultural policy by the social and political intersections between existing cultural and social values and traditional Chinese ideologies; collectivism and individualism; nationalism and globalisation' [10]. The research maintains that 'despite the introduction of popular music and promotion in some domains of school music education, the Chinese state continues to use

traditional Chinese culture and values to reinforce its legitimacy and firm up its rule' [10].

Under the influence of globalisation, contemporary Chinese musical art reflects a wide variety of cultures, which can be traced through the adaptation of foreign musical styles. As noted in Lam Ji's work 'Chinese Music and Its Globalised Past and Present', Chinese music not only preserves its national characteristics but also actively incorporates elements from other Asian cultures, particularly from Japanese popular music. This broadens its audience and deepens intercultural dialogue [12]. Thus, modern Chinese popular music and musical art are both a tool for preserving cultural identity and an instrument of global communication. In this case, the Belt and Road Initiative even more promotes the dissemination of cultural values, as evidenced in the study by Zi Xiong, Vera Pansue, and Surasak Jamnongsarn. Their effort illustrates how Chinese and Southeast Asian music are interwoven in this project, enhancing cultural understanding and exchange between China and other Southeast Asian countries. The study is supported by diverse empirical data. The methodology section applies literary analysis, field research, and case studies in examining the cross-cultural transfer of traditional Southeast Asian music to China. It also incorporates interviews with various respondents, such as Professor Chung Juncheng and Anant Narkkong, the music director and artist of the ASEAN Music Week [14]. Thus, contemporary Chinese musical art and popular music play significant roles in facilitating and maintaining cross-cultural dialogue, ensuring the preservation of national identity, and mutual culture enrichment.

Presentation of the main material. The influence of Western music on Chinese musical art represents a complex and long process of cultural exchange, beginning with the earliest contacts between the East and the West. Traditionally, up to the early 7th century, China was sealed from foreign influences, maintaining its cultural heritage and opposing change. Only in the later 19th century, with the presence of missionaries and traders – especially during the Opium Wars, which opened China to foreign trade – did Western musical influences start to filter into Chinese music. China came gradually to know aspects of the Western musical heritage. Key milestones included the establishment of music schools, private studios, and conservatories, along with touring activity by renowned opera singers who introduced Chinese audiences to European operas. The establishment of the 'Self-Strengthening Movement' and 'School Songs' introduced Western music as a core part of the Chinese school

curriculum. The influx of European composers in China, for instance, Matteo Ricci, cemented this interaction even more. Experiments that involved an integration of elements of Chinese music paved the way for new styles and types of instruments in China [7; 10].

In earlier stages of influence, China's cultural isolationism itself used to be a sort of wall that resisted the inclusion of foreign elements. At the same time, though, it gave rise to a unique sort of synthesis upon which the fusion of foreign musical material occurred under distinctively Chinese forms. Chinese society embraced Western culture enthusiastically and modified it as per the needs of its own cultural requirements and standards. This was evidently seen during the periods of the Song, Yuan, Ming, and Qing dynasties, when Western musical instruments, fashion, and genre began becoming a part of the culture of China.

After the fall of Imperial China in 1911, the country began to modernise, adopting Western ideologies and practices, such as musical art. Chinese intellectuals and officials, such as Xiao Youmei, believed that traditional Chinese music was outdated and that Chinese music could be rescued only by Western musical influence. This led to a significant impact of Western musical styles and technologies on Chinese musical culture. With a socialist nation-state in place, middle-class music then came to be disseminated as the legitimate musical voice of the new China. This was in an effort to eliminate any social and cultural shame associated with Chinese middle-class and working-class music and create new values and musical realities. Music from different social classes, encompassing a broad range of music genres – spanning from folk songs and narrative singing to opera – started to become an integral part of contemporary Chinese musical art. The Chinese media and music enterprises played a vital role in spreading contemporary Chinese pop music as well. They provided platforms for music performances and selling of music products, where Chinese consumers could interact freely and strategically with music that they enjoyed. This produced a dynamic music culture where listeners could choose music that fit their identities and preferences. Chinese listeners and artists actually used music as an instrument of conversation to talk about their identity and the problems of their time, forming musical discourses that defined their sense of self and the world.

The retrospective-prospective discourse the article of Daryna Kupina 'Chinese Organ Music of the 20th–21st Centuries: Western Coordinates of Creativity as a Reflection of Cultural Dialogue'

provides the characteristics of organ works of Chinese composers in their dialogic interaction with organ music of Western Europe. Since the lack of musicological studies of organ works by Chinese composers and performers – although more and more Ukrainian researchers are engaged in studying Chinese musical creativity in general – made the research necessary. The author concludes that Chinese organ music entered an active period of development during the second half of the 20th century due to cultural globalisation processes and Westernisation of musical creativity. Its rapid appearance was linked with the introduction of the organ into secular institutions in urban centres such as Hong Kong, Beijing, Guangzhou, Shanghai, and Wuhan during the late 20th century. Kupina points out that 'in the global process of formation of organ music culture, Chinese organ music shows its specificity shaped in the process of cultural exchange. The Chinese organ music repertoire consists mainly of works with religious and philosophical subjects, retrospective-style works, Oriental thematic elements involving pieces, and works where organ timbre is combined with traditional Chinese instruments' [3]. Simultaneously, Kupina raises alarm about the future of organ playing in China, citing 'a migration of experienced Chinese specialists to countries with more developed organ infrastructure and stronger organ traditions' [3].

A cultural-historical overview of the formation and evolution of new Chinese music art within the context of cultural exchange testifies that by the early 1960s – prior to the beginning of the Cultural Revolution (1966–1976) – Chinese music had assimilated nearly all forms of European music, including symphonic, operatic, ballet, choral, chamber-vocal, and chamber-instrumental music.

At the turn of the 1990s and 2000s, cultural exchanges between Ukraine and China began to expand and deepen step by step. The first significant joint project in this field was the 'Days of Chinese and Ukrainian Culture' in 2019. However, even after the signing of a Memorandum on Strategic Partnership, the current state of Ukrainian-Chinese relations remains predominantly trade and economic, with increasing imbalance in exports and imports in favour of China. To counterbalance this imbalance, Ukraine needs to develop towards a new quality of cooperation that will emphasise increased industrial, technological, scientific, and cultural integration. Musical art and popular music may serve as a necessary bridge of cultural dialogue between China and Ukraine. Chinese pop music, having successfully integrated traditional elements

with new forms, can provide a basis for joint projects combining Ukrainian and Chinese musical heritage.

The impact of Western music upon China might be considered a great example of globalisation, because cross-cultural dialogue opens up opportunities for musical art. Such integration created new synthesised forms of music and enriched the educational and cultural system, broadening musical genres currently forming the integral part of China's heritage. Events like the 'China-ASEAN Music Week', held in 2019, 2020, 2021, and 2022, are important channels for boosting the exchange and cooperation of cultures between countries. The 'Study of Intercultural Dialogue between Traditional Music of Southeast Asia and China in the Context of the Belt and Road Initiative' is evidence that all such events are success milestones to develop more dialogue between cultures [14]. At the 8th 'China-ASEAN Music Week' in 2019, cultural exchange was well expressed by the focus laid on Indonesia, which was the theme country. The Guangxi Ethnographic Music Museum displayed over 20 traditional bamboo musical instruments brought in from regions such as West Java, Sumatra, and Sulawesi. Not only did these displays present the richness of Indonesia's cultural heritage but also served as a platform for cultural exchange. During his presentation, Dr. Suhendi Afriyanto, the Vice President of the Bandung Institute of Indonesian Arts and Culture, presented the influence of social changes on Indonesian music. This implied new paths for Chinese composers who would be able to incorporate these insights into their musical practice [14]. This cultural dialogue aspect further developed during the 9th 'Music Week' in 2020, with traditional Chinese music taking centre stage amidst the pandemic. In his speech, Professor Jia Daqun touched on issues of musical composition and theoretical research, urging the preservation of traditional forms despite globalisation [14]. He particularly identified the need to adapt traditional musical practice into new cultural contexts, hence setting the tone for cross-cultural dialogue. The 10th 'Music Week' in 2021 also became a key milestone in the evolution of China's popular music industry. The summit forums, where more than 70 musical industry professionals from all over the country exchanged experiences, emphasised the role of collaboration in the music industry. For instance, in his article 'The Practice of Applied Ethnomusicology in China', Professor Yu Hui underscored that incorporating traditional forms of music, such as gamelan, into modern education curricula not only serves the preservation of cultural heritage but also enables new methods

of creating new musical pieces [12]. The 11th 'Music Week' in 2022 depicted the continued evolution of this process through academic forums and lectures. A lecture by Professor Ren Di, exploring the traditional aesthetic elements of the *angklung*, an Indonesian bamboo musical instrument, illustrated how cultural heritage could be preserved by integrating it into contemporary musical discourse. His conclusions justified the necessity of maintaining cultural origins in the modern world, which is necessary to create identity in a world of globalisation [14]. Thus, the 'China-ASEAN Music Weeks' underscore the need to preserve traditional forms of music while being platforms for intensive cultural exchange. The festivals confirm the creation of new cultural dialogue channels, with contemporary Chinese popular music interacting with international and traditional elements. As such, the educational and research cooperation between China and Ukraine emerges as a crucial tool for cultivating intercultural dialogue, extending the scope of studies, and enriching musical culture.

Significant in the aspect of cultural exchange are educational and academic cooperation and cultural exchange programmes involving music, art, and literature, all of which are significant elements in contemporary Chinese musical life. Students from China studying at music schools in Ukraine not only get acquainted with Ukrainian musical culture but also contribute to making Chinese culture popular in Ukraine. Such cultural exchange offers a platform for the building of a diversified cultural background, in which the Ukrainian students become more and more accustomed to the Chinese traditional patterns and apply them in their creative work. Student and faculty exchanges visits, cooperative research work, and academic conferences help promote cultural understanding among nations and the development of scholarly studies and education. Contemporary Chinese musical art is found to be able to transform and integrate with global musical fashion while maintaining unique traditional elements. This helps promote the development of intercultural dialogue and deepen cultural exchange, making Chinese music an important element of the global music market.

In Ukraine, there are more and more events specially dedicated to Chinese culture, such as music performances that combine Chinese and Ukrainian musical art, and pop music. Urban space of big cities of Ukraine becomes one of the key places for demonstration of Chinese culture, particularly with celebration of Chinese New Year [8; 11]. Such festive occasions allow young people in Ukraine to become familiar with the musical

culture of China through performances that incorporate Eastern musical and dance motifs. This facilitates the further development of intercultural dialogue, with contemporary Chinese musical art and pop culture becoming increasingly accessible to the Ukrainian audience. These projects promote cross-cultural exchange, strengthen the bonds of the two countries, and provide new opportunities for Ukrainian-Chinese cooperation in the field of musical art.

Conclusion. The process of cultural exchange between China and the global community today is characterised by unprecedented intensity and widespread coverage and is constructive and fruitful. Intercultural dialogue plays an important role in contemporary Chinese musical art, helping to preserve its national identity and foster mutual cultural enrichment. Western music has impacted Chinese musical culture and ushered in the emergence of new synthesised forms of music, enriching considerably the educational and cultural systems.

Joint music productions that bring together the works of both Ukrainian and Chinese music culture enhance the process of cultural adaptation and cross-cultural exchange. New agreements on cooperation signed on cultural, educational, and art-related affairs will open up possibilities for students, young artists, and educators to choose programmes of studies and internships in both countries, further bringing the cultures together. Cultural and art events, such as the 'China-ASEAN Music Week', are the platforms for enhancing cultural cooperation and inter-state relationships.

Potentially, collaboration between China and Ukraine in the field of musical art can be a valuable contribution to the mutually beneficial relations for the preservation of national identity and enriching cultural exchange in the cultural dialogue of Ukraine and China.

Література

1. Бойко А. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
2. Ден Цзякун. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур: дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 230 с.
3. Купіна Д. Китайська органна музика XX – XXI ст.: західні координати творчості як відображення діалогу культур. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. № 21. С. 196–209. DOI: <https://doi.org/10.33287/222137>.
4. Орлик В. Європейські перспективи китайського проекту «Один пояс, один шлях» / Національний інститут стратегічних досліджень. Київ, 2023. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/mizhnarodni-vidnosyny/evropeyski-perspektyvy-kytayskoho-proektu-odyn-poyas-odyn> (дата звернення: 28.12.2024).
5. Польська І., Чень Х. Творча постать Олександра Черепніна у світовому науковому дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 74–81. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-11>.
6. Сун Я. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : автореферат ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 Музичне мистецтво (мистецтвознавство) / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 17 с. URL : <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/03/avtoreferat-sun-janin.pdf> (дата звернення: 02.03.2025).
7. Юй Ч. Методичні особливості освоєння національних мистецьких традицій майбутніми вчителями музики і хореографії. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2020. № 2(98). С. 413–425. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2020.02/413-425>.
8. Henqyuan Y., Koehn N. For Mobility and Home as a Conceptual Basis for Reforming Music Education of Chinese Students in Ukrainian Pedagogical Institutions. *EBSCOhost*. URL: <https://search.ebscohost.com> (дата звернення: 28.12.2024).
9. Ho W.-C. Between globalisation and localisation: a study of Hong Kong popular music. *Non-Western Popular Music*. 2017. P. 229–243. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315090450-11>.
10. Ho W.-C., Law W.-W. The Cultural Politics of Introducing Popular Music into China's Music Education. *Popular Music and Society*. 2012. Vol. 35, no. 3. P. 399–425. DOI: <https://doi.org/10.1080/0307766.2011.567916>.
11. Hyman C. V. From Art Fields to Urban Landscapes: Youth, Performance, and Identity in Ukraine. ProQuest. URL: <https://asset.library.wisc.edu/1711.dl/ASG3YJYEQ3FKV85/R/file-421cc.pdf> (дата звернення: 28.12.2024).
12. Lam Joseph. Chinese Music and its Globalised Past and Present. *Macalester International*. 2008. Vol. 21. Art. 9. URL: <https://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9> (дата звернення: 02.12.2024).
13. Tan Y., Conti L. Effects of Chinese popular music familiarity on preference for traditional Chinese music: Research and applications. *Journal of Popular Music Education*. 2019. Vol. 3, no. 2. P. 329–358. DOI https://doi.org/10.1386/jpme.3.2.329_1.
14. Xiong Z., Phansue V., Jamnongsarn S. The Study of the Cross-Cultural Dialogue Between Traditional Southeast Asian and Chinese Music in the Belt and Road Initiative. *Asian Journal of Arts and Culture*, 24 (2). DOI: <https://doi.org/10.48048/ajac.2024.273164> URL: <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/cjwu/article/view/273164> (дата звернення: 28.12.2024).

References

1. Boiko, A. (2019). Chinese Pop and Vocal Art in the Context of Historical, Cultural, Genre and Style Processes. PhD Dissertation in Musical Art. Kharkiv I. P. Kotliarevskyi National University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
2. Den, C. (2021). Chinese Orchestral Wind Music in the Context of Cultural Dialogue. PhD Dissertation in Musical Art. National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv [in Ukrainian].
3. Kupina, D. D. (2021). Chinese Organ Music of the 20th–21st Centuries: Western Coordinates of Creativity as a Reflection of Cultural Dialogue. *Musical Art and Culture*, 32, 196–208. Retrieved from: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/download/525/440> [in Ukrainian].
4. Orlyk, V. (2023). European Perspectives of China's 'One Belt, One Road' Project. National Institute for Strategic Studies. Retrieved from: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/mizhnarodni-vidnosyny/yevropeyski-perspektyvy-kytayskoho-proektu-odyn-poyas-odyn> [in Ukrainian].
5. Polska, I., & Chen, X. (2024). The Creative Figure of Alexander Tcherepnin in Global Scientific Discourse. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 74–81. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-11> [in Ukrainian].
6. Sun, Y. (2016). Integration of European Singing Traditions into China's Vocal School. PhD Abstract in Musical Art. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv. Retrieved from: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/03/avtoreferat-sun-janin.pdf> [in Ukrainian].
7. Yu, C. (2020). Methodological Features of Mastering National Artistic Traditions by Future Teachers of Music and Choreography. *Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*, 2(98), 413–425. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2020.02/413-425> [in Ukrainian].
8. Henqyuan, Y., & Koehn, N. (n.d.). For Mobility and Home as a Conceptual Basis for Reforming Music Education of Chinese Students in Ukrainian Pedagogical Institutions. EBSCOhost. Retrieved from: <https://search.ebscohost.com> [in English].
9. Ho, W.-C. (2017). Between Globalisation and Localisation: A Study of Hong Kong Popular Music. In *Non-Western Popular Music*, 229–243. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315090450-11> [in English].
10. Ho, W.-C., & Law, W.-W. (2012). The Cultural Politics of Introducing Popular Music into China's Music Education. *Popular Music and Society*, 35(3), 399–425. Retrieved from: <https://doi.org/10.1080/03007766.2011.567916> [in English].
11. Hyman, C. V. (n.d.). From Art Fields to Urban Landscapes: Youth, Performance, and Identity in Ukraine. ProQuest. Retrieved from: <https://asset.library.wisc.edu/1711.dl/ASG3YJYEQ3FKV85/R/file-421cc.pdf> [in English].
12. Lam, J. (2008). Chinese Music and Its Globalised Past and Present. *Macalester International*, 21(9). Retrieved from: <https://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9> [in English].
13. Tan, Y., & Conti, L. (2019). Effects of Chinese Popular Music Familiarity on Preference for Traditional Chinese Music: Research and Applications. *Journal of Popular Music Education*, 3(2), 329–358. DOI: https://doi.org/10.1386/jpme.3.2.329_1 [in English].
14. Xiong, Z., Phansue, V., & Jamnongsarn S. (2024). The Study of the Cross-Cultural Dialogue Between Traditional Southeast Asian and Chinese Music in the Belt and Road Initiative. *Asian Journal of Arts and Culture*, 24 (2). DOI: <https://doi.org/10.48048/ajac.2024.273164> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025*

УДК 008 +[316.7:316.35:101.1]

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327863

Цитування:

Янковський С. В. Суспільний ідеал людини в контексті сучасних культурних стратегій і практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 32–39.

Янковський Степан Владиславович,

доктор філософських наук,

доцент кафедри культурології

Маріупольського державного університету

<http://orcid.org/0000-0002-4028-6037>

s.jankowski@mu.edu.ua

Yankovskyi S. (2025). The Public Ideal of Humanity in The Context of Contemporary Cultural Strategies and Practices. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 32–39 [in Ukrainian].

СУСПІЛЬНИЙ ІДЕАЛ ЛЮДИНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ СТРАТЕГІЙ І ПРАКТИК

Мета роботи – дослідити актуальні культурні стратегії та практики як чинники формування суспільного ідеалу людини в контексті «людиновимірності» соціокультурного простору, спільного ціннісно-смыслового поля та атмосфери порозуміння. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні міждисциплінарного та системного підходів, а також сукупності методів: аналітичного, синтетичного, культурологічного, що дає комплексний погляд на означену проблематику та можливість сформулювати обґрунтовані висновки. **Наукова новизна** дослідження полягає в систематизації розгляду культурних стратегій та практик як важливих факторів формування суспільних моделей буття та суспільних ідеалів людини в соціокультурному просторі. **Висновки.** Встановлено, що в точках перетину інформаційного та соціально-культурного середовищ, актуалізованих культурною взаємодією, виникають нові культурні феномени. У цьому контексті одним з таких феноменів є сучасна міжнародна комунікація, що опосередковується культурними стратегіями та практиками і являє собою процес становлення національної культури країни в міжнародному соціокультурному просторі шляхом міжкультурної взаємодії інституцій, організацій, спільнот та персоналій, а також обміну культурними продуктами з унікальними смислами й конотаціями окремої національної культури. Сучасні культурні стратегії та практики сприяють подоланню суперечностей між країнами та їх виходу за межі суто географічних рамок існування, зниженню екзистенційних ризиків, формуванню прийнятного спільного ціннісно-смыслового поля та атмосфери порозуміння в системі міжкультурної комунікації країн різного культурного досвіду, утворенню нових форм втілення та реалізації культурного потенціалу країн, є результатом взаємодії творчих особистостей, мистецьких спільнот, культурних інституцій, який ґрунтується на принципах спільного добробуту, універсальних суспільних ідеалах і цінностях та їх поширенні серед загалу. Внаслідок чого, не лише формуються нові типи міжкультурних інтеракцій, а й зберігається національна культурна ідентичність, що забезпечує сталість та узвичаєність повсякденності, залишаючи їй право бути одним з фундаментальних компонентів цілісності суспільного життя. Сучасні культурні стратегії та практики активно впливають на внутрішнє та міжнародне соціокультурне середовище, аксіосферу міжкультурної комунікації, визначають формати взаємодії з аудиторією в процесі трансляції та обміну ідеями, сенсами та ціннісними орієнтирами, даючи змогу людям задовольняти потреби в інформації, комунікації і творчій дії. Отже, сучасні культурні стратегії та практики є факторами культуротворення актуального соціокультурного простору, опосередкованого в глобалізованому культурному діджитал-середовищі.

Ключові слова: суспільний ідеал людини, ціннісні орієнтири, культурні стратегії, репродуктивні практики, творча особистість, добробут, ідеал співіснування, аксіосфера міжкультурної комунікації.

Yankovskyi Stepan, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Cultural Studies Mariupol State University

The Public Ideal of Humanity in The Context of Contemporary Cultural Strategies and Practices

The purpose of the study is to analyse current cultural strategies and practices as factors in the formation of the public ideal of a human being in the context of the ‘human dimensions’ of the socio-cultural space, the common value and meaning field and the atmosphere of understanding. **The research methodology** is based on the application of interdisciplinary and systemic approaches, as well as a set of methods: analytical, synthetic, cultural, which provides a comprehensive view of the problem and the ability to formulate reasonable conclusions. **The scientific novelty** of the study lies in the systematic consideration of cultural strategies and practices as important factors in the formation of social models of life and public ideals of a person in the socio-cultural space. **Conclusions.** The study has established that new

cultural phenomena emerge at the intersection of the information and socio-cultural environments, actualized by cultural interaction. In this context, one of such phenomena is modern international communication, which is mediated by cultural strategies and practices and is the process of formation of a country's national culture in the international socio-cultural space through intercultural interaction of institutions, organization, communities and individuals, as well as the exchange of cultural products with unique meanings and connotations of a particular national culture. Contemporary cultural strategies and practices help to overcome contradictions between countries and move them beyond the purely geographical limits of existence, reduce existential risks, create an acceptable common value and meaning field and an atmosphere of understanding in the system of intercultural communication between countries of different cultural backgrounds, create new forms of embodiment and realization of the cultural potential of countries, and are the result of interaction between creative individuals, artistic communities, cultural institutions based on the principles of common welfare, unity, and common good. As a result, not only are new types of intercultural interactions formed, but the national cultural identity is preserved, which ensures the sustainability and conventionality of everyday life, leaving it the right to be one of the fundamental components of the integrity of social life. Contemporary cultural strategies and practices actively influence the domestic and international socio-cultural environment, the axiosphere of intercultural communication, determine the formats of interaction with the audience in the process of broadcasting and exchanging ideas, meanings and values, enabling people to meet their needs for information, communication and creative action. Thus, modern cultural strategies and practices are factors of cultural formation of the current socio-cultural space mediated in the globalized cultural digital environment.

Keywords: public human ideal, value orientations, cultural strategies, reproductive practices, creative personality, well-being, ideal of coexistence, axiosphere of intercultural communication.

Актуальність теми дослідження. Одна з питомих задач гуманітарного пізнання станом на початок ХХІ століття є осмислення та створення актуальних культурних стратегій та практик, які відповідають соціокультурним запитам суспільств. Саме осмислення особливостей проєктивних соціокультурних активностей дає розуміння транзакції між процесом трансформації соціокультурного простору та збереженням людського виміру в ньому. Соціокультурні практики постають як спосіб взаємодії творчої особистості та навколишнім середовищем, так і результатом її конкретної діяльності. Культурні практики можна розглядати як вид соціальних практик, пов'язаних з отриманням, передачею та творчим відтворенням культурної інформації в процесі комунікації. Культурна комунікація є не тільки процесом передачі інформації від одного соціального суб'єкта до іншого, а й процесом інтерпретації сенсів та конструювання нових ціннісно-символьних кодів, а також механізмом створення нових норм і правил міжкультурної взаємодії. Отже, основним результатом міжкультурної комунікації є аксіологічні орієнтації її суб'єктів, що глибоко пов'язані з людським буттям і свідомістю та входять в парадигмальні виміри культури людини, визначаючи сенси її практичної діяльності. Культурні практики лежать також в основі системи культурної стратегічної комунікації як інструменту розбудови комунікаційної платформи культуротворення та інноваційності, генерації культурних продуктів в парадигмі соціальної символічної інтеракції та поширення їх в соціокультурному середовищі, зокрема для синергії спільних дій, які сприяють

покращенню іміджу країни та визначають її культурну суб'єктність в світовій ієрархії країн.

Аналіз досліджень і публікацій. На підставі теоретико-методологічних досліджень класичних та сучасних зарубіжних та українських авторів загальних характеристик феномену культури (З. Бауман, Ж. Бодріяр, Г. Дебор, М. Маклюен, А. Моль, Х. Ортега-Гассет, Е. Тоффлер, Е. Фромм, Т. Хофстеде та ін.), актуальних креативних індустрій, ролі та особливостей трансформації соціокультурних процесів (Д. Белл, Дж. Гелбрейт, О. Копієвська, П. Герчанівська, І. Доннікова, С. Садовенко), ціннісно-комунікаційної дії (Н. Луман, Ю. Габермас, Л. Аза, О. Вишняк, Є. Головаха, Н. Костенко, М. Наумова, А. Ручка, Л. Скокова, В. Степаненко, Б. Слюцинський, М. Шульга, В. Щербина), феномену віртуальності (Ф. Джеймисон, Ж.-Ф. Ліотар, П. Вірільйо, Ж. Дельоз, С. Жижек, М. Хейм, Ж. Денисюк, І. Сальник), медійності (В. Бенямін, М. Кастельс, Н. Луман, О. Бугайова, А. Гольцов, В. Жугай, В. Кавун, В. Савчук) створюються основи культурологічного парадигмального аналізу «життєсвіту» людей та забезпечується продуктивний процес осмислення новітніх культурних тенденцій в гуманітарному дискурсі початку ХХІ століття. Отже, еволюція конотацій понять в контексті наукового дискурсу щодо соціокультурних трансформацій вказує на фіксацію мислителями та дослідниками сутнісних змін в різних аспектах культури суспільства.

Мета роботи – проаналізувати актуальні культурні стратегії та практики як чинники формування суспільного ідеалу людини в контексті «людиновимірності» культури,

спільності ціннісно-смислового поля та атмосфери порозуміння в соціокультурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Еволюція дефініцій категорії «культура» співвідноситься з трактовками сутнісного розуміння людини: античний погляд на культуру як технологічне створення людського буття (*τέχνη* (*tékhnē*) – ремесло та вивчення майстерності), плекання моральності та сили розуму людини; культове отождолення культури з людською душею та вірою християнськими теологами; абсолютизація позитивної сутності людини та логічно-позитивне розуміння культури, осмислення людського розуму як інструменту досконалості і виведенням на авансцену культури свободи, творчості, моральності в Новий час, і далі, в новітній час, поступова відмова від сутності людини на користь її існування з маніфестацією «смерті людини» як суб'єкта і «перевідкриттям» творчого осердя культури в людській суб'єктності, висвітлення людиновимірності та символізму «життєвого світу», смислоутворюючої діяльності людини культурної. Якщо вважати Постмодернізм окремим етапом досліджень культури, перед людиною знову постало питання щодо її онтологічного «нуля» та (не)суб'єктності людини. Слушним є резюме українського філософа-антрополога В. Табачковського щодо всіх можливих конотацій «полісутності» людини та її «неєвклідової» культури: «Будь-яка одинична екзистенціалія має здатність «усутнюватися», відтак наріжним для питання про людську сутність є не те, яка екзистенціалія усутнюється сьогодні, чи може бути усунена згодом, а як вона, ця нова екзистенціал-есенціалія співвідноситься з уже наявними» [12, 358].

Отже, культура «наслідує» амбівалентну людську сутність і репрезентує «людське» повною мірою за фактом визнання цього «все» феноменами людської культури. З іншого погляду, культура як складний процес осмислення, рефлексії, творчого пізнання, комунікації є запобіжником саморозпаду людського буття, алгоритмом оновлення, оскільки постає з потреби розкриття онтологічної таїни з прагнення людини самореалізації в конкуренції. Людина отримує нею ж створене ціннісне поле культури, в якому вона конструює, обумовлює та стандартизує своє буття в спільноті. Виникає повсякденність буття, яка «здатна переродитись в безглуздість» [5], проте є необхідним станом людини, коли «мовою повсякдення» інтерпретується людський досвід та фіксуються стійкі значення

життєвого світу в смислах, символах, творах мистецтва перетворюються природні речі на культурні об'єкти. В процес культуротворення буття людиною наперед закладені періоди переоцінки ситуації, що призводить до нестабільності, порушення рівноваги, і в цій граничній ситуації культура виконує захисну функцію, продовжуючи бути «людиновимірним» простором, але «перемикається на турботу» про уособлені в людині смисли та ідеали, створює для людини *потенціальну* можливість відбутись в сутнісному «переродженні» – пройти оновлення чи деструкцію. В будь-якому разі, відбувається чергове становлення культури людини. Отже, «людиновимірність» культурного простору створює потенціал для амбівалентного розвитку, але амбівалентною є суть тільки людини, перетворювальна діяльність якої наперед закладає ситуації виходу «на межу або за межі», момент творчоруйнівної самореалізації себе. Таким чином, екзистенція людини в станах повсякденності (сталості) та граничності (нестабільності) означає різну репрезентацію культури: як смислову оформленість та впорядкованість людського буття, в першому випадку, і втрату ціннісно-смиислової однозначності буття, розрив зв'язку людини та культури, в другому. «Плинна сучасність» (в термінології З. Баумана), на перший погляд, контролює бажання людини, контролюючи її практики та нав'язуючи їй санкціоновані бажання. Однак саме плинність контексту та феноменів соціокультурного простору створює для людини ситуацію вибору в системі координат «інформація», «щастя», «творча особистість».

Людство ХХІ століття свою картину світу як багатогранне уявлення про дійсність засновує на інформації (від лат. *informātiō* – роз'яснення, уявлення, поняття про щонебудь), створює її за даними інформаційних джерел, коли не інформація є відповіддю на питання людини, а людина є відповіддю на інформацію, оскільки інформаційні повідомлення створюються не для пізнання, а для інших мотивацій (наприклад, отримання переваг, промоуції). Історії передаються одними людьми іншим, отже залежать від того, хто розповідає. Люди, «бомбардовані» інформаційними повідомленнями, обмежуються в можливості «дивитись вгору» і вибудовувати власну історію. Власне динамічний культурний простір людини перетворюється на відчужено статичний інформаційний простір людини. Проте, простір є людським за причини амбівалентності людської сутності.

Буття людини в культурному просторі фрагментів та розривів між ними потребує експертної думки інтелектуалів, здатних на володіння технологією творення послідовності шляхів пізнання істини, на бачення шляхів наближення до неї через багато точок входження, на прагнення творчого пізнання множинності істини. Множинність істини може бути представлена як система модуляцій її складових, які змінюють тональність, демонструючи відтінки істини. Цей процес – безперервний, творчий, але чітко структурований (темперований, як в 24 прелюдиях та 24 фугах Й.-С. Баха). Перехід від одного фрагменту картини світу (однієї тональності) до наступного стає можливим, оскільки всі фрагменти мають схожу структуру, хоча різних «персонажів» (тоніка, домінанта, субдомінанта в кожній тональності). Цей момент переходу від однієї тональності загальної картини світу до іншої і є осердям процесу творення – процесу людського прагнення пізнати істину загальної картини світу, процесу унікального, особистісно-індивідуального, і процесу колективного, оскільки людина, зокрема, створена своїм прагненням соціуму та комунікації і є усвідомленим конструктором «Я – Інший». Якщо перехід відбувається за законами гармонії Всесвіту, відкритим нам Й.-С. Бахом та Г. Ляйбніцом, людина постає творчою, оскільки сприймає та «переживає» цей перехід в місці фокусу Краси, Істини та Добра – найвищих ідеалів, а значить і вибудовує власну ціннісну картину світу за цими ж ідеальними канонами, встановлює комунікацію з іншими людьми, творить суспільний ідеал простору, відкриває призабуту таїну Гармонії.

Продовжуючи послуговуватись музикознавчою термінологією, визначимо однією з домінант культурного коду суспільного ідеалу людини переживання нею стану щастя як самовідчуття себе творчою особистістю. З початком XXI століття в зарубіжній науковій літературі теми щастя людини стали «гарячою» проблематикою. Дослідженнями стратегій досягнення, факторів та чинників впливу, зв'язок між щастям та можливостями людини, «генетики» щастя, щастя окремої людини та цілого суспільства в різний час займались Т. Айраксинен, М. Аграйл, П. Брюкнер, Р. Веєнховен, Д. Гілберт, Е. Десі, І. Джидар'ян, Е. Дінер, Л. Кінг, С. Любомирська, Р. Лейард, М. Селігман, М. Чиксентмігаї, К. Шелдон тощо. Зокрема, М. Аграйл, І. Бонівелл, Е. Діннер досліджували проблематику щастя як

мети і вищого блага. За даними Київського міжнародного інституту соціології, станом на грудень 2021 року щасливими або скоріше щасливими себе відчували 71% жителів України, 13% почувалися частково щасливими, частково ні, і 15% скоріше або зовсім не вважали себе щасливими. В травні 2023, попри понад рік повномасштабної війни, показники лишаються практично такими ж самими. Зараз 70% українців вважають себе щасливими, і не вважають себе такими 16% [7].

Українські дослідники В. Сіверс та О. Бугайова вказують на три основні етапи акту творчості: втілення ціннісної енергії індивідуальної таємниці в творчий процес, інтенції надії та бажання здійснитись та взаємодія з іншими творчими особистостями [8]. Отже, творчість як стан – це є триваюча, здійснювана діалектична суперечність, яка не переривається впливом зовнішніх чинників. Проте, сучасне соціокультурне середовище в агресивній формі продовжує нав'язувати та кодифікувати контекст стану щастя людини. Постійна провокація відчуття соціального задоволення відволікає людей від осмислення тендітності істинного благополуччя, але саме такого благополуччя, що завжди дозволяє людині зберігати свою унікальність, культурну ідентичність, творчо проєктувати власний щасливий світ в суголосності з вищими ідеалами Краси, Добра та Істини і в дотриманні умови «нерівної рівності» людської натури як ідеалу співіснування.

В арсеналі культурних досягнень людства є приклади застосування певних соціокультурних практик, що призводило до створення системи суспільного добробуту і розвитку потенціалу людини. Такою, до прикладу, є «системна перспектива», більдунг (з нім. – Bildung, 'bildʊŋ – освіта, формування образу, традиція самокультивування, процес особистісного та культурного дозрівання) – виразне соціокультурне полотно, створене в нордичних країнах за більш ніж 200 років (Данія, Фінляндія, Ісландія, Норвегія та Швеція, починаючи з 1800 рр.). Як зазначається авторами дослідження «Більдунг. Нордичний секрет краси і свободи», в основі концепції – процес розвитку Его: для розвитку ідентичності, національної вірності та згуртованості, відповідального ставлення до себе та суспільства, а також морального, емоційного та інтелектуального зростання людині необхідне становлення її багатого та складного внутрішнього світу. Вагомий чинник успішного здійснення концепції більдунг – інтелектуали «верхівки нордичних суспільств»,

натхненні філософами Великої Британії, Німеччини, США, Франції та Швейцарії XVIII – початку XIX століть, які прагнули розвивати в загалу почуття відповідальності та гурту, але не диктували людям, що ті мали думати та як діяти, «щоб населення могло стати «автором» власного життя і брало участь у створенні нового суспільства» [1, 9]. Отже, виникло розуміння того, що люди повинні інтерналізувати норми суспільства, вміти брати на себе індивідуальну моральну відповідальність, приймаючи норми, цінності, погляди, які зовні нав'язуються батьками, вихователями, суспільною групою.

Ще один приклад – філософська концепція щастя як повноцінного стилю життя через віднайдження справжньої рівноваги шведським суспільством. П. Екстрьом у роботі «Книга Лагом. Шведські секрети щасливого життя» описує основоположну силу лагому як фундаменту для досягнення оптимального способу життя, за яким людина дає стільки, скільки отримує, не порушуючи рівновагу між індивідуальністю та груповою динамікою. Цей спосіб життя глибоко вкорінений у свідомість шведів, зауважує авторка, зокрема в старих шведських прислів'ях-настанових («Давай стільки, скільки отримуєш, відповідай згідно із запитом», «Там, де помірність, там і чеснота»), став кодексом поведінки людей в усіх аспектах життя і який можна описати одним словом – «належність» в суспільному житті, дозволі, бізнесі, фінансах, екологічному світогляді, культурі емоційності, «Не щось середнє. Не щось посереднє. Не недбало. Саме в міру... Не просто жити збалансованим життям, а знайти для себе ідеальну рівновагу» [6, 7].

М. Вікінг, науковець з Інституту дослідження щастя (Данія), знайомить нас з данською культурною практикою хюге (hygge – з норвезьк. «добробут») як атмосферою життя та досвідом данського суспільства: відчуття дому та безпеки від перебування з людьми, які та яких люблять. Автор наголошує, що мешканці країни загалом підтримують таку орієнтовану на добробут життєву модель, оскільки свідомі того, що колективний достаток спільнот перетворюється на загальнодержавне благо. «Ключ до розуміння високого рівня добробуту в Данії, – пише М. Вікінг, – полягає в тому, що така модель спроможна знизити ризики, невпевненість і тривожність серед населення та, як наслідок, запобігти загальному нещастю» [2, 9]. На нашу думку, є досить знаковим, що основним з рецептів та першою асоціацією данців з хюге автор визначає «світло» (85% опитаних), «живі

світла» (levende lys, свічки) і наводить спеціальний данський термін lyseslukker («той, хто гасить свічки»), тому ми розуміємо, немає швидшого способу створити або зруйнувати атмосферу хюге. Хоча хюге являє собою нематеріальне, абстрактне поняття, М. Вікінг виводить п'ять його вимірів: «...ми можемо його визначити всім своїм чуттям. Хюге має смак, звук, запах, текстуру...і...ви таки навчитесь бачити його в усьому довкола» [2, 259].

Отже, яку модель добробуту та щасливого буття може запропонувати українська культурна традиція? На наш погляд, в основу власне української моделі доцільно застосувати філософію «сродної праці» Г. Сковороди: людині необхідно робити в житті те, що приносить їй радість, щастя та задоволення. Шлях до щастя людини пролягає в просторі поєднання зовнішньої та внутрішньої натури (потенціалів ціннісної енергії внутрішнього та зовнішнього світ(л)опереживання), пізнання себе, своєї природи, буття в спорідненості зі своїм ділом, перебування в злагоді і з ним, і з загальною потребою (Г. Сковорода, «Розмова, звана Алфавіт, чи Буквар миру», 1774 рік). Людина – більше, аніж сума її знань про себе, аніж соціокультурна структура, яку вона творить і в яку включає себе. Суспільний ідеал людини та мета її взаємодії з іншими спирається на духовні й моральні засади, внутрішні переконання, вчить Г. Сковорода, на здатність людини скеровувати тілесні пристрасті, які суперечать «божественному людському» в людині. Пошуки Г. Сковороди справжньої, істинної людини заглиблює нас далі, з рівня внутрішнього (аналітичних та творчих здібностей, аналітичних та логічних міркувань) на рівень центрального суб'єкта свідомого духовного творення життя – у світ «внутрішньої людини», її Серце. «Зовнішня людина», вчить Г. Сковорода, любить Серце іншої «зовнішньої людини», хоча вони відрізняються. Джерелом нещастя людини, попереджає філософ, є «безсовітє: оно-то нас пліняє, представляє горькое сладким, а сладкое горьким», але цього не стається, якщо людина пізнала «внутрішню людину» в собі і «розуміє сердечні поради», сама з собою «совітується» в ціннісних координатах ідеалів Добра, Щастя та Істини [9].

Тож сучасні практики соціокультурної взаємодії, орієнтовані на здійснення щасливих проєктів життів особистостей, так чи інакше підводять до висновку в межах теорії «сродностей» надзвичайного українського

любомудра та поета-філософа Г. Сковороди: необхідність вільної творчої самореалізації самобутньої особистості, яка пізнала «внутрішню людину», «внутрішнє світло світу», оскільки самобутність особистості людини має не тільки «божественне» походження, але є корисною людству, бо її самореалізація множить досягнення колективної самобутньої «сродної» праці.

Культурологічний підхід до виявлення причин «стану речей» в сучасному соціокультурному просторі дозволяє відступити від пошуків відповідей на питання «чому такий стан речей існує» і зосередитись на проблематиці «чому людина сприймає даний стан саме так», оскільки сама культура є позначенням існуючого стану речей. Головна задача культурологічних студій полягає в тому, щоби здійснити опис культури людини «з позиції визнання рівнозначності розмаїтості культурних практик, способів світовідтворення інтелектуального, релігійного, і життєвого досвіду» [11, 100]. У цій конотації культурні стратегії виступають інструментами формування процесу дійсності в свідомості людини, встановлення її зв'язку з навколишнім середовищем і визначення людиною свого місця та сенсу існування в ньому, створення ціннісного контенту суспільного ідеалу людини в різних культурних формах світосприйняття свідомістю людини та аспектах конструювання дійсності. Основними «стейкхолдерами» культурних стратегій та практик є всі компоненти соціокультурного простору, що мають вплив чи інтерес у їхній реалізації та підтримці (державні органи, громади, культурні організації та інституції, освітні установи, дослідники та діячі культури, міжнародні організації, інституції та фонди, мас-медіа).

Проблематика культурних стратегій країни є доволі популярною темою для сучасних панельних дискусій, але слід зауважити, що іноді в цьому контексті поняття «культурна дипломатія», «публічна дипломатія», «soft power», «імідж країни», «бренд країни», «репутація країни», «стратегічні комунікації» змішуються. Ці поняття стосуються однієї галузі знань і мають окрему наукову методологію, але для того, щоб мати правильні очікування від кожної з стратегій, слід розмежовувати їх сутнісні значення.

Так, за класичним визначенням, публічна дипломатія – це діяльність однієї країни по відношенню до громадян інших країн у вигляді прямої комунікації з ними, розповсюдження

інформації про країну, де культурна дипломатія є частиною публічної дипломатії.

Поняття soft power сформульовано і введено до наукового обігу на позначення сфери діяльності країн, яка не стосується здійснення «жорсткого» впливу, використання не примусу, а стилю приваблювання до взаємодії через використання можливостей бізнесу та торгівлі, врядування, міжнародних відносин, культури та спадщини, медіакомунікації, науки та освіти, людських цінностей. Але за методологією «soft power» не оцінюється вплив культури з точки зору позитивної або негативної (Global Soft Power Index). В наслідок чого, наприклад, станом на березень 2022 року, РФ ввійшла в Топ-10 націй м'якої сили світу, перемістившись з 13-го на 9-те місце, а Україна в 2023 році ввійшла в Топ-20, піднявшись з 61-го на 37-е місце за рахунок впізнаваності та впливовості. Таким чином, впізнаваність, створена країною шляхом «м'якого впливу», в будь-якому разі працює на підвищення її міжнародного статусу, проте питання моральної ціни, як в наведеному порівнянні, лишається поза увагою.

Поняття «імідж», «бренд» та «репутація» країни екстрапольовані в поле дипломатії зі сфери маркетингу комерційних та некомерційних організацій і є пов'язаними між собою. Репутація країни в значній мірі залежить від безпосереднього досвіду взаємодії. Репутація країни «живе довше», ніж її імідж, оскільки це рівень усвідомлення та ставлення людей, а не лише їх уявлень. Але на імідж країни складно впливати, оскільки існує різний досвід, знань та історії взаємовідносин країни (напр., Україна в оптиці бачення її жителями Японії, Туреччини, Канади або Польщі). Бренд країни формується і транслюється через комунікаційні інструменти та засоби, зокрема шляхом культурної дипломатії. Наприклад, бренд-кампанія «Britain is Great» як частина публічної дипломатії Великої Британії, була запущена в 2012 році, напередодні Олімпійських Ігор в Лондоні. Кампанія позиціонувалась на брендванні Великої Британії для різних іноземних аудиторій та фокусів соціокультурних просторів: інвестицій, туризму, освіти, кіноіндустрії тощо. Станом на 2025 рік відбувається дослідження ефективності інвестиційних витрат бренд-кампанії за певною методологією, наприклад, за кількістю іноземних студентів, що навчаються в країні, кількістю відвідування туристичних дестинацій. Прикладом використання «вікна можливості» є успішна

реалізація міжнародної польської культурної програми «I, Culture» під час головування Польщі в Раді Європи у 2011 році (Інститут Адама Міцкевича, Департамент публічної та культурної дипломатії МЗС та Департамент міжнародного співробітництва Міністерства культури Польщі). Поза тим, пріоритетом Департаменту публічної і культурної дипломатії при МЗС Польщі стала внутрішня культурна дипломатія (domestic public diplomacy) – робота з суб'єктами громадянського суспільства і регіональними центрами культури.

Україна має власний досвід брендування країни: у 2014 році була запущена айдентика «Ukraine Now», за візуальною стилістикою якої стояли певні наративи та ідеї, які використовувались в туристичних, культурних, спортивних подіях, на зовнішніх рекламних носіях. Проте потенціал бренд-кампанії лишився не розкритий, і цей проект не став наскрізною айдентикою для всієї України. Отже, тут логічно згадати про поняття «стратегічні комунікації» країни. Стратегічні комунікації – фундамент для всієї системи комунікації країни з громадянами, країни з іноземцями, громадянами з іноземцями в координованому полі. Україна знаходиться на шляху створення широкої системи стратегічних комунікацій, коли відбувається визначення стратегічних орієнтирів культурної політики як ціннісного фундаменту культури в умовах кризи ідентичності, що детермінована соціокультурною ентропією, міжнародною міграцією, гібридною війною, коли «сучасне українське суспільство опинилося на порозі формування нового культурного коду нації та нової української ідентичності» [3, 7]. Проте неспростовним є факт, що не існує в світі країни, яка має ідеально вибудовану систему стратегічних комунікацій. Отже, для України є важливою, особливо в умовах війни, культурна стратегічна комунікація. Головними напрямками підтримки культури, стратегічних комунікацій як основ національної ідентичності та процесу модернізації соціокультурного простору України на 2025 рік визначені наступні: суспільне мовлення, Український культурний фонд (УКФ) та культурні креативні індустрії, Український інститут книги та книговидавництво, інформаційна безпека та євроінтеграційні процеси, збереження нерухомої культурної спадщини, охорона та підтримка музеїв та заповідників. Як наголошують сучасні українські дослідниці феноменів культури П. Герчанівська та Ж. Денисюк, створення

стійкої культурної політики та конкурентної на національному та міжнародному рівнях культурної індустрії в Україні вимагають орієнтації на інноваційний розвиток, застосування діджитал- та новітніх управлінських технологій [3; 4].

Культурна дипломатія як стратегія дотична до понять «імідж», «репутація», «бренд» та «стратегічні комунікації». За Стратегією Українського інституту, поняття культурної дипломатії експлікується як обмін ідеями, інформацією, знаннями, культурними продуктами та творами мистецтва заради побудови порозуміння з іншими країнами на перетині багатьох дисциплін та інтересів: інституцій у сфері культури, освіти і науки, організацій громадянського суспільства, закордонних українців, медіа, науковців, митців, бізнесів, органів державної влади, експертного середовища за європейською моделлю trans-cultural, inter-cultural, connection or relationship [10]. Як діє інструмент «культурна дипломатія» в інтересах сучасної України? На думку фахівців Українського інституту, для того щоб сформувалось позитивне ставлення, добре розуміння, впізнаваність, адвокація та дія іноземця щодо України (наприклад голосування за вступ України в ЄС), необхідно, щоби протягом 5–7 років людина мала регулярні позитивні досвіди взаємодії з українською культурою, як-от: читання книжок, відвідування культурно-мистецьких акцій, знайомство з експертною думкою українських діячів культури та мистецтв. З огляду на те, що Український інститут був створений у 2018 році, перші результати впливу культурної дипломатії можна очікувати в 2025 році. Серед успішних кейсів Українського інституту є: Публічна програма на 59-й Венеційській бієнале «How Russian War Against Ukraine Changed The [Art] World?» (2022 рік); Виставковий проєкт In The Eye of The Storm, присвячений українському авангардному мистецтву кінця XIX – початку XX століть і подоланню стереотипів та хибних наративів в сучасному культурно-мистецькому просторі (з 2022 року виставка вже була представлена в Мадриді, Кельні, Брюсселі, Лондоні, Відні); Міждисциплінарний культурний проєкт «Україна. Іжа та історія» в колаборації Українського інституту з українським видавництвом «Іжа-Культура»; Концерт Shchedryk / Carol of The Bells в Карнегі Гол (Нью-Йорк).

Діючи на кожному з напрямів культурних стратегій, слід виходити за межі такої діяльності, як «популяризація», яка підважує значення процесу і не працює на становлення української культури в міжнародному соціокультурному середовищі,

натомість сприяє спрощеному сприйняттю ціннісних складових культурних феноменів і суттєво заважає створенню уявлень людьми, гальмує формування позитивного ставлення. Про популяризацію як позитивну практику йдеться лише у випадках, якщо символічна цінність культурного феномену вже закріплена в часопросторі і не вимагає аксіологічного осмислення та актуалізації, а також у ситуації просування бренду, яке може принести певні дивіденди. Тому доцільним буде обережно вживати поняття «популяризація культури», оскільки в протилежному випадку, відбувається узагальнення багатозначних культурних феноменів і примітивізація перцепції.

Висновки. У результаті проведеного дослідження в аспекті систематизації розгляду культурних стратегій та практик як важливих факторів формування суспільних моделей буття та суспільних ідеалів людини в соціокультурному просторі підтверджено, що завдяки впровадженню національної культурної стратегії та використання інструментів культурних репродуктивних практик забезпечується впізнаваність країни, формується позитивне ставлення та розвивається сталий інтерес до національної культури, встановлюються стосунки довіри, що викликає бажання отримати власний досвід, а також підтримується міжнародний культурний діалог, розширюється рамка культурно-мистецької, едукативної та наукової співпраці (і все це відбувається за умови продуманої культурної політики країни та проукраїнської позиції культурних діячів, публічних осіб та митців). Сучасні культурні стратегії та практики мають можливість та ресурс визначати формати взаємодії з аудиторією в процесі трансляції та обміну ідеями, сенсами та цінностями, надавати змогу людям задовольняти потреби в інформації, комунікації і творчій дії, активно впливати на аксіосферу міжкультурної комунікації. Отже, культурні стратегії та практики є факторами культуротворення сучасного соціокультурного простору, опосередкованого в глобалізованому культурному дигітал-середовищі.

Література

1. Андерсен Л.-Р., Бйоркман Т. Більдунг. Нордичний секрет краси і свободи / перекл. з англ. О. Олійник-Андрусак. Київ : «Наш формат», 2021. 222 с.
2. Вікінг М. Маленька книга Хюге. Як жити добре по-данськи / перекл. з англ. К. Бабкіна. Харків. 2017. 288 с.
3. Герчанівська П. Е. Стратегічні проблеми культурної політики в повоєнній Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 3–8.
4. Денисюк Ж. З. Hi-hume technology in the paradigm of value transformations of society. *Вісник*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. № 2. С. 3–9.

5. Доннікова І. А. Культура і людина в онтології становлення. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2015. № 60. С. 63–72.
6. Екстрьом П. Книга Лагом. Шведські секрети щасливого життя / перекл. з швед. Наталя Лавська. Київ, 2018. 192 с.
7. Київський міжнародний інститут соціології. URL: <https://surl.li/xcmhxq> (дата звернення: 25.12.2024).
8. Сівєрс В. А., Бугайова О. І. Виміри людської творчості в контексті порівняльного аналізу праць М. Гайдеггера та А. Бергсона. *Культура і сучасність*. 2023. № 1. С. 9–16.
9. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 1. 532 с.; Т. 2. 576 с.
10. Стратегія Українського інституту 2020–2024. Ukrainian institute. URL: <https://ui.org.ua/strategy2020-2024/> (дата звернення: 15.12.2024).
11. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці української гуманітаристики : кол. монографія / ред.-уклад.: Ю. Сабадаш, І. Петрова. Київ, 2021. 432 с.
12. Табачковський В. Г. Полісвітнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності». Київ, 2005. 432 с.

References

1. Andersen, L.-R., Bjorkman, T. (2021). Bildung. The Nordic Secret of Beauty and Freedom. Kyiv : Nash Format, 222 [in Ukrainian].
2. Viking, M. (2017). The Little Book of Hygge. How to live well in Danish. Kharkiv: Family Leisure Club. 288 [in Ukrainian].
3. Herchanivska, P. (2023). Strategic Issues of Cultural Policy in Post-War Ukraine. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 3–8 [in Ukrainian].
4. Denysiuk, Zh. (2020). Hi-hume technology in the paradigm of value transformations of society. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 2, 3–9 [in Ukrainian].
5. Donnikova, I. (2015). Culture and human in the ontology of formation. Humanitarian Herald of EIZNU, 60. 63–72 [in Ukrainian].
6. Ekström, P. (2018). The Book of Lagom. Swedish secrets of a happy life. Natalia Lavska. Kyiv: KM-BOOKS. 192 [in Ukrainian].
7. Kyiv International Institute of Sociology. Retrieved from: <https://surl.li/xcmhxq> [in Ukrainian].
8. Sivers, V., Bugaiova, O. (2023). Dimensions of human creativity in the context of a comparative analysis of the works of M. Heidegger and A. Bergson. Culture and Contemporaneity: an almanac. 1, 9–16 [in Ukrainian].
9. Skovoroda, H. (1973) Complete works: In 2 vols. Kyiv: Naukova Dumka, 1. 532; 2. 576 [in Ukrainian].
10. Strategy of the Ukrainian Institute 2020–2024. Ukrainian institute. Retrieved from: <https://ui.org.ua/strategy2020-2024/> [in Ukrainian].
11. Contemporary Cultural Studies: Postmodernism in the Logic of Ukrainian Humanities: a collective monograph (2021) / Y. Sabadash; edited by Y. Sabadash, I. Petrova Kyiv: Lira-K Publishing House, 432 [in Ukrainian].
12. Tabachkovsky, V. (2005). Polypresence homo: philosophical and artistic thought in search of «non-Euclidean reflexivity» / V.G. Tabachkovsky. Kyiv: PARAPAN, 432 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 12.02.2025

УДК [008:316.752]-049.65:069(477):355.422
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327864

Цитування:

Казначєєва Л. М., Тюска В. Б. Захист культурних цінностей у музеях України в час повномасштабного вторгнення: міжнародна підтримка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 40–45.

Kaznacheieva L., Tiuska V. (2025). Protection of Cultural Values in Museums of Ukraine During a Full-Scale Invasion: International Support. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 40–45 [in Ukrainian].

Казначєєва Людмила Миколаївна,
кандидат історичних наук, доцент
доцент кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0002-8896-2145>
l.m.kaznacheieva2023@gmail.com

Тюска Валентина Борисівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0002-7088-5698>
valtyuska@gmail.com

ЗАХИСТ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ У МУЗЕЯХ УКРАЇНИ В ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ: МІЖНАРОДНА ПІДТРИМКА

Мета роботи – окреслити приклади форм міжнародної підтримки та допомоги українським культурним інституціям, зокрема музеям, у час повномасштабного вторгнення. **Методологія дослідження** полягає у використанні кейс-стаді – аналізу конкретних прикладів міжнародної підтримки, вивчення стратегій допомоги музейним інституціям, документування форм підтримки; кількісні методи та ін. **Наукова новизна** полягає в спробі комплексного погляду на досліджувану проблему як на формування міжнародної солідарності через інституційну музейну підтримку. **Висновки.** Міжнародні організації, інституції, фонди та проекти ІКОМОС, ІККРОМ, ЮНЕСКО, Смітсонівський інститут, Blue Shield, ALIPH, Cultural emergency response, World Monuments Fund та ін. у співпраці із вітчизняними фахівцями сектору культурної спадщини та громадськістю, приміром ГО Museum for Change, здійснили чимало кроків задля збереження культурних цінностей. Підтримка міжнародних партнерів полягала в організаційній та фінансовій допомозі: відбувалося консультування та навчання вітчизняних фахівців методом документування, консервації та реставрації пошкоджених експонатів, були надані методики збереження об'єктів, експертизи та дигіталізації сфери, привернено увагу світової спільноти створенням спільних проєктів, наукових подій. Моніторинг і документування пошкоджень об'єктів культурної спадщини слугуватиме доказовою базою воєнних злочинів. Вкрай цінною була й матеріальна допомога – пакувальні матеріали, захисне обладнання для порятунку колекцій, обладнання та матеріали для відновлення та укріплення будівель, налагодження систем безпеки та проведення невідкладних реставраційних робіт. Важливою є міжнародна підтримка в роботі над планами майбутньої відбудови та відновлення культурної інфраструктури України після війни, визначення пріоритетів для ефективного використання ресурсів. Підтримка міжнародних партнерів є неоціненною, адже культурна спадщина відіграє важливу роль у збереженні ідентичності та підтримці морального духу українського народу під час війни з росією.

Ключові слова: культурні цінності, музей, міжнародна підтримка, допомога, повномасштабне вторгнення.

Kaznacheieva Liudmyla, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State University of Humanities; Tiuska Valentyna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State University of Humanities

Protection of Cultural Values in Museums of Ukraine During a Full-Scale Invasion: International Support

The purpose of the work is to outline examples of forms of international support and assistance to Ukrainian cultural institutions, in particular, museums, during a full-scale invasion. **The research methodology** consists in using a case study – an analysis of specific examples of international support, studying strategies for assisting museum institutions, documenting forms of support; quantitative methods. **The scientific novelty** lies in an attempt to take a

comprehensive look at the problem under study as the formation of international solidarity through institutional museum support. **Conclusions.** International organisations, institutions, funds and projects ICOMOS, ICCROM, UNESCO, Smithsonian Institution, Blue Shield, ALIPH, Cultural emergency response, World Monuments Fund, in cooperation with domestic specialists in the cultural heritage sector and the public, for example, the NGO Museum for Change, have taken many steps to preserve cultural values. The support of international partners consisted of organisational and financial assistance: consulting and training of domestic specialists in methods of documentation, conservation and restoration of damaged exhibits were provided, methods of preservation of objects, expertise and digitisation of the sphere were provided, the attention of the world community was attracted by the creation of joint projects, scientific events. Monitoring and documentation of damage to cultural heritage objects will serve as an evidentiary base for war crimes. Material assistance was also extremely valuable – packaging materials, protective equipment for saving collections, equipment and materials for restoring and strengthening buildings, setting up security systems and carrying out urgent restoration work. International support is important in working on plans for the future reconstruction and restoration of Ukraine's cultural infrastructure after the war, determining priorities for the effective use of resources. The support of international partners is invaluable, as cultural heritage plays an important role in preserving the identity and maintaining the morale of the Ukrainian people during the war with Russia.

Keywords: cultural values, museum, international support, aid, full-scale invasion.

Актуальність теми дослідження. Безпрецедентними є виклики зі збереження вітчизняної культурної спадщини в умовах російсько-української війни, а міжнародна підтримка стає важливим інструментом в таких критичних умовах. Вивчення досліджуваної теми дає змогу задокументувати унікальний досвід міжнародної солідарності, випрацювати стратегії захисту культурних цінностей в умовах війни, продемонструвати світові механізми культурної стійкості, розкрити глибинні трансформації музейних інституцій України в екстремальних обставинах.

Аналіз досліджень і публікацій. З огляду на сучасність досліджуваної теми та розпорошеність необхідного матеріалу основу історіографії становлять офіційні сайти міжнародних інституцій, що допомагали музеям України [8; 9; 11], публікації в мережі «Інтернет» про кейси міжнародної підтримки в захисті культурних цінностей у музеях України після лютого 2022 року [1–7; 10]. Безперечно, вказана тема ще стане об'єктом досліджень у майбутньому крізь призму міждисциплінарного характеру – у поєднанні підходів музеєзнавства, культурної дипломатії, міжнародних відносин та права, гуманітарних і культурологічних досліджень тощо.

Мета дослідження – окреслити приклади та форми міжнародної підтримки й допомоги українським культурним інституціям, зокрема музеям, у час повномасштабного вторгнення.

Виклад основного матеріалу. У час російської військової агресії міжнародні культурні організації допомагають Україні в багатьох напрямках та сферах. Ця підтримка стосується митців та культурних діячів, багато з яких були змушені залишити рідні міста: міжнародні партнери надають українцям притулок, фінансову допомогу, можливість продовжувати творчість. Чималу підтримку відчують й музейні інституції та установи,

що опікуються захистом культурної спадщини. В умовах російсько-української війни українські культурні цінності, пам'ятки, музеї перебувають під загрозою руйнування та знищення. За даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, за період повномасштабного вторгнення – від лютого 2022 р. до кінця грудня 2024 р. – росіяни зруйнували або пошкодили 1255 об'єктів культурної спадщини, з яких 125 – пам'ятки національного значення на території 18 областей країни [7]. Вітчизняні музейні працівники, усвідомлюючи необхідність евакуації, захисту та збереження культурних об'єктів України, здійснюють для цього комплекс заходів. Міжнародні організації також докладають свої зусилля в цьому напрямі, підтримуючи збереження української культури.

Міжнародна рада з охорони пам'яток та історичних місць – ІКОМОС – у перший день повномасштабного вторгнення засудила дії агресора та почала координувати зусилля із розробки програми заходів щодо збереження культурної спадщини. За пів року Україну відвідали представники світової музейної спільноти ІКОМОС та ІККРОМ (Міжнародного центру вивчення питань збереження та відновлення культурних цінностей). Вони на власні очі побачили наслідки агресії росії, що прагне знищити нашу країну. Було створено Штаб порятунку спадщини в співпраці з міжнародними організаціями. Міжнародні фахівці запропонували вітчизняним музеям свою організаційну допомогу в технічній, експертній та фінансовій підтримці, сприяння в документуванні, оцифруванні та фіксації пошкоджень музейних об'єктів та колекцій. Для цього були організовані спеціальні навчальні зустрічі, консультування, тренінги. Вже за перші пів року великої війни більше

70 українських музеїв та архівів отримали пакувальні матеріали, захисне обладнання для порятунку музейних експонатів. Українською мовою було перекладено спеціальний додаток, що є корисним для фіксації та оцінки втрат, раннього відновлення об'єктів спадщини та ін. [2].

Свою підтримку в захисті музейних цінностей України надає ЮНЕСКО. Одним із важливих кроків збереження історичної спадщини України стало включення до Основного списку об'єктів Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО українських об'єктів – історичного центру м. Одеса, пізніше – ще 25 об'єктів (серед них – архітектурні споруди Чернігова, Львова). У грудні 2024 р. під посилений захист було внесено заповідник «Бабин Яр» та Одеський літературний музей. Ці кроки, на жаль, не зупиняють російського агресора, який постійно обстрілює та знищує українські культурні цінності, однак зібрані та зафіксовані матеріали руйнування та знищення пам'яток, що перебувають під охороною ЮНЕСКО, у майбутньому стануть важливими свідченнями воєнних злочинів росії проти України.

Іншими кроками підтримки стала допомога ЮНЕСКО українським музеям у придбанні більше 20 типів необхідного технічного обладнання: портативних зарядних станцій, протипожежних сейфів для цінних експонатів, спеціальних шаф для роботи з токсичними речовинами, ящиків для зберігання артефактів, систем сповіщення про тривоги, осушувачів повітря та ін. Згідно з актуальними запитами та потребами їх отримали чотири провідні столичні музеї, що найбільше постраждали під час однієї із наймасованіших атак на м. Київ у жовтні 2022 р. Крім допомоги із технічним устаткуванням, були проведені дослідження будівель, що постраждали внаслідок вибухів, та здійснено проєкт реставрації історичних входних дверей до Музею Ханенків, виконано 3D-сканування історичних інтер'єрів та ін. [1].

Ще одним міжнародним партнером у захисті вітчизняних культурних цінностей у час повномасштабного вторгнення став Смітсонівський інститут – комплекс культурно-освітніх та наукових інституцій США. Уже в перший місяць повномасштабного вторгнення Смітсонівська ініціатива з порятунку культурної спадщини (SCRI) спільно з Лабораторією моніторингу культурної спадщини, що працює із інноваційними комп'ютерними інструментами, супутниковими каналами з метою захисту національних пам'яток, долучилися до допомоги Україні: лабораторія збирає знімки

культурних об'єктів України, аби зафіксувати завдані збитки [3].

Активну допомогу в захисті культурних цінностей України в час повномасштабного вторгнення надала некомерційна міжнародна організація Blue Shield – Блакитний щит, що має понад 20 національних комітетів у багатьох країнах Західної Європи. Німецький комітет організації розробив Рекомендації щодо охорони та реконструкції пам'яток культури та запропонував їх українським музейникам. У співпраці з українськими державними організаціями в документі було проаналізовано та зафіксовано правові, структурні, технічні вимоги щодо поводження з пам'ятками в Україні [5].

Серед інших ініціатив Blue Shield – конкретна матеріальна допомога окремим музеям. Зокрема, навесні 2022 р. Національний музей історії України отримав від колег з Данії близько 15 тисяч одиниць гуманітарної допомоги – обладнання для якісного зберігання музейних артефактів, професійні інструменти та матеріали для реставраційних робіт, пакувальні матеріали та ін. Ця потрібна та своєчасна допомога була розподілена між київськими та регіональними музейними установами України [4].

Потужну підтримку отримали вітчизняні музеї від міжнародної ініціативи ALIPH – глобальної приватної швейцарської організації, що працює у сфері захисту культурної спадщини в зонах конфліктів та постконфліктів. Пріоритетними напрямками роботи фонду в Україні з початку повномасштабного вторгнення стала стабілізація історичних будівель, низка невідкладних дій – евакуація колекцій, зміцнення пошкоджених будівель та пам'яток, а також захист унікальних та крихких колекцій.

Працівники ALIPH координували спільні зусилля українських та європейських музейників, державні органи влади, міжнародні інституції з метою допомоги у захисті культурної спадщини України. У відповідному Плані дій було представлено пакет підтримки нашої країни, який на березень 2024 р. складав близько 6 млн доларів з власних коштів інституції та зовнішнього фінансування. До того ж, ЄС підтримав План дій ALIPH в Україні двома грантами по 2 млн євро, наданими у 2022–2023 рр. [8].

За майже три роки великої війни міжнародна ініціатива ALIPH підтримала близько 400 організацій, допомогла зреалізувати до 140 вітчизняних проєктів, придбала кілька мобільних лабораторій, сприяла у відскануванні більше

40 історичних пам'яток, підтримала розробку необхідного документування майбутніх відновлювальних кроків. Фонд активно підтримав близько 500 професіоналів з охорони культурної спадщини в Україні.

Надзвичайно важливими є стабілізаційні кроки ALIPH щодо пошкоджених об'єктів культурної спадщини м. Одеси: завдяки фінансовій підтримці ЄС, спільно із місцевими партнерами та громадою встановлено захисні щити в чотирьох основних музеях міста, здійснено укріплення перекриттів та покрівель, створено фонд екстреної допомоги для своєчасної допомоги та швидкої реакції на можливі загрози. Загалом лише в Одесі міжнародний фонд ALIPH допоміг більше 20 інституціям культурної спадщини, включаючи 11 музеїв. Підтримка стосувалася аварійного зберігання музейних колекцій, закупівлі необхідних матеріалів, пакування пошкоджених артефактів, встановлення бронеплівки на вікнах та ін. [6].

Допомогу та невідкладну підтримку від ініціативи ALIPH отримали й краєзнавчі музеї Рівного та Вінниці, куди було доставлено пакувальні матеріали та спеціальні металеві ящики для захисту артефактів, зарядні станції та охоронні системи.

Цінну підтримку із початком повномасштабного вторгнення відчули українські музеї від міжнародної ініціативи Cultural Emergency Response (CER), покликаної координувати та підтримувати культурну спадщину, якій загрожує небезпека руйнування чи знищення. Основними напрямками їх діяльності є евакуація та захист рухомих культурних об'єктів, укріплення захисту нерухомих пам'яток культури, навчальні програми, проведення оцінки збитків культурній спадщині та створення баз даних пошкоджених чи знищених пам'яток, підвищення обізнаності про важливість захисту культурної спадщини, зокрема, під час війни.

Упродовж першого тижня повномасштабного вторгнення організація відкрила Фонд реагування на надзвичайні ситуації. Загалом у 2022 році CER підтримав кілька локальних ініціатив в Україні, скоординованих на місцевому рівні. Це Ініціатива реагування на надзвичайні ситуації у сфері спадщини (HERI), НУО «Азов», Центр досліджень візуальної культури (VCRC), «Музеї змін» та Український надзвичайний мистецький фонд (UEAF). Вони зосереджені на підтримці музеїв, їх колекцій та працівників культури, які залишилися в Україні, аби всіма можливими способами охороняти культурну спадщину країни. 13 вітчизняних музеїв з

Києва, Сум, Чернігова, Охтирки та інших міст отримали пряму підтримку задля збереження колекцій, охорони рухомих колекцій, безпечного зберігання та евакуації. Працівники музеїв пройшли екстрені онлайн-тренінги та консультації щодо надання першої допомоги зі збереження музейних культурних об'єктів, доступним став посібник «Перша допомога об'єктам культурної спадщини». Загалом допомогу було надано більше 100 інституціям культури, з яких понад 90 – музеї [9].

Свою підтримку та допомогу запропонував Україні Всесвітній фонд пам'яток – World Monuments Fund (WMF). Це міжнародна некомерційна організація, що опікується охороною культурної спадщини в усьому світі [11]. Організація виділила кошти на підтримку професіоналів у сфері культурної спадщини, придбання матеріалів для захисту пам'яток з метою стабілізації та відновлення пошкоджених об'єктів, значна частина з яких внесена до Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

Серед ініціатив, підтриманих WMF, можна назвати створення потужного зовнішнього захисту унікальної Львівської Чорної кам'яниці XVI століття, яка вразлива до пошкоджень від вибухів, забезпечення вогнегасниками близько 200 дерев'яних церков, надання матеріалів для моніторингу пошкоджень Софії Київської – пам'ятки XI століття внаслідок російських обстрілів, встановлення тимчасового покриття храму Пресвятої Трійці XVIII століття, що у Жовкві. Крім того, World Monuments Fund сприяв оцифруванню фондів Державного архіву Київської області, аби захистити цінний вміст документосховища від потенційних ушкоджень, здійснив оцінку шкоди об'єктам культурної спадщини у кількох областях України, уклавши реєстри постраждалих від війни культурних об'єктів Сумщини, Чернігівщини та Київщини. У цих же областях було утеплено окремі будівлі, що серйозно постраждали від вибухів.

Вказані міжнародні партнери – це далеко не повний перелік організацій, інституцій, фондів та проєктів, котрі активно допомагають Україні в часи повномасштабного вторгнення в царині захисту культурних цінностей. Їхня підтримка почасти була можливою завдяки комунікації та співпраці з українськими волонтерами, сподвижниками сектору культури та музейної справи. Тому окремої уваги заслуговує українська громадська організація Museum for Change – Музей змін, котра стала певним місточком між музеями, що потребують усілякої підтримки, та

міжнародними партнерами, котрі надавали та надають таку допомогу.

Ця громадська організація створена 2017 р. з метою розширення можливостей та покращення роботи одеських музеїв через фандрейзингову діяльність та міжнародні комунікації. З лютого 2022 р. організація одним із пріоритетних напрямів своєї роботи назвала пошук та налагодження міжнародного партнерства з метою допомоги культурним інституціям України, зокрема й збереження музейних колекцій. За роки повномасштабного вторгнення Museum for Change налагодила співпрацю із ЮНЕСКО, фондом ALIPH, Cultural Emergency Response, House of Europe, Гете-інститутом, Всесвітнім фондом пам'яток, окремими приватними донорами [10]. Упродовж повномасштабного вторгнення організація допомогла десяткам музеїв, бібліотек, будинків культури та іншим культурним інституціям.

Наукова новизна полягає в спробі комплексного погляду на проблему міжнародної підтримки захисту культурних цінностей у музеях України в час повномасштабного вторгнення як на формування міжнародної солідарності через інституційну музейну підтримку.

Висновки. Отже, міжнародна підтримка України в напрямі захисту культурних музейних цінностей у музеях у час повномасштабного вторгнення є суттєвою та відчутною. Міжнародні організації, інституції, фонди та проекти ІКОМОС, ІКРОМ, ЮНЕСКО, Смітсонівський інститут, Blue Shield, ALIPH, Cultural Emergency Response, World Monuments Fund та ін. в співпраці з вітчизняними фахівцями сектору культурної спадщини та громадськістю, приміром ГО Museum for Change, здійснили чимало кроків задля збереження культурних цінностей для майбутніх поколінь, підтримуючи ідентичність та духовну стійкість українців у боротьбі за свободу та незалежність. Підтримка міжнародних партнерів полягала в організаційній та фінансовій допомозі: відбувалося консультування та навчання вітчизняних фахівців методам документування, консервації та реставрації пошкоджених експонатів, надавалися методики збереження об'єктів, експертизи та дигіталізації сфери, привертено увагу світової спільноти створенням спільних проєктів, наукових подій. Моніторинг та документування пошкоджень об'єктів культурної спадщини слугуватиме доказовою базою воєнних злочинів. Вкрай цінною була й матеріальна допомога – пакувальні матеріали, захисне обладнання для

порятунку колекцій, обладнання та матеріали для відновлення та укріплення будівель, налагодження систем безпеки та проведення невідкладних реставраційних робіт, інше професійне устаткування. Ці дії задовольняли нагальні, критичні потреби фахівців із культурної спадщини в Україні та заклали основу для майбутньої реабілітації та довгострокового відновлення культурної спадщини в країні. Також важливою є міжнародна підтримка організацій у роботі над планами майбутньої відбудови та відновлення культурної інфраструктури України після війни, визначення пріоритетів для ефективного використання ресурсів. Така підтримка міжнародних партнерів є неоціненною, адже культурна спадщина відіграє важливу роль у збереженні ідентичності та підтримці морального духу українського народу під час війни з росією.

Література

1. Білаш К. ЮНЕСКО купило обладнання для чотирьох українських музеїв. URL: https://lb.ua/culture/2023/05/30/557867_yunesko_kupilo_obladnannya.html (дата звернення: 01.01.2025).
2. Місія «Україна»: міжнародна співпраця задля збереження культурної спадщини в час війни. URL: <https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2191> (дата звернення 01.01.2025).
3. Морі Є. Як Смітсонівський інститут допомагає захистити українські культурні пам'ятки. URL: <https://suspilne.media/culture/219624-ak-smitsonivskij-institut-dopomagaе-zahistiti-ukrainski-kulturni-pamatki/> (дата звернення: 27.12.2024).
4. Музей отримав понад 10 тонн гуманітарної допомоги та поділився нею з регіонами. URL: <https://old.nmiu.org/novyny/2798-muzei-otrymav-ponad-10-tonn-humanitarnoi-dopomohy-ta-podilyvsia-neiu-z-rehionamy> (дата звернення: 27.12.2024).
5. Рекомендації щодо дій щодо відбудови в Україні. URL: <https://theblueshield.org/recommendations-for-action-on-reconstruction-in-ukraine/> (дата звернення: 22.12.2024).
6. Розпочато стабілізаційні заходи щодо пошкодженої культурної спадщини в Одесі. URL: <https://pivdenukraine.com.ua/2023/07/28/rozpochato-stabilizacijni-zaxodi-shhodo-poshkodzheno%1%97-kulturno%1%97-spadshhini-v-odesi/> (дата звернення: 27.12.2024).
7. 1255 пам'яток культурної спадщини постраждали в Україні через російську агресію станом на кінець грудня 2024 року. URL: <https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdalo-1062-pamyatky-kulturnoyi-spadshhyny/> (дата звернення: 17.01.2025).
8. ALIPH. URL: <https://www.aliph-foundation.org/> (дата звернення: 20.12.2024).

9. Cultural emergency response. URL: <https://www.culturalemergency.org/> (дата звернення: 20.12.2024).

10. Museum for Change. Громадська організація. URL: <https://www.mfcua.org/about> (дата звернення: 23.12.2024).

11. World Monuments Fund. URL: <https://www.wmf.org/> (дата звернення: 20.12.2024).

References

1. Bilash, K. (May 30, 2023). Unesco Bought Equipment for Four Ukrainian Museums. *Livyi Bereh (Left Bank)*. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2023/05/30/557867_yunesko_kupilo_obladnannya.html [in Ukrainian].

2. Mission Ukraine: International Cooperation for the Preservation of Cultural Heritage in Time of War (July 15, 2022). National Memorial Complex of the Heavenly Hundred Heroes – Museum of the Revolution of Dignity. Official Webpage. Retrieved from: <https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2191> [in Ukrainian].

3. Mori, Ye. (March 20, 2022). How the Smithsonian Institution Helps Protect Ukrainian Cultural Monuments. *Suspilne*. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/219624-ak-smitsonivskij-institut-dopomaga-zahistiti-ukrainski-kulturni-pamatki/> [in Ukrainian].

4. Museum Receives Over 10 Tonnes of Humanitarian Aid and Shares It with Regions (2022). National Museum of the History of Ukraine. Official Webpage. Retrieved from: <https://old.nmiu.org/novyny/>

2798-muzei-otrymav-ponad-10-tonn-humanitarnoi-dopomohy-ta-podilyvsia-neiu-z-rehionamy [in Ukrainian].

5. Recommendations for Action on Reconstruction in Ukraine (April 29, 2024). Blue Shield International. Official Webpage. Retrieved from: <https://theblueshield.org/recommendations-for-action-on-reconstruction-in-ukraine/> [in English].

6. Stabilisation Measures for the Damaged Cultural Heritage in Odesa Launched (July 28, 2023). *Ukrainskyi Pivden (Ukrainian South)*. Retrieved from: <https://pivdenukraine.com.ua/2023/07/28/rozpochato-stabilizacijni-zaxodi-shhodo-poshkodzhenod1%97-kulturnod1%97-spadshhini-v-odesi/> [in Ukrainian].

7. 1255 Cultural Heritage Sites Affected in Ukraine by Russian Aggression as of the End of December 2024 (January 3, 2025). Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Official Webpage. Retrieved from: <https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdalo-1062-pamyatky-kulturnoyi-spadshhyny/> [in Ukrainian].

8. ALIPH (2024). Retrieved from: <https://www.aliph-foundation.org/> [in English].

9. Cultural emergency response (2022). Retrieved from: <https://www.culturalemergency.org/> [in English].

10. Museum for Change NGO (2022). Official Webpage. Retrieved from: <https://www.mfcua.org/about> [in Ukrainian].

11. World Monuments Fund (2024). Retrieved from: <https://www.wmf.org/> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 02.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 21.02.2025*

УДК 005.8:330.111.4-026.15]:130.2
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327866

Цитування:

Плецан Х. В. Креативний менеджмент крізь призму розвою культурологічних процесів України: виклики глобалізації та перспективи креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 46–54.

Плецан Христина Василівна,
кандидат наук з державного управління,
доцент, професор Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8179-7896>
k.pletsan@gmail.com

Pletsan Kh. (2025). Creative Management through the Prism of the Development of Cultural Processes in Ukraine: Challenges of Globalisation and Prospects of Creative Industries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 46–54 [in Ukrainian].

КРЕАТИВНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ КРІЗЬ ПРИЗМУ РОЗВОЮ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНИ: ВИКЛИКИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

Метою статті є теоретико-методологічне осмислення та обґрунтування ролі креативного менеджменту в розвитку креативних індустрій крізь призму культурологічного виміру. **Методологія дослідження** заснована на комплексному аналізі особливостей креативного менеджменту як драйверу розвитку креативних індустрій, з використанням аналітичного, структурно-логічного, порівняльного методів і методу теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** полягає в репрезентації результатів дослідження мультифункціональності креативного менеджменту як драйверу розвитку креативних індустрій в Україні крізь призму культурологічного виміру. **Висновки.** Розвиток креативних індустрій є одним із пріоритетних напрямів культурної політики чимало країн світу. В Україні, де креативний потенціал є значним, але не достатньо реалізованим, підтримка та розвиток секторів креативних індустрій: від музики до кіно, від архітектури до цифрових технологій – є важливим завданням для зміцнення культурно-креативного простору, створення інноваційних продуктів та послуг, а також у розвитку міжкультурного діалогу. У дослідженні проаналізовано ключову роль креативного менеджменту в контексті розвитку культурологічних процесів в Україні, вказано виклики глобалізації та перспективи розвитку креативних індустрій. Обґрунтовано динамічні зміни культурного розмаїття крізь призму реалізації креативного менеджменту. Згенеровано та обґрунтовано концепцію культурологічного виміру креативного менеджменту в середовищі креативних індустрій України. Підкреслено актуальність розширення спектру культурологічних досліджень механізмів, за допомогою яких креативні індустрії можуть бути платформою для культурного діалогу, обміну та інновацій.

Ключові слова: культура, креативні індустрії, культурологічний підхід, культурний менеджер, культурно-креативний проект, креативний менеджмент.

Pletsan Khrystyna, PhD in Public Administration, Associate Professor, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts Creative Industries as a Sphere of Implementation of Cultural Participation

Creative Management through the Prism of the Development of Cultural Processes in Ukraine: Challenges of Globalisation and Prospects of Creative Industries

The purpose of the article is the theoretical and methodological understanding and justification of the role of creative management in the development of creative industries, through the prism of the cultural dimension. **The research methodology** is based on a comprehensive analysis of the characteristics of creative management as a driver of the development of creative industries, using analytical, structural-logical, comparative methods and theoretical generalisation. **The scientific novelty** lies in the presentation of the results of the study of the multifunctionality of creative management as a driver of the development of creative industries in Ukraine, through the prism of the cultural dimension. **Conclusions.** The study analyses the key role of creative management in the context of the development of cultural processes in Ukraine, analysing the challenges of globalisation and the prospects for the development of creative industries. The dynamic transformations of cultural diversity are substantiated through the prism of the implementation of creative management. The concept of the cultural dimension of creative management in the creative industries of Ukraine is generated and substantiated. The relevance of broadening the scope of cultural research to include mechanisms by which creative industries can be a platform for cultural dialogue, exchange and innovation is highlighted.

Key words: culture, creative industries, cultural approach, cultural manager, cultural and creative project, creative management.

Актуальність теми дослідження. Глобалізаційні процеси актуалізують переосмислення креативних індустрій, акцентуючи на їх ролі у формуванні культурного капіталу України через креативний менеджмент. Розвиток креативних індустрій сприяє інтеграції в глобальний ринок, формує проєктне мислення, забезпечує збереження культурної спадщини та створює людиноцентричне середовище. Охоплюючи широкий спектр творчо-мистецьких практик – від мистецтва та медіа до дизайну, музики, літератури тощо, креативні індустрії є генератором інновацій, каталізатором культурного розвитку та вагомим джерелом соціокультурного розвитку. Невизначеними частинами загальної проблематики є розуміння та обґрунтування викликів розвитку культурологічних процесів у середовищі креативних індустрій крізь призму реалізації ефективного креативного менеджменту в контексті викликів глобалізації і трансформацій. Саме цей підхід і виводимо в дослідницьку площину пропонованої статті.

Аналіз досліджень і публікацій дає можливість узагальнити, що сутність і функціональна роль креативного менеджменту в середовищі креативних індустрій теоретики і практики розглядають як на мікро-, так і на макрорівні. Зокрема, особливості реалізації креативного менеджменту у своїх наукових розвідках досліджують О. Варганова, В. Василенко, Б. Гізел, К. Гулакова, Н. Задорожнюк, Д. Зінкевич, А. Манюшис, Н. Максимовська, А. Маслоу, Алан Дж. Роу, Ю. Сабадаш, І. Свідрук, П. Торренс, Г. Швець та ін. Науковці аналізують та обґрунтовують у науковій площині ключові дефініції креативного менеджменту, характеризують особливості, принципи, функціональну роль і систему креативного менеджменту, розкривають вектори креативного менеджменту в розвитку й управлінні людським ресурсом у соціокультурному середовищі. Водночас Г. Афенченко, С. Виткалов, Дж. Гілфорд, Г. Захарчин, О. Костюченко, О. Копієвська, В. Леонтьєва, У. Моторнюк, І. Петрова, О. Ястремська та ін. розглядають концептуальні засади формування культурного менеджера крізь призму особливостей траєкторії професійної діяльності в культуротворчому процесі як фактору успішної діяльності, корпоративної культури у формуванні креативного мислення фахівця, творчі складові прийняття управлінського

рішення в системі креативного менеджменту. Проте проблематика потребує конкретизації, формування успішних кейсів для можливості реалізації в процесі підвищення показників культурно-креативної діяльності митців, креаторів, підприємств, організацій та інституцій у середовищі креативних індустрій в Україні. Підсумовуючи аналіз наукових розвідок, вважаємо доцільним мету дослідження зосередити на теоретико-методологічному осмисленні та обґрунтуванні ролі креативного менеджменту в розвитку креативних індустрій крізь призму культурологічного виміру.

Виклад основного матеріалу. Розвиток креативних індустрій є одним із пріоритетних напрямів культурної політики чимало країн світу. В Україні, де креативний потенціал є значним, але не достатньо реалізованим, підтримка та розвиток секторів креативних індустрій: від музики до кіно, від архітектури до цифрових технологій – є важливим завданням для зміцнення культурно-креативного простору, створення інноваційних продуктів та послуг, а також у розвитку міжкультурного діалогу. Згідно з дослідженнями японського аналітичного центру NRI (Nomura Research Institute), сучасний етап розвитку суспільства характеризується переходом від індустріальної епохи до епохи креативності, яку також визначають як нову креатологічну культурно-творчу епоху [24], де важливу роль відведемо формуванню і реалізації саме креативному менеджменту. У загальному теоретико-практичному сенсі креативний менеджмент є складним та багатограним феноменом, який охоплює широкий спектр теоретичних підходів і практичних методів. Сутність дефініції полягає у створенні умов для розвитку творчого потенціалу особистості та колективу, генерування інноваційних ідей та їх успішної реалізації в умовах динамічного середовища. Розглядаючи проблематику крізь приму культурологічного підходу, виокремимо деякі з напрацювань, важливих для дослідження. Зокрема, К. Гулакова обґрунтовує концептуальні засади креативного менеджменту як фактору успішної діяльності підприємств України [5]. Н. Максимовська особливості креативного менеджменту розкриває крізь призму креативних технологій [10]. Водночас І. Свідрук аналізує креативний менеджмент як специфічну організаційно-управлінську діяльність, спрямовану на

досягнення результатів шляхом стимулювання творчої активності задля впровадження інновацій [14, 5–15]. В. Василенко, своєю чергою, розглядає креативний менеджмент як інтегровану частину інноваційного менеджменту, що забезпечує генерацію та розвиток нових ідей [3]. Відповідно на основі інтегрування та узагальнення особливостей інтерпретації наукових досліджень креативний менеджмент розглядатимемо як синергію управлінської системи формування та розвитку сприятливої творчої платформи, ресурсів і можливостей інноваційності, активізації креативної діяльності фахівців та генерування креативних ідей для досягнення успішності підприємства в культурно-креативному просторі України.

Структура креативного менеджменту як творчо діюча система характеризується низкою взаємопов'язаних компонентів. Мотиваційно-орієнтаційний компонент відображає спрямованість на досягнення поставленої мети. Когнітивний компонент охоплює індивідуальні стратегії і тактики апперцептивного, мнемічного та мисленнєвого процесів у контексті вирішення актуальних завдань. Емоційно-вольовий компонент включає емоційно-образні переживання, вольову регуляцію творчого пошуку та відчуття суб'єктності в процесі вирішення креативних завдань. Комунікативний компонент визначає специфіку міжособистісної взаємодії та здатність до продуктивної співпраці під час колективного вирішення творчих завдань. Нарешті, рефлексивний компонент передбачає оцінку особистістю власних можливостей, усвідомлення процесу та результатів власної діяльності [8, 111]. На основі всестороннього аналізу розкриємо *пріоритетні цілі креативного менеджменту* в середовищі секторів креативних індустрій такі, як [23]: розвиток і конкурентоспроможність креативних секторів, мотивація та стимулювання людських ресурсів, формування ефективної співпраці, комунікації та кроссекторальної взаємодії, створення і реалізація культурно-креативних проєктів. Відповідно *основними завданнями креативного менеджменту* є: формування стратегічної політики створення креативної організації, спільноти, підприємства; формування стратегічних, довго- і короткострокових цілей креативної діяльності; забезпечення творчої атмосфери в колективі та сприятливого професійного середовища; розвиток креативного потенціалу фахівців, культурних менеджерів, креаторів, митців; формування та

розвиток потенціалу менеджера креативного типу; створення ефективних креативних команд; стимулювання і мотивація генерування креативних ідей [7], формування власної унікальності й успішної репутації; забезпечення платформи для забезпечення інноваційної діяльності. Отже, запорукою формування та реалізації концепції креативного менеджменту є системно-креативний аналіз проблем і потреб, що служить інструментом для розробки оригінальних, дієвих та унікальних креативних рішень інноваційно-творчого спрямування.

Багатовекторна взаємодія в секторах креативних індустрій дають можливість визначити, що креативний менеджмент реалізується на основі *ключових принципів реалізації*, а саме: підтримка та заохочення нестандартних ідей співробітників, ефективне лідерство, новаторство, орієнтація на ринок, готовність до змін, збереження безперервного потоку креативних ініціатив, регулярне та систематичне втілення креативних ідей у практику, налагодження ефективних каналів комунікації для обміну ідеями та забезпечення зворотного зв'язку, орієнтація на унікальність і оригінальність культурного продукту й цінності, стимулювання та всебічний розвиток креативного потенціалу кожного члена команди [23]. Адже, як зазначено в Законі України «Про культуру», вільний вибір виду діяльності у сфері культури, засобів і сфер застосування творчих здібностей, самостійне розпорядження своїм твором; провадження творчої діяльності самостійно або з використанням будь-яких форм посередництва [13] для можливості реалізації культурно-мистецької діяльності. Відповідно менеджмент культури в контексті культурології забезпечує реалізацію креативних культурних практик, сприяючи здійсненню культуротворчої місії в умовах трансформації соціуму [10, 30–31].

Ретранслюючи наукові напрацювання підкреслимо, що креативний менеджмент в діяльності секторів креативних індустрій, зберігає свою класичну основу, проте, набуває нових рис, зумовлених специфікою творчого процесу та культурного контексту [12; 17]. Водночас специфіка застосування креативного менеджменту в середовищі креативних індустрій України зумовлена низкою факторів. Виокремимо сім основних категорій таких, як: *історичний контекст* (охоплює пострадянський спадок, багатовікові традиції та досвід), *соціокультурний контекст* (формування національної ідентичності, оскільки в секторах креативних індустрій

створюються культурні продукти, що відображають українські цінності, традиції й історію; збереження культурної спадщини, крізь призму реалізації нових форм для її актуальності та інтеграції в сучасний контекст; відкритість до інновацій, адже культурно-креативний простір сприяє продукуванню інноваційних підходів та генеруванню нових ідей і технологій), *освітній рівень* (високий рівень освіти та необхідність розвитку спеціалізованої культурно-мистецької освіти), *економічні умови* (охоплює обмежені ресурси,

розвиток креативного підприємництва та інтеграцію в глобальний ринок), *технологічний розвиток* (цифровізація та інновації в комунікації), *політична ситуація* (незалежність та державотворення, війну та європейську інтеграцію), *географічні особливості* (мультикультурне розмаїття у регіональному контексті) [2; 5; 10; 15]. Між кожним із вищезазначеним фактором відбувається синергетична взаємодія і взаємозв'язок як це представлено на рис. 1.

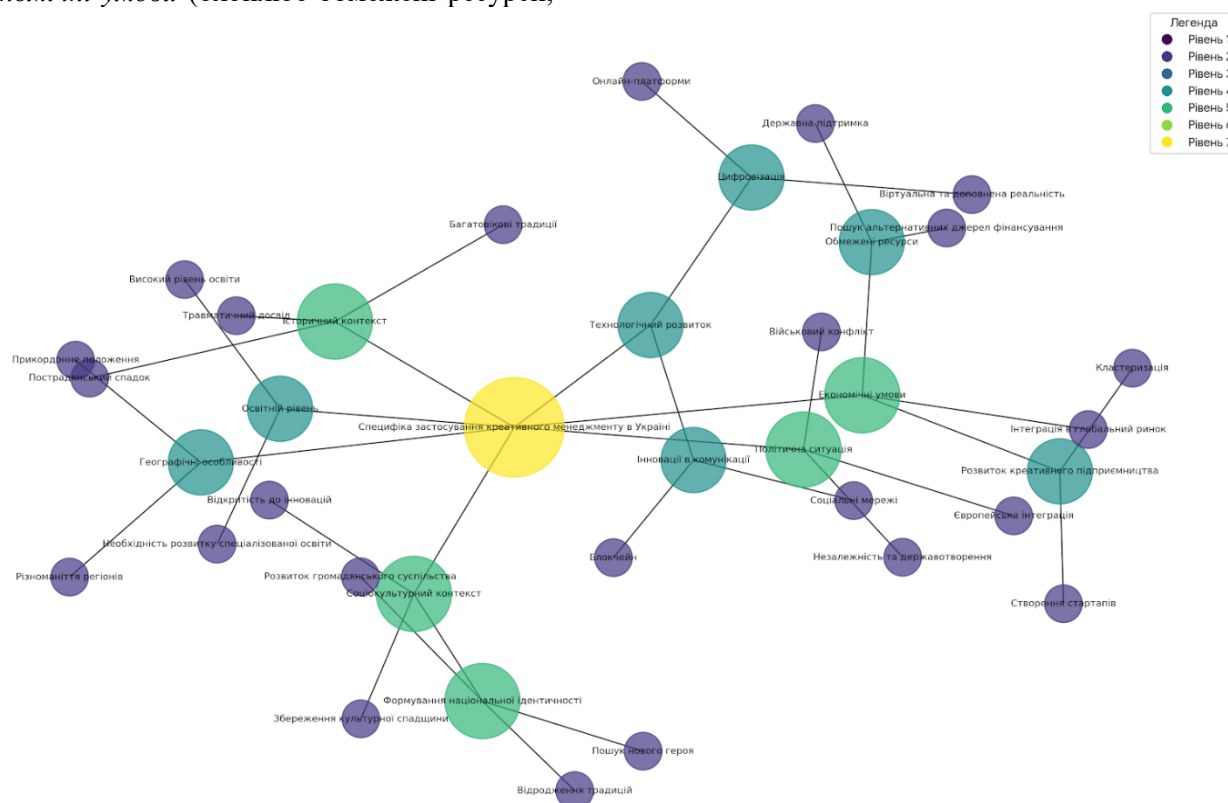


Рис. 1. Схема зв'язків для візуалізації факторів, що впливають на специфіку креативного менеджменту в секторах креативних індустрій України

Джерело: розробка автора.

Отже, креативний менеджмент в діяльності секторів креативних індустрій має забезпечувати динаміку культуротворчого процесу, крізь призму *стратегічного бачення та цілі, креативного середовища, управління організаційної структури* (утворення формальних і неформальних організаційних структур для підтримки креативності), *управління ресурсами людського капіталу та знань* (навчання персоналу, відбір персоналу, оцінка персоналу, управління інформаційними потоками і знаннями, забезпечення діяльності творчих груп, мотивація персоналу, безперервний розвиток), *управління креативно-організаційною культурою* (створення та

розвиток компонентів креативної культури, сприятливого для розвитку креативності, гнучкості у виборі стилю лідерства) [19; 21; 22].

У контексті дослідження креативного менеджменту в секторах креативних індустрій, культуротворчий процес розглядається як ключовий вектор їх розвитку. Сучасні науковці І. Петрова, В. Леонтєва, Ю. Сабадаш, С. Виткалов та ін. визначають культуротворчість як процес афірмації, що здійснюється особистістю («Я-транскультурним») з метою творення, збереження та збагачення культурного середовища, одночасно сприяючи її самоідентифікації [4; 15]. Адже в креативних індустріях формування «Я-культурного» є

необхідною умовою для створення культурного продукту, що поєднує в собі змістовне та формальне наповнення [9]. Загалом креативні здібності культурного менеджера формують знання, уміння, навички, уява, мислення, інтуїція, емоції та відчуття. Погоджуємось з позицією дослідників С. Викалова та В. Виткалова, що нинішній час висуває й до митця чимало пропозицій, суголосно реагуючи на які він значною мірою залишається в цьому часопросторі, тобто вписується в контекст конкретної художньої дії. А відтак – і організаційно – культурна (методична, громадська та інші її аспекти) діяльність стає (чи стають) також важливою соціальною характеристикою творчої особистості [2, 99]. У цьому випадку становить особливий інтерес забезпечення ефективної реалізації заданого алгоритму вимагає не лише його стабільного підтримання, але й безперервної інтеграції нового фахового контексту. Відповідно креативний менеджмент забезпечує створення сприятливих умов для культурної самоідентифікації особистості через креативні практики, що сприяє самоорганізації креативного процесу на різних рівнях функціонування креативних індустрій. До прикладу розглянемо деякі з них [6; 11; 16]:

- кіноіндустрія характеризується українською автентичністю, звертаючись до національної історії, міфології, фольклору. Використовуючи інструменти і технології креативного менеджменту режисери мають можливість створювати фільми, які резонують з культурними цінностями українського народу. Зокрема, «Довбуш» (режисер Олесь Санін, 2023), «Кіборги» (Ахтем Сеітаблаєв, 2017), «Тіні забутих предків» (режисер Сергій Параджанов, 1964). Цікавим є те, що використовуючи креативний менеджмент, режисери експериментують з жанрами, стилями, візуальними рішеннями, шукаючи свій унікальний почерк у кінематографі. До прикладу, творчість Мирослава Слабошпицького, фільм «Плем'я» (нагороди від преси, приз France 4 Visionary, нагорода за режисерський дебют «золота камера» під час Канського фестивалю 2014 р.; переможець у номінації «Відкриття року» під час щорічної континентальної премії Європейської академії кіно «European Film Academy Awards» 2014 р.; переможець кінофестивалю «Ніка» у номінації «Найкращий монтаж» 2015 р.; переможець національного американського кінофестивалю незалежного кіно Sundance Film Festival у 2015 р., приз від Sundance Institute / Mahindra Global); Антоніо Лукіча, фільм «Мої думки тихі» (номіновано у категорії «Найкраща

режисура», «Найкращий повнометражний ігровий фільм» і перемога у категорії «Відкриття року» під час Національної премії кінокритиків «Кіноколо» у 2019 р.; переможець премії «Митець року» від «Української правди», 2020р.; номіновано у категорії «Найкраща режисура» і переможець у категоріях «Відкриття року», «Найкращий сценарій», «Найкращий фільм» під час української національної кінопремії «Золота дзига» у 2020 р.; переможець у категорії «Найкращий міжнародний ігровий фільм» під час міжнародного кінофестивалю у Санта-Моніці, 2021 р.) та ін.;

- унікальність і колоритність розкриває дизайн і мода. Адже українські дизайнери, беручи приклад з аристократки української літератури Олени Пчілки (Ольги Драгоманової-Косач, яка ввела моду на українські строї у креативний спосіб поєднуючи орнаменти вишиванок з сучасними фасонами [1] все частіше використовують етнічні орнаменти, вишивку, народні техніки в одязі та предметах інтер'єру. Такі як, бренди «Етнохата», «Едельвіка», 2kolyory, «Svarga_ua», «Коза-дереза», «RUTA», Etnodim, VALA, VITA KIN тощо, популяризують українську вишиванку та традиції техніки в сучасному дизайні. Відповідну нішу формування національного стилю, зайняли дизайнери які прагнуть створити впізнаваний український стиль, який би відображав культурні особливості та сучасні тенденції. До прикладу, Лілія Пустовіт, Іван Фролов, Вікторія Колодій, Любов Чернікова, Наталія Гергелюк, Ярина Дронь, Артем Климчук, Олена Дідик, Ірина Христинич, Катерина Тимочко та інші демонструють Україні та світу самобутність традицій і культури українського народу, його духовних і світоглядних підвалин, які століттями втілювалися в національному одязі, створюючи моду, яка має значення. У колекціях дизайнерів техніки, орнаменти, кольори, фасони переплітаються з традиційними національними мотивами, що допомагає створити особливий позачасовий, ексклюзивний, колоритний образ української моди;

- музична індустрія надихає. Сучасні музиканти активно інтегрують елементи української автентичної музики в свої твори, створюючи нові інтерпретації пісень. До прикладу, гурт «ДахаБраха», проекти ONUKA, GO A і Kalush Orchestra, співачка Христина Соловій та низка інших виконавців поєднують автентичні мотиви з сучасними музичними стилями. Цікавим є й активне використання

українськими музикантами електронної музики, хіп-хопу, інших сучасних жанрів, знаходячи свою нішу на музичній платформі України та світу. Зокрема, The Hardkiss, Alyona Alyona, Океан Ельзи, Артем Пивоваров, Джамала, Pianoboy, Олег Скрипка та інші успішно промотують українську музику на світовому рівні;

- у ІТ-індустрії реалізація креативного менеджменту спрямовано також на розробку культурно-орієнтованих проєктів, створення креативного контенту. Так, українські ІТ-фахівці створюють мобільні застосунки, онлайн-платформи, ігри, які пропагують українську культуру, мову, історію (Creative Practice, UGEN, «Прогресивні», Prometheus тощо з онлайн-курсами з української культури, мистецтва та історії); розробляють відеоігри, анімаційні фільми, цифрове мистецтво, які мають високий художній рівень та відображають культурні цінності (мультфільм «Мавка. Лісова пісня» (студія Animagrad), гра S.T.A.L.K.E.R. (геймд-студія GSC Game World) та ін.;

- у театральній діяльності реалізація креативного менеджменту має свою специфіку, враховуючи культурний контекст та сучасні виклики. Відбуваються експерименти з жанрами (поєднання класики з сучасними течіями, використання елементів перформансу, іммерсійного театру, site-specific вистав), впровадження інтерактивних вистав (залучення глядачів до процесу створення вистави, надання їм можливості впливати на сюжет, вибирати фінал), використання digital-технологій (відеопроєкція, 3D-мапінг, інтерактивні декорації, доповнена реальність для створення незабутнього візуального досвіду), формування театральної спільноти (створення вистав, орієнтованих на різні вікові та соціальні групи, проведення майстер-класів, зустрічей з акторами, організація обговорень вистав), продюсування і маркетинг (гранти, спонсорство, фандрейзинг, краудфандинг, просування вистав в онлайн просторі, створення бренду театру, розробка унікального стилю і візуального стилю), залучення молодих талантів і підвищення

кваліфікації працівників (майстер-класи, тренінги, стажування в Україні й за кордоном, конкурси, фестивалі, співпраця з театральними освітніми закладами) тощо. Для прикладу усього перерахованого виокремимо такі, як: «Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка», що реалізовує креативні технології поєднуючи з класикою культурних цінностей театру під кредо «Якщо людина після вистави замислилася над тим, як їй жити далі, то театр має право на існування»; «Дикий театр», що відомий своїми постановками, що руйнують «четверту стіну» та залучають глядачів до дії; «Театр переселенця», що створює вистави за участю глядачів, де їх особисті історії стають основою для драматургії; «Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра», що активно використовує мультимедійні технології у своїх постановках; «Театр на Подолі», де реалізовано інноваційний артпроєкт «Театр 360 градусів», онлайн-вистави з використанням відеOVERSІЙ театральних постановок з інтеграцією в них 3D-копій акторів та декорацій тощо.

Застосування креативних підходів до управління культурними проєктами, організаціями та ініціативами сприяє залученню нових аудиторій, розширенню культурного дискурсу та створенню унікальних культурних продуктів [20]. Так, креативний менеджмент також сприяє розвитку кроссекторальній взаємодії, реалізації міжсекторальних проєктів, які поєднують мистецтво, технології та інші сфери діяльності, що сприяє створенню нових форм культурного самовираження та розвитку креативних індустрій. Завдяки креативному менеджменту заклади й інституції культури можуть ефективно адаптуватись до змін соціокультурного контексту, розвивати маркетингові стратегії в секторах креативних індустрій та залучати інвестиції у культурні проєкти.

На основі проведеного дослідження доречно виокремити концепцію креативного менеджменту в середовищі креативних індустрій, як це зображено на рис. 2.

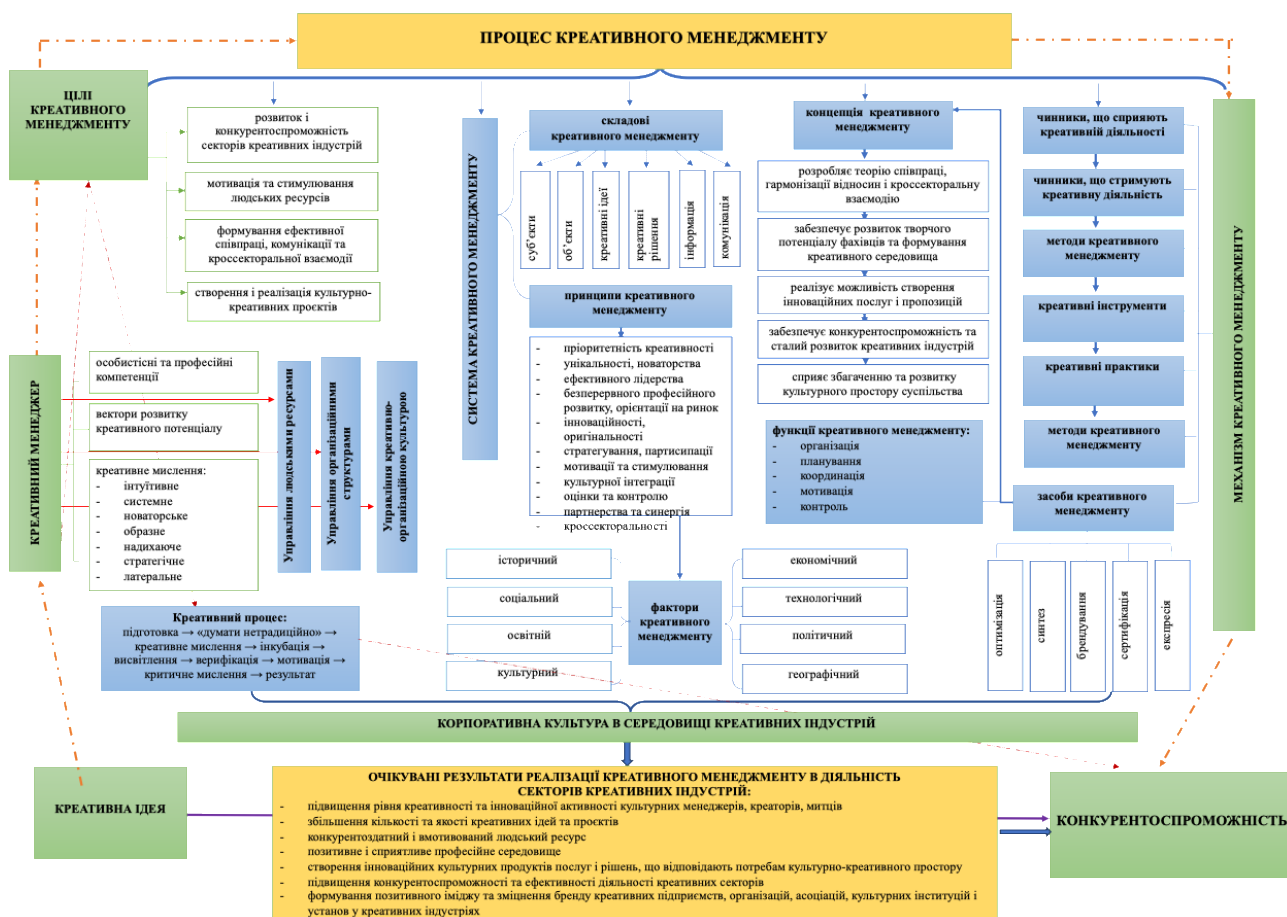


Рис. 2. Концепція креативного менеджменту в середовищі креативних індустрій України

Джерело: розробка автора.

Базуючись на такому розумінні зацентруємо увагу на особливостях впливу креативного менеджменту на розвій культурологічних процесів в Україні. Адже креативний менеджмент відіграє значну роль у розвитку, сприяючи формуванню інноваційного культурного середовища та забезпечуючи ефективне функціонування культурних інституцій. Наукова новизна полягає у репрезентації результатів дослідження мультифункціональності креативного менеджменту як драйверу розвитку креативних індустрій в Україні, крізь призму культурологічного підходу.

Висновки. За результатами проведеного дослідження встановлено, що ефективність креативного менеджменту в контексті розвитку культурологічних процесів та викликів глобалізації досягається шляхом інтеграції новітніх технологій та інноваційних стратегій. Трансформація креативного менеджменту на основі використання технологій доповненої та віртуальної реальності, креативних практик сприяє розширенню інструментарію для взаємодії з аудиторією та збагаченню культурного досвіду. Для оптимізації практик

креативного менеджменту доцільно інвестувати в зазначені в дослідженні технології, приділяти пріоритетну увагу персоналізації, формувати клієнтоорієнтовану культуру, запроваджувати ефективні механізми зворотного зв'язку та стимулювати міжсекторальну взаємодію. Впровадження цих рекомендацій дозволить креативним організаціям, митцям, креаторам і культурним менеджерам ефективно реагувати на сучасні виклики, зміцнювати взаємодію з аудиторією, досягати сталого успіху в конкурентному культурному середовищі та забезпечити розвиток креативних індустрій України.

Література

1. Агеева В. Як Олена Пчілка ввела моду на вишиванки і українську мову. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-49007856> (дата звернення: 10.12.2024).
2. Вартанова О. В. Креативний менеджмент як підґрунтя розвитку креативних працівників підприємства. *Соціально-трудова відносина: теорія та практика*. 2013. № 2. С. 30–34.
3. Василенко В. А. Сутність та значення креативного менеджменту. *Вчені записки Таврійського*

національного університету ім. В. І. Вернадського. 2018. Т. 23(62). № 3. С. 64–71.

4. Виткалов С., Виткалов В. Культурна діяльність як творчість: нова модель функціонування митця. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. №45. С. 92–102.

5. Гулакова К. А. Креативний менеджмент як фактор успішної діяльності підприємств України. *Наука як соціальна мережа*. 2021. Вип. 3. С. 12–24.

6. Державне агентство України з питань кіно : офіційний сайт. URL: <https://usfa.gov.ua/tag/asociaciya-kinoindustrii> (дата звернення: 10.12.2024).

7. Задорожнюк Н. О., Беноєва М. Х. Дослідження ключових понять креативного менеджменту. *Науковий вісник Мукачівського державного університету*. 2016. № 1 (5). С. 132–135.

8. Костюченко О. В. Творчі складові прийняття управлінських рішень у системі креативного менеджменту. 2018. *Актуальні проблеми психології Т. 12: Психологія творчості*. Вип. 24. URL: <http://www.appsychology.org.ua>. (дата звернення: 10.12.2024).

9. Леонтєва В. Менеджмент як професія: роль і статус у культуротворчому процесі. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія*, 2014. Вип. 42. С. 125–136.

10. Максимовська Н. О. Менеджмент креативних технологій у соціокультурній сфері. *Культура України*. Харків, 2022. Вип. 75. С. 30–35.

11. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України : офіційний сайт. URL: <https://mcip.gov.ua/> (дата звернення: 11.12.2024).

12. Плещан Х. В. Формування професійних компетенцій фахівця-туризмознавця в умовах пошуку нової парадигми в соціокультурному середовищі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 118–123.

13. Про культуру . Закон України. *Відомості Верховної Ради України*. 2011. №24. Ст. 168. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 10.12.2024).

14. Свідрук І. І. Особливості креативного менеджменту на макрорівні. *Науковий журнал Причорноморські економічні студії*. Одеса : ПУ «Причорноморський НДІ економіки та інновацій», 2018. Вип. 20. Ч. 1. 206 с.

15. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : колективна монографія / Ю. С. Сабадаш, О. М. Гончарова, Л. Г. Дабло та ін. ; Київ, 2021. 432 с.

16. Український культурний фонд : офіційний сайт. URL: <https://ucf.in.ua/> (дата звернення: 11.12.2024).

17. Швець Г. О. Основні характеристики креативного менеджменту. *International Journal of Innovative Technologies in Economy*. 2020. №2(29).

18. Ястремська О. М. Мотивація креативності новаторів : монографія. Харків : ХНЕУ, 2013. 212 с.

19. Addressing challenges in customer relations management for creative industries: Innovative solutions and strategies. *International Journal of Applied Research in Social Sciences*. 2024. Vol. 6. Iss. 8. Pp. 1747–1757. DOI: 10.51594/ijarss.v6i8.1424 (дата звернення: 10.12.2024).

20. Holzmann V., Mazzini L. Applying Project Management to Creative Industries: The Relationship Between Leadership Style and Project Success. *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflict*, 2020. № 24(1). Pp. 1–17.

21. Lin Shuao. Creative Industry: Cultural Production or Cultural Control? In: *7th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2021)*. Atlantis Press, 2021. P. 220–230.

22. McIntyre Phillip, et al. Creativity and the Creative Industries: History and Context. In: *Creativity and Creative Industries in Regional Australia: Interconnected Networks, Shared Knowledge and Choice Making Agents*. Cham: Springer International Publishing, 2023. P. 23–57.

23. Pavlenchuk N., Pavlenchuk A., Skrynkovskyy R., & Tsyuh S. The influence of management creativity on the optimality of management decisions over time: An innovative aspect. *Journal of Eastern European and Central Asian Research (JEECAR)*. 2023. № 10(3). Pp. 498–514.

24. Xu F., Rickards T. Creative management: A predicted development from research into creativity and management. *Creativity and Innovation management*. 2007. № 16(3). Pp. 216–228.

References

1. Aheieva, V. (2019). How Olena Pchilka Introduced Fashion for Embroidery and the Ukrainian Language. Retrieved from: <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-49007856> [in Ukrainian].

2. Vartanova, O. V. (2013). Creative Management as a Basis for the Development of Creative Employees of the Enterprise. Social and Labour Relations: Theory and Practice, 2, 30–34 [in Ukrainian].

3. Vasylenko, V. A. (2018). The Essence and Significance of Creative Management. Scientific Notes of the V. I. Vernadsky Taurida National University, 23 (62), 3, 64–71 [in Ukrainian].

4. Vytkaľov, S., & Vytkaľov, V. (2023). Cultural Activity as Creativity: A New Model of the Artist's Functioning. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development (Field: Cultural Studies), (45), 92–102 [in Ukrainian].

5. Hulakova, K. A. (2021). Creative Management as a Factor of Successful Activity of Ukrainian Enterprises. Science as a Social Network, 3, 12–24 [in Ukrainian].

6. State Agency of Ukraine for Cinema. (n.d.). Official webpage. Retrieved from: <https://usfa.gov.ua/tag/asociaciya-kinoindustrii> [in Ukrainian].

7. Zadorozhniuk, N. O., & Benoieva, M. Kh. (2016). Research into Key Concepts of Creative Management. Scientific Bulletin of Mukachevo State University, 1 (5), 132–135 [in Ukrainian].

8. Kostiuchenko, O. V. (2018). Creative Components of Managerial Decision-Making in the Creative Management System. *Current Problems of Psychology*, 24 (12) *Psychology of Creativity*. URL: <http://www.apppsychology.org.ua> [in Ukrainian].
9. Leontieva, V. (2014). Management as a Profession: Role and Status in the Cultural Creative Process. *Bulletin of the H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Philosophy*, 42, 125–136 [in Ukrainian].
10. Maksymovska, N. O. (2022). Management of Creative Technologies in the Socio-Cultural Sphere. *Culture of Ukraine*, 75, 30–35 [in Ukrainian].
11. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. (n.d.). Official website. Retrieved from: <https://mcip.gov.ua/> [in Ukrainian].
12. Pletsan, Kh. V. (2018). Formation of Professional Competencies of a Tourism Specialist in the Conditions of Searching for a New Paradigm in the Socio-Cultural Environment. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 118–123 [in Ukrainian].
13. On Culture. (2011). *Law of Ukraine*. *Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 24. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> [in Ukrainian].
14. Svidruk, I. I. (2018). Features of Creative Management at the Macro Level. *Black Sea Economic Studies*, 20, 206 [in Ukrainian].
15. Sabadash, Yu. S., Honcharova, O. M., Dablo, L. H. et al. (2021). *Modern Cultural Studies: Postmodernism in the Logic of the Development of Ukrainian Humanities*. Kyiv [in Ukrainian].
16. Ukrainian Cultural Foundation. (n.d.). Official website. Retrieved from: <https://ucf.in.ua> [in Ukrainian].
17. Shvets, H. O. (2020). Main Characteristics of Creative Management. *International Journal of Innovative Technologies in Economy*, 2 (29) [in Ukrainian].
18. Yastremska, O. M. (2013). Motivation of Creativity of Innovators. Kharkiv [in Ukrainian].
19. Addressing Challenges in Customer Relations Management for Creative Industries: Innovative Solutions and Strategies. *International Journal of Applied Research in Social Sciences*, 6 (8), 1747–1757. DOI: 10.51594/ijarss.v6i8.1424 [in English].
20. Holzmann, V., & Mazzini, L. (2020). Applying Project Management to Creative Industries: The Relationship Between Leadership Style and Project Success. *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflict*, 24 (1), 1–17 [in English].
21. Lin Shuao. (2021). Creative Industry: Cultural Production or Cultural Control? In: 7th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2021), 220–230 [in English].
22. McIntyre, Ph. et al. (2023). Creativity and the Creative Industries: History and Context. In: *Creativity and Creative Industries in Regional Australia: Interconnected Networks, Shared Knowledge and Choice Making Agents*. Cham, 23–57 [in English].
23. Pavlenchyk, N., Pavlenchyk, A., Skrynkovsky, R., & Tsyuh, S. (2023). The Influence of Management Creativity on the Optimality of Management Decisions over Time: An Innovative Aspect. *Journal of Eastern European and Central Asian Research (JEECAR)*, 10(3), 498–514 [in English].
24. Xu, F., & Rickards, T. (2007). Creative Management: A Predicted Development from Research into Creativity and Management. *Creativity and Innovation Management*, 16 (3), 216–228 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025*

УДК 008:379.85+929 (477)«18»
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327868

Цитування:

Родінова Н. Л. Вплив постаті І. Котляревського на формування символічних топосів культурного простору Наддніпрянщини II половини XIX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 55–60.

Родінова Наталія Леонідівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри артменеджменту
та івент-технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2259-5573>
rodinova2010@gmail.com

Rodinova N. (2025). The Influence of Ivan Kotliarevskiy on the Formation of Symbolic Topos in the Cultural Landscape of Naddniprianshchyna in the Second Half of the 19th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 55–60 [in Ukrainian].

ВПЛИВ ПОСТАТІ І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО НА ФОРМУВАННЯ СИМВОЛІЧНИХ ТОПОСІВ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ НАДДНІПРЯНЩИНИ II ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – здійснити культурологічний аналіз спадщини, ідей, постаті Івана Котляревського через призму їх взаємозв'язків з топографічними маркерами, меморіальними місцями, які згодом ставали відомими туристичними дестинаціями, що дозволяє виявити їх вплив на формування національної ідентичності та культурної спадщини українців. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні широкого спектру загальнонаукових та спеціальних методів, зокрема методів аналізу і синтезу, порівняння, узагальнення, генетичного, біографічного методів, а також історико-культурологічного та контекстуального підходів, що дають змогу детально проаналізувати внесок І. Котляревського, вплив його постаті й спадщини у контексті їх зв'язків з розвитком культурно-суспільного середовища, туристичних топосів, національної ідентичності в просторі соціуму Наддніпрянщини II половини XIX століття. **Наукова новизна** одержаних результатів зумовлена вирішенням важливого наукового завдання щодо аналізу значення постаті І. Котляревського в процесах розвитку символічних топосів, меморіальних і туристичних місць, а також становлення модерної української ідентичності та її проявів у топографічних маркерах Наддніпрянщини, що дає змогу глибше зрозуміти вплив місцевого культурно-просвітницького контексту на формування національно-культурних цінностей України. **Висновки.** І. Котляревський посідає одну з ключових позицій у процесі формування не лише вітчизняної літератури і освіти, але й у розвитку культури, символічних топосів, меморіальних місць й української національної ідентичності. Його творчість, спадщина, ідеї, постать справили значний вплив на еволюцію соціокультурних і політичних процесів в Україні II половини XIX століття, які сприяли розвитку модерної національної самоідентифікації нації. Встановлено, що діяльність та спадок І. Котляревського базувалися на ідеях духовного відродження, збереження історичної пам'яті, формування нових тенденцій та розвитку українського суспільства. Вказано, що постать та пам'ять про І. Котляревського були важливим виховним, об'єднавчим чинником різноманітних суспільних процесів II половини XIX століття, заснованих на дослідженні й збереженні етнокультурних традицій, формуванні державотворчої української національної ідеї.

Ключові слова: І. Котляревський, культурні цінності, культурологія туризму, національна ідентичність, топоси, туризм, соціокультурні процеси, Наддніпрянщина, XIX століття.

Rodinova Nataliia, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Management and Event Technologies, Educational-Research Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Culture and Arts Management Academic Mobility and Cross-Cultural Communication in the Globalised Educational Space

The Influence of Ivan Kotliarevskiy on the Formation of Symbolic Topos in the Cultural Landscape of Naddniprianshchyna in the Second Half of the 19th Century

The purpose of this study is to conduct a cultural analysis of Ivan Kotliarevskiy's legacy, ideas, and persona through the lens of their connections with topographical markers and memorial sites, which later became well-known tourist destinations. This analysis makes it possible to identify their role in shaping Ukrainian national identity and cultural heritage. **The research methodology** employs a wide range of general and specialised methods, including analysis and synthesis, comparison, generalisation, as well as genetic and biographical approaches. Additionally, historical-cultural

and contextual frameworks are applied. These methods facilitate a detailed examination of Ivan Kotliarevskyi's contributions, the impact of his figure and legacy, and their connections to the development of the cultural and social environment, tourist sites, and national identity within the social context of Naddniproianshchyna in the second half of the 19th century. The scientific novelty of the results presented in this article lies in addressing a significant research task: analysing the role of Ivan Kotliarevskyi in the development of symbolic topos, memorial and tourist sites, as well as in the formation of modern Ukrainian identity and its expression in the topographical markers of Naddniproianshchyna. This analysis provides a deeper understanding of the influence of the local cultural and educational context on the formation of Ukraine's national and cultural values. **Conclusions.** As a result of this study, it was established that Ivan Kotliarevskyi holds one of the key positions not only in the formation of Ukrainian literature and education but also in the development of culture, symbolic topos, memorial sites, and Ukrainian national identity. It is worth noting that Kotliarevskyi's literary works, legacy, ideas, and persona had a significant influence on the evolution of sociocultural and political processes in Ukraine during the second half of the 19th century, contributing to the development of modern national self-identification. It has been established that Kotliarevskyi's work and legacy were based on the ideas of spiritual revival, the preservation of historical memory, and the formation of new social trends, and the development of Ukrainian society. Furthermore, his figure and memory became an important educational and unifying factor in various social processes of the second half of the 19th century. These processes were rooted in the study and preservation of ethnocultural traditions and the formation of the Ukrainian nation-building idea.

Keywords: Ivan Kotliarevskyi, cultural values, tourism cultural studies, national identity, symbolic topos, tourism, sociocultural processes, Naddniproianshchyna, 19th century.

Актуальність теми дослідження. Музей-садиби видатних діячів, пам'ятники та меморіальні місця письменників, науковців, за умови фахового підходу, стають своєрідними храмами пам'яті, символічними топосами, де можна доторкнутися до історії, глибше зрозуміти внесок пізнати достойні особистості, відчувати атмосферу їхньої епохи. Проте соціокультурні процеси, пов'язані зі створенням цих місць, що часто стають популярними туристичними дестинаціями, та які дозволяють глибше зануритися у світ творчого шляху видатних особистостей, зазвичай залишають поза увагою дослідників. Хоча подібні студії не лише підвищують інтерес до історії та культури відповідних регіонів, а й сприяють розвитку самоідентифікації суспільства.

Перші пам'ятники громадському і культурному діячу, музей-садиба І. Котляревського, тематичні вечори пам'яті, історія постановки яких починається з II половини XIX століття, часто ставали осередками інтелектуального життя українства, розрадою та стимулом подальших дій для багатьох видатних діячів науки та культури, які перебували, в той час, під пресингом російської імперської влади. Ці меморіальні та пам'ятні символічні топоси, дестинації, різні форми музейної інфраструктури, що виникли у місцях перебування видатних особистостей, починаючи з кінця XIX століття набували все більшої популярності серед тогочасних туристів. Відвідування подібних символічних топосів було не просто спрямоване на задоволення цікавості, а й своєрідним зв'язком із джерелами національної культури, підтвердженням ідентичності. Тому подібні місця та туристичні дестинації, і в наш час,

стають не лише об'єктами туристичного інтересу, а й важливими центрами культурного життя, просвіти та наукових досліджень.

Дослідження спадщини, значення постаті І. Котляревського у формуванні символічних топосів культурного простору Наддніпрянщини II половини XIX століття, через призму локальної специфіки регіону, дозволяє розкрити нові аспекти впливу цих меморіальних місць й пам'ятників на розвиток всього соціокультурного середовища, зокрема національної ідеї у зазначений період.

Аналіз досліджень і публікацій підтверджує значущість теми традицій шанування постаті й пам'яті Івана Котляревського, які є важливою складовою частиною культурної та наукової спадщини українського народу. Багато вчених звертають увагу на вплив творчості, постаті та ідей Котляревського на розвиток української літератури, культури та освіти. Наприклад, П. Волинський [5] аналізує не лише літературну діяльність І. Котляревського, але й його значення у контексті формування культурних традицій та національної ідентичності українців. С. Єфремов [8] і Л. Петренко [14] розглядають різноманітні грані діяльності І. Котляревського, підкреслюючи його внесок у виховання нового покоління та інноваційні риси його напрацювань, що мали значний вплив на розвиток української освіти і культури. Отже, ці та інші дослідження акцентують на багатьох аспектах спадщини І. Котляревського, його внеску у формування культурних, освітніх традицій в Україні та значенні його постаті для всієї вітчизняної культури. Дослідженню взаємозв'язку вітчизняної літератури і процесу формування національної свідомості провідних

діячів українського руху Наддніпрянщини (середина – кінець XIX століття) присвячена стаття І. Гирича [6].

Різним культурологічним аспектам розвитку регіонального туризму та туристичних дестинацій, питанням еволюції культурного туризму присвячені праці П. Береста, А. Гаврилюк, С. Дичковського, В. Сіверса, Т. Філіної, Н. Шевченко та інших. Тематику особливостей становлення і розвитку музеїв досліджували Т. Бегаль, Ж. Денисюк, С. Руденко та інші науковці. Культурний туризм як важливий чинник соціально-культурного розвитку регіонів аналізувала Л. Божко [4]. Інструментам популяризації нематеріальної культурної спадщини регіонів України присвячена стаття С. Садовенко [14]. До того ж, важливо пам'ятати про роль внутрішнього туризму у формуванні національної ідентичності суспільства [15].

Постановка завдання. Метою даної статті є здійснення культурологічного аналізу впливу постаті І. Котляревського через призму формування символічних топосів культурного простору Наддніпрянщини II половини XIX століття, що дозволяє розкрити значення його спадщини в процесах розвитку національної ідентичності та культурної спадщини. Для досягнення мети встановлено наступні завдання: визначити етапи становлення ідей та діяльності І. Котляревського; проаналізувати основний вклад І. Котляревського та його вплив на розвиток національної культури через аналіз їх взаємозв'язків з топографічними маркерами й меморіальними місцями, пов'язаними з митцем. При проведенні дослідження було застосовано широкий спектр загальнонаукових та спеціальних методів, зокрема метод аналізу та синтезу, порівняння, узагальнення, генетичний, біографічний методи, а також історико-культурологічний та контекстуальний підходи, що дають змогу детально проаналізувати внесок І. Котляревського, вплив його постаті й спадщини у контексті їх зв'язків з розвитком культурно-суспільного середовища, туристичних топосів, національної ідентичності у просторі соціуму Наддніпрянщини II половини XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Вивчення діяльності та значення постаті І. Котляревського базується на комплексному використанні історико-ретроспективного, культурологічного, біографічного та хронологічного підходів, які дозволили виокремити ключові етапи становлення, розвитку та реалізації культурно-

просвітницьких ініціатив І. Котляревського. Кожен із цих етапів характеризується специфікою професійної діяльності митця, яка спрямована на розвиток національної культури, освіти, науки, національної свідомості, що, у свою чергу, в подальшому вплинуло на діяльність чільних представників української культури II половини XIX століття та сприяло становленню багатьох науковців, письменників, педагогів, культурних і громадських діячів.

На основі аналізу низки тематичних джерел [1; 5; 8; 9–13; 16] сформуємо чотири основні етапи діяльності І. Котляревського:

- інтенсивні пошуки самовираження через літературну творчість, вивчення народної культури й педагогічної практики;
- інтеграція педагогічної діяльності з громадсько-культурною активністю, започаткування просвітницьких ініціатив;
- активна участь у розвитку театру, літератури та народної освіти; поширення національних ідей;
- узагальнення творчого і організаційного досвіду, акцентування уваги на формуванні соціокультурних і гуманістичних цінностей українського народу.

Отже, загальний вплив спадщини, ідей і постаті І. Котляревського на соціокультурний простір II половини XIX століття можна визначити як формування основ патріотичного світогляду, систематичне дослідження культурно-етнографічних основ українського народу, розуміння народного життя, звичаїв та потреб [9, 171]. Звісно, фундаментальний твір, що заклав початки нової української літератури, – «Енеїда», у подальшому сприяв формуванню власної модерної української ідентичності та становленню національних письменства й науки. У своїй поемі автор висвітлював питання національної самоідентифікації, апелював до історичного вояцького минулого, а основним рефреном твору проходить ідея нескореної нації, здатної відродитись всупереч несприятливих обставин [2]. Важливою складовою ідеї І. Котляревського є формування особистості на основі національно-культурних традицій, що включало вивчення рідної мови, історії, звичаїв, що сприяють збереженню ідентичності та розвитку національної ідеї. Ці його зусилля, наративи, ідеї мали важливе значення для розвитку української культури та національного розвитку, стали важливим фактором формування ідентичності не лише серед інтелігенції, але й широких верств, сприяючи зміцненню національних позицій у

світогляді тогочасного суспільства. Водночас твори «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник», створені у 1818–1821 рр., заклали основи української драматургії та театру, збагачуючи виховну та культурну функції мистецтва, що підвищило інтерес до української культурної спадщини [1; 8; 10; 11; 12]. Загалом твори письменника поглибили розуміння національної ідентичності та свідомості українців [2, 75]. Отже, поведений аналіз допоміг визначити, що діяльність, творчість та постать І. Котляревського ґрунтувались на ідеях духовного відродження нації, мали безпосередній вплив на збереження національної самобутності, акцентуючи увагу подальших діячів на необхідності формування української національної ідеї [11].

Варто відзначити, що в сучасних умовах актуалізації питань збереження історико-культурної спадщини, важливою складовою діяльності культурних, меморіальних, музейних установ є їх ефективна комунікація з цільовими аудиторіями та розширення кола інших зацікавлених сторін. Так, музей І. Котляревського використовує традиційні способи комунікації, серед яких: тематичні екскурсії, залучення учнів та освітня робота з внутрішньо переміщеними дітьми, проведення благодійних концертів на території садиби, конференцій та круглих столів за участю музейників, бібліотекарів, науковців, педагогів тощо. Проте для розширення впливу установи не вистачає використання новітніх технологій, що успішно застосовують європейські музеї, як-то: віртуальна реальність, інтерактивні квести, ігри з використанням мобільних додатків для взаємодії з експозицією тощо [7, 68]. Всі ці ініціативи дозволяють перетворити меморіальні, музейні, туристичні місця на важливі символічні топоси, де відбувається формування основ національної свідомості та ідентичності, що будуть гармонійно поєднуватись з інтелектуальним, морально-етичним, культурним розвитком особистості.

Провідні діячі II половини XIX століття, маючи в багажі напрацювання І. Котляревського, продовжували його зусилля з відродження українського духовного, ідейного простору, зокрема на Наддніпрянщині. Спогади В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Грушевського, С. Єфремова, М. Костомарова, П. Куліша, Т. Шевченка, Є. Чикаленка та інших засвідчують, що одними з тих книжок, які насамперед спричинилися до формування їхньої української свідомості й самоідентифікації були твори І. Котляревського [6]. Водночас символічні топоси, тобто місця пам'яті, сакральні пам'ятки і пам'ятники творять той універсальний образ,

стратегічні символи, що сприяють розгортанню національної пам'яті, активізують соціальну комунікацію як форму парадигмальних взаємодій, тобто таких, що слугують зразками для наслідування [3, 15]. Отже, культурологічні дослідження регіональної тематики, що сприяють аналізу індивідуального вкладу видатних постатей в місцевий історико-культурний ландшафт, допомагають закріпленню в масовій свідомості конкретних символів, культурних цінностей і суспільних ідеалів. Тоді як Придніпров'я, разом з Києвом, завжди було один з основних центрів розвитку української культури [4].

Оскільки символічні топоси є місцями, в яких концентруються та які продукують ідеї, мотиви, переконання, стереотипи, вони впливають як на моделі мислення, структурування переконань, так і на складові ідентичності та виступають атрибутами загального національного образу [17]. Значення постаті І. Котляревського у формуванні таких топосів є непересічним, та заслужено займає одне з чільних місць. Адже його твори стали переламним моментом у розвитку вітчизняної культури, а сам автор постав у свідомості суспільства як батько сучасної української літератури [16, 208]. Відомо, що через утиски російської влади, починаючи з 1860-х років, декілька десятиліть українські театральні трупі могли ставити обмежений репертуар п'єс, серед яких були й твори І. Котляревського [16, 270]. А сам образ митця став об'єднуючим фактором, навколо якого ґрутувались українські громадські, культурні і політичні діячі II половини XIX століття. Починаючи з 1880-х років, за ініціативи В. Антоновича, О. Кониського та інших діячів Наддніпрянщини, створювались проукраїнські неформальні організації, громади, студентські гуртки на чолі з консультативним комітетом у Києві. Як згадують очевидці тих подій, особливо знаменними заходами, які сприяли об'єднанню українців та піднесенню їх морального духу були тематичні вечори і ювілеї присвячені І. Котляревському та Т. Шевченку [16, 261]. Однак, про значення постаті І. Котляревського для тогочасного суспільства знала й царська влада. Історія з багаторічним, майже 20-річним, постанням першого пам'ятника І. Котляревському є показовою у цьому плані. Протягом цього часу відбувались репресії проти українських діячів, ставились всілякі перепони у намаганнях вшанувати пам'ять І. Котляревського. І всі ці роки його постать була тим чинником, що ґрутував навколо себе активні українські сили,

які розвивали тогочасну літературу, музику, культуру, мистецтво. Результатом цієї багаторічної боротьби з царською цензурою стало відкриття пам'ятника І. Котляревському, на якому були присутні тисячі учасників [16, 268], ця подія перетворилася на маніфест вільного українства проти тиранії.

Отже, можемо констатувати, що мистецькі вечори, ювілейні урочистості, благодійні заходи присвячені зібранню коштів, й сама подія відкриття пам'ятника І. Котляревському були тими символічними топографічними маркерами, що демонстрували його учасникам і всьому суспільству власну ідентичність та високий рівень національної свідомості. Адже, поінформованість громадськості щодо творів нематеріальної культурної спадщини сприяє активним спільним діям щодо її збереження та відродження, а також стимулює реалізацію тих починань, які допомагають протистояти агресивним імперським зазіханням та не допускають знецінення й знищення власного культурного надбання [14, 23]. А меморіальний або музейний осередок, за таких умов, стають не лише експозиційними просторами, але й важливими символічними топосами, де відбувається комунікація їх відвідувачів з об'єктами культури, стають основною формою пізнання культурної спадщини [7, 66]. Більше того, туризм був і залишається чинником пізнавального, ціннісного, інформаційного впливу. Що через сприйняття і переосмислення, сприяє процесу конструювання й утвердження національної приналежності [15, 77]. Водночас бачимо, що заборона на встановлення пам'ятників, відкриття музеїв видатним українським діячам, на рівні із забороною мови є дієвими імперськими інструментами нівелювання національної ідентичності, асиміляції народу. Одночасно, з іншого боку, формування символічних топосів та туристичних дестинацій допомагає як збереженню історико-культурних пам'яток, так й формуванню ідентичності та пам'яті народу [2, 23]. Отже, трансформація меморіальних місць, пам'ятників, музеїв у публічні символічні топоси, зокрема присвячених постатям видатних діячів, є необхідними складовими вироблення дієвих соціокультурних інституцій, які виконують важливі функції в суспільстві. Адже вони зберігають пам'ять про минуле, формують майбутнє і сприяють розвитку культурного туризму.

Висновки. У результаті проведеного дослідження виявлено, що кожен етап професійної діяльності І. Котляревського мав

суттєвий вплив на подальше становлення представників національної культури, в тому числі й видатних діячів Наддніпрянщини. Дослідження показало, що діяльність митця сприяла розвитку модерної української національної ідентичності, починаючи з ініціатив у сфері літератури й науки і завершуючи впровадженням гуманістичних цінностей в суспільстві та постанням символічних топосів, пов'язаних з І. Котляревським. Визначено, що ключовим аспектом є його значний внесок у формування нового соціокультурного простору другої половини XIX століття, що базувався на інтеграції народознавчих досліджень, просвітницькій діяльності й вихованні національної свідомості.

Однак феномен символічних топосів та туристичних дестинацій є доволі багатограним. Відвідувачі можуть мати різні мотивації: від бажання збагатити свої знання про історію до пошуку емоційного зв'язку з минулим. Незважаючи на значний потенціал, розвиток подібних місць потребує додаткових інвестицій та системного підходу. В цьому контексті, закладам культури, освіти, туризму варто більше уваги скеровувати на розширення використання новітніх досягнень науки й технологій. Водночас безперечно, що пам'ять про постать І. Котляревського є важливим виховним, об'єднуючим чинником різноманітних суспільних процесів як у II половині XIX століття, так і сьогодні, адже ґрунтується на цінностях вивчення й збереження народних традицій та історії, на формуванні державотворчої української національної ідеї.

Література

1. Абаліхін Б. Про військову службу І. П. Котляревського. Публікація архівн. док. та вступ. стаття Б. Абаліхіна. *Архіви України*. 1969. № 5. С. 52–55.
2. Берест П. М. Генеза туристичних дестинацій Центральної України як культурологічний чинник збереження самоідентичності українців в XIX столітті. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія*. Маріуполь, 2022. Вип. 23. С. 16–27.
3. Білий О. Символічні топоси і боротьба за історію. *Філософська думка*. Київ, 2013. № 6. С. 14–17.
4. Божко Л. Д. Культурний туризм як важливий чинник соціально-культурного розвитку регіонів України. *Культура України*. Харків, 2011. Вип. 32. С. 169–179.
5. Волинський П. К. Іван Котляревський. Життя і творчість. Вид. третє, доп. і перероб. Київ: Дніпро, 1969. 270 с.
6. Гирич І. Б. Література і формування національної свідомості чільних діячів українського

руху Наддніпрянищини (середина-кінець XIX ст.). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. Вип. 21. С. 189-196

7. Денисюк Ж. З. Музейна комунікація в умовах цифровізації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. № 3. С. 64-70.

8. Єфремов С. Котляревський та його школа. Історія українського письменства. 4 вид., фотопередрук вид. 1968 р. Мюнхен, 1989. С. 337-379.

9. Ковалів Ю. Іван Котляревський: феномен чи канон. *Рідний край*. 2019. № 2(41). С. 83-86.

10. Котляревський І. П. Вибране. Харків: Прапор, 1980. 280 с.

11. Любченко В. Літературна спадщина Івана Котляревського в оцінці Сергія Єфремова. *Київська старовина*. 2004. № 6. С. 166-171.

12. Охріменко П., Охріменко О. «Енеїда» І. П. Котляревського і світова література. *Українське літературознавство*. 1970. Вип. IX. С. 71-87.

13. Петренко Л. М. Педагогічні ідеї у просвітницько-виховній діяльності І. П. Котляревського. *Зб. наук. праць Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Педагогічні науки*. Полтава: Техсервіс, 2008. Вип. 6(64). С. 263-270.

14. 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.

15. Столбова Ю. В. Роль внутрішнього туризму у формуванні національної ідентичності. *Науковий журнал «Український соціум»*. 2010. № 3(34). С. 72-79.

16. Субтельний О. Україна: історія / пер. з англ. Ю. Шевчука; вст. ст. С. Кульчицького. 2-е вид. Київ: Либідь, 1992. 512 с.

17. Beller M. *Topos. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Ed. M. Beller and J. Leerssen. Amsterdam: Rodopi, 2007. Pp. 441-443.

References

1. Abalikhin, B. (1969). On Military Service of I. P. Kotliarevskyi. Publication of Archival Documents and Introductory Article by B. Abalikhin. *Archives of Ukraine*, 5, 52-55 [in Ukrainian].

2. Berest, P. (2022). Genesis of Tourist Destinations of the Central Ukraine as a Culturological Factor of Preservation of the Self-Identity of Ukrainians in the 19th Century. *Bulletin of Mariupol State*

University. Series: Philosophy, Cultures Studies, Sociology, 23, 16-27 [in Ukrainian].

3. Bilyi, O. (2013). Symbolic Topos and the Struggle for History. *Philosophical Thought*, 6, 14-17 [in Ukrainian].

4. Bozhko, L. D. (2011). Cultural Tourism as an Important Factor in the Socio-Cultural Development of Ukrainian Regions. *Culture of Ukraine*, 32, 169-179 [in Ukrainian].

5. Volynskyi, P. K. (1969). Ivan Kotliarevskyi. Life and Creativity. Kyiv [in Ukrainian].

6. Hyrych, I. (2012). Literature and the Formation of National Consciousness of the Prominent Figures of the Ukrainian Movement of the Naddniproshchyna (Second Half of the 19th Century). *Ukraine: Cultural Heritage, National Consciousness, Statehood*, 21, 189-196 [in Ukrainian].

7. Denysiuk, Zh. (2021). Museum Communication in the Context of Digitalisation. *Library Science. Document Science. Informatics*, 3, 64-70 [in Ukrainian].

8. Yefremov, S. (1989). Kotliarevskyi and His School. *History of Ukrainian Literature*. Munich, 337-379 [in Ukrainian].

9. Kovaliv, Y. (2019). Ivan Kotliarevskyi: Phenomenon or Canon. *Native Land*, 2 (41), 83-86 [in Ukrainian].

10. Kotliarevskyi, I. P. (1980). Selected. Kharkiv [in Ukrainian].

11. Liubchenko, V. (2004). Literary Heritage of Ivan Kotliarevskyi in the Assessment of Serhii Yefremov. *Kyiv Antiquity*, 6, 166-171 [in Ukrainian].

12. Ohrimenko, P., & Ohrimenko, O. (1970). 'Eneida' by I. P. Kotliarevskyi and World Literature. *Ukrainian Literature Studies*, 9, 71-87 [in Ukrainian].

13. Petrenko, L. M. (2008). Pedagogical Ideas in Educational Activities of I. P. Kotliarevskyi. *Collection of Scientific Works of V. Korolenko Poltava State Pedagogical University. Series Pedagogical Sciences*, 6 (64), 263-270 [in Ukrainian].

14. 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 Culture and Arts Management Herald*, 3, 21-31 [in Ukrainian].

15. Stolbova, Yu. (2010). Role of Internal Tourism in the Formation of National Identity. *Ukrainian Society*, 3 (34), 72-79 [in Ukrainian].

16. Subtelnyi, O. (1992). *Ukraine: History*. 2nd ed. Kyiv [in Ukrainian].

17. Beller, M. (2007). *Topos. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Amsterdam, 441-443 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025

Отримано після доопрацювання 10.02.2025

Прийнято до друку 17.02.2025

УДК 316.7 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327869

Цитування:

Романчишин В. Г. Театральні фестивалі під час війни як засіб збереження національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 61–65.

Romanchyshyn V. (2025). Theatre Festivals during the War as a Means of Preserving National Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 61–65 [in Ukrainian].

Романчишин Василь Григорович,
доктор філософії з культурології, професор,
ректор Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-8951-2007>
romvag@meta.ua

ТЕАТРАЛЬНІ ФЕСТИВАЛІ ПІД ЧАС ВІЙНИ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета дослідження – з'ясувати роль театральних фестивалів під час повномасштабної російсько-української війни в збереженні національної ідентичності. **Методологія дослідження** передбачає системний підхід з використанням комплексу загальнонаукових і міждисциплінарних методів, зокрема методів аналізу та порівняння для комплексного вивчення сучасного стану, основних тенденцій, перспектив розвитку та здатності українських театральних фестивалів до збереження національної ідентичності. **Наукова новизна** полягає в осмисленні можливості театральних фестивалів бути одним із засобів збереження української національної ідентичності під час російсько-української війни. **Висновки.** Аналіз діяльності українських і закордонних фестивалів театального мистецтва у період 2022–2024 рр. дав змогу виявити, що театральні фестивалі, у яких брали участь українські колективи під час повномасштабної російсько-української війни, стають потужним засобом збереження національної ідентичності завдяки високій духовності, зверненню до українських традицій та актуалізації загальнолюдських цінностей. Також театральні фестивалі завдяки великій кількості сучасного репертуару, де представлені п'єси про події повномасштабної війни, стають засобом інформування інших країн про війну в Україні.

Ключові слова: ідентичність, репертуар, театральний фестиваль, українська культура, фестивальний рух.

Romanchyshyn Vasyl, Honoured Artist of Ukraine, PhD in Cultural studies, professor, Rector of the Communal Higher Education Institution of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynskyi Academy of Arts»

Theatre Festivals during the War as a Means of Preserving National Identity

The purpose of the article is to find out the role of theatre festivals during the full-scale Russian-Ukrainian war in preserving national identity. **The research methodology** involves a systematic approach using a set of general scientific and interdisciplinary methods, in particular methods of analysis and comparison for a comprehensive analysis of the current state, main trends, development prospects and the ability of Ukrainian theatre festivals to preserve national identity. **The scientific novelty** lies in understanding the possibility of theatre festivals to be one of the means of preserving Ukrainian national identity during the Russian-Ukrainian war. **Conclusions.** An analysis of the activities of Ukrainian and foreign theatre festivals in the period 2022–2024 revealed that theatre festivals in which Ukrainian groups participated during the full-scale Russian-Ukrainian war are becoming a powerful means of preserving national identity through high spirituality, appeal to Ukrainian traditions, and actualization of universal human values. Theatre festivals are also becoming a means of informing other countries about the war in Ukraine, thanks to the large number of relevant contemporary repertoires, including plays about the events of a full-scale war.

Keywords: identity, repertoire, theatre festival, Ukrainian culture, festival movement.

Актуальність теми дослідження. Театральне мистецтво з його потенціалом, виражальними засобами та видовищністю володіє неабиякою силою впливу на світогляд людей, підвищення культури суспільства і формування громадської думки. Під час війни особливого ваги набувають збереження та популяризація української культури, і

театральні фестивалі, у програмах яких представлено творчість українських митців стають одним із таких засобів. Варто підкреслити, що фестивалі, де представлене українське мистецтво, підтримують моральний дух українців, сприяють єднанню нашого суспільства, зберігають культурну спадщину, виражають національну ідентичність,

здійснюють терапевтичний ефект і стимулюють економічну активність. І в умовах повномасштабної російсько-української війни їх роль є вагомим, оскільки вони допомагають людям долати труднощі і вірити у майбутню перемогу [6]. Зокрема, театральні фестивалі, де постійно відбувається цілеспрямований пошук новаторських ідей, засобів для подальшої реалізації нетрадиційних рішень, розвиток інноваційних форм роботи, володіючи естетично-ціннісним потенціалом, приваблюють глядачів і привертають увагу до збереження національної ідентичності у складний для України час.

Аналіз досліджень і публікацій. Наявність великої кількості публікацій про театральні фестивалі, в яких беруть участь українські колективи, свідчить, що провідні українські науковці, театрознавці, мистецтвознавці, мистецькі критики постійно звертаються до особливостей організації і проведення театральних фестивалів як професійних, так й аматорських театрів. Зокрема це відображається у працях О. Вергеліса, Г. Веселовської, Н. Владимирової, М. Гарбузюк, О. Доманської, О. Карпаш, Н. Корнієнко, Г. Липківської, С. Максименко, А. Підлужної, К. Станіславської, С. Соболевської, І. Чужиної, К. Юдової-Романової, Н. Яшук [1; 2; 3; 9].

Також є чимало відгуків, рецензій, аналітичних досліджень, та більшість даних публікацій висвітлює інформацію про окремі фестивалі, тож здійснюється переважно аналіз наявної інформації у цілому, без висвітлення окремих аспектів феномену театральних фестивалів під час війни. Варто наголосити ще й на тому, що нині театральні фестивалі, які відбувалися під час повномасштабної російсько-української війни, потребують особливої уваги, адже вони мають великий потенціал збереження національної ідентичності завдяки можливостям популяризації української культури у світі.

Мета дослідження – з'ясувати роль театральних фестивалів під час повномасштабної російсько-української війни у збереженні національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. За визначенням О. Карпаш театральний фестиваль це святкова організаційно-художня форма презентації творчих здобутків, підпорядкованих єдиній меті, ідеї чи концепції, що локалізуються в певному календарному періоді та в географічному і культурному просторі. Також на її думку більшість театральних фестивалів є складовою

гуманітарної політики держави, спрямованої на утвердження естетичних, морально-етичних та мистецьких цінностей. Середовище театральних фестивалів сприяє удосконаленню діяльності акторів і режисерів та підвищує культуру слухачів. Завдяки дослідженню фестивалів театральних мистецтва можна відстежити пріоритети репертуару, сценографії, режисури в театрі, найновіші стильові та мистецькі тенденції [2].

«Театральний фестиваль є мистецькою подією, але одночасно й культурно-туристичним дійством, видовищем, спрямованим на популяризацію певного міста, регіону, країни. Основними чинниками розвитку театральних фестивалів є актуалізація й удосконалення його змістовних, формотворчих, виконавських аспектів, що становлять його художню концепцію, а також досконалий менеджмент його організації, з урахуванням глядацьких запитів. Тематика театральних фестивалів формується з урахуванням як виконавських традицій регіону, так і суспільно-культурних потреб його населення. Репертуарні пріоритети визначаються присвятою певним подіям і особам – авторам-драматургам, акторам, жанрам, сценічним формам тощо. На початку 90-х років XX століття у часі становлення незалежної України, коли український театр переживав складний період свого мистецького переформатування й економічної реорганізації, фестивальний рух став одним із чинників його відродження, пошуку свого місця в процесах державотворення, культурної й національної ідентифікації. Важливими факторами цього процесу стала тематика повернення історичної пам'яті, високої духовності, традицій національної (автентичної) обрядовості, підвищення якості українського сценічного мовлення, відродження творчості репресованих драматургів і режисерів. Поступово ще однією новою тенденцією сучасного фестивального театрального руху стає постмодерна видовищність, що втілюється в експериментальних постановках [2, 6]» – зазначає О. Карпаш у своєму дослідженні. Все вищевикладене стосується театральних фестивалів мирного часу і періоду до повномасштабного вторгнення росії у 2022 році, адже нині необхідно враховувати те, що українці стикнулися з воєнними реаліями, що наклали свій відбиток на організацію і проведення театральних фестивалів.

Зокрема, у червні 2024 року в Івано-Франківську відбувся перший український Шекспірівський Фестиваль, у якому взяли

участь театральні колективи зі Львова, Києва, Італії, Молдови. Також на Фестиваль завітали відомі шекспірознавці з декількох країн. Варто підкреслити, що програма Шекспірівського Фестивалю була насиченою, оскільки він проводився вперше і став знаковою подією для культурного життя в Україні. На думку Р. Держипільського, керівника Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка і директора Шекспірівського фестивалю, ідея проведення заходу є логічною, оскільки «Шекспір і війна міцно пов'язані в історії українського театру [8]». Адже українськомовні, революційні постановки Шекспіра з'являються ще у часи протистояння УНР з більшовицьким військом і під час нацистської окупації країни. Вже під час російсько-української війни у 2017 році Р. Держипільський поставив оперу-жах *Hamlet*, а у 2021 році *Drama per Musica «Romeo & Juliet»*. На Шекспірівському фестивалі вдалося органічно пов'язати сучасні переклади і постановки Шекспірівських творів із історією України. Основним задумом Р. Держипільського було утвердити свою малу батьківщину – Гуцульщину, і разом з нею всю Україну на Шекспірівській мапі світу, тож місцем проведення Фестивалю було обрано Івано-Франківськ – місто, де творча спільнота гуртується довкола театру, завдяки діяльності якого культивується винятково глибоке розуміння гуцульської та української ідентичностей.

Британська історикиня театру Н. Чінпоеш вважає, що Шекспірівський Фестиваль з'явився в Івано-Франківську на ґрунті загального підйому, який переживає український театр в останні 10 років. Дослідниця також наголошує на особливості даного українського фестивалю, адже складно уявляти українські театральні фестивалі не як пост-травматичне чи пост-кризове святкування свободи, оскільки Україна дає ще один приклад того, що не можна гаяти часу, і таким чином Шекспірівський фестиваль стає способом проживання травми. Про твори Шекспіра як метод подолання внутрішніх травм на фестивалі також розповідала британська акторка та режисерка К. Хантер, яка започаткувала власний «метод серцебиття». К. Хантер переконана, що театру вдається створити безпечне середовище, де можна переживати втрату. Окрім того, майже половина вистав фестивалю відбулась у підвалі театру, який використовується як ще одна сцена та з початком повномасштабного

вторгнення цей виключно мистецький простір став прихистком для сотень глядачів на час вистав та укріттям під час повітряних тривог. Тож Шекспірівський фестиваль став закликком до самопізнання і діалогу з собою, можливістю для інших країн зрозуміти Україну та її боротьбу з ворогом [8].

На важливості театральних фестивалів під час війни було зроблено акцент на фестивалі «Монологи над Ужем» у 2024 році. Цей міжнародний театральний фестиваль, започаткований у 2018 році, відбувся у рамках відзначення Дня Ужгорода. До міста також прибули прифронтові театри та актори, які продовжують працювати під обстрілами, в підвалах, без світла та в умовах обмежених ресурсів. Як зазначив директор фестивалю М. Носа, спеціальними гостями на фестивалі стали заслужений артист України М. Кукук з моновиставою у стилі поетичний blues «Квіти з-під завалів», відома акторка театру і кіно О. Дудич, акторка О. Кожушок з виставою «Іра». Фестивальну програму відкрив Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки виставою Ю. Гудошник «Обережно, міна». У програмі фестивалю було зазначено наступні вистави – «Сповідь дружини військовослужбовця» Закарпатського академічного театру ляльок; «Фріда» Закарпатського обласного угорського драматичного театру; «Краще б я народилася кішкою» (за монодрамою Н. Нежданой) Закарпатського обласного театру драми та комедії з Хуста; «Сон» (за поемою Т. Шевченка) творчої майстерні «Театр у кошику» зі Львова; «Я чекаю на тебе, мій любий!» Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені братів Шерегіїв; «Бо я і є Україна!» Миколаївського академічного художнього драматичного театру; моновистава «Танець з контрабасом» (за п'єсою П. Зюскінда «Контрабас») Дніпропетровського державного обласного академічного молодіжного театру [5].

Один із найстаріших українських міжнародних театральних фестивалів «Мельпомена Таврії» у 2024 році розпочав свою програму показом трьох вистав у Херсоні і Миколаєві. Закриття фестивалю відбулося на київській сцені Національного драматичного театру імені Івана Франка. Всього було заплановано 30 показів постановок, переважно у Миколаєві, а не у Херсоні як це було до повномасштабної війни. Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Куліша завжди був виразно проукраїнським центром. І з початком

повномасштабної війни його працівники постійно виходили на мітинги протесту проти російських танків та окупаційної влади. У 2022 році, коли Херсон перебував у тимчасовій російській окупації, «Мельпомена Таврії» відбулася у новому форматі, вперше і востаннє без фестивальных заходів у своєму місті. Однак 64 театри в 34 містах з Португалії, Чехії, Польщі, Туреччини, Грузії, Німеччини, Румунії, Франції, Японії і США продемонстрували на своїх сценах вистави, акцентуючи, що у такий спосіб доєдналися до херсонського міжнародного фестивалю і підтримали Україну, на яку напала російська федерація. Директор-художній керівник Миколаївського академічного художнього драматичного театру А. Свистун зазначив, що спільно з Херсонським театром організовували гастролі до повномасштабної війни. Тож з 2022 року у Миколаєві приймають колег на своїй сцені. У 2023 році між театрами було підписано творчий меморандум співпраці і копродукції трьох постановок – «Котигорошко проти вікінгів», «Катерина», «Перевізник» [7].

У 2024 році у день відкриття «Мельпомени Таврії» «Катерину» за мотивами поеми Т. Шевченка зіграли у Миколаєві. Режисер С. Павлюк продемонстрував історію про українку, яка попри застереження закохалась у російського військового, який вирушив далі у похід, пообіцяв повернутися, та, як і варто було очікувати, не дотримався свого слова. Поки він грабував, гвалтував та вбивав, Катерина народила сина і стала чужинкою в рідному селі та батьківській хаті. У спільній постановці Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша та Миколаївського академічного художнього драматичного театрів відтворені українські звичаї й обряди, ставлення до жінки-покритки, недоля дитини, в якої немає батька. «Катерина» демонструвалась і на закритті фестивалю у київському Театрі імені Івана Франка. Також у Миколаєві та Києві зіграли спільну виставу двох театрів «Котигорошко проти вікінгів» (автор ідеї та режисер С. Павлюк). Авторкою мюзиклу для сімейного перегляду стала А. Мовчан. Це історія про звичайного хлопчика, який не вирізняється фізичною силою, проте має напрочуд добре серце, міцний дух і врешті стає справжнім героєм, який рятує кохану Зоряну, сестер, маму та інших жінок. А. Мовчан зазначає, що за задумом режисера, текст мав бути пов'язаний з усією Україною, об'єднувати різні регіони держави, тож Котигорошко – це персонаж з центрально-західної частини,

лісоруб Вернидуб – з півночі країни, шахтар Вернигора – зі сходу, а пастух Крутивус – з півдня. На переконання української театральної спільноти безперервне продовження фестивальної традиції є мистецьким спротивом ворогу у період російсько-української війни [7].

Не маючи персонального досвіду щоденного перебування в зоні конфлікту, не занурившись у воєнні реалії людям з інших країн важко зрозуміти емоції і пережитий досвід українців, адже більшість іноземців не мають достатнього уявлення про справжні аспекти війни. Єдиним засобом, який демонструє світові те, що відбувається на українській території, стає мистецтво. Зокрема, на щорічному фестивалі театрального мистецтва RADAR OST, що проходив у 2023 році в Берліні, було зроблено особливий акцент на темі України. На фестивалі відбулися прем'єри від українських театрів ЦСМ «ДАХ» і «Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра». У масштабній програмі було представлено театралізовану музичну месу *human?* від Mariia&Magdalena (своєрідна музична подорож: поєднання щоденників, написаних під час війни, та текстів з Біблії); спільну ніч читань *Nightmare Europe* з European Theatre Convention та європейськими театрами; перформанс *Danse Macabre* від Dakh Daughters (потужне висловлювання і рефлексія на перші місяці повномасштабного вторгнення). Театр драми і комедії на лівому березі Дніпра спільно з Deutsches Theater (Берлін) вперше презентували виставу «Ha*!t» [11]. У 2024 році на наймасштабнішому театральному фестивалі Європи Festival d'Avignon у Франції було представлено документальну музичну виставу «Місто Марії: щоденники облоги» режисерки С. Відішевої [4].

Тож репертуар, створений українськими митцями театру в умовах війни стає засобом відображення подій, які відбуваються в Україні, способом, що дозволяє пережити травматичний досвід війни, і можливістю зберегти українську ідентичність через демонстрацію образів і цінностей українців, звернення до української класики та її адаптацію до подій сучасності і подальшої демонстрації вистав на українських та зарубіжних театральних фестивалях.

Отже, наукова новизна полягає у визначенні того, що театральні фестивалі стали одним із засобів збереження української національної ідентичності під час російсько-української війни.

Висновки. Аналіз діяльності українських і закордонних фестивалів театрального

мистецтва у період 2022–2024 рр. дозволив виявити, що театральні фестивалі, в яких брали участь українські колективи під час повномасштабної російсько-української війни, стають потужним засобом збереження національної ідентичності завдяки високій духовності, зверненню до українських традицій та актуалізації загальнолюдських цінностей. Також театральні фестивалі завдяки великій кількості актуального сучасного репертуару, де представлені п'єси про події повномасштабної війни, стають засобом інформування інших країн про війну в Україні.

Література

1. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво: навчальний посібник. Київ: НАКККиМ, 2014. 143 с.
2. Карпаш О. М. Театральні фестивалі в культурно-мистецькому житті України кінця ХХ – початку ХХІ століття: історія, типологія, тенденції розвитку: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 17 с.
3. Корнієнко Н. Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ: Факт, 2000. 160 с.: 64 іл.
4. Мельник С. Фронт і тил: як культура допомагає вистояти під час війни. *Букви*: офіційний сайт. URL: <https://bukvy.org/front-i-tyl-yak-kultura-dopomagaeye-vystoyaty-pid-chas-vijny/> (дата звернення: 28.12.2024).
5. Попович З. Театральний фестиваль «Монологи над Ужем» оголосив програму. *Варош*: офіційний сайт. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/teatralnyj-festyval-monology-nad-uzhem-ogolosyv-programu/> (дата звернення: 01.12.2024).
6. Романчишин В. Г. Особливості функціонування музичних фестивалів в умовах війни. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*. 2023. Вип. 34. С. 242–253.
7. Самченко В. «Мельпомена Таврії»: особливості фестивалю в часи Великої війни. *Українформ*: офіційний сайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3903062-melpomena-tavrii-osoblivosti-festivalu-v-casi-velikoi-vijni.html> (дата звернення: 07.12.2024).
8. Семенишин М. Для чого Україні потрібен Шекспірівський фестиваль у час повномасштабної війни? *Українська правда*: офіційний сайт. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/shcho-take-shekspirivskiy-festival-i-komu-vin-potriben-v-chas-viyni-302343/> (дата звернення: 25.12.2024).
9. Соболевська С. О. Фестиваль аматорських театрів як засіб міжкультурної комунікації. *Культура і сучасність*. Київ: Міленіум, 2017. №1. С. 152–158.
10. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККиМ, 2016. 352 с.: іл.
11. Українські театри на фестивалі театального мистецтва RADAR OST *Креативна Європа. Україна*: офіційний сайт. URL: https://creativeeurope.in.ua/news/radar_ost_dakh (дата звернення: 01.12.2024).

References

1. Veselovska, H. I. (2014). Contemporary Theatre Art. NAKKKiM [in Ukrainian].
2. Karpash, O. M. (2019). Theatrical Festivals in the Cultural and Artistic Life of Ukraine in the Late 20th and Early 21st Century: History, Typology, Development Trends. Extended Abstract of Candidate's Thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
3. Kornienko, N. N. (2000). Ukrainian Theatre on the Eve of the Third Millennium. Search (Pictures of the World. Value Orientations. Language. Forecast). Fakt [in Ukrainian].
4. Melnyk, S. (2024). Front and Rear: How Culture Helps to Survive during the War. Retrieved from: <https://bukvy.org/front-i-tyl-yak-kultura-dopomagaeye-vystoyaty-pid-chas-vijny/> [in Ukrainian].
5. Popovych, Z. (2024). Monologues over the Uzh Theatre Festival has Announced its Programme. Retrieved from: <https://varosh.com.ua/noviny/teatralnyj-festyval-monology-nad-uzhem-ogolosyv-programu/> [in Ukrainian].
6. Romanchyshyn, V. H. (2023). Peculiarities of Functioning of Music Festivals in Wartime. Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 34, 242–253 [in Ukrainian].
7. Samchenko, V. (2024). Tavia's Melpomene: Peculiarities of the Festival during the Great War. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3903062-melpomena-tavrii-osoblivosti-festivalu-v-casi-velikoi-vijni.html> [in Ukrainian].
8. Semenishyn, M. (2024). Why does Ukraine Need a Shakespeare Festival in a Time of Full-Scale War? Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/shcho-take-shekspirivskiy-festival-i-komu-vin-potriben-v-chas-viyni-302343/> [in Ukrainian].
9. Sobolevskaya, S. O. (2017). Festival of Amateur Theatres as a Means of Intercultural Communication. Culture and Modernity, 1, 152–158 [in Ukrainian].
10. Stanislavskaya, K. I. (2016). Artistic and Spectacular Forms of Contemporary Culture. NAKKKiM [in Ukrainian].
11. Ukrainian Theatres at the RADAR OST Theatre Festival (2023). Retrieved from: https://creativeeurope.in.ua/news/radar_ost_dakh [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 17.02.2025

УДК 821.161.2.09 (Куліш П.)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327870

Цитування:

Тимофєєва К. О. Переклад Біблії Пантелеймоном Кулішем як прояв національної ідентичності (на матеріалі епістолярних джерел). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 66–75.

Тимофєєва Катерина Олександрівна, доктор філософії, старший викладач кафедри інформаційної діяльності та зв'язків з громадськістю Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-6996-0566>
voix@ukr.net

Timofieieva K. (2025). Translation of the Bible by Panteleimon Kulish as a Manifestation of National Identity (Based on the Material of Epistolary Sources). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 66–75 [in Ukrainian].

ПЕРЕКЛАД БІБЛІЇ ПАНТЕЛЕЙМОНОМ КУЛІШЕМ ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРНИХ ДЖЕРЕЛ)

Мета роботи полягає в дослідженні багаторічного перекладу П. Кулішем Біблії українською мовою на матеріалі епістолярних джерел. **Методологія дослідження** базується на загальнонаукових методах аналізу та синтезу, де були залучені історичний, системний, типологічний та естетичний, а також методи архівної і джерелознавчої евристики, джерелознавчої критики джерел, їх текстувального аналізу та реконструкції інформації. **Новизна дослідження.** Уперше введено до наукового обігу дві кореспонденції до представника духовенства Захарія Кисилевича, у яких подано інформацію щодо перекладу Біблії П. Кулішем українською мовою. Це є доповненням до великого масиву вже опублікованих кореспонденцій, що сприяють примноженню епістолярного доробку письменника. **Висновки.** Кулішеві листи засвідчили титанічну інтелектуальну працездатність митця: чого варта тільки перекладацька діяльність – переклад творів європейських письменників, а головне – переклад Біблії українською мовою. Розглянуті епістоли П. Куліша до своїх адресатів зафіксували інформацію, яка дала змогу простежити багаторічну перекладацьку діяльність митця, зокрема виявити та проаналізувати особливості перекладу біблійного тексту українською мовою. Загалом представлені епістолярні документи дали змогу розкрити невідомі та маловідомі факти перекладацької діяльності; а також доповнили біографію письменника, що є цінним джерелом до його власного просопографічного портрета, зацентрувавши на націєтворчих поглядах П. Куліша.

Ключові слова: П. Куліш, Біблія, перекладознавство, кулішезнавство, епістолярні джерела, епістолярна спадщина, архівні документи, інформаційний ресурс.

Timofieieva Kateryna, PhD, Senior Lecturer at the Department of Information Activities and Relations with the Public, Kyiv National University of Culture and Arts

Translation of the Bible by Panteleimon Kulish as a Manifestation of National Identity (Based on the Material of Epistolary Sources)

The purpose of the work is to study P. Kulish's long-term translation of the Bible into Ukrainian based on epistolary sources. **The research methodology** is based on general scientific methods of analysis and synthesis, which involved historical, systematic, typological and aesthetic methods, as well as methods of archival and source science heuristics, source science criticism of sources, their textual analysis and information reconstruction. **The scientific novelty** of the study. For the first time, two correspondences to the representative of the clergy Zakhary Kysylevych, which provide information about the translation of the Bible by P. Kulish into Ukrainian. This is an addition to the large array of already published correspondences, which in turn contribute to the multiplication of the writer's epistolary works. **Conclusions.** Kulish's letters proved the titanic intellectual capacity of the artist, which is worth only the translation activity – the translation of the works of European poets and writers, and most importantly – the translation of the Bible into the Ukrainian language. In general, the presented epistolary documents made it possible to reveal unknown and little-known facts of the translator's activity, and supplemented the writer's biography, which is a valuable source for his own prosopographic portrait, focusing on the addressee's nation-building views and ideas. The considered epistles of P. Kulish recorded information for his addressees, which made it possible to follow the artist's long-term translation activity, in particular, to identify and analyse the peculiarities of the translation of the biblical text into Ukrainian.

Keywords: P. Kulish, Bible, translation studies, Kulish studies, epistolary sources, epistolary heritage, archival documents, information resource.

Актуальність теми дослідження. Тема Біблії вічна, як і тема перекладу цієї сакральної книги, яка таїть у собі безліч питань як релігійних, так і текстознавчих. Але насамперед переклад Біблії українською мовою є свідченням того, що українська мова є самобутньою і житиме у віках, адже за свідченнями сучасних богословів-дослідників Біблії: «народ, що має Біблію рідною мовою, не може бути знищений; мова, якою перекладена Біблія – безсмертна» [7]. Питання перекладу Біблії українською мовою, а отже питання української мови завжди було актуальним після проголошення незалежності України, і особливо гостро постало з 2014 році (початку російсько-української війни). У 2022 р. після повномасштабного вторгнення РФ на території суверенної і незалежної держави України питання мови мало визначальний характер для існування нації та держави. Знаменним до теми перекладу Біблії виявився 2023 рік, в якому відзначали ювілей, приурочений до 120-ї річниці повного видання Біблії українською мовою у перекладі Пантелеймона Куліша, Івана Пулюя та Івана Нечуй-Левицького. Саме цей переклад Біблії тривалий час студіюється в наукових колах, використовуючи міждисциплінарний підхід. Вище окреслену проблему досліджує не одне покоління науковців, зокрема й кулішезнавців.

Сьогодні тема Біблії та її перекладу П. Кулішем набуває нового розуміння у повоєнний час нашої держави, оскільки ця священна книга є джерелом натхнення для українського народу, який вже третій рік поспіль потерпає від насилля і кровопролиття російських загарбників. Український народ має можливість читати Біблію українською мовою, збагачуючи духовно себе і свою культурну спадщину, завдячуючи невтомній праці інтелектуала та митця українського культурологічного поступу – Пантелеймона Куліша.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуальність теми засвідчує низка наукового доробку щодо перекладу Біблії на українську мову П. Кулішем. Варто зауважити, що більшість статей даної тематики мають філологічне та історичне спрямування. Стосовно лінгвістичного аспекту та мовно-стильових особливостей, то його досліджували Т. Мороз [18; 19], В. Красюк та С. Щербина [10], О. Дзера [6], Л. Шевченко [32], О. Лаута та С. Загребельна [11], О. Тетеріна [28], Т. Голі-Оглу, А. Прокопець [4] та ін. Історичний контекст даної проблеми вивчали В. Сарбей

[24], О. Рокіцький, Н. Рокіцька [23], М. Тимошик [30–31], С. Кагамлик [9] та ін.

Зосередимося на перекладознавчих розвідках, зокрема В. Красюк та С. Щербина [10], стверджують, що «Ім'я Пантелеймона Куліша є серед видатних перекладачів з надбань світової літератури» [10, 93], «П. Куліш посилює український перекладацький процес» [10, 93]. Такої ж думки дотримуються О. Лаута та С. Загребельна: «П. Куліш одним із перших українських письменників побачив у перекладацтві широку можливість удосконалення української літературної мови» [11, 41], додаючи, що «Перекладацька діяльність – це лише один із виявів Кулішевого подвижництва, шлях до цілісного осмислення якого криється в пізнанні його філософії» [11, 41]. Як далі зазначають автори: Пантелеймон Куліш був одним з небагатьох, хто добре розумів незрілість потреби українських перекладів, неодноразово піднімав цю проблему у критичних працях, листах, передмовах [11, 41].

Суголосні погляди належать і Т. Голі-Оглу та А. Прокопець, які констатують, що «Перекладацька діяльність П. Куліша знаменувала остаточне становлення українського перекладу, а також новий етап української оригінальної літератури, що отримала статус європейської» [4, 105–106].

Як бачимо, переважна більшість науковців, які досліджують одну з граней творчості П. Куліша – перекладознавчу діяльність, одноголосно вказують на його талант як перекладача. Проте наразі відсутні комплексні дослідження перекладу біблійного тексту П. Кулішем із залученням архівних документів, зокрема епістолярної спадщини митця.

Мета статті – дослідити багаторічний процес, особливості та тонкощі перекладу П. Кулішем Біблії українською мовою на матеріалі епістолярних джерел.

Виклад основного матеріалу. На зламі XVIII–XIX ст. українська мова вже сформувалась як мова літератури й науки. Цьому сприяла творчість видатних поетів, прозаїків, драматургів, учених-гуманітаріїв Тараса Шевченка, Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Євгена Гребінки. Як стверджують автори «Короткої історії перекладів Біблії українською мовою» М. Жукалюк і Д. Степовик, є підстави припустити, що Шевченко планував сам або разом зі своїм приятелем Пантелеймоном Кулішем перекласти Біблію уже сформованою

на той час українською літературною мовою [7, 25]. Десятилітнє заслання Шевченка та його рання смерть перешкодили поетові здійснити той задум [7, 25]. Підтвердженням сказаного можуть слугувати залишені в художній спадщині автора «Кобзаря» вільні переспіви десятих творів Псалмів Давидових [7, 25].

Давню мрію українців про власний повний переклад і видання Біблії вдалося реалізувати Пантелеймону Кулішу. Інтерпретація Біблії українською мовою був важливою подією в історії вітчизняної культури, про що свідчать листи І. Шрага до дружини Куліша. В одному з них знаходимо: «... ми діждались таки цього важного факта в історії розвію української мови. Дуже важна ця річ... вона важніша над усіма працями і творами Пантелеймона Олександровича» [3, 76].

Справою свого життя П. Куліш вважав переклад Біблії, якому присвятив більше тридцяти років, здійснивши давню мрію українців про власний повний переклад і видання Біблії. Інтерпретація Біблії українською мовою була важливою подією в історії нашої культури, про що свідчать листи І. Шрага до дружини П. Куліша. В одному з них знаходимо: «... ми діждались таки цього важного факта в історії розвію української мови. Дуже важна ця річ... вона важніша над усіма працями і творами Пантелеймона Олександровича» [3, 76].

Задум перекласти Святе Письмо виник у П. Куліша в 60 роки XIX ст., під час перебування на державній службі в Варшаві. Хоча є ще інша версія – переклад Біблії мав бути спільною працею з Тарасом Шевченком [2, 5]. Перші переклади – Книгу Іова, Псалтир – Куліш публікує на сторінках літературного журналу «Правда». Перебуваючи у Венеції, П. Куліш працює безпосередньо з текстами Святого Письма. Розпочавши таку серйозну справу, П. Куліш не проконсультувався з Лондонським Біблійним Товариством, яке вже тоді координувало національні переклади Біблії. П. Куліш здійснив свою інтерпретацію не з давньогрецького оригінального тексту, а, в основному, із церковнослов'янської мови та інших неоригінальних текстів. Рукопис перекладу був переданий для апробації сербському вченому – біблеїсту й мовознавцю Францу Міклошичу, який написав негативну рецензію й порадив надалі здійснювати переклад винятково з мови оригіналу [7, 29].

П. Куліш приступає до вивчення грецької й давньоєврейської мов, у листі до І. Хильчевського від 29.11.1868 р. із Варшави зазначив: «Учусь по єврейски и перевел с лучших

переводов четвертую часть Библии, да почти всю псалтирь стихами (107 псалмов уже). Перевел я также Пѣснь пѣсней (Писню над писнями), равно как и многое другое, относящееся к Библии» [22, 91]. Будучи наполегливим у досягненні поставленої мети, він досить швидко опановує оригінальні мови Біблії й знову береться до роботи. Як зауважував сам перекладач у листі до О. Барвінського від 18.06.1869 р. з Відня: «Тепер у мене щодня в руках Библия, та екзегетика, та єврейська мова» [1, 155].

Для здійснення нового задуму П. Куліш переїжджає до Відня, який був на той час потужним центром науки та культури Європи. У тамтешніх бібліотеках і архівах можна було знайти необхідні дані в галузі біблеїстики, історії, археології, мовознавства, теорії перекладу. Тепер П. Куліш розпочинає переклад уже перших книг Біблії з давньоєврейської. У листі до О. Барвінського від 18.06.1869 р. П. Куліш по-філософськи розмірковував, або навіть трішки з гнівною інтонацією висловлював свою думку, можливо це було пов'язано з безвихідною ситуацією, чи вдалася в знаки втома від проробленої перекладацької клопіткої роботи стосовно Біблії та її друку: «Генеральний агент Лондонського біблійного товариства прибуде до Львова на початку латинського липця. Тоді зачнуція з ним транзакції. Та мусить багацько вплисти часу, поки експерти Товариства роздивляція в перекладі. А де вони? хто вони? Якою мірою мірятимуть? Коли се діло на лад не піде, то зачнемо самі печатати далі і далі, до кінця» [1, 156]. У 1869 р. була повністю підготовлена версія П'ятикнижжя Мойсея «Святе Письмо, або вся Біблія Старого і Нового Завіту русько-українською мовою переложена. Частина І. П'ять книг Мусієвих». Він вийшов друком у Львові коштом української місцевої газети «Правда» [7, 29]. Сьогодні в Чернігівському літературно-меморіальному музеї-заповіднику Михайла Коцюбинського (далі – ЧЛМК) зберігаються вище зазначені біблійні матеріали, які разом з кореспонденцією П. Куліша та О. Куліш були передані з Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського.

П. Куліш весь свій час присвячував перекладу Біблії, яка стала основним його завданням, письменник-перекладач вбачав у цьому процесі сенс свого життя. Підтвердженням цього можуть слугувати листи, зокрема до О. Барвінського: «Воно [Святе Письмо – Т. К.] забирає мій час увесь і не дає ні про що инше думати» [1, 160] та до

І. Славницького «... занят безостановочною роботою, которую должен, во что бы то ни стало, кончить до переселения на лоно авраамова» [25, арк. 5]. «Сия книга вечна» закарбується в історію української культури і матиме неоціненні скарб для майбутніх поколінь, зауваживши про це в одному з листів до О. Барвінського в 1873 р.: *«Тепер ся книга мало купуватиметься, а колись буде вона великою стояти. Тим я бажаю мати писану гваранцію, що моя власність буде моєю довіку і ніхто її не присвоїть»* [1, 168].

З 1869 р. до перекладу Біблії залучається 24-річний українець з Галичини І. Пулюй, який закінчив богословський факультет Віденського університету, де вивчав давньогрецьку, давньоєврейську й латинську мови. Він мав досвід перекладу релігійного тексту, оскільки відтворив українською мовою «Молитовник» [7, 29]. Не можна не відзначити далекоглядність П. Куліша, який після знайомства з І. Пулюєм одразу відвів для нього особливу роль у своєму проєкті на благо українського народу.

У листі до О. Барвінського від 27.03.1870 р. з подякою про надіслану читанку, яка сформувалася завдяки порадам П. Куліша, адресант зазначив: *«Спасибі, друже Александре, за «Читанку». Прочитавши Ваш любий лист, не схотів я й зазирнути в читанку, надто ж, що немаю часу: днів через три скінчиться печатання Євангелії по Св. Матвєєві, а далі печататимуться інші євангелисти окремими книжечками, потім увесь Новий і увесь Старий Завіт, то праці вельми багато»* [1, 160]. Зазначена епістола дає змогу науково реконструювати наступну історичну подію, адже вона передувала такому процесу як: у Відні в 1871 р. вперше було надруковано Євангеліє від Матвія українською мовою. В умовах геноциду української мови в Російській імперії свої ранні переклади окремих біблійних книг П. Куліш видавав анонімно, не вказуючи свого імені як перекладача. Того ж 1871 р. у Львові був виданий українською мовою «Псалтир». Новообраний митрополит Греко-Католицької церкви Йосип Сембратович офіційно підтримав переклад Біблії українською мовою – П. Куліш і І. Пулюй ніби дістали нове дихання: наступні частини Нового Завіту друкували вже із зазначенням прізвищ перекладачів. П. Куліш був переконаний: народ, котрий має Біблію рідною мовою, не може бути знищений; мова, якою перекладено Біблію, – безсмертна.

За чотири роки (1869–1872), проведені у Відні, П. Куліш та І. Пулюй здійснили переклад

Нового Завіту з давньогрецької мови. У 1871 р. вийшла друком їх спільна праця – окремими книжечками чотири Євангелія: по св. Матфєєві, по св. Маркові, по св. Луці та по св. Іоанові (у віденський друкарні Соммера) [17, 224]. Одночасно з цим П. Куліш відтворив книги Старого Завіту. Після завершення перекладу П. Куліш вирішив повернутися на Чернігівщину, у свій хутір Мотронівку. Він привіз із собою дорогоцінний скарб – переклад Біблії, плануючи редагувати його в цьому тихому куточку, готуючи до видання під егідою Лондонського Біблійного Товариства. Проте сільське життя, велике господарство забирали весь вільний час. Літературне опрацювання перекладу з року в рік відкладалося, а разом з тим і видання рукопису Старого Завіту переходило в майбутнє. У листі до О. Барвінського від 11.12.1878 р. П. Куліш писав: *«... веду жизнь уединенную, среди своей библиотеки и роц... Читаю много, пишу мало»* [21, 230]. Так тривало до листопада 1885 р., коли полум'я пожежі охопило будинок і господарські будівлі хутора Мотронівки. Було знищено все майно Кулішів, а разом з ним – дорогоцінний, єдиний примірник рукопису перекладу Старого Завіту. Титанічна праця з перекладу чотирьох п'ятих загального обсягу біблійних текстів була зведена нанівець [7, 37]. За новими науковими дослідженнями існує інша версія [20]. П. Куліш спалив Біблію, оскільки вона не відповідала його власним критичним поглядам, але потім про це пошкодував, коли вдруге розпочав переклад над Старим Завітом. Про це свідчить особистий запис перекладача на першій сторінці Першої Книги Мойсеевої: *«Шкода, одначе, що я спалив давній переклад мій: може, там є таке слово, що й забулось»* [20].

Проте П. Куліша не полишало натхнення й бажання вдруге розпочати переклад Старого Завіту. Цій справі було присвячено 12 останніх років життя. Сам інтерпретатор в одному з листів до Ганни Барвінок зізнається про це: *«Я же обрекаю остаток моей жизни на труд тяжелый, не благодарный, но дорогой для моей души и обещающий плоды в будущем, до которого мне не дожить»* [21, 218]. Долаючи різні життєві труднощі і хвороби, *«...было дуже холодно, так що він Біблію переводив у рукавичці...»* [14, арк. 1]. П. Куліш удруге переклав більшу частину Старого Заповіту. В одному з листів 1893 р. до М. Шаховського П. Куліш писав про себе й дружину: *«В настоящее время в нашей душе водворяет гармонию Библия, которую перевожу на оригинальнейший из всех славянских языков»*

[7, 279]. І все ж сім із тридцяти дев'яти книг Біблії залишилися не перекладеними. У телеграмі до Н. Кобринської, яка писана на поштовому аркуші, точну дату якої досить важко встановити, оскільки поштові штемпеля проставлені від 18.09. по 03.03. і 24.10.1895 р. П. Куліш чітко окреслив свої плани: *«Біблія весь мій час абсорбує. Не знаю, коли и спрможусь на иншу працю, хоч и вона мені рулить»* [16, арк 2].

Під час перекладу Біблії українською мовою, П. Куліш користувався французькими перекладами Рейса і Верна, німецькими – Кауча. Підтвердженням цього можуть слугувати архівні документи П. Куліша, зокрема телеграми, які письменник наприкінці свого життя дуже полюбляв використовувати, аби не марнувати час на написання розлогих листів з дотриманням усіх кореспондентських норм і кліше. Як згадує О. Куліш у листі до І. Шрага, що П. Куліш в останні роки свого життя, а особливо після пожежі, перекладаючи Біблію вдруге, для комунікації надавав перевагу телеграмам: коротко і змістовно, економлячи час на переклад Біблії. Зацитуємо рядки листа: *«Треба писати телеграми, як дружина моя робила, щоб почтових людей од праці не д'ривати»* [12, арк. 2].

Уперше подається копія телеграми П. Куліша від 20.06.1895 р. з х. Ганнина Пустинь до Захарія Кисилевича. В Інституті рукопису І Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ) віднаходимо телеграми і листи П. Куліша до Захарія Кисилевича. Кулішевий адресат – представник духовенства, настоятель, священник приходу Кошарсько-Михайло, Ановський у підпорядкуванні якого знаходилися церкви Воскресенська в с. Кошарах і Троїцька в с. Михайло-Аннівців, м. Конотопа, Конотопського уїзду про що дізнаємося зі списку приходів Чернігівської єпархії за 1876 р. Головна тематика для спілкування вище зазначеної кореспондентської пари – переклад Біблії, і все, що дотичне до цього питання.

Зауважимо, що цитати листів і телеграм друкуються мовою оригіналу та без правописних змін. Письменник сповіщає своєму адресату про тонкощі перекладу над Біблією, зокрема роботи таких відомих європейських біблеїстів, як Рейс Едвард-Вільгельм та Кауч Еміль Фридрих слугували П. Кулішу за взірцем, він з них звиряв свій переклад. Перекладені П. Кулішем шість книг Біблії, автор іменує біблійною Гомеріадою, порівнюючи з великим масивом матеріалу.

Звертає на себе увагу привітання адресанта у телеграмі: *«Первому из обладающих ключем разума и отвергающему милосердия двери, первому из тех, которые невзирая на общность профессии нашей, отдалече мене душа и чуждахуся имене моего*»*. Посилання у вигляді * подається в телеграмі автором. Творча і артистична натура П. Куліша знайшла свій вияв і в такому невеликому за розмірами посланні, про це свідчить кінцівка телеграми, яка завершується латинським крилатим висловом: *«Я зробив все, що зміг, нехай ті, хто зможе, зроблять краще!»*. П. Куліш шукає в реципієнта підтримки і взаємоспівпраці, про це свідчить текст телеграми: *«Посылаю Вам печатное извлечение из Правительственного Вестника, с благодарностью за Ваши пастырские благоволение и благословение. Оно пришло ко мне в день восторжествования моего над некоторыми затруднениями в моей работе. Первые шесть книг Библии, переведенные мною при содействии благословенного Св. Синодным переводом содействию в церковной технике, и пр. – проштудированные наконец мною по столетнему труженику Рейссу (Reuss) и достойным продолжателям археологических и лингвистических исследований его, профессором теологии в Галле, Лейпциге, Бонне, Бреслау, Базеле, Берне, Цюрихе, Генне, под нравственной ответственностью Кауча (Kautzsch). Эти шесть книг, составляющих библейскую Гомериаду (если позволительно так выразиться поэтических энтузиастов взоры и надежды времен позднейших, я надеюсь уразумеют, по мере сил моих, при переводе и изучении дальнейших частей Библии, и тогда только пуцу в печать, когда скажу сам себе искренно: quid polui, feci. Панько Хуторський.*

**Цитируя книгу достойнейшего [нероз.] архипастыря Макария – относительно козачества, единогогласного с Костомаровым»* [26, арк. 1].

Маємо ще одну копію телеграми, яка є продовженням попередньої і датується 20.07.1895 р. з х. Ганнина Пустинь до Захарія Кисилевича. П. Куліш просить свого адресата надіслати йому саме ту Біблію, в якій вміщена віршована частина пророцтва. А в кінці тексту вкотре підтверджує свою любов «до старини», характеризуючи себе як «собираатель старинных редкостей». Зі змісту телеграми дізнаємося, що кореспонденти знайомі особисто: *«В короткие наши свидания Вы, доброуважаемый отец Захарий, возбудили столько жизненных вопросов, что я не спохватился попросить у Вас Библии, в*

которой означена стихотворная часть пророческих словес. Позвольте надеяться, что Вы пришлете мне ее на некоторое время. Возвращу не позже срока, какой благоугодно будет Вам назначить.

Поручаю нашу хуторскую обитель праведным Вашим молитвам.

Остаюсь Вашим сугубым почитателем.
Панько Хуторный.

Помнится, я не попросил Вас передать Качановскому Священнику, что если бы его патрону встретилась надобность о чем либо меня уведомить или о чем спросить, то я не замедлю отвечать ему подобною телеграммой. Как собиратель старинных редкостей и в том числе рукописей и старопечатных книг, они для меня личность, они для меня мощност несравненная» [27, арк. 1].

Друкуємо вперше копію-лист П. Куліша від 17.01.1896 р. з х. Ганнина Пустинь до Захарія Киселевича. Як бачимо з попередніх листів, між цією кореспондентською парою вибудувалися стосунки, які починалися спілкуванням з коротеньких телеграм і розширилися до листів. Причому кожен наступний лист ставав розлогішим за попередній. Письменник-перекладач вдається до розлого опису тонкощів перекладу Біблії, Псалтиру, книги Гийобових. Автор листа зазначає, які частини вже звіршовано, які спрозовано, ділиться думками стосовно того, коли і як буде друкувати перекладений біблійний матеріал. Зауважував П. Куліш про те, що його праця матиме назву «Староруський переклад Святого Письма Старого и Нового Заповиду». У листі П. Куліш пише про складність перекладу Біблії віршованої і що перед цим він «управлявся» на перекладах творів В. Шекспіра, Дж. Байрона, Ф. Шиллера: «Я ж наче на й те готовився, переклавиши виришем В. Шекспировых драм, Чайльда Гарольда Байронового, Вильгельма Теля Шиллерова и таке инше». «Високоповажний Отче Захаріе! Проти Вашого благогожидання мушу признатись як Тацит, що не навчився коротко писати. Та хоч би і Тацита переважив короткомовністю, дак не дала б мені часу на таку як Вы правдыво жадаете исторію сама Библія. Усе виришовано в ій звіршовано вже й у мене, и саме оцем заходжуюсь, мое виришуванье печатати. Печататиму тільки сотню примирників [нерозб.] аби воно було на світи. Выдаватиму частынами. Первою частыною був бы Псалтыр, Быблистика доводит, що сю книгу скодексовано, з найдавніщих світів народних и

втелющено прославленому велико Давыдову – и таки, що нераховано з давнезных давен, и таки, що постали тоди, як Давыда не було вже на съвити, коли б не заходивсь я перекладты его вдруге. Тым виїде частына друга. Хоча ж и перевиришував книгу Гийобову вдруге, та нехай жде ладу. За другою частыною выїде не третя, а четверта и так даліи. У переднемү слови це все зъясую. А назва моеї праці буде така: Староруський переклад Святого Письма Старого и Нового Заповиду etc або й такими: вертящаяся ось во колеса. Слова Староруський Переклад ваговнищи в мене будут над слова Съвятого Письма тим, що его по новоруськи перекладувано и так и сак, да нам не до смаку, а натто подаючи попередү стихотвір Библійний, хочу сим сказати молодишим нашим братам: захотіли ви в загребуци руки й сылу й волю, та й не зоорудуете так як мы с криницею воды живои текучои в жизнь віечную. Библійну прозу поперекадувано и на новоруськи гаразд, хоч и с такими помилками, як за них правив ведмидь. А звиришувати виришуваніе в Святому Письми – нехай лишенъ попробуютъ напьясти пупа! Мова их звана в нас лубьяным языком, не дала б сего доказать и самому Пушкину, не тощо. Я ж наче на й те готовився, переклавиши виришем В. Шекспировых драм, Чайльда Гарольда Байронового, Вильгельма Теля Шиллерова и таке инше. От и виступаю з моею працею староруською проти. Кгошія Ера новоруського проти лубьяного языка. Прозові ж книги старого заповиду. Прозу бо виправлено буднями, а съпвиче слово урочистыми святами. Дарма, що его поперезабувано це в неписьменськи давна, бо й останок, захоплений письменством велико важить на ваги духа людського.

Оце ж я й забалакався з Вами, забувши натяк: *ars longa vita bresis*. Старий Заповид у мене мало не весь уже спрозований заразом из виришованим, а над новым довго ще мушу працювати, дарма що колись попечатав уві Львові. Так як Гийобову книгу перевиришував тепер удруге, так доводицьця перепрозовувати Святе Письмо Нового Заповиду, та й напечатать давно вже Псалтир – мене задовольнюе не зовсім. Именем Господни благослови, Отче!

Р. С. Чи зараз вернути книжку без назви, чи не хай у мене ще про случай то побуде.

Щиро до Вас прихильный Панько Хуторный» [15, арк. 2].

У 1895 р. П. Куліш повідомив Британське Біблійне Товариство, що підготував новий переклад Старого й Нового Завітів. Після його

смерті рукопис придбав Чернігівський краєзнавчий музей. Згодом рукопис був викуплений видавцями для друку.

До шляхетної справи П. Куліша долучився відомий український письменник І. Нечуй-Левицький – богослов, вихованець Київської Духовної Академії [8, 85]. Не лишився осторонь й І. Пулюй. Вони відклали всі свої буденні справи, щоб завершити благородну працю П. Куліша, про що в листі до Ганни Барвінок І. Пулюй зізнається: «Редакційна робота йде помалу, хоч я увесь мій вільний час, вдень і вечорами, часто до пізньої ночі, віддаю на сю роботу. Треба читати рукопис, стрічка за стрічкою, і порівнювати з двома, трьома перекладами, а потім поправляти і наново перекладати» [8, 76]. За три роки (1898–1901) І. Нечуй-Левицький переклав Першу й Другу книги Хронік, книги Ездри, Неемії, Естери й Даниїла, а І. Пулюй – Псалтир [7, 47]. На той час (1897 р.) у Відні вже було видано однією книгою Новий Завіт українською мовою. Тепер належало додати до нього ще 39 книг Старого Завіту й видати повну Біблію. Керував друкуванням книги О. Слюсарчук, він же редагував і коректував окремі частини перекладу (О. Слюсарчук (1838–1912) – український католицький священник, галицький церковний і громадський діяч).

Незабаром настав «щасливий день народження» Кулішевої Біблії, як її одразу почали називати. За згодою Лондонського Біблійного Товариства та його підтримці 1903 р. в друкарні Адольфа Гольцгаузена у Відні була видана перша Біблія [7, 48]. На твердій обкладинці виکارбувався напис: «Святе Письмо Старого і Нового Завіту. Переклад П. О. Куліша, І. С. Нечуя-Левицького і І. Пулюя. Відень, 1903» [29, 123].

Є. Нахлік вважає, що це видання Біблії не повністю відповідає тим вимогам і завданням, які перед собою ставив П. Куліш. Перекладач намагався, насамперед, через Біблію передати «науку рідної мови», «словесність», а вже потім «релігію». Однак із втручанням І. Нечуя-Левицького, І. Пулюя та О. Слюсарчука Біблія втратила свій первісний задум. Враховуючи вимоги Біблійного Товариства, внесені зміни, вплинули на науково-художній переклад П. Куліша, перетворивши його на більш церковно-канонічний [29, 284]. Дослідниця Г. Степанець схиляється до тієї думки, що О. Слюсарчук, вичитуючи коректуру Біблії українською мовою (1903), сильно «підправив» у галицький бік мову П. Куліша та І. Нечуя-Левицького [17, 165]. Тобто, українські

науковці дотримуються такої точки зору, що колективна робота над перекладом Біблії української мови не може відповідати тим задачам і критеріям над якими працював П. Куліш. Але не дивлячись на всі обставини, завдяки П. Кулішу українська культура має власний переклад Біблії.

Однією з особливостей першого українського видання Біблії була її присвята найдорожчим у житті людям: *«Неньці моїй дорогесенькій, її душі невмирущій, сю працю, нею змалечку натхнену, благовійно підношу. Дружині моїй вірнесенькій, що неня мені по своєму образі пророкувала, сю працю, нею піддержану, захищену, підпоможену, низенько вклоняючись, підношу. Куліш Омелькович Панько»* [21, 280]. Адже в «п'ятистах виданнях Св[ятого] Письма більше як 200 мовами, ніколи ще не надруковано присвяту» [3, 297]. Виникла проблема стосовно цієї присвяти. По-перше, не вся Біблія повністю перекладена П. Кулішем: над Новим Завітом перекладач працював разом з І. Пулюєм (переклад робився з грецького тексту, а послання св. Петра, св. Іона, Юди й Апокаліпсис переклав сам і зробив редакцію всього Нового Завіту разом з І. Білозерським), четверту частину Старого Завіту переклав І. Левицький, псалми – І. Пулюй). По-друге, Біблійне товариство на релігійних книгах не подавало жодних сторонніх записів. Але було досягнуто згоди на друк присвяти із зазначеними змінами «приватно» – на окремому аркуші, який додавався до Біблії [17, 212].

П. Куліш взявся за цей переклад не тільки виключно з релігійних мотивів, але й зі своїх переконань, що світова культура є найвищим добром у світі й український народ мусить мати доступ до цієї загальнолюдської культури. Переклад Біблії П. Кулішем викликав неабиякий резонанс серед наукових кіл українського суспільства: від одних – звучали схвальні відгуки (Іван Огієнко), інші – піддавали нищівній критиці (І. Франко). До прикладу маємо критично-суб'єктивні висловлювання І. Франка в науковій студії «Поема про створення світу»: «Та мушу тут з жалем зазначити, що той Кулішів переклад Святого Письма зовсім не оправдує надій, які покладав на нього сам небіжчик Куліш та й широкий загаль українців» [31, 275]. Автор статті зазначає: «... Куліш не лише що не знав зовсім єврейської мови, на якій єсть давні і важні переклади тих книг, та не знав порядно ані німецької, ані французької мови, на яких є нові наукові переклади і праці про ці книги» [31, 275]. Сучасна дослідниця І. Девдюк

стверджує, що «перебуваючи на засланні в Тулі, Куліш активно вивчав іноземні мови: італійську, англійську, німецьку, іспанську. На той час він уже добре володів французькою. Про успіхи можна судити з того, що у грудні 1848 р. письменник читав твори В. Скотта в оригіналі. У листі до О. Бодяньського він писав: «Ідучи за кордон, я розумів чи не соте слово в книжці, а тепер читаю книжки вільно, зрідка звертаюсь до словника» [5, 11].

Стосовно закидів П. Кулішу щодо самого перекладу Біблії, зокрема й коментарів І. Франка, знаходимо у листі до О. Барвінського від 20.07.1869 р., де П. Куліш чітко пояснює свою перекладацьку позицію релігійної літератури: *«Молитовники, печатані нерозумною народною мовою, приводять простих, неписьменних людей до богозневаги. Подано мені списані з народних уст молитви без найменшої переміни. Годилось би їх напечатати в вашій газеті, як наслідок недбалої про народній розум консервації»* [1, 157]. Наприкінці листа П. Куліш описав один випадок із життя, що яскраво засвідчив вище зазначену думку адресанта: *«Я сам не раз чув, як молилися простий, неписьменний народ: “очинаш, ожогоси, око на небі, око на землі” і т[ак] д[алі]. Бувши дитиною, я довго не знав, що «ижяси» значить «иже еси», а думав, що се якесь святе слово і що й питати про його не треба, так я к показувати пучкою на місяця. Один інспектор округових шкіл розказував, що, будучи на інспекції, звелів якось випадком хлопцеві в одній школі прочитати «Отче наш», так він устав та і вчистив свого «очинашу» перед попом і ревизором! Сміх й горе»* [1, 158].

І П. Куліш, і І. Нечуй-Левицький, і тим паче галичанин І. Пулюй у своїй праці дотримувалися різних правописних норм. Редагувати ж рукопис випало саме І. Пулюю, який мимоволі привніс до тексту ще більше так званих галицинізмів. Робота над першим повним перекладом Біблії українською мовою тривала сорок років. Протягом часу мова, як і будь-який живий організм, змінюється. Тому, коли на початку ХХ століття, 1903 року, Кулішевий переклад у повному обсязі нарешті побачив світ, то з мовного погляду його текст був уже застарілим. На думку професора М. Тимошика, ці обставини завадили Кулішовому перекладу «стати на початку ХХ століття тим взірцем української літературної мови, якими вважалися перекладені національними мовами Біблійні тексти в англійців, французів, німців чи чехів» [29, 99]. Високо поцінував вихід у світ першої повної Біблії українською мовою І. Огієнко:

«Це був надзвичайно величний і важливий момент в історії української духовної культури, – за весь час життя українського народу в нього вперше з'явилася повна друкована Біблія живою українською мовою» [30, 22].

Та попри всі недоліки, переклад П. Куліша залишається «пам'яткою не тільки біблеїстики, але й пам'яткою української літератури, української мови, такої мови, якою вона була в ХІХ столітті» [30, 24].

Висновки. П. Кулішу не довелося побачити вихід Біблії українською мовою, але його наміри та його праця не пропали даремно: маємо три повних Біблії – П. Куліша, І. Огієнка та І. Хоменка. Вихід у світ першої повної Біблії українською мовою – неабияка історична подія в духовному житті України, справжній подвиг у царині духовного відродження української нації. Кулішеві судилося першим здійснити переклад Біблії українською мовою, а розпочав він це священнодійство в ті жорстокі часи, коли українська мова була під заборону (сумнозвісні Валуєвський та Емський циркуляри), а нині наша історична культурна спадщина вкотре потерпає від загарбницьких дій РФ. Долею йому судилося бути першим, а першопрохідцям завжди найважче торувати дорогу.

Висвітлений архівний матеріал, який зберігається у бібліотечних, архівних та наукових установах (Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського та Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник М. Коцюбинського) має достатньо високий інформаційний потенціал та роз'яснює інформацію, яка допомагає прослідкувати багаторічну перекладацьку діяльність, зокрема переклад Біблії українською мовою П. Кулішем. Представлений письменницький епістолярний корпус дав змогу виявити і проаналізувати особливості перекладу біблійного тексту українською мовою, вказавши на беззаперечний внесок П. Куліша в розвиток українського слова, збагативши українську культуру перекладом біблійних текстів. Опубліковані епістолярні документи зафіксували інформацію біографічного характеру митця, що є цінним доповненням до його власного просопографічного портрета, зацентрувавши увагу на націтворчих поглядах та ідеях письменника, літературознавця, мовознавця, критика, перекладача, педагога, етнографа, видавця, філософа, художника – Пантелеймона Куліша.

Література

1. Барвінський О. Г. Спомини з мого життя: частини перша та друга. Упоряд. А. Шацька, О. Федорук; Нью-Йорк; Київ: Смолоскип, 2004. 526 с.
2. Боєчко В. Слово про перше видання української Біблії. Передмова. Новий Завіт; Псалми; Притчі Соломона; Симфонія. Василь Боєчко (ред.), Пантелеймон Олександрович Куліш (пер.). Львів, 1998. С. 5–9.
3. Ганна Барвінок. Збірник: до 170-річчя від дня народження. Київ: Рада, 2001. 556 с.
4. Голі-Оглу Т., Прокопєць А. Погляди Пантелеймона Куліша на сутність і механізм перекладацької діяльності. *Науковий вісник ХДУ Перекладознавство та міжкультурна комунікація*. № 3. 2018. С. 103–106.
5. Девдюк І. «Хочеться співати ще по-італійськи, по-грецьки, латиною...» (Пантелеймон Куліш – поліглот і перекладач). *Дивослово*. 1997. № 11. С. 11–14.
6. Дзера О. Історія українських перекладів Святого Письма. *Іноземна філологія*. №127 (2). 2014. С. 214–222.
7. Жукалюк М., Степовик Д. Коротка історія перекладів Біблії українською мовою. Київ: УБТ, 2003. 176 с.
8. Зеленська Л. Ганна Барвінок (життєпис на основі епістолярної спадщини). Чернівці, 2001. 136 с.
9. Кагамлик С. Пантелеймон Куліш і переклади біблійних текстів XVI–XIX ст. *Українознавство*. 2019. №21. С. 41–43.
10. Красюк В., Щербина С. Пантелеймон Куліш як перекладач. *Вісник післядипломної освіти. Педагогічні науки*. 2022. Т. 20. № 49. С. 393–105.
11. Лаута О., Загребельна С. Націєтворчий чинник перекладацької діяльності П. Куліша. *Пантелеймон Куліш – громадянин, науковець, перекладач (до 200-річчя від дня народження)*: зб. наук. праць Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 26–27 вересня 2019 р.). Київ: Мілленіум, 2019. С. 41–43.
12. Лист О. Куліш до І. Шрага. 03.01.1898. Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник М. Коцюбинського (ЧЛМК). Інв. № А–2814. 3 арк.
13. Лист О. Куліш до І. Шрага. 10. 01.1898. ЧЛМК. Інв. № А–2813. 2 арк.
14. Лист О. М. Куліш до І. Пулюя (переписав О. Барвінський). 05.04.1897. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (ВР ІЛ). Спр. 135/3013. Ф. 19. 3 арк.
15. Лист П. Куліша до З. Киселевича. Х. Ганнина Пустинь. 17.01.1896. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ). Од. зб. 29159. Ф. І. 2 арк.
16. Лист. П. Куліш до Н. Кобринської. 18.09.1895. ІР НБУВ. Од. зб. 29181. Ф. І. 2 арк.
17. Листи Ганни Барвінок до Іллі Шрага. Чернівці: Десна Поліграф, 2020. Т. 2. 544 с.
18. Мороз Т. Маловідомі сторінки історії перекладів українською мовою книг Святого Письма від середини XIX – до середини XX століть. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2006. С. 276–277.
19. Мороз Т. Перший повний переклад Біблії українською мовою: історія створення та видання. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу Києво-Могилянська академія]. Філологія. Мовознавство*. 2016. Вип. 266. С. 82–87.
20. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель. У 2 т. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. Київ: Укр. письм., 2007. 461 с.
21. Нахлік Є. Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: докум.-біогр. студія. Київ: Укр. письм., 2006. 351 с.
22. Письма П. А. Куліша (1855–1897). *Оттиск из журнала «Киевская старина»*. Киев, 1899. 130 с.
23. Рокіцький О., Рокіцька Н. Перший україномовний переклад Біблії: до 110 річниці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Літературознавство*. 2013. Вип. 37. С. 234–248/
24. Сарбей В. Про авторів першого повного видання святого письма українською мовою. *Історія України*. 1998. С. 5–6.
25. Славницький І. Воспоминания о Кулише Пантелеймоне Олександровиче / ІР НБУВ. Од. зб. 28699. Ф. І. 6 арк.
26. Телеграма П. Куліша до З. Киселевича. 20.06.1895. Х. Ганнина Пустинь. Од. зб. 29154. 1 арк. Ф. І. ІР Вернадського
27. Телеграма П. Куліша до З. Киселевича. 20.07.1895 р. х. Ганнина Пустинь. Од. зб. 29155. 1 арк. Ф. І. ІР Вернадського
28. Тетеріна О. П. Куліш: національний літературний процес, художній переклад, міжкультурний контекст. *Літературознавчі студії* / Інститут філології. Київ, 2008. Вип. 21. Ч. 2. С. 212–218.
29. Тимошик М. Книги Святого Письма українською мовою: до історії перекладу й видання. *Український богослов*. Київ, 2003. С. 110–145.
30. Тимошик М. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і українське духовне відродження. *Митрополит Іларіон (Іван Огієнко). Життєписи великих українців*. Київ, 1999. С. 7–61.
31. Франко І. Зібрання творів у 50 томах. Т. 35. Київ: Наук. думка, 1981. 655 с.
32. Шевченко Л. Українські переклади Святого Письма на європейському тлі. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. №7. 2003. С. 77–81.

References

1. Barvinskyi, O. (2004). *Memoirs of My Life. Parts 1 and 2*. New York; Kyiv [in Ukrainian].
2. Boiechko, V. (1998). *Word about the First Edition of the Ukrainian Bible. Preface. New Testament; Psalms; Proverbs of Solomon; Symphony*. Lviv, 5–9 [in Ukrainian].
3. Hanna Barvinok (2001). *Collection: To the 170th Anniversary of Her Birth*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Holi-Ohlu, T., & Prokopets, A. (2018). Panteleimon Kulish's Views on the Essence and Mechanism of Translation Activity. *Scientific bulletin*

of Kherson State University. Translation studies and intercultural communication, 3, 103–106 [in Ukrainian].

5. Devdiuk, I. (1997). "I Want to Sing in Italian, Greek, Latin..." (Panteleimon Kulish – Polyglot and Translator). *Dyvoslovo*, 11, 11–14 [in Ukrainian].

6. Dzera, O. (2014). History of Ukrainian Translations of the Holy Scriptures. *Foreign Philology*, 127 (2), 214–222 [in Ukrainian].

7. Zhukaliuk, M., & Stepovyk, D. (2003). A Brief History of Translations of the Bible into the Ukrainian Language. Kyiv [in Ukrainian].

8. Zelenska, L. (2001). Hanna Barvinok: A Biography Based on Epistolary Heritage. Chernihiv [in Ukrainian].

9. Kahamlyk, S. (2019). Panteleimon Kulish and Translations of Biblical Texts of the XVI–XIX Centuries. *Ukrainian Studies*, 21, 41–43 [in Ukrainian].

10. Kراسиuk, V. & Shcherbyna, S. (2022). Panteleimon Kulish as a Translator. *Herald of Postgraduate Education. Pedagogical Sciences*, 20 (49), 393–405 [in Ukrainian].

11. Lauta, O. & Zahrebelna, S. (2019). The Nation-Building Factor of the Translation Activity of P. Kulish. Panteleimon Kulish – Citizen, Scientist, Translator (To the 200th Anniversary of His Birth). Proceedings of the international scientific and practical conference. (Kyiv, 26–27 September 2019). Pp. 41–43 [in Ukrainian].

12. Letter from O. Kulish to I. Shrah. (January 03, 1898). (Inventory No. A–2814). Chernihiv Literary-Memorial Museum-Reserve of Mykhailo Kotsiubynskyi. Chernihiv [in Ukrainian].

13. Letter from O. Kulish to I. Shrah. (January 10, 1898). (Inventory No. A–2813). Chernihiv Literary-Memorial Museum-Reserve of Mykhailo Kotsiubynskyi. Chernihiv [in Ukrainian].

14. Letters from P. Kulish to I. Puliui. (April 05, 1897). (Fund 19, Storage unit 135/3013). Department of Manuscripts and Textology of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

15. Letters from P. Kulish to Z. Kyselevych. (January 17, 1896). (Fund I, Storage unit 29159). Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

16. Letter from P. Kulish to N. Kobrynska. (September 18, 1895). (Fund I, Storage unit 29181). Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

17. Anna Barvinok's Letters to Illia Shrah. (2020). Chernihiv [in Ukrainian].

18. Moroz, T. (2006). Little-Known Pages of the History of Translations of the Books of the Holy Scriptures into Ukrainian from the Middle of the 19th to the Middle of the 20th Centuries. *Scientific Bulletin of Chernivtsi University*, 276–277 [in Ukrainian].

19. Moroz, T. (2016). The First Complete Translation of the Bible into the Ukrainian Language:

The History of Creation and Publication. Scientific Works of the Petro Mohyla Black Sea State University of the Kyiv-Mohyla Academy Complex. Series: Philology. Linguistics, 266, 82–87 [in Ukrainian].

20. Nakhlik, Ye. (2007). Panteleimon Kulish: Personality, Writer, Thinker. In 2 Vols. Vol. 2. Worldview and Creativity of Panteleimon Kulish. Kyiv [in Ukrainian].

21. Nakhlik, Ye. (2006). Married Life and Extramarital Affairs of Panteleimon Kulish. Kyiv [in Ukrainian].

22. Letters by P. A. Kulish (1855–1897). (1899). Reprint from the magazine "Kyiv Antiquity". Kyiv [in Ukrainian].

23. Rokitskyi, O., & Rokitska, N. (2013). The First Ukrainian Translation of the Bible: To the 110th Anniversary. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Series: Literary studies*, 37, 234–248 [in Ukrainian].

24. Sarbei, V. (1998). On the Authors of the First Complete Edition of the Holy Scriptures in the Ukrainian Language. *History of Ukraine* [in Ukrainian].

25. Slavnitsky, I. (n.d.). Memories of Kulish Panteleimon Oleksandrovych. (Fund I, Storage unit 28699). Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

26. Telegram from P. Kulish to Z. Kysylevych. (June 20, 1895). (Fund I, Storage unit 29154). Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

27. Telegram from P. Kulish to Z. Kysylevych. (July 20, 1895). (Fund I, Storage unit 29155). Institute of Manuscripts of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

28. Teterina, O. (2008). P. Kulish: National Literary Process, Artistic Translation, Intercultural Context. *Literary Studies*, 21 (2), 212–218 [in Ukrainian].

29. Tymoshyk, M. (2003). Books of the Holy Scriptures in the Ukrainian Language: To the History of Translation and Publication. *Ukrainian Theologian*. Kyiv, pp. 110–145 [in Ukrainian].

30. Tymoshyk, M. (1999). Metropolitan Hilarion (Ivan Ohienko) and the Ukrainian Spiritual Revival. *Metropolitan Hilarion (Ivan Ohienko). Biographies of Great Ukrainians*. Kyiv [in Ukrainian].

31. Franko, I. (1981). Collection of Works in 50 Volumes. Kyiv [in Ukrainian].

32. Shevchenko, L. (2003). Ukrainian Translations of the Holy Scriptures against a European Background. *Actual Problems of Ukrainian Linguistics: Theory and Practice*, 7, 77–81 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 06.01.2025
Отримано після доопрацювання 07.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025*

УДК 1(092)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327871

Цитування:

Федоренко М. О. Естетичний вимір української культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 76–80.

Fedorenko M. (2025). Aesthetic Dimension of Ukrainian. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 76–80 [in English].

Федоренко Микола Олександрович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри суспільних наук
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-5480-6059>
Fed2000@ukr.net

ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті спрямована на дослідження естетичних засад української культури. **Методологія роботи** визначається комплексом взаємодоповнюваних методів, принципів загального й спеціального характеру, міждисциплінарний зв'язок яких забезпечує об'єктивність і достовірність результатів дослідження. **Наукова новизна.** Аргументовано тезу про панестетизм української культури. Обґрунтовано засадничу роль козацького бароко у формуванні естетичного виміру української культури. Стверджено думку про ментальну співзвучність української та європейської світоглядних традицій на ґрунті кордоцентричної «барокової» свідомості. Обґрунтовано особливості української ментальності з огляду на її панестетичні засади. **Висновки.** Окреслено предметну реальність, сутність та методологічне значення естетичного в сучасному культурологічному дискурсі. Наголошено на особливостях естетичної діяльності через формулу «ненасильницького синтезу». Вказано на специфіку сучасного розуміння культури, суть якої полягає в намаганні схопити тип традиційного, повсякденного буття людей в їх спілкуванні між собою та навколишнім світом. Закцентовано на понятті менталітету як певного «психологічного інструментарію», який синтезує на дорефлексивному рівні традиції, звичаї, вірування певної етнокультурної спільноти в їх «реальному» та «уявному» вимірах. Досліджено панестетичні особливості культури доби українського бароко. Вказано на феномен метафори (емблеми) як конструктивного принципу організації всього людського буття доби бароко з боку його творчості; у зазначений період уява про художність як суто зовнішню предметну властивість творів мистецтва, яка здатна викликати чуттєві враження, не є панівною. На прикладі поезії Миколи Гоголя продемонстровано особливості художнього стилю автора як прояв естетичного у витоках «несистемного синтезу».

Ключові слова: панестетизм, культурологічний вимір, менталітет, бароко, метафора.

Fedorenko Mykola, PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Social Sciences, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Aesthetic Dimension of Ukrainian

The purpose of the work is to study the aesthetic foundations of Ukrainian culture. **The research methodology** is determined by a set of complementary methods, general and special principles, the interdisciplinary connection of which ensures the objectivity and reliability of the research results. **Scientific novelty.** The thesis about the panesthetism of Ukrainian culture is argued. The fundamental role of the Cossack Baroque in shaping the aesthetic dimension of Ukrainian culture is substantiated. The idea of mental consonance of Ukrainian and European worldview traditions on the basis of cordocentric 'baroque' consciousness is affirmed. The peculiarities of the Ukrainian mentality are substantiated in terms of its panaesthetic foundations. **Conclusions.** The subject reality, essence and methodological significance of the aesthetic in contemporary cultural discourse are outlined. The peculiarities of aesthetic activity through the formula of 'non-violent synthesis' are emphasised. The specifics of the modern understanding of culture are pointed out, the essence of which is an attempt to capture the typology of traditional, everyday life of people in their communication with each other and the world around them. Attention is focused on the concept of mentality as a certain 'psychological toolkit' that synthesises, at the pre-reflexive level, the traditions, customs, and beliefs of a certain ethno-cultural community in their 'real' and 'imaginary' dimensions. The author investigates the panaesthetic features of the Ukrainian Baroque culture. The author points out the phenomenon of metaphor (emblem) as a constructive principle of organisation of the whole human existence of the Baroque period from the side of its creativity. In this period, the idea of artistry as a purely external subject property of works of art, which is capable of evoking sensual impressions, is not dominant. On the example of Mykola Gogol's poetry, the article demonstrates the peculiarities of the author's artistic style as a manifestation of aesthetic in its origins of 'non-systemic synthesis'.

Keywords: panestheticism, cultural dimension, mentality, baroque, metaphor.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні наше розуміння культури й усвідомлення власної національно-культурної ідентичності, відстоювання свого історичного способу культурного співжиття набули екзистенційно-буттєвого виміру. Що ми маємо такого у своїй власній культурі, що є найвищою цінністю? Заради чого ми відстоюємо нашу колективну ідентичність? На чому ґрунтується культуротворча здатність нашої етнонаціональної традиції, що дозволяє нам бути нарівні з іншими культурами, досягаючи рівня загальнолюдського? Ці та інші питання в час героїчної боротьби українського народу за право бути набувають ще більш гострого звучання.

Аналіз досліджень і публікацій. Щодо літератури, у якій представлена зазначена тематика, то це, передусім, дослідження Є. Маланюка [7]. Тут ідея панестетизму української культури аргументована з огляду на історичний чинник, пов'язаний із впливом «античної Еллади». Автор демонструє свою ідею прикладами, взятими із культури українського бароко, творчості М. Гоголя та Т. Шевченка. Серед публікацій сучасних українських дослідників варто виокремити статті Н. Баранової [1] та В. Піщанської [8]. Якщо остання авторка акцентує на ролі естетичного в культурі як такої, на естетизації як загальній характеристиці сучасного культурного процесу загалом, то Н. Баранова виокремлює, зокрема, проблему співвідношення естетичного досвіду та освітньо-виховного процесу.

Виклад основного матеріалу. У сучасній гуманітаристиці наявні два погляди на сутність культури та культурності. Перша – фіксує традиційне розуміння культури як сукупності загальнозначущих форм духовного життя, що предметно втілюються в мистецтві, науці, моралі. При цьому дослідники кінця XIX ст. намагаються відрізнити культуру як духовно-душевну активність від цивілізації, під якою розуміють зовнішні щодо людини засоби та умови спільної життєдіяльності: державу, ринок, право, техніку, технологію, промисловість загалом. Інше бачення сутності культури, як зазначено вище, тяжіє до розуміння культури як особливої життєдіяльності, що притаманна різним етносам, народам, націям. Для нього характерне намагання зафіксувати повсякдення буття, особливості неспеціалізованих засобів міжлюдського спілкування, що знаходять своє

відображення в певних навичках світобачення, поведінці, ритуалах, включаючи мову, фольклор тощо.

Виокремлення культурного цілого передбачає попереднє розуміння цього локально-історичного світу, тобто наявності в людській свідомості певних дорефлексивних уявлень як про межі цього цілого, так і про критерії національно-культурної ідентифікації на всьому просторі культурних явищ. Культура – не лише зібрання історичних артефактів; вона, передусім, чинник, завдяки якому обмежений у просторі й часі людський досвід набуває позаособистісної довершеності. Цю культуротворчу здатність етнонаціональної традиції іменують, зокрема, ментальністю.

Уперше це поняття ввели в науковий обіг представники «нової історичної науки» – «школи «Анналів» – Люсьєн Февр та Марк Блок. «Історичні факти, – підкреслює Марк Блок, – це факти переважно психологічні» [3,24]. Предмет історії, зазначає французький дослідник, «у точному й остаточному смислі – свідомість людей. Відношення, що зав'язуються між людьми, взаємовпливи і плутанина, яка виникає у їх свідомості – саме вони і становлять для історії справжню дійсність» [3,104]. Це означає, що будь-яке явище стає історичним лише за умови, що воно пройшло через людську свідомість. Історія не відбувається поза людиною, поза її участю. Менталітет є фундаментальною неусвідомлюваною характеристикою людської і колективної свідомості людей, а тому дуже стійкою щодо зовнішніх впливів. Загальний характер світосприйняття, мова, стиль життя не залежать від соціальних груп, адже вони «задані» їм. Вочевидь, і культура утворює певну невидиму сферу, за межі якої люди, належні до неї, не можуть вийти. Хоча суб'єктивно вони й можуть вважати себе «вільними» і «незалежними» від цих етнокультурних обмежень.

Ментальність визначається досить потужним «емоційним фоном», адже вона є не просто сукупністю певних наукових, філософських чи естетичних систем, а презентує той рівень свідомості, на якому думка невід'ємна від емоцій. Менталітет, отже, поєднує різномірний потік напівусвідомлених вражень, характерний не для окремих індивідів, а саме для людських спільнот, в упорядковану картину світу. Він є певним горизонтом, у якому знаходить вияв унікально-неповторний

спосіб «бачення» змісту навколишнього світу, що властивий певній етнокультурній спільноті.

Становленню того чи іншого національного менталітету передують періоди як міфологічного, так і героїчного епосу. Так, зокрема, герої давньогрецьких міфів «упорядковують» світ, очищаючи його від хтонічних потвор (Персей вбиває Медузу-Горгону, Тесей вбиває Мінотавра). Потім настає час героїчного епосу, зміст якого відображено в гомерівських поемах – «Іліаді» й «Одіссеї». Київоруській ментальності також передують героїчна міфологія і епос. Тут знаходимо міф про небесного коваля Сварога, який викував плуг, переміг Змія і, запрягши його в плуг, виорав знамениті «Змієві вали». Пізніше формується слов'янський билинний героїчний епос.

Власне, основи українського менталітету закладаються в X–XII ст. в Київській Русі в ході діалогу міфопоетичної свідомості з еліно-елліністичним ядром візантійського християнства. При цьому йдеться про мешканців середнього Подніпров'я, що входили до полянського союзу племен. Особливістю цього діалогу був його вибірковий характер, який полягав у залученні до власної культури тих елементів візантійського християнства, які були співзвучними його ментальним орієнтаціям. Які це орієнтації? Український дослідник Ігор Бичко [2, 25–30] виділяє такі: антеїзм, екзистенційно-плюралістичне бачення світу, кордоцентризм.

Поляно-руська етнічна спільнота формувалась на ґрунті автохтонної землеробської цивілізації. Праця на родючих землях сприяла формуванню малих соціальних груп, сімей, які самостійно спроможні були обробляти землю. Ця природна та кліматична особливість, з іншого боку, перешкоджала утворенню характерних для мешканців північно-східних околиць Київської Русі великих патріархальних родин, у яких особистість неминуче розчинялася в общинному началі. Зазначене було підставою для формування індивідуалізму, який у поєднанні з ідеєю рівності, поваги до окремої особистості на ментальному рівні знаходить свій вияв в екзистенційно-плюралістичному баченні світу, зверненні до внутрішнього, індивідуально-неповторного світу людини, у діалогічному спілкуванні з людським і природним оточенням. Діалог з природним довкіллям своєю чергою формує емоційно-шанобливе ставлення до землі, працелюбство тутешньої людськості. На підставі зазначеного

виокремлюють таку рису української ментальності, як антеїзм (від імені давньогрецького міфічного героя, який отримував свої життєві сили в постійному зв'язку з матір'ю-землею). Українська земля виступає для її народу не як суто географічне, а духовне поняття («ненька-Україна»).

Праця на українських родючих землях сприяла формуванню малих соціальних груп (адже навіть окремо взята родина могла самостійно обробляти земельний наділ), перешкоджаючи водночас утворенню характерних для мешканців північно-східних земель великих патріархальних родин, у яких «розчиняється» особистість. Звідси риси індивідуалізму в українській ментальності. Поєднання індивідуалізму з ідеєю рівності, повагою до окремо взятого індивіда та його свободи, несприйняття деспотизму стало підставою для екзистенційно-плюралістичного бачення світу.

Кордоцентризм як гостро емоційне переживання сьогоденності життя, життєлюбність, поетичне, лірично-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, пріоритет «серця» над «головою», за свідченням українського філософа О. Кульчицького, є специфічного роду соціопсихічним чинником, що типово виявив себе в «селянському» типі психології (більшість населення України впродовж віків становило селянство), але їй притаманні риси не «селянськості» взагалі, а індивідуалізм, «клімат інтимності», звуженість життєвої активності колом «малих колективів. Саме тут виявляється кордоцентрична зверненість до «внутрішнього життя», що розкривається як «здатність до товариськості, психологічного розуміння чужого душевного життя, здатність до інтроспекції і споглядальної настроєності» [6,155]. У селянському індивідуалістичному побуті українців, зауважує з наголосом Кульчицький, знайшовся фунт для окцидентального (західного) персоналізму. «До того ж, цей персоналізм значно більше, ніж у Західній Європі, дбав про інтровертне заглиблення у внутрішній світ особистого переживання. Зрештою, українська культура запозичує та повністю стверджує окцидентальний персоналізм, але надає йому дещо іншого напрямку... напрямку розбудови особи вглибину, замість експансії вширину. У своєму світосприйманні українська культура, як сила, що формує національну психіку, здійснює так «орієнтацію на Європу» [6, 155].

Зазначені особливості українського менталітету, на наш погляд, є похідними від

естетичного по своїй суті мислення, яке є основою української культури. Характерна для сучасності переорієнтація на проблеми культури, мистецтва, естетики – на ті сфери, де за традицією усвідомлюється доля людського буття і людського існування – дають імпульс для філософського осмислення світу як простору проблемного буття людини. Адже особливість естетичного підходу надає свідомості інструменти для оцінювання людського буття не лише по істині, але й по безпосередності значення їх для людської життєдіяльності.

Класична естетика як філософія мистецтва виходила з розгляду явищ мистецтва як таких, що цілковито визначаються філософією. Лише філософський аналіз надавав художньому значенню статусу знання, завдяки чому мистецтво ставало причетним до пошуку істини. У культурі ХХ ст. естетичне вже не розглядають з погляду відображення в ньому філософської ідеї. Навпаки, відштовхуючись від естетичного досвіду апробується можливість сформулювати теоретичні концепції, що не містять у собі відчуження – тобто такий тип мислення, який притаманний мистецтву. «Тут не йдеться про те, щоб філософію розчинити в мистецтві, – мається на увазі розуміння естетичного як такого дискурсу, у якому реалізується ідея діалогу; формування такого типу мислення, коли тотожність мислення і буття, поняття і споглядання стають предметом роздуму, сумнівів» [4, 22].

У класичній філософії поза увагою лишається площина тілесно-соматичного, чуттєво-переживаного стану людини, що утворює її страждальний досвід, який не редукується до теоретико-раціональних форм. Окрім того, становлення людської чуттєвості та тілесності, що проявляється в різноманітних екзистенціальних станах суму, байдужості, жаху тощо, є дорефлексивними, можливості їх раціонального відтворення обмежені. Вони не є ілюстрацією логіко-дискурсивного констатування суб'єктивності, а постають тією життєвою основою, завдяки якій здійснюється процес відродження і поновлення людського існування і культури. Отже, стражденність у її проявах тілесності, спонтанності, інтуїтивності як всезагальна форма буття людини має вимір суто естетичного феномену в сенсі безпосередності самого життя, його тілесно-соматичного виразу. Адже рух естетичних знань пов'язаний з усвідомленням саме чуттєвих станів людини, з'ясуванням того, як у них відображається індивідуально-унікальний досвід життя людини, який не заміщується розсудково-розумними схемами. В акті естетичної діяльності відношення чуттєвого і раціонального реалізуються не за схемою субординації і підпорядкування, а у формі такої

єдності, яка утворюється шляхом взаємодії протилежних, але наділених життєвою приналежністю і рівноправністю складових. Вочевидь, естетичне відношення є водночас і самовідношенням, адже воно невід'ємне від чуттєво організованої тілесності, а тому і від безпосереднього саморуку життя.

Вищезазначене, вочевидь, характерне для українського менталітету, у якому не було такого гострого розриву між інтелектом і чуттями, духом і тілом, який спричинив певну трагічну роздвоєність людини в західноєвропейській духовності. Тут ішлося не про інтелект, який протистоїть сфері емоцій та чуттів, а про розумну душу. «Для світоглядно-ціннісної свідомості української культури, – зазначає український дослідник, – стає характерним висунування на передній план не формалізму розуму, а того, що є корінням морального життя, «серця» як метафори інтимних глибин. Цей архетип філософії серця розкривається як принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич), як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності (Г. Сковорода), як шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко), як джерело надії, передчуття провидіння (П. Куліш) та ключ до «господарства душі», її мандрівок у вічність, сферу добра й краси (М. Гоголь)» [5, 307]. Очевидно, що такий тип мислення будується за зразком діяльності естетичної, яка включає в себе і рух людської чуттєвості. Прикладом зазначеного синтезу є, зокрема, і творчість М. Гоголя. Дослідники творчості Гоголя зазначають, що його сміх найбільш повно розкривається в поетичній мові письменника. До цього мовлення входять і нелітературні народні його пласти. Гоголь гостро відчуває боротьбу народного мовлення з мертвими формами мови, що знайшли своє відображення в нормативних формах (зокрема, в писемних і друкованих різновидах). Забуті значення мови, що, зазвичай, проявляються в несерйозних ситуаціях (коли люди сміються, співають, сваряться тощо), не мали шансів на представництво в офіційній мові. Вочевидь, ці ситуації і їх мовленнєві репрезентанти не зникають, хоча література може й уникати їх. Тому повернення до народної мови для таких геніальних митців як Гоголь є закономірним. Тут не спрацьовує уявлення про прямолінійний рух вперед. Іти вперед може лише пам'ять, а не забуття. Пам'ять повертається до джерел та оновлює їх. У філософії ця особливість культурного поступу представлена, зокрема, в Ніцше. Так, ідея вічного повернення того самого в його культурно-історичному сенсі

означає вираження того реального для культурного процесу факту, що в кожному моменті історичного поступу, виходу за межі «старого» людина настановлена не стільки на майбутнє, «нове», скільки завжди зберігає оберненість до етнокультурної самототожності, природної тяглості традиційного життя. Щодо мови таке повернення означає відновлення його накопиченої пам'яті в її повному обсязі. Одним із засобів такого поновлення і слугує, зокрема, сміхова народна культура, яка виражена у творчості Гоголя.

На нашу думку, ідею панестетизму в українській культурі втілює епоха «козацького бароко» і, зокрема, такий засіб художнього мовлення як метафора (емблема). Бароко заперечує характерну для Ренесансу єдність світу, що будується на засадах розумної гармонії. Для художнього мислення цієї епохи характерне динамічне (не застигле) відтворення дійсності. Світ, який зображує митець бароко, постає, скоріше, виразником його (світу) дисгармонійності. Естетичною є і та особливість стилю бароко на території Східної Європи, що він набуває тут оптимістичного значення [5, 19–347].

Висновки. Окреслено предметну реальність, сутність та методологічне значення естетичного в сучасному культурологічному дискурсі. Наголошено на особливостях естетичної діяльності через формулу «ненасильницького синтезу». Вказано на специфіку сучасного розуміння культури, суть якої полягає в намаганні схопити тип традиційного, повсякденного буття людей в їх спілкуванні між собою та навколишнім світом. Закцентовано на понятті менталітету як певного «психологічного інструментарію», який синтезує на дорефлексивному рівні традиції, звичаї, вірування певної етнокультурної спільноти в «реальному» та «уявному» вимірах. Досліджено панестетичні особливості культури доби українського бароко. Вказано на феномен метафори (емблеми) як конструктивного принципу організації всього людського буття доби бароко з боку його творчості; в зазначений період уява про художність як суто зовнішню предметну властивість творів мистецтва, яка здатна викликати чуттєві враження, не є панівною. На прикладі поезики Миколи Гоголя продемонстровано особливості художнього

стилю автора як прояв естетичного у витоках «несистемного синтезу».

Література

1. Баранова Н. Естетичний вимір духовності української культури. Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер.: Філософія. 2011. Вип. 8. С. 136–143.
2. Бичко А.К., Бичко І.В. Феномен української інтелігенції. Спроба екзистенціального дослідження. Дрогобич, 1997. 115 с.
3. Блок Марк. Блок Апологія історії або ремесло історика / Переклад з французької Марина Марченко. Київ: Лаурис, 2018. 240 с.
4. Бондарчук І.А. Негативна діалектика як естетика: автореф. дис... докт. філос.наук: 09.00.04. Київ, 1992. 46 с.
5. Кримський Сергій. Під сигнатурою Софії. Київ: ВД «КМА», 2008. 387 с.
6. Кульчицький О. Основи філософії і філософічних наук. Мюнхен-Львів, 1995. 164 с.
7. Маланик Євген. Нариси з історії нашої культури. Київ: Обереги, 1993. 79 с.
8. Піщанська В. Специфіка естетичного у формуванні сучасної української культури. Культурологічний альманах. 2024. Вип. 2 (10) С. 373–379. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/414/390> (дата звернення: 31.01.2025).

References

1. Baranova, N. (2011). The Aesthetic Dimension of the Spirituality of Ukrainian Culture. Scientific Notes of the National University of Ostroh Academy, 3, 136–143 [in Ukrainian].
2. Bychko, A. K., & Bychko, I. V. (1997). The Phenomenon of Ukrainian Intelligentsia. An Attempt at Existential Research. Drohobych [in Ukrainian].
3. Block, M. (2018). Block Apology of History or the Craft of the Historian. Kyiv [in Ukrainian].
4. Bondarchuk, I. A. (1992). Negative Dialectic as Aesthetics. Doctoral Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Krymskyi, S. (2008). Under the Signature of Sophia. Kyiv [in Ukrainian].
6. Kulchytskyi, O. (1995). Fundamentals of Philosophy and Philosophical Sciences. Munich-Lviv [in Ukrainian].
7. Malaniuk, Ye. (1993). Essays on the History of Our Culture. Kyiv [in Ukrainian].
8. Pishchanska, V. (2024). Specificity of the Aesthetic in the Formation of Modern Ukrainian Culture. Cultural Almanac, 2, 373–379 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 316.7:94(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327874

Цитування:

Філіна Т. В. Дослідження локальної історії в системі формування національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 81–85.

Filina T. (2025). Local History Research as a Part of the National Identity Formation System. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 81–85 [in Ukrainian].

Філіна Тетяна Вікторівна,

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

ДОСЛІДЖЕННЯ ЛОКАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ В СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета роботи полягає в розкритті та обґрунтуванні значення досліджень локальної історії в системі формування національної ідентичності. **Методологія дослідження** ґрунтується на системному та культурологічному підходах, а також на застосуванні аналітичного, синтетичного й історичного методів, що дало змогу досягнути обґрунтованих результатів дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в аргументуванні важливості проведення досліджень локальної історії та оприлюдненні їх результатів як складової формування національної ідентичності. **Висновки.** Національна історія складається з мозаїки локальних історій, тому дослідження особливостей розвитку окремих регіонів та спільнот дають змогу відтворити повну та об'єктивну картину минулого країни загалом, популяризувати регіональну унікальність, формувати різноманітний історичний наратив нації. Дослідження локальної історії сприяють усвідомленню приналежності до загальнонаціонального історичного процесу, формуванню локальної ідентичності, тому популяризація результатів досліджень дозволяє зберегти знання та зробити їх доступними для широкої аудиторії, зміцнити зв'язки між поколіннями. Знання особливостей локальної історії викликає в людей почуття гордості за досягнення рідного краю та його представників, що сприяє вихованню патріотизму, любові до Батьківщини та бажанню зробити власний внесок у її розвиток. Усвідомлення величчя минулого та патріотичні почуття до малої батьківщини, сформована локальна ідентичність є основою національної ідентичності.

Ключові слова: національна ідентичність, локальна ідентичність, локальна історія, дослідження локальної історії.

Filina Tetiana, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management
Local History Research as a Part of the National Identity Formation System

The purpose of the work is to explain and ground the importance of local history research as a part of the national identity formation system. **The methodology** of the study is based on system and culturological approaches as well as analytic, synthetic and historical methods. All these made it possible to reach the valid results of the study. **Scientific novelty** of the article lies in justification of the importance of local history research and dissemination of its results. **Conclusions.** As the national history comprises a mosaic of local histories, the study of regional and community features gives the opportunity to recreate the objective picture of the past, popularise regional uniqueness and to form the comprehensive historical narrative of the nation. Local history research makes people realise the participation in the common historical process and forms of local identity. Therefore, the popularisation of the results of research allows us to keep the knowledge, make it accessible for the wide audience and strengthen the ties between generations. The understanding of local history specialities awakens the feeling of pride in people's minds that facilitates patriotic education and forms the wish to contribute to the development of the country. Patriotic feelings and formed local identities are the base of national identity.

Key words: national identity, local identity, local history, local history research.

Актуальність теми дослідження. В умовах глобалізації, стрімких технологічних змін та збройних конфліктів питання національної ідентичності набуває особливого значення. Національна ідентичність як складне соціокультурне явище формується під впливом

історичних, політичних та культурних чинників. Одним із ключових елементів цього процесу є локальна історія, яка забезпечує зв'язок між минулим та сучасним, розширює розуміння історичних процесів, сприяє

усвідомленню культурного розмаїття, закладає ціннісні орієнтири.

Дослідження локальної історії має важливе значення у формуванні національної самосвідомості, оскільки сприяє усвідомленню приналежності до певної спільноти, відображає особливості традицій, світогляду та культурних кодів кожного регіону. Вивчення регіонального минулого дає змогу простежити механізми усвідомлення і передачі культурних цінностей, взаємодію загальнонаціональних та локальних культурних процесів. Отже, дослідження локальної історії сприяє поглибленню знань про минуле і водночас формує уявлення про сучасні ідентичності, які визначають майбутній розвиток нації.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми формування ідентичності стали предметом численних досліджень українських науковців. Ідентичність в умовах кризових станів суспільства досліджувала Ж. Денисюк [3]. В. Смолій та Я. Верменич [11] зупинилися на розгляді історичного простору як маркеру ідентичності. Питання формування ідентичності українців в умовах гібридної війни висвітлено в роботі О. Кіндратець та Т. Сергієнко [6]. Значна частина наукових доробків присвячена дослідженню національної ідентичності, зокрема роботи І. Бех та К. Журби [1], В. Желанової та О. Матвієнко [4], О. Кіндратець та Т. Сергієнко [7], В. Климончука [8], І. Остапенко [9]. Формування та складові локальної ідентичності розглядав М. Суслів [12]. Локальність в історико-географічному просторі досліджувала Я. Верменич [2]. Викликам і перспективам локальної історії присвячено роботу Н. Зіневич [5]. Актуальні питання використання матеріалів локальної історії стали предметом зацікавлення Г. Серової [10].

Мета статті полягає в розкритті та обґрунтуванні значення досліджень локальної історії в системі формування національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Національна ідентичність є динамічним процесом, який впливає на формування цінностей, сприйняття світу, взаємодію з іншими людьми. Перші уявлення про національну приналежність формуються в дитинстві під впливом сім'ї, через мову, звичаї, традиції, побутову культуру. У підлітковому віці відбувається активний пошук власного «Я» і національна ідентичність стає основною складовою самопізнання. Важливе місце у формуванні національної ідентичності в цей час відіграють: заклади освіти, які через знання про історію, мову та культуру впливають на формування національної свідомості; однолітки, спілкування з якими сприяє усвідомленню приналежності до певної соціальної групи; засоби масової інформації та соціальні мережі, які відтворюють образи, транслиують ідеології, створюють стереотипи, формують цінності.

У наступні періоди життя національна ідентичність може поглиблюватися або модифікуватися. Важливим у цей час стає суб'єктивний досвід: подорожі, міжкультурні контакти, особисті переживання, самоосвіта, безпосередня участь в історичних подіях, які розширюють світогляд і можуть призвести до змін у національній ідентифікації. Отже, національна ідентичність перебуває в процесі розвитку і зазнає змін протягом життя людини.

У системі формування національної ідентичності можна виділити такі складові (табл. 1).

Таблиця 1

Складові системи формування національної ідентичності

Складова	Вплив	Приклади
Історичні події	Формування національної міфології, історичної пам'яті, національних цінностей та національного характеру	Революції, війни, кризи, суспільні потрясіння
Культурно-мистецькі надбання	Створення культурного коду нації, збереження та передача від покоління до покоління національних цінностей, формування менталітету та зміцнення національної єдності	Мова, література, звичаї, традиції
Державна політика	Створення національних наративів, збереження і популяризація культурних цінностей, формування національної свідомості	Освітня, культурна, мовна політика, законодавча база
Соціальні зміни	Переосмислення певних історичних подій, трансформація культурних цінностей, норм та традицій, поява нових форм культурного вираження, зміни національного складу населення держави	Глобалізація, міграція, соціальні рухи, технологічний прогрес, економічні кризи

І. Остапенко зазначає, що «національна ідентичність може формуватися як пасивно (коли держава формує всеохопний контекст нашого існування, створюючи соціальні інститути, засоби масової інформації, здійснюючи мовну політику), так й активно (коли впливові національні лідери, що є джерелом влади, цілеспрямовано впливають на націю). Дослідниця визначає такі риси національної ідентичності:

- усвідомлення своєї належності до держави;

- історична територія;
- спільна історична пам'ять та міфологія;
- спільна масова, громадська культура;
- національна ідея та символіка» [9, 118].

Формування національної ідентичності – це сталий процес, який ніколи не завершується. В. Смолій та Я. Верменич зазначають, що «формування ідентичності зумовлено дією різних чинників – просторових, регіональних, історичних, ментальних, соціокультурних. Для багатьох держав світу це «відкритий» і незавершений процес, але водночас – запорука їх демократичного розвитку та утвердження цивілізаційних цінностей, репрезентація можливостей для конструктивного діалогу й пошуку компромісів. На творення ідентичності великою мірою впливають і зовнішні, геополітичні фактори, особливо пов'язані з наявністю конфліктних ситуацій та війн. На противагу геополітичним або ідеологічним цілям традиційних війн, цілі сучасних війн перебувають у сфері політики ідентичності. Такі війни починаються з відповідних трансформацій у сфері свідомості та з певних когнітивних дисонансів у питаннях ідентичності. Ведуть їх проти «чужих», адже вони є «іншими», а також для того, щоб консолідувати «своїх» та легітимізувати владу» [11, 13].

О. Кіндратець та Т. Сергієнко зауважують: «Варто враховувати те, що сталість національної ідентичності залежить від етнонаціональної, соціально-економічної політики, культурної, мовної політики держави. Оскільки така ідентичність є одним із чинників збереження та зміцнення державного суверенітету, то держава зацікавлена в її формуванні» [7, 80].

Національна ідентичність складається з багатьох компонентів, одним з яких є локальна ідентичність. Кожен індивід, який ідентифікує

себе з певною нацією, водночас відчуває і визнає свою приналежність до локальної групи. М. Суслов визначає локальну ідентичність, як «первинний, базовий рівень територіально-просторової ідентичності, системну сукупність культурних, історичних, економічних, соціальних відносин, яка формується на основі місця проживання та є фактором самоототожнення індивідів як членів місцевого співтовариства» [12, 137]. Локальна ідентичність збагачує національну ідентичність, надаючи їй різноманітні ознаки. Кожен регіон, населений пункт є унікальним, з власними надбаннями, які проявляються в особливостях історичного розвитку, культурно-мистецьких досягненнях, неповторних звичаях та традиціях, мовній специфіці.

Основою формування локальної ідентичності можна визначити локальну історію, яка є джерелом інформації про особливості історичного розвитку на місцевому рівні, що сприяє розумінню загальної історії країни. Локальна історія виконує низку функцій, до яких можна віднести:

- пізнавальну: допомагає дізнатися про історію рідного краю, регіональні звичаї і традиції, особливості побуту;

- виховну: сприяє вихованню патріотизму, любові до малої батьківщини, поваги до регіональної історії та культури;

- практичну: позитивно впливає на розвиток краєзнавства, регіонального туризму, локального народного мистецтва, журналістики.

Н. Зіневич зауважує, що «пріоритетними настановами локальної історії в методологічному плані виступають проблематизація історичної дійсності; ставлення до джерела не як до речового свідчення, а як до смислової реальності, за допомогою якої уможливорюється опосередкований діалог між минулим і майбутнім в науках про культуру» [5, 27].

Дослідження локальної історії покликані інтерпретувати минуле на рівні конкретного місця або спільноти. Такі розвідки спрямовані на осмислення історичних подій, створення умов для розуміння та зацікавлення сучасників, сприяння збереженню історичної пам'яті та культурної спадщини. У таблиці 2 зазначено основні напрями досліджень локальної історії.

Напрями досліджень локальної історії

<i>Напрямок</i>	<i>Опис</i>	<i>Джерела</i>
Відтворення історичних подій	Збір та аналіз джерел для реконструкції минулого конкретної місцевості	Археологічні знахідки, архівні матеріали, зафіксовані усні свідчення, кіно- та фотодокументи
Дослідження локальної ідентичності	Вивчення формування та розвитку самоусвідомлення спільноти	Звичай, традиції, вірування, уявлення про себе та світ
Аналіз соціокультурних змін	Вивчення впливу соціальних і культурних процесів на життя спільноти	Демографічні показники, міграційні процеси, культурна, освітня та релігійна ситуація
Вивчення економічного розвитку	Аналіз господарської діяльності регіону	Структура господарства, виробництво та торгівля
Розгляд політичної історії	Дослідження історії місцевого самоврядування, політичних рухів та інститутів	Архівні матеріали, газетні публікації, програми, статuti, звіти

Використання достовірних джерел під час проведення досліджень локальної історії є інструментом боротьби з фальсифікаціями та фейками. На локальному рівні людині легше перевіряти факти та робити неупереджені висновки. Об'єктивне висвітлення подій локальної історії сприяє формуванню критичного мислення, запобігає маніпуляціям. Тому завданнями досліджень локальної історії в системі формування національної ідентичності є:

- збереження історичної пам'яті через збір та дослідження матеріалів, які стосуються історії конкретного регіону: документів, фотографій, предметів побуту, прикладів матеріальної культури загалом;

- популяризація історії, розвиток краєзнавства та регіонального туризму, що здійснюється завдяки поширенню знань про локальну історію через публікації в пресі та в соціальних мережах, виставки, екскурсії, фестивалі, створення нових туристичних маршрутів;

- виховання патріотизму та громадянської відповідальності через формування почуття любові до рідного краю, поваги до локальної історії та культури, відповідальності за збереження культурно-мистецького надбання.

Необхідно зазначити, що важливою умовою досліджень локальної історії є оприлюднення результатів, яке може відбуватися різними способами: через друковані видання (книги, монографії, статті); музейну роботу (експозиції, екскурсії, пізнавальні тури); вебсайти та соціальні мережі. Така діяльність знайомить представників регіонів з особливостями історичного розвитку їх населених пунктів та спільнот. Історичний контекст допомагає аналізувати причини різноманітних явищ,

формувати неупереджене ставлення до історичних та політичних подій, ухвалювати обґрунтовані рішення, а отже, знайомство з локальною історією допомагає краще розуміти сучасні соціально-культурні виклики і має позитивний вплив на процеси національної ідентифікації.

Наукова новизна статті полягає в аргументуванні важливості проведення досліджень локальної історії та оприлюдненні їх результатів як складової формування національної ідентичності.

Висновки. Національна історія складається з мозаїки локальних історій, тому дослідження особливостей розвитку окремих регіонів та спільнот дає змогу відтворити повну та об'єктивну картину історії країни загалом, популяризувати регіональну унікальність, формувати різноманітний історичний наратив нації. Дослідження локальної історії сприяє усвідомленню приналежності до загальнонаціонального історичного процесу, формуванню локальної ідентичності, тому популяризація результатів досліджень дозволяє зберегти знання та зробити їх доступними для широкої аудиторії, зміцнити зв'язки між поколіннями. Знання особливостей локальної історії викликає в людей почуття гордості за досягнення рідного краю та його представників, що сприяє вихованню патріотизму, любові до Батьківщини та бажанню зробити власний внесок у її розвиток. Усвідомлення величч минулого та патріотичні почуття до малої батьківщини, сформована локальна ідентичність є основою національної ідентичності.

Література

References

1. Бех І., Журба К. Концепція формування у підлітків національно-культурної ідентичності в загальноосвітніх навчальних закладах. *Гірська школа українських Карпат*. 2017. Т. 16. С. 24–33.
2. Верменич Я. Локальність в історико-географічному просторі: міждисциплінарні контексти. *Історико-географічні дослідження в Україні*. 2022. Вип. 16. С. 5–26. URL: http://resource.history.org.ua/publ/Igdu_2022_16_3 (дата звернення: 30.12.2024).
3. Денисюк Ж. З. Традиційна етнокультура як маркер ідентичності та ціннісних орієнтирів в умовах кризового стану суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 3–9.
4. Желанова В. В., Матвієнко О. В. Національно-культурна ідентичність особистості: сутність та структура. *Інноваційна педагогіка*. 2022. № 1 (49). С. 17–20.
5. Зіневич Н. Локальна історія: виклики і перспективи. *Регіональна історія України*. 2010. № 4. С. 27–46. URL: http://resource.history.org.ua/publ/regions_2010_4_27 (дата звернення: 30.12.2024).
6. Кіндратець О. М., Сергієнко Т. І. Особливості формування ідентичності українців в умовах гібридної війни. *Політикус*. 2021. № 1 С. 40–46.
7. Кіндратець О. М., Сергієнко Т. І. Національна ідентичність як умова збереження та зміцнення державного суверенітету. *Вісник Маріупольського державного університету. Історія. Політологія*. 2023. № 35–36. С. 78–89.
8. Климончук В. Національна ідентичність за умов глобалізації: дилеми та перспективи сучасної України. *Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії*. 2020. № 33. С. 108–114.
9. Остапенко І. В. Регіональні особливості національної ідентифікації молоді в проектуванні майбутнього: програма емпіричного дослідження. *Проблеми політичної психології*. 2023. № 13 (27). С. 118–126.
10. Серова Г. В. Актуальні питання використання матеріалів локальної історії. *Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу*. Збірник тез доповідей Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 14 вересня 2022 р.). Київ : Педагогічна думка. 2022. С. 169–171. URL: https://undip.org.ua/wp-content/uploads/2023/10/PSP_tzy_2022.pdf (дата звернення: 30.12.2024).
11. Смолій В. А., Верменич Я. В. Історичний простір як маркер ідентичності: дослідницькі стратегії соціогуманітаристики в контексті формування безпечного середовища України. *Вісник Національної академії наук України*. 2024. № 11. С. 3–19.
12. Суслов М. Локальна ідентичність як пріоритетний напрям у стратегічному плануванні розвитку територіальних громад. *Державне управління*. 2021. № 2 (8). С. 133–151.

1. Bekh, I., & Zhurba, K. (2017). Conception of Forming National-Cultural Identity in Adolescents Studying in Comprehensive School. *Mountain School of the Ukrainian Carpathians*, 16, 24–33 [in Ukrainian].
2. Vermenych, Ya. (2022). Locality in Historical and Geographical Space: Interdisciplinary Contexts. *Historical and Geographical Research in Ukraine*, 16, 5–26 [in Ukrainian].
3. Denysiuk, Zh. (2024). Traditional Ethnoculture as a Marker of Identity in the Conditions of a Crisis State of Society. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 4, 3–9 [in Ukrainian].
4. Zhelanova, V. V., & Matviienko, O. V. (2022). National and Cultural Identity of the Individual: Essence and Structure. *Innovative Pedagogy*, 1 (49), 17–20 [in Ukrainian].
5. Zinevych, N. (2010). Local History: Challenges and Prospects. *Regional History of Ukraine*, 4, 27–46 [in Ukrainian].
6. Kindratets, O. M., & Serhiienko, T. I. (2021). Peculiarities of the Formation of the Identity of Ukrainians in the Conditions of Hybrid War. *Politikus*, 1, 40–46 [in Ukrainian].
7. Kindratets, O. M., & Serhiienko, T. I. (2023). National Identity as a Condition for the Preservation and Strengthening of State Sovereignty. *Bulletin of Mariupol State University. Series: History. Political Science*, (35–36), 78–89 [in Ukrainian].
8. Klymonchuk, V. (2020). National Identity in the Context of Globalisation: Dilemmas and Prospects for Modern Ukraine. *Bulletin of Lviv University. Series of Philosophical and Political Studies*, (33), 108–114 [in Ukrainian].
9. Ostapenko, I. V. (2023). Regional Features of National Identification in Youth's Ideas about the Future: Research Programme. *Problems of Political Psychology*, (13), 118–126 [in Ukrainian].
10. Serova, H. V. (2022). Topical Issues of Using Local History Materials. *Problems of the Modern Textbook: Educational and Methodological Support of the Educational Process in Wartime*. Collection of Abstracts of the International Scientific and Practical Conference (Kyiv, September 14, 2022). Kyiv: Pedahohichna Dumka, 169–171 [in Ukrainian].
11. Smolii, V. A., & Vermenych, Ya. V. (2024). Historical Space as a Marker of Identity: Research Strategies of Socio-Humanities in the Context of Formation of the Security Environment of Ukraine. *Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 11, 3–19 [in Ukrainian].
12. Suslov, M. (2021). Local Identity as a Priority Direction in Strategic Planning of Territorial Communities Development. *Public Administration*, 2 (8), 133–151 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025

Цитування:

Швець І. Г. Музична та аудіовізуальна індустрії як простір цифрової інклюзії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 86–95.

Shvets I. (2025). Music and Audiovisual Industry as a Space of Digital Inclusion. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 86–95 [in Ukrainian].

Швець Ірина Григорівна,
доктор філософії з культурології,
асистент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3761-3332>
irynashvets82@gmail.com

МУЗИЧНА ТА АУДІОВІЗУАЛЬНА ІНДУСТРІЇ ЯК ПРОСТІР ЦИФРОВОЇ ІНКЛЮЗІЇ

Мета статті – виявити та охарактеризувати специфічні прояви функціонування музичної та аудіовізуальної індустрій як простору цифрової інклюзії щодо надання інтернет-користувачам можливостей для виробництва та споживання культурного продукту. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні методів аналізу і синтезу, контент-аналізу, структурно-функціонального та узагальнення. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше типологізовано цифровий інструментарій, що використовують культурні та креативні індустрії відповідно до специфіки видів діяльності (аудіовізуальна творчість, туристична індустрія, спортивна індустрія, перформативні індустрії, індустрія культурної спадщини, видавнича індустрія, індустрія візуальних мистецтв); наголошено на потребі прийняття культурними і креативними індустріями стратегії мобільних культурних практик, що ґрунтується на цифровій інклюзії, яка: 1) визнає рівень доступу їхньої спільноти до пристроїв та підключення до інтернету; 2) підтримує потенційних реципієнтів у початковому та постійному використанні технологій. **Висновки.** Акцентовано, що значний обсяг аудіовізуального та музичного контенту певною мірою є своєрідним проявом цифрової інклюзії. Станом на початок 2020-х рр. значна частина контенту кіноіндустрії створюється з урахуванням інклюзивності як основного фокусу з погляду виробництва, творчого процесу, що формується на основі різноманітного досвіду та поглядів, і поширення, отже, цифрова інклюзія розглядається як частина корпоративної культури. Підсумовано, що цифрова інклюзія в аудіовізуальній та музичній індустрії реалізується в напрямі надання розширеного цифрового доступу до продукту з використанням стрімінгових та файлообмінних сервісів, онлайн-кінотеатрів, онлайн-магазинів та баз даних. Онлайн-платформи як універсальне місце спільного виробництва контенту активізує перетворення ролі користувачів з пасивних споживачів аудіовізуального та музичного продукту на активних користувачів культурними послугами.

Ключові слова: музична індустрія, аудіовізуальна індустрія, цифрові технології, цифрова інклюзія, культурні і креативні індустрії.

Shvets Iryna, Doctor of Philosophy (Cultural Studies), Assistant Professor at the Department of Event Management and Leisure Industry, Kyiv National University of Culture and Arts

Music and Audiovisual Industry as a Space of Digital Inclusion

The purpose of the article is to identify and characterise specific manifestations of the functioning of the music and audiovisual industries as a space of digital inclusion from the point of view of providing Internet users with opportunities for the production and consumption of a cultural product. **The research methodology** is based on the application of methods of analysis and synthesis, content analysis, structural-functional and generalisation. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the digital tools used by cultural and creative industries are typified according to the specifics of the types of activities (audiovisual creativity, tourism industry, sports industry, performative industries, cultural heritage industry, publishing industry, visual arts industry); the need for cultural and creative industries to adopt a strategy of mobile cultural practices based on digital inclusion is emphasised, which: 1) recognises the level of access of their community to devices and Internet connectivity; 2) supports potential recipients in the initial and ongoing use of technologies. **Conclusions.** It is emphasised that a significant amount of audiovisual and musical content is to some extent a kind of manifestation of digital inclusion. As of the beginning of the 2020s, a significant part of the film industry content is created with inclusivity as the main focus in terms of production, creative process, which is formed on the basis of diverse experiences and views, and distribution, thus digital inclusion is considered as part of corporate culture. It is summarised that digital inclusion in the audiovisual and music industry is implemented in the direction of providing expanded digital access to the product using streaming and file-sharing services, online cinemas, online stores and databases. Online platforms as a universal place for co-production of content activates the transformation of the role of users from passive consumers of audiovisual and musical products to active users of cultural services.

Keywords: music industry, audiovisual industry, digital technologies, digital inclusion, cultural and creative industries.

Актуальність теми дослідження. Медіа та індустрії контенту, які охоплюють індустрії книг, телемовлення, кіно, музики, газет і відеоігор, є одними з галузей, які першими й найбільш відчутно трансформувалися під впливом цифрового переходу. Значний технічний прогрес вплинув на цифрові медіа, особливо на традиційні моделі виробництва та споживання. Ці досягнення зумовили серйозну реструктуризацію в цих галузях у контексті змін у моделях попиту. Як наслідок, завдяки зростаючій кількості гравців, зокрема нових учасників з інших галузей (інформаційні та телекомунікаційні технології), які сприяють розширенню конкуруючих бізнес-моделей, заснованих на різних, часто суперечливих бізнес-культурах, відбулося поширення стратегій і ставок на еволюцію ринку.

Станом на початок 2020-х років цифрові технології стали ключовим засобом взаємодії на всіх рівнях культурних індустрій, зокрема у сфері «виробництва текстів культури (об'єктів, артефактів, подій, творів масової культури), основним змістом і метою яких є створення і тиражування соціокультурних смислів і значень» [3, 437] у світовому масштабі. Серед усіх галузей культурних і креативних індустрій найбільш динамічний розвиток набули ті, що спрямовані передусім на задоволення розважальних, гедоністичних та рекреаційних функцій у межах культурно-дозвіллевих практик. А це вимагає посилення цифрової компетентності для успішної взаємодії з культурною продукцією та послугами, а також дотримання принципів цифрової інклюзії – надання всім окремим особам і спільнотам загалом, а також особам з обмеженими можливостями, всіх необхідних ресурсів для використання цифрових технологій та отримання пов'язаних з ними можливостей.

Аналіз досліджень і публікацій. Увесь масив наукових напрацювань щодо означеної теми, з огляду на її масштабність й актуальність, навряд чи можна викласти в межах однієї статті, утім окремі праці варті особливої уваги. Прикладом є колективна монографія «Цифрові підходи до інклюзії та участі в культурній спадщині. Дослідження та практика в Європі» [17], у якій представлено показові приклади й практики цифрових та інтерактивних підходів і платформ із низки проєктів європейських країн, скерованих на сприяння соціальній інклюзії та участі в культурній спадщині. Автори аналізують такі ключові теми, як залучення маргіналізованих спільнот, ініціювання дебатів і нових інтерпретацій соціально та історично

суперечливої спадщини, а також те, як цифрові технології можуть сприяти більш інклюзивним практикам культурної спадщини. Своєю чергою концептуальні засади для ключових аспектів цифрової інклюзії пропонує Е. Нгуен у роботі «Цифрова інклюзія: соціальна інклюзія і цифрова епоха» [36]. Він також розглядає взаємозв'язок між цифровими технологіями та соціальною інклюзивністю. Значний масив теоретичних напрацювань із цифрової інклюзії належить і до різноманітних аспектів діяльності культурних індустрій. Так, П. Джегер, Дж. Берто, К. Томпсон, С. Кац та Е. Декостер у статті «Перетин державної політики та публічного доступу: цифровий розрив, цифрова грамотність, цифрова інклюзія та публічні бібліотеки» [28] аналізують терміни «цифровий розрив», «цифрова грамотність» і «цифрова інклюзія», а також політичні зусилля, засновані на цих поняттях, розглядають роль публічних бібліотек, пов'язану із цими поняттями, вплив на доступ до інформації та ін. Серед розвідок культурологічного спрямування варто відзначити статтю Р. Мохнюка «Інклюзія як один із напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості» [4]. Стаття є однією зі спроб розглянути питання «безбар'єрного середовища та соціальної інклюзії» [4, 182] у культурологічному зрізі, зокрема узагальнити сучасні інклюзивні практики в контексті культуротворчого чинника розвитку громадянського суспільства.

Щодо культурних і креативних індустрій, то варто відзначити аналіз з урахуванням інновацій цифрової ери однієї з найважливіших концепцій Франкфуртської школи, представлений у праці Б. Кайхан у праці «Культурна індустрія в цифрову добу» [30]. Серед іншого, акцент зроблено на тому, чи нові медіа створюють нове середовище для емансипації та свободи слова, чи ще більше залежних індивідів, які обманюються своїм проспоживацьким (виробником і споживачем) статусом.

Музична та аудіовізуальна індустрія, як і попередні концепти (цифрова інклюзія, культурні та креативні індустрії), є предметом вивчення чималої кількості праць, серед яких можна виокремити «Десять міфів про інтернет-мистецтво» [27]; «Internet_Art: від народження інтернету до розквіту NFT» [31], де досліджено трансформацію творчості митців під впливом так званого «браузерного» мистецтва, NFT та ін.; «Мережі, які їх породили: мистецтво та митці, народжені в інтернеті» [34], де акцентовано на ролі соціальних мереж у

процесі створення та презентації мистецьких творів; «Дигіталізація медіа і сучасна аудіовізуальна культура» [2], у якій звернено увагу на наслідки впливу цифрових медіа на аудіовізуальну культуру. Цей перелік можна продовжити, з урахуванням відзначеної актуальності та масштабності впливу цифрових технологій на всі сфери життєдіяльності, зокрема й на такі індустрії, як музична та аудіовізуальна. Але очевидною залишається потреба подальшого вивчення різних змін і викликів, зумовлених перетвореннями в способах виробництва та споживання культурного продукту.

Мета статті – виявити й охарактеризувати специфічні прояви функціонування музичної та аудіовізуальної індустрій як простору цифрової інклюзії з погляду надання інтернет-користувачам можливостей для виробництва та споживання культурного продукту.

Виклад основного матеріалу. Завдяки цифровим технологіям в аудіовізуальній індустрії з'являються нові гравці, які пропонують безпрецедентні рішення для агрегування та поширення контенту, спосіб доступу до вмісту та взаємодії з яким принципово змінився. Виробництво, поширення та споживання контенту зазнало значних змін за останні два десятиліття, перейшовши від споживання на одному пристрої до споживання на кількох екранах / декількох пристроях [37, 13]. Нові учасники, особливо соціальні мережі, стали «двигунами» цих змін у бік багатозадачності та багатоекранної поведінки. Цим змінам, відповідаючи на нові типи попиту з боку клієнтів, у сферах трансляції та доставки вмісту посприяв ОТТ-контент (over-the-top означає онлайн-доставку відео та аудіо без участі постачальника послуг інтернету в контролі чи поширенні самого вмісту). Також з'явилися нові споживчі канали, створені «розумними» ютуберами. Виникли нові формати, більше пристосовані до нових мобільних форм споживання. Аудіовізуальні програми перетворилися на ще один контент, доступний на більшій кількості пристроїв (телевізор і підключені телевізори, ПК, ігрові консолі, смартфони та планшети). Водночас з'явилися нові моделі споживання, особливо серед молоді, за допомогою мобільних пристроїв, а також відбулися зміни у відносинах і ролі користувачів (контент, який створили користувачі).

Цифровізація змінює методи виробництва, поширення і використання письмових та аудіовізуальних продуктів

відповідно до процесу «платформування». Більшість аудіовізуального контенту доступна через потокові платформи за допомогою багатьох пристроїв (ПК, планшетів, смартфонів, смарттелевізорів та ігрових консолей), які сприяють процесу конвергенції медіа [14]. Водночас, протягом ХХ ст. аудіовізуальна індустрія характеризувалася «голлівудською моделлю» [20], у якій невелике коло виробників пропонувало свою продукцію багатьом споживачам, відповідно до класичної моделі ланцюжка вартості. Відповідно модель платформи представила нове горизонтальне мислення, яке мислить горизонтально, з'єднуючи виробників і споживачів у цифровому середовищі, руйнуючи просторово-часові бар'єри, контролюючи дані та спрощуючи ланцюжок поставок [24]. Онлайн-платформа визначається як «цифровий сервіс, що сприяє взаємодії між двома або більше різними, але взаємозалежними групами користувачів (фірмами чи окремими особами), які взаємодіють через сервіс, через інтернет» [9]. Отже, аудіовізуальна сфера зазнала переходу від «мономедійної індустрії» до «мультимедійної індустрії» [38, 43], тому що використання аудіовізуальних продуктів наразі пов'язане з різними цифровими платформами, пристроями та медіа. Тож нова аудіовізуальна індустрія, за визначенням дослідників, базується на деяких фундаментальних елементах: контенті, дешевизні та контролі над даними [15]. Крім того, платформи забезпечують відкриту інфраструктуру, що заохочує участь користувачів і задоволення, поширювані за допомогою відгуків завдяки соціальним мережам. Отже, аудіовізуальна індустрія зазнала переходу до компаній, які виконують роль постачальників послуг, дотримуючись моделі, що ґрунтується на користувачах і яка забезпечує різні форми участі та поширення через інтермедіальність та розповідь [29]. Із цього погляду, ґрунтуючись на особливостях функціонування медіаекосистем та деяких економічних теоріях про культурні та креативні індустрії, вчені розглядають онлайн-платформу як креативну екосистему – цифрове середовище, що стає місцем спільного виробництва контенту завдяки користувачам.

Це трансформує роль користувачів, які, згідно з економікою послуг, зазнали переходу від пасивних споживачів продуктів до активних користувачів послуг [13, 25]. Нова аудиторія в результаті може насолоджуватися великою кількістю аудіовізуального контенту, що певною мірою є своєрідним проявом цифрової

інклюзії. Крім того, нова аудиторія стає все більш «кваліфікованою», оскільки споживачі мають доступ до великої кількості аудіовізуального контенту, тому вони більш розбірливі. Ця активна роль споживачів суттєво відрізняється від пасивної, більш характерної для попередньої моделі, тому що онлайн-продукти та послуги постійно перевіряють та порівнюють в інтернеті чи через мобільні служби. Інформація про споживачів поширюється в блогах, на форумах, у соціальних мережах. Отже, споживачі самі є частиною виробничого процесу [13, 26]. Соціальні платформи стають місцем, де користувачі можуть коментувати та ненавмисно рекламувати аудіовізуальний контент, наданий потоковими платформами. Це новий метод маркетингу, заснований на цифровій інклюзії – вибіркова та широка аудиторія вносить автентичність і прозорість у свою онлайн-активність.

Отже, користувач стає споживачем і виробником цінності відповідно до подвійної логіки, яка пов'язує бачення, використання, посередництво та оповідання [29]. Це породжує інший тип аудиторії, яка не є національною, а глобальною та дивиться фільми чи серіали мовою оригіналу. Нова аудиторія схильна переглядати більше епізодів серіалу за один раз (перегляд безперервного перегляду) і коментувати безперервний потік у соціальних мережах [15]. Отже, споживання контенту не обмежене потоковими платформами, але знаходить простір в інших медіапотоках, які входять до мережі, у безперервній інтермедіальній діалектиці. Трансмедійне оповідання надзвичайно розширюється завдяки структурі платформ, які становлять відкриту інфраструктуру, у межах якої користувачі контенту можуть зустрічатися, обговорювати, збагачувати оповідання з погляду трансмедіа та створювати нові. Тому споживачі контенту починають відігравати активну роль і самі стають виробниками контенту. Це значно впливає на «спонтанний» маркетинг аудіовізуального продукту [10]. Водночас таке використання контенту глибоко впливає на саму особистість споживача, що формує онлайн-досвід у контексті так званого перформативного суспільства [8]. Зображення, взяті з аудіовізуальних серіалів або кінотеатрів, переповнюють соціальні канали. Вони стають фотографіями профілів у спільнотах або аватарами персонажів, які виконуються в ідентифікаційній грі у віртуальній реальності. Отже, віртуальна ідентичність стає додатком, а

не антагоністом створеної в реальному житті ідентичності [14, 27].

Потокові платформи характеризуються профілюванням клієнтів, щоб задовольнити високі очікування користувачів [15]. Отже, висока якість взаємодії з користувачами тісно пов'язана зі здатністю платформи формувати їхні смаки та інтереси. З одного боку, користувачі надають велику кількість даних про свої профілі та варіанти споживання, які використовують платформи для відстеження їх досвіду, а іноді й для маркетингових цілей [15, 98]. З іншого – платформи використовують багато метаданих лише для організації аудіовізуального контенту, який класифікують за кількома критеріями, специфічними для кожної платформи, у такий спосіб встановлюючи власну таксономію [11]. Організація аудіовізуального контенту є технічним процесом, керованим людським сприйняттям: «У налаштуваннях і роботі цих систем є набагато більше, ніж здається на перший погляд: теорія, суб'єктивність, незаперечні (наукові) припущення, судження, цінності, звички. Люди, які вирішують, визначають, описують, вибирають, інтерпретують, думають і вірять» [14]. Отже, платформи діють як фільтри та не-нейтральні посередники в користувацькому досвіді.

Музичний ринок насамперед спрямований на отримання максимально можливого прибутку від запропонованої продукції [40]. Уже у 2016 р. вартість світової музичної індустрії зросла на 5,9% порівняно з попереднім роком і досягла \$ 15,7 млрд [18], тоді як продажі цифрових платформ склали 50 % від загального доходу музичного ринку. Від періоду 60-х рр. XX ст. у музичній індустрії домінували шість великих виробників. Незважаючи на прибутковість такої системи для продюсерів, музиканти потребували проведення концертів з метою заробітку [16]. Ситуація змінилася з появою інтернету, котрий став сприятливим інструментом для розвитку музичних технологій і призвів до створення таких вебресурсів, як Napster, який дозволяє користувачам ділитися музикою [39]. Створений у 1999 р. Шоном Фаннінгом [35], Napster пропонував основну комунікаційну модель, відому як однорангова, завдяки якій люди могли надсилати музику одне одному [32]. Мережа стала особливо популярною серед молоді і мала близько 80 млн користувачів у всьому світі [16]. У 2000 р. після суду в Сан-Франциско порталу довелося припинити свою діяльність [35].

Першою платформою, яка дозволяла продавати та поширювати легальну музику в інтернеті, був музичний магазин iTunes, створений у 2003 р. Apple, який пропонує творчість великих музичних лейблів [45]. Платформа давала змогу не тільки купувати цілі альбоми, які продавалися за \$ 9,99 кожен, а й вибрані пісні, які пропонували за ціною \$ 99 за кожну [45]. Отже, протягом першого тижня його роботи було продано більше мільйона пісень, і ця цифра досягла близько 20 млн з моменту відкриття у квітні 2003 р. до грудня того самого року [16]. Платформи, надсилаючи музику невеликими пакетами, дозволяють буферизувати файли, готові до відтворення одночасно [19]. Отже, потокова технологія дає змогу відтворювати музику до завантаження цілих файлів. У першій десятці можна знайти потокові сервіси з найбільшою кількістю користувачів: YouTube, NetEase, SoundCloud, Spotify, iHeartRadio, Pandora, Gaana, Apple Music, Anghami та Deezer. Найкращим поточним музичним сервісом Р. Голл та ін. [12] вважають Spotify, завдяки інтуїтивно зрозумілому інтерфейсу та найбільшій кількості користувачів, які платять за доступ до музики.

Spotify, що запустили Даніель Еко та Мартін Лорензон 7 жовтня 2008 р. як відповідь на зростаючу проблему піратства в музичній індустрії [22], спочатку використовували лише ті, хто отримав запрошення від іншого користувача Spotify. Тоді як платні підписки стали доступні з 2010 р., коли одночасно з'явилася можливість безкоштовного створення облікового запису. Переконали докази того, позитивний чи негативний вплив мають потокові послуги на музичну індустрію, ще не наведено [46]. Хоча вони, безумовно, притягують нових клієнтів і встановлюють міцний зв'язок між шанувальниками та їхніми улюбленими виконавцями, вони також виявляють «канібалізацію» продажів, що призводить до зменшення доходів в інших каналах продажів [46]. Проте дослідження свідчать, що користь від платних послуг перевищує втрати в результаті надання безкоштовної музики [46]. Крім того, потокові послуги мають позитивний ефект щодо продажів музики офлайн-каналами, оскільки електронний формат сприяє розвитку аналогового [33]. SNEP (Syndicat National de l'édition phonographique) та компанія Ernst & Young надали докази того, що 73% коштів, сплачених поточними сервісами, отримано за музичними лейблами, 16% – за видавцями та авторами пісень і 11% – за артистами [25]. Поки

власники авторських прав отримують від \$ 0,006 до \$ 0,0084 за відтворення однієї пісні, Wlömert і Papies прогнозують, що доходи митців із цього джерела будуть зменшуватися [46].

Музичний маркетинг можна визначити як процес, спрямований на підвищення обізнаності уявлень про гурт або творчість митця. Наразі такими вважають пресу, радіо, телебачення, традиційні канали просування музики, які охоплюють значну кількість людей за короткий час [23]. Хоча вони переважно орієнтуються на артистів, котрі мають сильні позиції на ринку, а молоді музиканти, які просувають свою творчість у такий спосіб, швидко завойовують популярність. Методи популяризації традиційної музики включають маркетинг із вуст в уста (WOM marketing), виступи наживо, листівки та постери, якісне музикування, котре справляє тривале враження на слухача [23]. Д. Вісіозо стверджує, що рекламна модель, заснована на побудові конкретного зображення, яке використовували до популярності інтернету, не піддається вимірюванню [44]. Це зумовлено тим, що музичні лейбли не можуть пов'язати витрати на іміджеві кампанії з кількістю програних пісень і проданих квитків або гаджетів [44]. Інтернет змінив творчість виконавців, котрі просувають свою музику та доносять її до публіки по всьому світу, а соціальні мережі стали місцем, де створюються музичні спільноти [16]. Тому рекординговим промоутерам довелося зосередитися на стимулюванні продажів в інтернеті [44], який пропонує чотири способи пошуку нових виконавців [39]:

- переглядати інтернет і знаходити нових виконавців за допомогою посилань або вебсайтів, які класифікують виконавців за музичним жанром;
- випадкове відкриття нових виконавців на вебсайтах, які переглядають;
- ділитися музикою зі знайомими;
- пошук нових виконавців у соціальних мережах. Хоча артисти використовують такі соціальні мережі, як Facebook або Twitter, щоб комунікувати зі своїми шанувальниками, вони продають електронні версії альбомів і просувають нові проекти завдяки MySpace і BandCamp [16].

Рейтинг від 2 березня 2019 р., у якому представлені профілі Twitter з найбільшою кількістю фоловерів, засвідчує, що першу двадцятку посідають десять музикантів [41]. В аналогічному рейтингу, який створив Facebook, їх тринадцять [42]. Згідно зі звітом Instagram за травень 2021 р., чотири з десяти

акаунтів з найбільшою кількістю підписників належали музикантам [26]. Соціальні мережі можна також використовувати для створення ажіотажу навколо нових виконавців шляхом вірусного поширення пісні чи відео [16]. При правильному проєктуванні вміст публікується за посиланнями на пісні на вебсайтах, у соціальних мережах та блогах [39], що забезпечує не лише швидкий доступ до аудиторії [43], а й просування музики поза безпосередньою участю музиканта чи продюсера. Отже, артисти можуть взаємодіяти зі своїми шанувальниками та популяризувати свою творчість без підписання контракту з лейблом звукозапису [21]. Певною мірою одностороння діяльність зі створення мережевого контенту сприяє побудові двосторонніх відносин «виконавець – слухач», роблячи такі відносини більш камерними та інтимними. Щодо цього вектору М. Щурські вважає, що «кращі стратегії контент-маркетингу, то більший потенціал для успіху митця». Він також сприймає соціальні мережі як основний канал для цього типу маркетингу [40]. Отже, запровадження потокових музичних сервісів суттєво вплинуло на музичну індустрію. З огляду на те, що кількість підписок на більшість послуг перевищує мільйон, очевидно, що спосіб, за допомогою якого споживачі слухають музику, змінився. Шлях, яким поширювалась музика, із часом перейшов від вінілу до касет, до компакт-дисків і наразі до цифрового формату. На початку цього століття компанія Apple змінила спосіб відтворення музики, представивши сайт для зберігання цифрової музики iTunes, а через кілька років відбувся випуск iTunes Store. Звукозаписувальні компанії по всьому світу адаптувалися до цих нових змін, зробивши свої каталоги доступними в цифровому вигляді. Індустрія почала стежити за вебсайтами, які обмінюються файлами MP3, під час зростання попиту на інтернет-ресурси.

Потокове передавання дає змогу споживачам слухати різну музику в зручний час. Послуги потокового передавання музики дозволяють рекординговим компаніям заощаджувати гроші на виробництві, якщо вони не впевнені, чи досягне новий виконавець успіху. Утім очевидно, що потокове передавання музики й надалі набуватиме популярності, у результаті галузь повинна адаптуватися до тенденцій, що постійно змінюються, щоб підтримувати рівень зростання. Умови сьогодення дають змогу виконавцям робити своє мистецтво доступним, наближаючи споживача до побудови більш

камерних відносин завдяки стабільному доступу до інформації про життя та творчість та самої творчості виконавця в умовах поширення соціальних мереж.

Варто зазначити, що в Україні ситуація із цифровізацією культурних і креативних індустрій перебуває на початковому етапі порівняно з країнами Європейського Союзу. Втім використання цифрових інструментів, сервісів і додатків станом на 2024 р. невпинно зростає, і вони можуть задовольнити низку потреб як у культурній інформації, так і в культурно-дозвілєвій сфері. Досить умовно цифровий інструментарій, що використовують культурні та креативні індустрії, можна типологізувати відповідно до специфіки видів діяльності, що охоплює кожна з них, а саме:

- аудіовізуальна творчість (кіноіндустрія, телеіндустрія, радіоіндустрія, музична індустрія, нові медіа): соціальні мережі (MySpace, Facebook, Instagram, TikTok та ін.), вебпредставництва, аудіостримінговий / відеостримінговий 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 поширення аудіо (Bandcamp), файлообмінні сервіси (Routenote, TuneCore та ін.), онлайн-бази даних (AllMusic, Discogs та ін.) [5, 4];

- туристична індустрія: новітні, передові технології (VR-, AR-, MR-технології, Інтернет речей, штучний інтелект, блокчейн та ін.) [7];

- спортивна індустрія: соцмережі, вебпортали, вебпредставництва та ін.;

- перформативні індустрії (театральна, танцювальна та ін.): офіційні інтернет-сайти, акаунти в соціальних мережах, відеостримінговий сервіс, блогові обговорення, віддалені форми роботи з глядачем, 3D-екскурсії або віртуальні тури закладами культури [6, 41];

- індустрія культурної спадщини (бібліотеки, музеї та ін.): додатки доповненої реальності 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. [1, 27];

- індустрія візуальних мистецтв (архітектура, художні галереї, дизайн і ремесла): віртуальні музеї, віртуальні 3D-моделі, віртуальні майданчики та ін.

Оскільки такі інструменти, як портали, стримінгові сервіси, онлайн-платформи, онлайн-бази даних, онлайн-магазини та ін. для потенційних споживачів культурних продуктів та послуг набувають усе більшого поширення, вони можуть посприяти посиленню залученості користувачів до галузі 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.

Отже, 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. У контексті культурних практик, що виникають на перетині цифрової інклюзії та культурних і креативних індустрій, важливо виявити рівень доступу до пристроїв та підключення до інтернету, а також підтримувати потенційних реципієнтів у початковому та постійному використанні технологій.

Висновки. Великий обсяг аудіовізуального та музичного контенту певною мірою є своєрідним проявом цифрової інклюзії. Станом на початок 2020-х рр. значну частину контенту кіноіндустрії створюють з урахуванням інклюзивності як основного фокусу з погляду виробництва, творчого процесу, що формується на основі різноманітного досвіду та поглядів, і поширення. Тож цифрову інклюзію розглянуто як частину культури.

Цифрова інклюзія в аудіовізуальній та музичній індустрії реалізується в напрямі надання розширеного цифрового доступу до продукту з використанням стримінгових та файлообмінних сервісів, онлайн-кінотеатрів, онлайн-магазинів та баз даних. Онлайн-платформи як універсальне місце спільного виробництва контенту активізує перетворення ролі користувачів з пасивних споживачів аудіовізуального та музичного продукту на активних користувачів культурними послугами.

Література

1. Женченко М. І. Цифрові трансформації видавничої галузі : монографія. Київ : Жнець, 2018. 440 с.
2. Моженко М. В. Дигіталізація медіа і сучасна аудіовізуальна культура. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 91–98.
3. 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* : зб. тез за матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Мукачево, 14–15 трав. 2020 р.). Мукачево, 2020. С. 437–438.
4. Мохнюк Р. Інклюзія як один з напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості. *Питання культурології*. 2022. № 39. С. 182–193.
5. Федосенко К. М. Сучасна музична індустрія України в контексті розвитку соціальних медіа : дис. ... докт. філософії за спец. 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 171 с.
6. Хвостова Т. В. Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 39–43.
7. Шевелюк М. М. Цифровізація у сфері туризму: інноваційні тренди і пріоритетні напрями розвитку. *Питання культурології*. 2021. № 38. С. 226–235.
8. Abercrombie N., Longhurst B. Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination. London : Sage, 1998. 208 p.
9. An Introduction to Online Platforms and Their Role in the Digital Transformation : Report. Paris : OECD Publishing, 2019. P. 63–69. *OECD*. URL: https://www.oecd.org/en/publications/an-introduction-to-online-platforms-and-their-role-in-the-digital-transformation_53e5f593-en.html (дата звернення: 25.05.2024).
10. Anderson C. The Long Tail, Why the Future of Business Is Selling Less of More. London: Random House Business Books, 2006. 256 p.
11. Avezzù G. The Data Don't Speak for Themselves: The Humanity of VOD Recommender Systems. *Cinéma & Cie*. 2017. Vol. 17(29). P. 51–66.
12. Bizzaco M., Hall P., Kennemer K. The best music streaming services. *Digitaltrends*. 2021. URL: <https://www.digitaltrends.com/music/best-music-streaming-services/> (дата звернення: 15.05.2023).
13. Brunetta F., Peruffo E., Pinelli M. Il contesto digitale e il nuovo modello di consumo. *Boccardelli P., Iacovone D. L'impresa di diventare digitale. Come la rivoluzione tecnologica sta influenzando la gestione di impresa*. Milan : Il Mulino, 2017. P. 21–56.
14. Capalbi A., Fabbri T., Iervese V. New Digital Cinema: How Platforms Are Changing the Audiovisual Industry. *Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio*. 2021. Vol. 8. P. 22–35.
15. Corvi E. Streaming Revolution. Palermo : Flaccovio Dario, 2020. 217 p

16. Gamal A. El. The Evolution of the Music Industry in the Post-Internet Era. *Fellowship@Claremont*. 2012. URL: http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/532 (дата звернення: 20.12.2023).
17. Giglito D., Ciolfi L., Lockley E., Kaldeli E. Digital Approaches to Inclusion and Participation in Cultural Heritage. Insights from Research and Practice in Europe. Routledge, 2024. 262 p.
18. Global music Report 2017. URL: <https://www.ifpi.org/downloads/GMR2017.pdf> (дата звернення: 12.11.2024).
19. Harris M. Is Your Broadband Fast Enough to Stream Audio? *Lifewire*. 2021. URL: <https://www.lifewire.com/is-my-broadband-fast-enough-to-stream-audio-2438444> (дата звернення: 20.04.2024).
20. Hesmondhalgh D. The Cultural Industries. London : Sage Publication, 2007. 346 p.
21. How digital marketing is adapting to the ever-changing music industry. *Black Bear*. 2017. URL: <https://www.blackbeardesign.com/blog/digital-marketing-music-industry/> (дата звернення: 20.11.2024).
22. How Spotify is set to be worth billions. *BBC News*. 2018. URL: <https://www.bbc.com/news/newsbeat-43240886> (дата звернення: 30.05.2024).
23. How to promote music the old-fashioned way. *Kore*. 2018, May 14. URL: <https://www.korestudios.com/blog/how-to-promote-music-old-fashioned-way> (дата звернення: 20.06.2024).
24. Iacovone D. Le nuove opportunità per il go-to market e il ruolo della customer experience. *Boccardelli P., Iacovone D. L'impresa di diventare digitale. Come la rivoluzione tecnologica sta influenzando la gestione di impresa*. Milan : Il Mulino, 2017. P. 135–162.
25. Ingham T. Major labels support 73% of Spotify's premium payments – report. *Music Business Worldwide*. 2015. URL: <https://www.musicbusinessworldwide.com/artists-get-7-of-streaming-cash-labels-take-46/> (дата звернення: 20.04.2024).
26. Instagram accounts with the most followers worldwide as of May 2019 (millions). *Statista*. 2019, Mar. 2. URL: <https://www.statista.com/statistics/421169/most-followers-instagram/> (дата звернення: 20.09.2022).
27. Ippolito J. Ten Myths of Internet Art. *Leonardo*. 2020. Vol. 35, № 5. P. 485–498.
28. Jaeger P. T., Bertot J. C., Thompson K. M., Katz S. M., Decoster E. J. The intersection of public policy and public access: Digital divides, digital literacy, digital inclusion, and public libraries. *Public Library Quarterly*. 2012. Is. 31. P. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.1080/01616846.2012.654728>.
29. Jenkins H., Ford S., Green J. Spreadable Media. New York : New York University Press, 2013. 352 p.
30. Kayihan B. Culture Industry in the Digital Era. Conference: ISIS Summit Vienna 2015 – The Information Society at the Crossroads. DOI: [10.3390/isis-summit-vienna-2015-S3023](https://doi.org/10.3390/isis-summit-vienna-2015-S3023).
31. Kholeif O. Internet Art: From the Birth of the Web to the Rise of NFTs. Phaidon Press, 2023. 296 p.
32. Klodnicki J. Fair Use in the Digital Age: The Napster Case. 2015. University of Delaware. URL: <https://sites.udel.edu/cisc356/2014/03/18/fair-use-in-the-digital-age-the-napster-case/> (дата звернення: 20.03.2024).
33. Lee M., Choi H., Cho D., Lee H. Cannibalization or addition? Influence of the Internet Music streaming services. *Proceedings of Computer Science*. 2016. Is. 91. P. 662–671. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.procs.2016.07.166> (дата звернення: 25.12.2024).
34. Martorell S. Las redes que los parieron: arte y artistas nacidos en internet. *COMeIN*. 2018. No. 74. URL: <https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero74/articles/redes-arte-artistas-internet.html>
35. Napster plays music copyright case. *The Guardian*. 2000. URL: <https://www.theguardian.com/technology/2000/jul/27/copyright.news> (дата звернення: 15.06.2024).
36. Nguyen A. Digital Inclusion: Social Inclusion in the Digital Age. *Handbook of Social Inclusion, Research & Practices in health and social care Publisher*. Springer Nature Switzerland, 2022. URL: https://www.researchgate.net/publication/365428026_Digital_Inclusion_Social_Inclusion_in_the_Digital_Age (дата звернення: 07.09.2024).
37. Prato G. De, Simon J.-P. Global trends in mobile: A new global landscape for supply and demand. *Aguado J., Feijóoc M., Martínez I. J. Emerging Perspectives on the Mobile Content Evolution*. IGF, Hershey, Pennsylvania, 2015. P. 1–31.
38. Preta A. Economia dei contenuti. L'industria dei media e la rivoluzione digitale. Milan : V&P, 2007. 176 p.
39. Stafford S. A. Music in the Digital Age: The Emergence of Digital Music and Its Implications for the Music Industry. *Elon Journal of Undergraduate Studies in Communication*. 2010. Vol. 1. P. 112–120. URL: <http://www.elon.edu/docs/e-web/academics/communications/research/vol1no2/09staffordejfall10.pdf> (дата звернення: 20.05.2024).
40. Szczurski M. Muzyka popularna – sztuka, czy produkt? Marketing treści i strategia promocji na rynku muzycznym. *Marketing i Biznes*. 2016. URL: <https://marketingibiznes.pl/content-marketing/strategia-promocji-na-rynku-muzycznym/> (дата звернення: 15.09.2024).
41. TOP 100 biggest followers on Twitter. *Friends or Follow*. 2019, Mar. 2. URL: <https://friendorfollow.com/twitter/most-followers/> (дата звернення: 30.06.2024).
42. Top celebrities on Facebook. *Fan Page List*. 2019, Mar. 2. URL: <https://fanpagelist.com/category/celebrities> (дата звернення: 30.06.2024).
43. Turner J., Shah R. Jak zarabiać na mediach społecznościowych. Grow your company thanks to modern marketing tools. Gliwice : Helion, 2015. 230 p.
44. Vizioso D. Digital Marketing And The Music Industry: Record Labels Should Be Media First Companies (And How They Can Do It). *Medium*. 2018. URL: <https://medium.com/@danilovicioso/digital->

marketing-and-the-music-industry-record-labels-should-be-media-first-companies-and-how-51382122e42 (дата звернення: 20.12.2024).

45. Wickstrom P. The music industry in the age of digital distribution. BBVA. 2013. URL: <https://www.bbvaopenmind.com/en/articles/the-music-industry-in-an-age-of-digital-distribution> (дата звернення: 05.06.2024).

46. Wlömert N., Papies D. On-Demand Streaming Services and Music Industry Revenue – Insights from Spotify's Market Entry. *International Journal of Marketing Research*. 2016. Vol. 33. P. 314–327. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2015.11.002>.

References

1. Zhenchenko, M. I. (2018). Digital Transformations of the Publishing Industry. Kyiv [in Ukrainian].
2. Mozhenko, M. V. (2015). Digitalisation of Media and Modern Audiovisual Culture. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies, 33, 91–98 [in Ukrainian].
3. Morhun, A. V., & Prokopovych, L. S. (2020). To the Problem of the Development of Cultural Industries in the Sphere of Education. Modern Trends in the Development of Science and Education in the Context of Deepening European Integration Processes: collection of abstracts based on materials of the International Scientific and Practical Conference (Mukachevo, May 14–15, 2020). Mukachevo (pp. 437–438) [in Ukrainian].
4. Mokhniuk, R. (2022). Inclusion as One of the Directions of the Strategy for the Development of Civil Society: A Factor of Cultural Creativity. Issues of Cultural Studies, 39, 182–193 [in Ukrainian].
5. Fedosenko, K. M. (2024). Modern Music Industry of Ukraine in the Context of Social Media Development. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Khvostova, T. V. (2023). Modern Ukrainian Theatre in the Dimension of Internet Culture. Culture and Modernity, 2, 39–43 [in Ukrainian].
7. Sheveliuk, M. M. (2021). Digitalisation in the Field of Tourism: Innovative Trends and Priority Areas of Development. Issues of Cultural Studies, 38, 226–235 [in Ukrainian].
8. Abercrombie, N., & Longhurst, B. (1998). Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination. London [in English].
9. An Introduction to Online Platforms and Their Role in the Digital Transformation : Report (2019). Paris : OECD Publishing (pp. 63–69). Retrieved from: https://www.oecd.org/en/publications/an-introduction-to-online-platforms-and-their-role-in-the-digital-transformation_53e5f593-en.html [in English].
10. Anderson, C. (2006). The Long Tail, Why the Future of Business Is Selling Less of More. London [in English].
11. Avezzi, G. (2017). The Data don't Speak for Themselves: The Humanity of VOD Recommender Systems. Cinéma & Cie, 17 (29), 51–66 [in English].
12. Bizzaco, M., Hall, P., & Kennemer, K. (2021). The Best Music Streaming Services. Digitaltrends. Retrieved from: <https://www.digitaltrends.com/music/best-music-streaming-services/> [in English].
13. Brunetta, F., Peruffo, E., & Pinelli, M. (2017). Il contesto digitale e il nuovo modello di consumo. Boccardelli P., Iacovone D. L'impresa di diventare digitale. Come la rivoluzione tecnologica sta influenzando la gestione di impresa. Milan : Il Mulino, 21–56 [in Italian].
14. Capalbi, A., Fabbri, T. Iervese, V. (2021). New Digital Cinema: How Platforms are Changing the Audiovisual Industry. Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio, 8, 22–35 [in English].
15. Corvi, E. (2020). Streaming Revolution. Palermo [in English].
16. Gamal, A. El. (2012). The Evolution of the Music Industry in the Post-Internet Era. Fellowship@Claremont. Retrieved from: http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/532 [in English].
17. Giglito, D., Ciolfi, L., Lockley, E., & Kaldeli, E. (2024). Digital Approaches to Inclusion and Participation in Cultural Heritage. Insights from Research and Practice in Europe. Routledge [in English].
18. Global music Report 2017. (2017). Retrieved from: <https://www.ifpi.org/downloads/GMR2017.pdf> [in English].
19. Harris, M. (2021). Is Your Broadband Fast Enough to Stream Audio? Lifewire. Retrieved from: <https://www.lifewire.com/is-my-broadband-fast-enough-to-stream-audio-2438444> [in English].
20. Hesmondhalgh, D. (2007). The Cultural Industries. London : Sage Publication [in English].
21. How Digital Marketing is Adapting to the Ever-Changing Music Industry (2017). Black Bear. Retrieved from: <https://www.blackbeardesign.com/blog/digital-marketing-music-industry/> [in English].
22. How Spotify is Set to be Worth Billions (2018). BBC News. Retrieved from: <https://www.bbc.com/news/newsbeat-43240886> [in English].
23. How to Promote Music the Old-Fashioned Way (2018). Kore. Retrieved from: <https://www.korestudios.com/blog/how-to-promote-music-old-fashioned-way> [in English].
24. Iacovone, D. (2017). Le nuove opportunità per il go-to market e il ruolo della customer experience. Boccardelli P., Iacovone D. L'impresa di diventare digitale. Come la rivoluzione tecnologica sta influenzando la gestione di impresa. Milan : Il Mulino, 135–162 [in Italian].
25. Ingham, T. (2015). Major Labels Support 73% of Spotify's Premium Payments – Report. Music Business Worldwide. Retrieved from: <https://www.musicbusinessworldwide.com/artists-get-7-of-streaming-cash-labels-take-46/> [in English].
26. Instagram Accounts with the Most Followers Worldwide as of May 2019 (Millions). Statista. (2019). Retrieved from: <https://www.statista.com/statistics/421169/most-followers-instagram/> [in English].
27. Ippolito, J. (2020). Ten Myths of Internet Art. Leonardo, 35, 5, 485–498 [in English].

28. Jaeger, P. T., Bertot, J. C., Thompson, K. M., Katz S. M., & Decoster, E. J. (2012). The Intersection of Public Policy and Public Access: Digital Divides, Digital Literacy, Digital Inclusion, and Public Libraries. *Public Library Quarterly*, 31, 1–20. Retrieved from: <https://doi.org/10.1080/01616846.2012.654728> [in English].
29. Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable Media*. New York [in English].
30. Kayıhan, B. (2015). Culture Industry in the Digital Era. Conference: ISIS Summit Vienna 2015 – The Information Society at the Crossroads. DOI: 10.3390/isis-summit-vienna-2015-S3023 [in English].
31. Kholeif, O. (2023). *Internet Art: From the Birth of the Web to the Rise of NFTs*. Phaidon Press [in English].
32. Klodnicki, J. (2015). Fair Use in the Digital Age: The Napster Case. University of Delaware. Retrieved from: <https://sites.udel.edu/cisc356/2014/03/18/fair-use-in-the-digital-age-the-napster-case/> [in English].
33. Lee, M., Choi, H., Cho, D., Lee, H. (2016). Cannibalization or Addition? Influence of the Internet Music Streaming Services. *Proceedings of Computer Science*, 91, 662–671. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.procs.2016.07.166> [in English].
34. Martorell, S. (2018). Las redes que los parieron: arte y artistas nacidos en internet. COMeIN, 74. URL: <https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero74/articles/redes-arte-artistas-internet.html> [in Spanish].
35. Napster Plays Music Copyright Case (2000). *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/technology/2000/jul/27/copyright.news> [in English].
36. Nguyen, A. (2022). Digital Inclusion: Social Inclusion in the Digital Age. *Handbook of Social Inclusion, Research & Practices in Health and Social Care Publisher*. Springer Nature Switzerland. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/365428026_Digital_Inclusion_Social_Inclusion_in_the_Digital_Age [in English].
37. Prato, G. De, & Simon, J.-P. (2015). Global Trends in Mobile: A New Global Landscape for Supply and Demand. *Emerging Perspectives on the Mobile Content Evolution*. IGF, Hershey, Pennsylvania, 1–31 [in English].
38. Preta, A. (2007). *Economia dei contenuti. L'industria dei media e la rivoluzione digitale*. Milan [in Italian].
39. Stafford, S. A. (2010). Music in the Digital Age: The Emergence of Digital Music and Its Implications for the Music Industry. *Elon Journal of Undergraduate Studies in Communication*, 1, 112–120. Retrieved from: <http://www.elon.edu/docs/e-web/academics/communications/research/vol1no2/09staffordejfall10.pdf> [in English].
40. Szczurski, M. (2016). Muzyka popularna – sztuka, czy produkt? Marketing treści i strategia promocji na rynku muzycznym. *Marketing i Biznes*. Retrieved from: <https://marketingibiznes.pl/content-marketing/strategia-promocji-na-rynku-muzycznym/> [in Polish].
41. TOP 100 Biggest Followers on Twitter (2019). *Friends or Follow*. Retrieved from: <https://friendorfollow.com/twitter/most-followers/> [in English].
42. Top Celebrities on Facebook (2019). *Fan Page List*. Retrieved from: <https://fanpagelist.com/category/celebrities> [in English].
43. Turner, J., & Shah, R. (2015). Jak zarabiać na mediach społecznościowych. Grow your company thanks to modern marketing tools. Gliwice [in English].
44. Vizioso, D. (2018). Digital Marketing And the Music Industry: Record Labels Should Be Media First Companies (And How They Can Do It). *Medium*. Retrieved from: <https://medium.com/@danilovicioso/digital-marketing-and-the-music-industry-record-labels-should-be-media-first-companies-and-how-51382122e42> [in English].
45. Wickstrom, P. (2013). The Music Industry in the Age of Digital Distribution. BBVA. Retrieved from: <https://www.bbvaopenmind.com/en/articles/the-music-industry-in-an-age-of-digitaldistribution> [in English].
46. Wlömert, N., & Papies, D. (2016). On-Demand Streaming Services and Music Industry Revenue – Insights from Spotify's Market Entry. *International Journal of Marketing Research*, 33, 314–327. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2015.11.002> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025*

УДК 379. 85

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327926

Цитування:

Шевченко Н. О. Напрями розвитку українського туризму в контексті військових реалій і процесів повоєнного відновлення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 96–101.

Шевченко Наталія Олександрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0645-8648>
nataliya-ametist@ukr.net

Shevchenko N. (2025). Directions of Development of Ukrainian Tourism in the Context of Military Realities and Post-War Recovery Processes. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 96–101 [in Ukrainian].

НАПРЯМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТУРИЗМУ В КОНТЕКСТІ ВІЙСЬКОВИХ РЕАЛІЙ І ПРОЦЕСІВ ПОВОЄННОГО ВІДНОВЛЕННЯ

Метою роботи є розгляд пріоритетних напрямів розвитку туризму у військовий період та використання інструментів популяризації культурної спадщини для розробки стратегій адаптації української туристичної галузі до процесів повоєнного відновлення. **Методологія дослідження** визначається інтегрованими підходами до інтерпретації різновидів туризму та застосуванням комплексу методів соціокультурного та полісистемного аналізу, які поєднують у собі метод культурного моделювання, систематизації матеріалів та узагальнення, порівняльний метод. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні стратегічних пріоритетів забезпечення реалізації ключових завдань розвитку регіонального туризму в умовах воєнних дій на частині території країни та розширення туристичної діяльності в післявоєнний період з використанням механізмів активізації різновидів туризму, що ґрунтуються на виявленні та презентації елементів матеріальної і нематеріальної культурної спадщини. **Висновки.** Ключовим чинником успішної реалізації програм розвитку туризму на регіональному та місцевому рівнях у контексті впливу військових реалій в Україні є розробка гнучкої стратегії адаптації, спрямованої на забезпечення стійкості туристичної галузі в нових умовах, яка найповніше може реалізуватися завдяки презентації повного спектру традиційного й новітнього культурного надбання; розробка програм і стратегій розвитку спеціалізованих видів туризму на регіональному та місцевому рівні, зокрема гастрономічного.

Ключові слова: культурна спадщина, тематичні маршрути, гастрономічний туризм, стратегії розвитку спеціалізованих видів туризму.

Shevchenko Nataliia, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Department of Art Management and Invent-Technologies, National Academy of Culture and Arts Management

Directions of Development of Ukrainian Tourism in the Context of Military Realities and Post-War Recovery Processes

The purpose of the work is to consider the priority areas of tourism development during the war period and the use of cultural heritage promotion tools to develop strategies for adapting the Ukrainian tourism industry to the post-war recovery processes. **The research methodology** is determined by integrated approaches to interpreting tourism types and the use of a complex of socio-cultural and polysystem analysis methods, which combine the method of cultural modelling, systematisation of materials and generalisation, and the comparative method. **The scientific novelty** of the research lies in identifying strategic priorities for ensuring the implementation of key tasks for the development of regional tourism in the context of military operations on part of the country's territory and the expansion of tourism activities in the post-war period using mechanisms for activating types of tourism based on the identification and presentation of elements of tangible and intangible cultural heritage. **Conclusions.** A key factor in the successful implementation of tourism development programmes at the regional and local levels in the context of the impact of military realities in Ukraine is the development of a flexible adaptation strategy aimed at ensuring the sustainability of the tourism industry in new conditions, which can be most fully realised through the presentation of the full spectrum of traditional and modern cultural heritage; joining certified European cultural routes; developing programs and strategies for the development of specialised types of tourism at the regional and local levels, in particular gastronomic tourism.

Keywords: cultural heritage, thematic routes, gastronomic tourism, strategies for the development of specialised types of tourism.

Актуальність теми дослідження. Збройний конфлікт на значній частині території України після широкомасштабного вторгнення російської федерації завдає непоправної шкоди культурній спадщині країни, призводить до критичних руйнувань історичних будівель, музеїв, бібліотек та архівів. Воєнні дії не лише знищують матеріальні об'єкти культурної спадщини, а й створюють загрозу втрати нематеріальної спадщини – традицій, звичаїв та знань, що передаються з покоління в покоління. Відновлення туристичної галузі України після війни потребуватиме комплексного підходу, який має включати розвиток традиційних і нових сегментів ринку (діловий, гастрономічний, культурний, медичний, етнографічний, сільський, воєнний туризм), створення сприятливих умов для бізнесу за допомогою державних та міжнародних програм, активну міжнародну співпрацю, просування туристичного потенціалу України, зокрема через розвиток тематичних маршрутів, та впровадження інноваційних технологій. Такий процес передбачає не лише забезпечення широкого доступу до культурних ресурсів, а й активізацію сучасних культурних практик та відновлення культурних зв'язків між громадами за допомогою збалансованого розвитку різновидів туризму на регіональному і місцевому рівнях, зокрема сукупності взаємодіючих елементів системи просування туристичних продуктів (створення мережі гастрономічних дестинацій, розбудови регіональної соціокультурної сфери на засадах просування елементів нематеріальної спадщини), що дозволить визначати пріоритети розвитку вітчизняної туристичної індустрії та систему заходів, спрямованих на забезпечення реалізації ключових стратегічних завдань розвитку регіонального туризму в умовах турбулентності. Для досягнення цілей розвитку українського туризму в післявоєнний період необхідно створити ефективну систему адаптації до глобальних трансформацій й підвищити ефективність просування вітчизняних туристичних і культурних продуктів на світовому ринку.

Аналіз досліджень і публікацій. Тематиці розвитку різновидів туризму в умовах адаптації туристичної діяльності до викликів глобальних змін та військових реалій присвячені численні праці вітчизняних та зарубіжних дослідників. Зокрема, ключовими напрямками відновлення туристичної індустрії України в повоєнний період А. А. Моца, С. Шевчук та Н. Середя визначають стимулювання розвитку в'їзного та внутрішнього туризму через активну

маркетингову кампанію, зокрема просування туристичного бренду України на світових ринках [8]; Л. Кузнецова та І. Кушнар'ов через популяризацію історико-культурної спадщини, пов'язаної з подіями війни в цифровому форматі та активну співпрацю з міжнародними партнерами [5]. Завдяки спільним зусиллям представників влади, культурних інституцій та громадських організацій, Україна активно рухається в напрямі інтеграції в європейські маршрути [14], а оцифрування культурної спадщини є невід'ємною частиною цього процесу і ставить перед науковим співтовариством завдання розробки нових методів і технологій для забезпечення тривалої цілісності цифрових копій культурної спадщини [11]. Це допомагає користувачам отримувати зручний доступ до різноманітних культурних ресурсів, а громади можуть реалізувати проекти, спрямовані на збереження та популяризацію своєї культурної спадщини, розвиток туризму та зміцнення громадської ідентичності, стверджують В. Литовченко та В. Дем'ян [6]. Для збереження НКС необхідні подальші зусилля з метою документування, популяризації та передачі знань наступним поколінням [1], а синергія гастрономії та туризму позитивно впливає на економіку регіонів [4], збільшуючи туристичні потоки, середню тривалість перебування туристів та туристичні доходи [3,13].

Метою статті є розгляд пріоритетних напрямів розвитку туризму у військовий період та використання інструментів популяризації культурної спадщини для розробки стратегій адаптації української туристичної галузі до процесів повоєнного відновлення.

Виклад основного матеріалу. Для відновлення та зміцнення позицій України на світовому туристичному ринку після завершення військових дій, підприємства туристичної галузі повинні впроваджувати інноваційні маркетингові стратегії. Концептуальні засади відновлення туристичної галузі України після війни передбачають формування цілісної стратегії, спрямованої на розвиток конкурентоспроможного та стійкого туристичного продукту шляхом розширення та модернізації туристичної інфраструктури з акцентом на цифровізацію; диференціації туристичного продукту за регіональними особливостями та інвестиційними пріоритетами; активного просування унікального туристичного бренду України на світовому ринку [8].

Повномасштабне вторгнення росії в Україну стало каталізатором для активного

розвитку віртуальних музеїв. Необхідність збереження історичної пам'яті в умовах війни та обмежений доступ до традиційних культурних інституцій стимулювали перехід до цифрових форматів. Сучасні віртуальні музеї в Україні, створені переважно в умовах повномасштабної війни, мають низку характерних особливостей розвитку: по-перше, такі музеї, як правило, є онлайн-платформами, що використовують технології віртуальної реальності для створення інтерактивних експозицій; по-друге, тематика цих музеїв, як правило, пов'язана з подіями війни, зокрема, з документуванням воєнних злочинів та збереженням культурної спадщини; по-третє, віртуальні музеї виконують не лише інформаційну функцію, а й сприяють формуванню громадянської свідомості та залученню коштів на підтримку України [5, 150].

На переконання А. Гаврилюка, процеси виявлення, збереження та популяризації НКС є проявом родинної, локальної, регіональної, національної, історичної пам'яті. Повномасштабне вторгнення росії в Україну стало потужним стимулом для збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини [1, 8]. Незважаючи на складні умови, кількість елементів НКС, включених до національного реєстру, значно зросла. За період з 2022 до 2024 року до Національного переліку було додано 76 нових елементів, що свідчить про активну роботу громад та фахівців у галузі культури.

Водночас, війна призводить до втрати носіїв традицій та їх виїзду за кордон, тому надзвичайно важливим для місцевих органів влади та громад є збереження локальної і регіональної самобутності тих територій, які натеper перебувають під повною або частковою окупацією рф. Тож занесення елементів нематеріальної культурної спадщини до Національного переліку стає потужним стимулом для розвитку місцевих громад, що сприяє розвитку туризму, створенню нових робочих місць та зміцненню місцевих економік. Носії елементів НКС отримують можливість представити свою спадщину на міжнародній арені, що зміцнює їх ідентичність та підвищує пізнаваність на культурній мапі світу. Крім того, НКС є важливим елементом брендингу регіонів та країни загалом, сприяє зростанню туристичної привабливості регіонів, а також розвитку місцевих ремесел і мистецтв [6, 112–113].

В умовах децентралізації та повоєнного відновлення вагомим чинником соціально-економічного розвитку місцевих громад може

стати гастрономічний туризм й такі перспективні напрями туристичної галузі на основі гастрономічних традицій як агротуризм, сільський, зелений види туризму, особливо в громадах, де відсутня розвинена промисловість. Такий підхід має значний потенціал для збагачення місцевих бюджетів, однак, для забезпечення сталого розвитку сільського туризму на локальному рівні необхідна комплексна маркетингова стратегія, яка передбачає: включення гастрономічного туризму як пріоритетного напрямку в стратегічні документи регіонального розвитку; створення унікального іміджу регіонів та туристичних дестинацій, що акцентує увагу на їхніх гастрономічних особливостях; розробку інформаційних ресурсів, присвячених гастрономічним пропозиціям місцевих громад; розширення міжнародного співробітництва для обміну досвідом і просування української гастрономічної культури на світовому туристичному ринку [4, 43].

Проведення численних тематичних заходів, створення гастрономічних гідів по областях, засвідчило прагнення державних інституцій популяризувати цей вид спеціалізованого туризму. Експерти констатують високий потенціал гастрономічного туризму для розвитку туристичної галузі України на ринку міжнародного туризму. Гастрономічний туризм є важливим чинником економічного зростання місцевих громад, розвиток цього сектору сприяє покращенню соціальної та культурної інфраструктури, підвищує якість життя населення та стимулює міжособистісні комунікації. Гастрономічні тури, на переконання Г. Саркісян, слугують носієм історичної пам'яті та культурних цінностей народу [9, 319].

Аналіз пропозицій вітчизняних туроператорів, що спеціалізуються на гастрономічному туризмі, дозволив дослідникам виявити такі тенденції: обмежена кількість суб'єктів господарювання на ринку гастрономічних турів й низький рівень конкуренції; більша частина гастрономічних турів зосереджена в західних регіонах України, зокрема на Закарпатті та Львівщині. Ця географічна концентрація пояснюється добре збереженими кулінарними традиціями та автентичною культурою народних свят у цих регіонах, які становлять значний інтерес для вітчизняних та іноземних туристів; колаборація гастрономічного туризму з іншими видами туристичної діяльності, що розширює можливості для розвитку гастрономічних турів

як складової частини комплексного туристичного продукту [3, 206].

Водночас, як зазначає В. Глушко, проведений аналіз наукової літератури засвідчив дефіцит систематизованої інформації щодо специфіки гастрономічного туризму України, зокрема, місцезнаходження закладів харчування, час проведення гастрономічних заходів та регіональні відмінності гастрономічної культури українців. З огляду на це, вважає науковець, доцільно ініціювати національний проєкт «Українська національна кухня», у межах якого необхідно створити: національний реєстр закладів ресторанного господарства, що пропонують страви національної кухні; гастрономічний путівник з детальним описом гастрономічних особливостей різних регіонів України; календар гастрономічних подій, що надає систематизований перелік фестивалів, семінарів та конференцій гастрономічної тематики, включаючи рекомендації щодо відвідування визначних закладів харчування у дні національних свят; каталог майстер-класів з національних кулінарних традицій, розроблений для науковців та практиків; спеціалізований вебпортал, призначений для поширення інформації про українську гастрономію та взаємодії всіх учасників гастрономічного ринку [2, 173].

Досвід європейських країн демонструє високий потенціал гастрономічного туризму для розвитку економіки. диверсифікації туристичної пропозиції на регіональному рівні [12]. Дослідження свідчать про прямий зв'язок між проведенням гастрономічних заходів та зростанням туристичних потоків в регіонах, а різноманітність гастрономічних турів, тематичних ярмарок, народних свят і фестивалів, що популяризують гастрономічну спадщину, сприяє формуванню конкурентоспроможного туристичного продукту [14]. Одним із перспективних напрямів розвитку туристичної індустрії є створення спеціалізованих дестинацій та фестивалів, зокрема, пов'язаних із гастрономічною спадщиною, зосереджених на задоволенні потреб сучасного туриста [13, 38]. Гастрономічні фестивалі є своєрідним ритуалом, який сприяє зміцненню соціальних зв'язків, передачі культурних кодів і традицій, сприяють брендингу цілих країн та окремих регіонів [15], задовольняють гастрономічні потреби туристів й об'єднують людей різних соціальних груп навколо спільної цінності – їжі, створюючи атмосферу святкування, єднання та розваг.

Фестивалі їжі постають як цілісний туристичний продукт що дозволяє відвідувачам отримати культурне та гастрономічне бачення країни загалом за один день. Часто концепція гастрономічного фестивалю ґрунтується на ідеї гастрономічної подорожі по місцях культурних практиках, які пов'язані із виробництвом та споживанням їжі, такі технології сторителінгу, як оповіді про місцевих підприємців, які зберегли свої вміння та знання протягом кількох поколінь, стають джерелом для створення незабутніх вражень про окремі локації.

З погляду розвитку туризму, фестивалі вуличної їжі є елементом туристичної дестинації і подієвим туристичним продуктом, що залучає туристів і сприяє розвитку туристичної індустрії на місцевому й регіональному рівні [10, 253]. Фестивалі можуть стати ядром туристичної дестинації, притягуючи як місцевих жителів, так і іноземних гостей, популяризувати регіон, його культурні особливості та гастрономічні традиції та стати потужним інструментом для формування нових туристичних дестинацій в Україні у повоєнний період.

Впровадження гастрономічного туризму в Україні може сприяти підвищенню зайнятості населення, особливо в сільській місцевості, та зміцненню конкурентоспроможності агропромислового комплексу, рекреаційних зон та багатонаціональних регіонів. Різновидом гастрономічних турів, є монотуризм, орієнтований на дегустацію певних продуктів харчування, а місцева кухня, в цьому контексті розглядається як туристичний ресурс, що відкриває нові можливості для створення унікальних туристичних послуг та розширення географії туристичних потоків [7, 80].

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні стратегічних пріоритетів забезпечення реалізації ключових завдань розвитку регіонального туризму в умовах військових дій на частині території країни та розширення туристичної діяльності у післявоєнний період з використанням механізмів активізації різновидів туризму, що ґрунтуються на виявленні та презентації елементів матеріальної й нематеріальної культурної спадщини.

Висновки. Відновлення туристичної галузі України після війни потребує системного підходу, що передбачає: 1) модернізацію туристичної інфраструктури та впровадження цифрових технологій; 2) розвиток різноманітних туристичних продуктів з урахуванням регіональних особливостей та

інвестиційних можливостей; 3) формування та просування сильного національного туристичного бренду на міжнародному ринку. Ці заходи дозволять підвищити конкурентоспроможність України як туристичної дестинації та сприяти відновленню економіки. Для ефективного захисту культурної спадщини та розвитку туристичної діяльності у військовий та повоєнний період необхідний комплексний підхід, що включає як фізичний захист культурних об'єктів, так і документування, дослідження та популяризацію культурної спадщини: оцифрування унікальних архітектурних об'єктів та музейних колекцій; використання сучасних технологій для створення 3D-моделей культурних і природних об'єктів для їх збереження; створення меморіальних місць та об'єктів для маршрутів пам'яті; внесення нових елементів до обласного та Національного переліку НКС; презентація повного спектру традиційного і новітнього культурного надбання; розробка програм і стратегій розвитку спеціалізованих видів туризму на регіональному та місцевому рівні, зокрема гастрономічного; співпраця з іншими країнами, які мають досвід відновлення культурної спадщини та розвитку туристичних та креативних індустрій у післявоєнний час.

Література

1. Гаврилюк А. М., Недашківська К. М. Нематеріальна культурна спадщина України як ресурс для відновлення та збереження національної пам'яті в умовах воєнного стану. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2024. С. 1-23. № 8. DOI: <http://doi.org/10.32702/2307-2156.2024.8.5>.
2. Глушко В. О. Гастрономічний туризм як окремий вид у туризмі: поняття, сутність, класифікація. *Торгівля і ринок України*. 2016. Вип. 39–40. С. 166–175.
3. Журавчак Я. З., Панова І. О. Проблеми та перспективи розвитку гастрономічного туризму в Україні (на прикладі Закарпатської області). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Міжнародні відносини. Економіка. Країнознавство. Туризм*. 2021. № 13. С. 196–208.
4. Коркуна О. І., Никига О. В., Підвальна О. Г. Гастрономічний туризм як чинник соціально-економічного розвитку територіальних громад. *Економічний простір*. 2020. № 155. С. 40–43. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-6282/155-8>.
5. Кузнєцова Л., Кушнарьов І. Віртуальні музеї України як засоби збереження історичної пам'яті в умовах війни. *Питання культурології*, 2024. № 43. С. 142–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303042>.

6. Литовченко В., Дем'ян В. Нематеріальна культурна спадщина як найголовніший інструмент збереження української нації : монографія. Київ : Креативна агенція «Артіль». 2023. 180 с.

7. Михайлюк О. Л., Хумаров О. А. Перспективи розвитку гастрономічного туризму в Україні. *Економічні інновації*. 2020. Т. 22. Вип. 2 (75). С. 71–81.

8. Моца А. А., Шевчук С. М., Серeda Н. М. Перспективи післявоєнного відновлення сфери туризму в Україні. *Економіка та суспільство*. 2022. № 41. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/1560-Текст%20статті-1498-1-10-20220902.pdf> (дата звернення: 05.01.2025).

9. Саркісян Г. О. Роль і значення стимулювання гастрономічного туризму в структурі розвитку регіональних туристичних ринків України. *Український журнал прикладної економіки*. 2020. № 5(1). С. 312–320.

10. Солоненко Ю. В. Фестивалі вуличної їжі як елемент туристичної дестинації. *Економіка і організація управління*. 2021. № 4 (44). С. 243–255.

11. Cunha C., Kastenholz E., & Carneiro M. Lifestyle entrepreneurs: The case of rural tourism. *L. Carvalho, C. Rego, M. Lucas, M. Sánchez-Hernández & A. Noronha (Eds.), Entrepreneurship and structural change in dynamic territories*. Springer: Cham, Switzerland, 2018. Pp. 175–188.

12. Gonda T.; Angler K.; Csóka L. The Role of Local Products in Tourism. *Eur. Ctry*. 2021. №13. Pp. 91–107 [CrossRef].

13. Okumus, B. (2020). Food tourism research: A perspective article. *Tour. Rev. CrossRef*, 2020. № 76. Pp. 38–42.

14. Park Eerang, Widyanta Andy. Edith Cowan University Food tourism experience and changing destination foodscape: An exploratory study of an emerging food destination. *Tourism Management Perspectives*. 2022. 42(3). 100964. DOI: 10.1016/j.tmp.2022.100964.

15. Yang F. X., Wong I. A., Tan X. S., & Wu D. C. W. The role of food festivals in branding culinary destinations. *Tourism Management Perspectives*. 2020. 34. 100671. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tmp.2020.100671>.

References

1. Havryliuk, A. M., & Nedashkivska, K. M. (2024). Intangible Cultural Heritage of Ukraine as a Resource for Restoration and Preservation of National Memory under Martial Law. *Public Administration: Improvement and Development*, 8, 1–23 [in Ukrainian].
2. Hlushko, V. O. (2016). Gastronomic Tourism as a Separate Type of Tourism: Concept, Essence, Classification. *Trade and Market in Ukraine*, 39–40, 166–175 [in Ukrainian].
3. Zhuravchak, Ya. Z., & Panova, I. O. (2021). Problems and Prospects of the Development of Gastronomic Tourism in Ukraine (On the Example of Zakarpattia Region). *Bulletin of V.N. Karazin Kharkiv National University. Series: International relations. Economics. Country Studies. Tourism*, (13), 196–208 [in Ukrainian].

4. Korkuna, O. I., Nykyha, O. V., & Pidvalna, O. H. (2020). Gastronomic Tourism as a Factor of Socio-Economic Development of Territorial Communities. *Economic Space*, (155), 40–43. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-6282/155-8> [in Ukrainian].
5. Kuznetsova, L., & Kushnarov, I. (2024). Virtual Museums of Ukraine as a Means of Preserving Historical Memory in Wartime Conditions. *Issues of Cultural Studies*, 43, 142–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303042> [in Ukrainian].
6. Lytovchenko, V., & Demian, V. (2023). Intangible Cultural Heritage as the Most Important Tool for the Preservation of the Ukrainian Nation. Kyiv [in Ukrainian].
7. Mykhailiuk, O. L., & Khumarov, O. A. (2020). Prospects for the Development of Gastronomic Tourism in Ukraine. *Economic Innovation*, 2 (75), 71–81 [in Ukrainian].
8. Motsa, A. A., Shevchuk, S. M., & Sereda, N. M. (2022). Prospects of the Post-War Restoration of Tourism in Ukraine. *Economy and Society*, 41. Retrieved from: <file:///C:/Users/User/Downloads/1560-Tekst%20statti-1498-1-10-20220902.pdf> [in Ukrainian].
9. Sarkisian, H. O. (2020). The Role and Importance of Stimulating Gastronomic Tourism in the Structure of the Development of Regional Tourist Markets of Ukraine. *Ukrainian Journal of Applied Economics*, 5 (1), 312–320 [in Ukrainian].
10. Solonenko, Yu. V. (2021). Street Food Festivals as an Element of a Tourist Destination. *Economics and Management Organisation*, 4 (44), 243–255 [in Ukrainian].
11. Cunha, C., Kastenholz, E., & Carneiro, M. (2018). Lifestyle Entrepreneurs: The Case of Rural Tourism. In *Entrepreneurship and Structural Change in Dynamic Territories*, 175–188 [in English].
12. Gonda, T.; Angler, K.; & Csóka, L. (2021). The Role of Local Products in Tourism. *Eur. Ctry*, 13, 91–107 [in English].
13. Okumus, B. (2020). Food Tourism Research: A Perspective Article. *Tour. Rev.*, 76, 38–42 [in English].
14. Park, E., & Widyanta, A. (2022). Edith Cowan University Food Tourism Experience and Changing Destination Foodscape: An Exploratory Study of an Emerging Food Destination. *Tourism Management Perspectives*, 42(3):100964 DOI: [10.1016/j.tmp.2022.100964](https://doi.org/10.1016/j.tmp.2022.100964) [in English].
15. Yang, F. X., Wong, I. A., Tan, X. S., & Wu, D. C. W. (2020). The Role of Food Festivals in Branding Culinary Destinations. *Tourism Management Perspectives*, 34, 100671. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tmp.2020.100671> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.01.2025

Отримано після доопрацювання 07.02.2025

Прийнято до друку 14.02.2025

УДК 316.7:7.02: 378(410)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327927

Цитування:

Боришполь Г. І. Сучасні культурно-мистецькі та освітні стратегії формування соціокультурного простору: досвід Камбрійського університету (Велика Британія). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 102–110.

Боришполь Ганна Іванівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<http://orcid.org/0000-0002-9014-6657>
dkr3121.hboryshpol@dakkkim.edu.ua

Boryshpol H. (2025). Modern Cultural, Artistic and Educational Strategies for the Formation of Socio-Cultural Space: Experience of the University of Cumbria (UK). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 102–110 [in Ukrainian].

СУЧАСНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ТА ОСВІТНІ СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: ДОСВІД КАМБРІЙСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ (ВЕЛИКА БРИТАНІЯ)

Мета роботи – розглянути сутність дослідницьких та освітніх підходів в вимірах cultural studies як факторів встановлення соціальної значущості культури для формування соціокультурного простору шляхом аналізу досвіду Університету графства Камбрії (Велика Британія). **Методологією дослідження** передбачено використання аналітичного та структурно-типологічного підходів для висвітлення напрямів науково-дослідницьких проєктів у закладі вищої освіти, історичного підходу для аналізу становлення дослідницьких інституцій та установ, семіотичного підходу для інтерпретації змісту культурно-мистецьких проєктів та інновацій в сучасній мистецькій освіті, синтетичного методу та методу теоретичного узагальнення, що дало змогу у підсумку сформулювати обґрунтовані висновки дослідження. **Наукова новизна** дослідження полягає у встановленні продуктивного взаємозв'язку науково-дослідницької та освітньої діяльності Університету Камбрії (Велика Британія) в оптиці cultural studies як культурної практики та інституційного інструменту формування соціокультурного простору. **Висновки.** Наукові дослідження та культурно-мистецькі проєкти, здійснювані в структурі Університету Камбрії, мають виражений міждисциплінарний та інноваційний характер, глибоко імплементовані в освітній процес із застосуванням діджитал-технологій, візуальних мистецтв, іммерсивних технологій та природних експериментів, орієнтовані на проблеми соціокультурної дійсності. Це дозволяє модернізувати освітній процес, знаходити баланс між запитами соціокультурного простору та розвитком творчої індивідуальності особистості, формування її світоглядних ідеалів, отже сприяти вирішенню локальних запитів спільноти через інтеграцію результатів культурно-мистецьких та освітніх практик в соціокультурні індустрії. Отримана у дослідженні інформація може бути розглянута для адаптації та запровадження колегами в Україні.

Ключові слова: мистецька освіта, культурно-мистецькі практики, інновації, світогляд творчої особистості, соціокультурні проєкти.

Boryshpol Hanna, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management, Department of Psychology and Humanities, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management

Modern Cultural, Artistic and Educational Strategies for the Formation of Socio-Cultural Space: Experience of the University of Cumbria (UK)

The purpose of the current study is to examine the essence of research and educational approaches in the dimensions of cultural studies as factors in shaping the social significance of culture for the formation of socio-cultural space by analysing the experience of the University of Cumbria (UK). **The research methodology** employed analytical and structural-typological approaches to emphasise the areas of research projects in higher education, the semiotic approach to interpret the content of cultural and artistic projects and innovations in contemporary art education, the historical approach to analyse the formation of research institutions and agencies, the synthetic method and the method of theoretical generalization, both of which allowed the ultimate formulation of reasonable conclusions. **The scientific novelty** of the study lies in its establishment of a productive relationship between the research and educational activities of the University of Cumbria (UK) in the optics of cultural studies as a cultural practice and an institutional tool for shaping socio-cultural space. **Conclusions.** The research and cultural and artistic projects carried out within the structure of the University of Cumbria have a pronounced interdisciplinary and innovative character, are deeply implemented in the educational process with the use of digital technologies, visual arts, immersive art technologies and natural

experiments, focused on the problems of socio-cultural reality. This approach enables the modernisation of the educational process, achieving a balance between the demands of the socio-cultural sphere and the cultivation of the creative individuality of the personality, the formation of their worldview ideals, and thereby contributing to the resolution of local community needs through the integration of the outcomes of cultural, artistic and educational practices into socio-cultural industries. The findings of this study can be adapted and implemented by colleagues in Ukraine.

Keywords: art education, cultural and artistic practices, innovations, worldview of a creative personality, socio-cultural projects.

Актуальність теми дослідження. Відомо, що в тенденціях розвитку сучасного світу характерне збільшення проявів культурного різноманіття у глобалізованому просторі життєдіяльності людей. Водночас глобалізація діє як уніфікатор та стандартизатор унікальних, культурно самобутніх, значущих засобів організації суспільного буття, а саме ініціативних культурних практик, активності людей. Ці явища актуалізують питання збереження культурних здобутків та підтримки культурного різноманіття в суспільстві як чинників еволюції його соціокультурного простору. За думкою значної кількості фахівців, – науковців, культурних діячів, митців та громадських активістів – основними напрямками розвитку та акцентуації уваги слід визначити дослідження тенденцій удосконалення традиційних і пост-традиційних культурних та культурно-репродуктивних практик. У цьому зв'язку вважаємо актуальним вивчення соціокультурних моделей, культурних практик, аспектів формування напрямів розвитку простору суспільства, створених дослідницькими та освітніми центрами провідних країн світу. Таким потужним досвідом володіє Велика Британія – визнаний центр освіти, культурної дипломатії та культурно-мистецького практикування. Науково-дослідницька та культурно-освітня інституційна активність в країні сприяє виробленню стратегій запровадження інновацій в сферу культури і оптимізує стан креативної економіки. Тож, аналіз напрямів наукових досліджень та освітніх стратегій в сфері культури в оптиці їхнього сутнісного спрямування доповнить вже існуючі культурологічні дослідження українських науковців.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському науковому дискурсі початку ХХІ століття питання культурної дипломатії, культурної політики, мистецької освіти, практик креативної індустрії Великої Британії вже знаходили своє відображення. Так, було здійснено туристично-країнознавчі дослідження історико-культурних ресурсів Великої Британії, аналіз досвіду дослідницьких практик Великої Британії у питанні різноманіття та інклюзивності професійного видавничого

середовища, досвіду Великої Британії з впровадження ідей міжкультурної освіти, досвід організації дошкільного освітнього середовища, реформування загальної музичної освіти [1, 5–8].

Окремо слід відзначити розгорнуте дослідження О. Овчарук «Науково-дослідницькі та освітні стратегії як чинник культурних інновацій: досвід Сполученого Королівства», в якому подано глибокий аналіз науково-дослідницьких та освітніх стратегій інституцій Великої Британії як чинників культурних інновацій, які дозволяють використовувати потенціал мистецтва для вирішення складних проблем реального світу [4]. В результаті узагальнення досвіду державних інституцій, освітніх та дослідницьких установ, а також низки спеціальних культурно-мистецьких проєктів автор вказує на пріоритети в розвитку культурних інновацій та освітніх стратегій в цій країні: суттєві інвестиції в розробку та впровадження передових дигітал-технологій в культурну індустрію, а також міждисциплінарність та новаторство в освітніх стратегіях.

Визначенню ролі креативних індустрій в розвитку громад Великої Британії присвячена наукова розвідка групи українських авторів «Роль креативних індустрій в публічному управлінні розвитком громад: досвід Великої Британії» [3]. В роботі зроблено висновок, що розвиток і підтримка сектору креативних індустрій у багатьох частинах Великої Британії дає можливість людям реалізувати свої таланти, прагнення та бажання, допомагає регенерації віддалених від центру міських та сільських громад. Втім, нагальною потребою, вказується у статті, є запровадження системи довгострокових досліджень, а також моніторингів в університетах та незалежних аналітичних центрах, що зможуть надати чіткі уявлення про ефективність розвитку креативних індустрій у Великій Британії. Попри це, специфіка освітніх стратегій, культурних практик, наукових досліджень Великої Британії поки не мають достатньої презентації в сучасному українському гуманітарному дискурсі і потребують подальшого висвітлення.

Важливим теоретичним підґрунтям для дослідження є наукові розвідки соціокультурних змін, пов'язаних з аналізом культурних практик, здійснені рядом українських науковців: С. Волковим, В. Судаковою (Інститут культурології НАМ України); Н. Костенко, С. Макеєвим, А. Ручкою, С. Скоковою, В. Пилипенко, М. Шульгою (Інститут соціології НАН України). За результатом огляду тематики дисертацій 2021–2024 років представників наукової школи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, проблематика культурних та культурно-репродуктивних практик в аспекті формування духовної культури, культурних цінностей, культурно-історичної ідентичності, підвищення інтелектуально-емоційного потенціалу людини є актуальною для культурологічного теоретичного дискурсу. Серед них: «Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей» (Г. Волкова, 2021), «Рекреаційний компонент в явищах масової культури сучасної України» (Н. Діденко, 2023), «Культуротворча місія івент-практик в Україні» (О. Засядьков, 2023), «Становлення і розвиток Національного військово-історичного музею України (1995–2013 рр.)» (Л. Міненко, 2021), «Мистецтвознавчі практики у формуванні культурних цінностей суспільства» (Ю. Тарасенко, 2023), «Цирк у просторі культури України: інституалізаційний аспект» (О. Пожарська, 2021). Проте за межею уваги залишаються питання щодо стимулів та факторів модернізації культурних практик, а також, якими є наслідки змін цих практик, що стають чинниками соціокультурного простору. Отже, дослідження досвіду культурно-репродуктивних практик, які в умовах глобалізації модерують повсякденне життя людей, розвивають і збагачують контент соціокультурного простору, посилюють вплив культурної дії на формування аксіосфери людини є актуальними для формування стратегій розвитку соціокультурного простору України.

Мета роботи – розглянути сутність дослідницьких та освітніх підходів в вимірах cultural studies як факторів формування соціальної значущості культури для соціокультурного простору на прикладі Університету графства Камбрія (Велика Британія).

Виклад основного матеріалу. «Культурний поворот», який став одним із визначних зсувів у соціогуманітарних науках за попередні 50 років і поширився на різні дисципліни (пор., культурна історія, культурна

географія), походить з різноманітних літературно-філософських робіт мислителів початку ХХ століття («лінгвістичний поворот»), був започаткований в інтелектуальному русі другої половини ХХ століття, маніфестувався в контексті cultural studies і на сьогодні лишається трендом у науковому світі. Cultural studies, розвинута як академічна галузь досліджень і утверджена у створеному Р. Хогартом, британським інтелектуалом та культурним критиком, Центрі Сучасних Культурних Досліджень (Centre for Contemporary Cultural Studies, 1964), є широким дослідницьким полем наукових, інтелектуальних та активістських розвідок, аналітики від літературної критики та теорії культури (Cultural Theory) до повсякденного життя. У дискусії про cultural studies є важливою проблематика сили інтелектуальної праці та створення культурної політики модератії суспільства і не існує остаточного консенсусу в підході: чим є cultural studies – культурною практикою чи інституційним інструментом [11]. Так чи інакше, країни прагнуть впроваджувати власну культурну політику, що орієнтована на зальноосвітні тренди та на унікальність кожної з країн. Питання культури є критично важливим для розвитку країн, тому з другої половини ХХ століття культура та культурний розвиток є міжнародно визнаними вимірами світобудови та чинниками сучасного глобалізованого соціокультурного світу (за Л. МакДоуоллом). Отже, розуміння «культури» в ширшому значенні і в вимірах зсуву від індустріальної до інформаційної економіки, в якій продукування речей поступається місцем створенню сенсів (meanings) [13], у ситуації, яка вимагає нових підходів людського розуміння світу культури, який, як відомо, постійно створює виклики і вислизає від розуміння, а отже потребує максимально адаптивної та інноваційної освіти в сфері культури, зміни традиційного підходу та модернізації мистецької освіти для ефективного використання сучасного світового досвіду і можливостей новітніх технологій, за умови, «щоб мистецька освіта не лише забезпечувала знання та навички, а й сприяла збереженню і розвитку культурних цінностей та традицій» [2, 26].

Діяльність у сфері культури у Великій Британії модерує Департамент з питань дігитал-технологій, культури, ЗМІ і спорту (Department for Digital, Culture, Media and Sport (DCMS, 2008, штаб-квартира в Лондоні, 900 співробітників), який почав свою історію з об'єднання міністерств спорту та у справах

мистецтва. (У 1992 році нова інституція отримала назву Департамент національної спадщини (Department of National Heritage, DNH). В DCMS було створено робочу групу, яка займалася визначенням та вимірюванням креативних індустрій. Проте існуючий досвід Великої Британії культурного розвитку суспільства, заснованого на знаннях, говорить, що актуальним є питання, які типи «знань» мають значення, цінність і чому вони є цінними [12]. Слід також окремо наголосити, що в суверенній державі Сполучене Королівство Великої Британії і Північної Ірландії (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland), до складу якої входять Англія, Уельс, Шотландія (разом складають Велику Британію) та Північна Ірландія діють три окремі правові системи: Англійське право (Англія та Уельс), Шотландське право та Північно-ірландське право. Парламент Сполученого Королівства надав повноваження ухвалювати законодавчі акти окремим законодавчим органам Шотландії, Уельсу та Північної Ірландії, тому основи керування та фінансування соціокультурної та освітньої сфер у них можуть суттєво відрізнятися.

Сучасними центрами дослідження культури у Великій Британії є заклади освіти, які мають мережеву систему, потужну матеріальну базу, глибокі традиції, а також спеціальне фінансування. Система оцінювання досліджень (Research Excellence Framework, REF), дійсна до 2029 року, – британська система оцінювання досконалості досліджень (People, Culture and Environment, PCE) у

британських закладах вищої освіти (HELs) – забезпечує обґрунтування розподілу близько 2 мільярдів фунтів стерлінгів на рік державного фінансування досліджень в університетах [17]. Вперше REF проведено у 2014 році, коли було замінено попередню систему оцінювання досліджень (Research Assessment Exercise). Державна інституція «Дослідження та інновації у Великій Британії» (UK Research and Innovation, UKR, 2018) керує оцінюванням дослідницької діяльності від імені всіх чотирьох органів фінансування вищої освіти Великої Британії: Дослідницької агенції Англії (Research England), Шотландської Ради з фінансування (Scottish Funding Council), Комісії Уельсу з вищої освіти та досліджень (Medr, Wales' Commission for Tertiary Education and Research) та Департаменту економіки Північної Ірландії (Department for the Economy, Northern Ireland). Спільною метою політики органів фінансування в галузі оцінювання досліджень є забезпечення динамічної та оперативної дослідницької бази світового рівня в усьому академічному спектрі вищої освіти Великої Британії, а саме: забезпечення підзвітності за державні інвестиції в дослідження, надання порівняльної інформації та встановлення репутаційних критеріїв, які застосовуються в секторі вищої освіти та для інформування громадськості. Структура оцінювання дослідницької діяльності має чотири основні панелі: А, В, С, D. В контексті нашого дослідження і cultural studies зацікавлення і увагу викликає зміст панелі D (табл. 1).

Таблиця 1

Основні панелі експертного оцінювання дослідницької діяльності закладів вищої освіти Великої Британії до 2029 року

A	Медицина, здоров'я та науки про життя	
B	Фізичні, інженерні та математичні науки	
C	Соціальні науки	
D	Мистецтво та гуманітарні науки	Краєзнавство, Сучасні мови та лінгвістика, Англійська мова та література, Історія, Класика, Філософія, Теологія та релігієзнавство, Мистецтво та дизайн: Історія, практика і теорія, Музика, драматургія, танець, сценічне мистецтво, кіномистецтво та кінознавство, Комунікація, культурологія та медіазнавство, бібліотечна справа та інформаційний менеджмент

Джерело: розробка автора на основі <https://surl.li/kakcmb>.

88 університетів Великої Британії пропонують навчальні курси cultural studies (<https://surl.li/hejesq>): Arts (Culture) & Society, Astrology, Contemporary Studies, Culture/Gender/Folklor, Folklor, Gender Studies, Multicultural Studies, Popular Culture, Religion & Culture, Women's Studies.

Як було зазначено на початку в меті дослідження, розглянемо діяльність Університету Камбрії (University of Cumbria) як центру освіти та досліджень в аспекті cultural studies. Це відносно новий університет, але його історія сягає корінням у 1822 рік. Університет Камбрії був створений у 2007 році шляхом

злиття коледжу Святого Мартіна, Камбрійського Інституту мистецтв та Камбрійського університету Центрального Ланкаширу. Камбрійський Інститут мистецтв має довгу історію в Карлайлі, яка почалася зі створення Товариства заохочення витончених мистецтв (Society for the Encouragement of Fine Arts, 1822). Нова Академія мистецтв була заснована в 1823 році і перейменована в Карлайльський коледж мистецтв (Carlisle College of Art, 1950). У 2002 році заклад отримав схвалення від Таємної ради (Privy Council) зміни назви на Камбрійський Інститут мистецтв (Cumbria Institute of Art). Заклад став одним із засновників Консультативної групи з питань вищої освіти в Камбрії (Advisory Group on Higher Education in Cumbria, AGHEC). В Ланкастері університет Камбрії починав своє життя в казармах Королівського полку (King's Own Royal Regiment), і саме це об'єднання дало назву навчальному закладу, Сент-Мартін, на честь римського солдата, який навернувся до християнства. Університет був створений «з метою сприяння індивідуальному та регіональному процвітання в Камбрії (Cumbria) та Північному Ланкаширі (North Lancashire)» [18]. Станом на 2025 рік університет складається з семи кампусів (лат.

campus – «поле», «відкритий простір») в містах Ambleside, Barrow-In-Furness, Carlisle (два), Lancaster, London та Workington, які є не тільки якісно обладнаними студентськими містечками, але й центрами культури, наукових досліджень та інновацій. Університет входить до десяти університетів у Великій Британії за кількістю випускників, які працевлаштувалися або продовжили навчання протягом 15 місяців (97% випускників – опитування випускників, HESA 2024), посідає друге місце за якістю освіти (рейтинг Times Impact, 2022), нагороджений Срібною медаллю в заліку Teaching Excellence Framework в 2023 році [18].

У структурі кампусів Університету Камбрії створено науково-дослідні центри (Таблиця 2) та розвиваються сучасні соціальні мережі. До прикладу, «Розмова про інновації» – це серія подкастів Університету Камбрії, що містять діалоги з провідними фахівцями в галузях наукових досліджень та інновацій, які розповідають про свій досвід та мотивацію. Сім подкастів доступні для прослуховування на каналі Університету Камбрії в Spotify. Тематика подкастів варіюється від визначення впливу комах на світ до лекцій зі сталого розвитку.

Таблиця 2

Дослідницькі центри та наукові напрями Університету Камбрії

Centre for Research in Health & Society, CRiHS	«Здоров'я та благополуччя»	Дослідження, пов'язані з фізичним та психічним благополуччям людини та суспільства.
Centre for National Parks and Protected Areas, CNPPA	«Навколишнє середовище та географія»	Дослідження культурних ландшафтів, стосунків людини та природи, туризму в зв'язку з бізнесом та мистецтвом
Learning, Education and Development Research Centre , LED	«Освіта і навчання в навколишньому середовищі»	Дослідження освітніх ресурсів
Institute of Education, Arts & Society	«Креативні практики»	Дослідження проблем навколишнього середовища у зв'язку з творчістю та творчими дисциплінами.
Centre for Regional Economic Development, Initiative for Leadership and Sustainability, IFLAS CRED	«Лідерство та сталий розвиток»	Дослідження питань регіонального розвитку та лідерства

Джерело: розробка автора на основі <https://surl.li/gcpjiz>.

Напрями наукових пошуків університету є загальною рамкою науково-дослідної діяльності, глибоко імплементованої в освітній процес. В матеріалах самооцінювання університетської діяльності зазначається, що підтримка рівня репутації дослідницької досконалості та застосування інновацій в Університеті Камбрії приносять користь як місцевим, національним та міжнародним

спільнотам, так і фахівцям в окремих галузях промисловості. Зазначається, що наукові дослідження та різноманітні проекти не лише мають вплив на соціокультурний простір графства Камбрії загалом, але й покращують рівень спеціальної освіти через авторські програми, пряму пов'язані з цими дослідженнями та активними культурними та мистецькими практиками (табл. 3).

Приклади сучасних дослідницьких проєктів Університету Камбрії

1.Cumbrian Alchemy: The Influence of Art Practices on the Management of Nuclear Sites and Development of Nuclear Markers to Warn Future Civilizations	1.«Камбрійська алхімія: вплив мистецьких практик на управління ядерними об'єктами та розробка ядерних маркерів для попередження майбутніх цивілізацій»	Керівник: Robert Williams, PhD, почесний професор образотворчого мистецтва (University of Cumbria Institute of the Arts), розробник бакалаврської програми з образотворчого мистецтва та магістерської програми з сучасного образотворчого мистецтва
2.Using Art to Influence, Benefit, and Inform Conflicts in Human and Non-Human Interaction, and Efforts to Conserve Species	2.Використання мистецтва для впливу, користі та інформування про конфлікти у взаємодії людини і природи, а також зусилля зі збереження видів.	Керівник Mark Wilson, PhD, почесний професор образотворчого мистецтва Інституту освіти (Institute of Education – Arts and Society)

Джерело: розробка автора на основі <https://surl.li/gcpijz>.

Так, мистецький проєкт «Камбрійська алхімія» (Cumbrian Alchemy: The Influence of Art Practices on the Management of Nuclear Sites and Development of Nuclear Markers to Warn Future Civilizations) [10] вплинув на дискурс навколо культури ядерного антропоцену, висвітливши роль і внесок мистецьких практик в управління ядерними об'єктами та розробку відповідних маркерів для попередження цивілізацій про ядерні відходи (потенційно через тисячі років у майбутньому). Зокрема, учасники проєкту «Камбрійська алхімія» долучилися до розробки рекомендацій Агентства з ядерної енергії (Nuclear Energy Agency, NEA) щодо зменшення ненавмисного проникнення людини до ядерних сховищ та підтримки майбутнього суспільства у прийнятті поінформованих рішень щодо цих об'єктів після закриття. Крім того, проєкт «Камбрійська алхімія» вплинула на практику збереження відходів ядерної енергетики у Камбрії (місце розташування першої АЕС Calder Hall (1956) у Великій Британії, біля міста Seascale), а завдяки залученню громадськості поглибилося розуміння культури виробництва ядерної енергії. Підтримка фонду Arts Catalyst funded Perpetual Uncertainty programme дозволила проєкту «Камбрійська алхімія» здійснити турне Швецією та Бельгією, охопивши аудиторію 187,112 тис. відвідувачів виставок.

Зосередивши свою роботу на долі двох корінних видів риб (Humpback Chub та California Condor), що перебувають під загрозою зникнення у Великому каньйоні, штат Арізона, США, професор Марк Вілсон (Mark Wilson), керівник проєкту «Ловля форелі в Америці та інші історії» («Trough Fishing in America & other stories»), звернувся до

застосування сучасних мистецьких практик. За проєктом було створено фільми, організовано мистецькі презентації, що сприяли проведенню політичних дебатів в ООН та підвищенню обізнаності різних суспільств в екологічних проблемах завдяки виставкам в Арізоні, Ісландії та Маямі, а також через творчі практики оповідання історій (story-telling). Все це дозволило авторам проєкту наголосити на значенні та ефективності використання культурно-мистецьких практики в суспільно важливих заходах і впливі творчих практик на гармонізацію соціокультурного простору.

Цікаві підходи до міждисциплінарних понять демонструють дослідники Камбрійського університету у міжнародній колаборації авторів. Збірка есеїв з різних дисциплін (включаючи, але не обмежуючись соціологією, історією, географією, освітою на свіжому повітрі, музеєзнавством і вивченням спадщини, охороною здоров'я та англійською літературою) пропонує погляд на відносини між людьми і місцем їх проживання у п'яти взаємопов'язаних розділах: «Історії, ландшафти та ідентичності», «Відчуття місця в сільській місцевості», «Відчуття місця в місті», «Культурні ландшафти», «Охорона природи, біологічне розмаїття та туризм». Автори монографії «Відчуття місця: міждисциплінарні перспективи» («Making sense of place: multidisciplinary perspectives») в різний спосіб досліджують термін «відчуття місця» («making sense of place») як важливе міждисциплінарне поняття, що використовується для розуміння складних процесів, через які індивіди та групи визначають себе та свої стосунки з природним і культурним середовищем, і яке протягом останніх років дедалі більше визначається та теоретизується. Очевидно, і ми підтримаємо

думку, що почуття місця опосередковує наші стосунки зі світом і один з одним; воно є надзвичайно важливим підґрунтям для індивідуальної та колективної ідентичності. Дослідниця камбрійської літератури і одна з авторів збірки П. Бредшоу (Penelope Bradshaw) простежує, як регіональна ідентичність конструюється в літературних текстах, і дає важливе розуміння того, як узгоджуються складні зв'язки між певним місцем та його мешканцями, як завдяки цьому розвивається регіональна ідентичність. Камбрійська література, зауважує П. Бредшоу, є особливо цікавим прикладом такого роду «переговорів», оскільки з самого початку тексти, написані про Камбрію, мали тенденцію зосереджуватися на фізичному драматизмі її природного ландшафту. Це призвело до відповідного впливу цього дикого і неприборкуваного природного середовища на людей, які його населяють, висновковує авторка [9].

Великий інноваційний міждисциплінарний проєкт Камбрійського університету «Цифрові голоси майбутнього: Дитяче бачення майбутніх лісових ландшафтів розкривається через гру» (Future of UK Treescapes (2023-2024): Digital Voices of the Future: Children's visions of future treescapes revealed through gaming), вартістю £1,593,863 актуалізував пошук шляхів вирішення важливої проблематики довкілля Великої Британії і реалізацію довготривалої програми «Деревні ландшафти Великої Британії», генерував дослідницький вплив на освітню та екологічну політику і практику на місцевому, регіональному та національному рівнях [15]. Чи може онлайн-середовище стати місцем, де діти можуть мріяти, думати, ділитися і створювати простір для прогнозування та моделювання різних лісових ландшафтів та свого майбутнього? За проєктом було здійснено сім зустрічей між дітьми (8-13 років) з двох шкіл на території Мерсі Форест (початкова школа Parklands, католицька середня школа Ellesmere Port) з командою проєкту для спільного проєктування та розробки ігор з використанням двох ігрових платформ: інтерактивної Roblox та іммерсивної Unity. Проєкт застосовує ключові положення спільного створення та обміну ігровими середовищами, що дозволяють дітям візуалізувати та досліджувати, як можуть виглядати майбутні лісові ландшафти як відповідь на різні рішення, зроблені протягом їхнього життя. Моделюючи існуючі та нові лісові ландшафти в реальних умовах, діти можуть застосувати нові знання, «розуміти» лісові ландшафти, що виникають в результаті

віртуальної реальності, в ігровому середовищі. Це дає дітям можливість уявити світи, в яких вони б хотіли жити в симбіозі з природою, і випробувати симуляцію майбутнього, яке в іншому випадку важко уявити, а ще важче відчувати себе в ньому. Моделювання та імітація результатів посадки дерев та опікування ними в цих середовищах дозволяє уявити, як можуть виглядати лісові ландшафти в майбутньому, а також візуалізувати та кількісно оцінити екологічні, соціально-економічні та культурні вигоди. Так, зазначається авторами, нові знання створюють нові міждисциплінарні парадигми та концепції з акцентом на спільну творчість та врахування життєвого досвіду.

Цікаве дослідження понять природи, культури та культурної спадщини, в сучасному цивілізаційному підході, здійснили П. Девіс (Peter Davis, School of Arts and Cultures at Newcastle University) та І. Конвері (I. Convery, Environment & Society at the University of Cumbria) [16]. В науковій розвідці «Новий підхід до збереження природи» («Rewilding: A New Approach to Conservation») автори переосмислюють роль культури у розвитку концепції природної спадщини, вказують на те, що в контексті сучасного наукового дискурсу зв'язки між природою і культурою іноді втрачаються, фрагментуються, зміщуються або неправильно розуміються, тому пропонують змінити сучасне сприйняття природи в оптиці надання цінності природному середовищу. Отже, наголошено в дослідженні, спосіб життя, система цінностей, спосіб світобачення та взаємозв'язку людини з природним середовищем визначають специфіку культури сучасного суспільства та перспективи його розвитку. Саме втілення в різноманітні соціокультурні та культурно-мистецькі практики принципів збереження дикої природи, поважного ставлення до її прав та свободи на усамітнення, наголошується дослідниками, створює можливості для продовження історичного існування людства в обставинах його невинного наукового та техніко-технологічного прогресування.

Актуальним науковим дослідженням також є стаття «Розподілені структури пізнання та здоров'я (або як TikTok з'їв мій розум» («Distributed assemblages of cognition and health (or) how TikTok ate my mind»), в якому співробітники Університету Камбрії Дж. МкФі (Jamie McPhie) та Д. Кларк (David Clarke) намагаються самі і пропонують нам вести розмисли про здоров'я, соціальні мережі та творчість, відчувши себе у віртуальному просторі [14]. Це не якийсь примарний простір,

позбавлений матеріалу, розмірковують автори на прикладі мережі TikTok, а цілком матеріальний конструкт, який в екосистемі пов'язує себе з усім, що з ним взаємодіє, зокрема, з мисленням та процесом пізнання людини. Отже, задамося питанням і ми, якими можуть бути наслідки для здоров'я та благополуччя людини (human health and well-being), коли ми мислимо та пізнаємо світ за допомогою соціальних мереж, якщо віртуальний простір «мислить» себе творчо, розвивається, бореться і квіризує суспільно важливі концепти (від тем колективного здоров'я, втіленого пізнання до мізогінії і фашизму)? Вірогідно тому й винесено авторами в назву статті метафоричний вислів «як TikTok з'їв мій розум», оскільки наявні розриви людиновимірною взаємозв'язку реальної дійсності з усіма формами її існування, які не можуть бути представлені актуально, а також втрата здібності сучасної людини до вищої духовності, сили самопізнання, дієвості, креативності, можливості понятійного вираження випадкових властивостей, що і є загальною тенденцією розвитку соціокультурного простору суспільств високотехнологічного хронотопу.

І в заключенні огляду дослідницьких та освітніх підходів Університету Камбрії наведемо міркування старшого викладача університету Камбрії М. Фрейзера (Mark Fraser, Institute of Health; Social Science). У короткому інтерв'ю М. Фрейзер зазначив, що графство Камбрія як географічний простір традиційно асоціюється в суспільстві з географічною територією національного парку «Озерний край» (Lake District National Park), популярною далеко за межами Великої Британії рекреативно-туристичною дестинацією та привабливим місцем для відпочинку заможних відвідувачів. Проте графство Камбрія складається з багатьох різних громад, які ідентифікують себе як значно відмінні одна від одної. Отже, актуальним питанням є, вважає М. Фрейзер, спершу визначити соціокультурний феномен «камбрійська культура», що дозволить перейти до поглибленого розгляду специфіки соціокультурного простору Камбрії та вивчення особливостей кроскультурної комунікації в цьому просторі. А це, що очевидно, створює потенціал для наступних наукових досліджень, які дозволять оптимізувати шляхи знаходження відповідей на реальні виклики соціокультурної дійсності та досягнення соціально значущих змін.

Отже, Камбрійський університет Великої Британії, представлений сімома підрозділами, – це сучасний освітній заклад з цінним досвідом та потенціалом академічних досліджень в аспекті cultural studies, які висвітлюють новітні тенденції в підходах до людського розуміння світу природи та культури. В закладі активно практикується створення міждисциплінарних освітніх програм, що відповідають сучасним стратегіям та інноваціям в системі освіти Великої Британії та підтримуються інвестиційно. Результати досліджень інтегруються в сектори соціокультурної індустрії: діяльність культурних інституцій, освітні програми, соціокультурні ініціативи та проекти, відображаються на комунікаційних платформах. Дослідницький та освітній досвід науковців Великої Британії, зокрема Університету Камбрії, в оптиці cultural studies може бути використаний їхніми українськими колегами з метою втілення актуальних стратегій культурологічної та мистецької освіти в умовах глобалізації та культурних трансформацій сучасності, а саме: використання потенціалу ціннісної енергії культурно-мистецьких практик для створення умов самореалізації людини в конкретних життєвих умовах і обставинах, знаходження твірного синтезу у відповідності соціокультурних запитів і розвитку творчої індивідуальності особистості, її світоглядних ідеалів.

Література

13. Бондаренко Н. Досвід організації дошкільного освітнього середовища Великої Британії. *Просторовий розвиток* : наук. журнал. 2023. № 6. С. 379–385.
14. Денисюк Ж. З. Мистецька освіта в умовах глобалізації та культурних трансформацій сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 23–28.
15. Мазур О., Квітка С., Миргородська М. Роль креативних індустрій в публічному управлінні розвитком громад: досвід Великої Британії. *Аспекти публічного управління* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 13–20.
16. Овчарук О. В. Науково-дослідницькі та освітні стратегії як чинник культурних інновацій: досвід Сполученого Королівства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 3–9.
17. Осмоловська О. А. Досвід дослідницьких практик Великої Британії у питанні різноманіття та інклюзивності професійного видавничого середовища. *Обрії друкарства* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 78–89.
18. Подковиріфф Н. Досвід Великої Британії з упровадження ідей міжкультурної освіти. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова* : наук. журнал. 2020. Вип. 73. С. 44–48.
19. Шпарага Т. І. Туристично-країнознавчі дослідження історико-культурних ресурсів Великої Британії. URL: <http://surl.li/owrdrb> (дата звернення: грудень 2024).

20. Черкасов В. Ф. Реформування загальної музичної освіти у Великій Британії. *Музичне мистецтво в освітньому дискурсі* : наук. журнал. 2019. № 4. С. 2–28.

21. Bradshaw P. Cumbrians and their «ancient kingdom»: landscape, literature and regional identity. Convery I., Corsane G. and Davis P (eds.). *Making sense of place: multidisciplinary perspectives*. Boydell & Brewer, Woodbridge, UK. 2012. Pp. 33–42. URL: <https://salo.li/0074345> (дата звернення: грудень 2024).

22. Cumbrian Alchemy: The Influence of Art Practices on the Management of Nuclear Sites and Development of Nuclear Markers to Warn Future Civilizations. URL: <https://surl.li/siflzw> (дата звернення: грудень 2024).

23. Hartley J. Short History of Cultural Studies. Sage Publications Ltd. London. Thousand Oaks. New Delhi. / Review R. Hammer and D. Kellner, UCLA. 2003. Pp. 1–8. URL: <https://salo.li/0a87DD5> (дата звернення: грудень 2024).

24. Hill K. & Julier G. Design, Innovation and Policy at Local Level. In G. Julier and L. Moor (Eds.), *Design Issues*. 28 (1) 2012. Pp. 106–108. DOI: <https://doi.org/10.2307/41427817>.

25. Mcphie J., Clarke D. Distributed assemblages of cognition and health (or) how TikTok ate my mind. Boyd C., Boyle L., Bell S., Högström E., Evans J., Paul A. and Foley R., (eds.) *Routledge handbook on spaces of mental health and wellbeing*. Routledge, London, UK, 2024. Pp. 283–290. URL: <https://salo.li/695CA33> (дата звернення: грудень 2024).

26. Natural Environment Research Council. Future of UK Treescapes (2021–2024): Voices of the Future: Collaborating with children and young people to re-imagine treescapes. URL: <https://surl.li/utdlvp> (дата звернення: грудень 2024).

27. Nordic Council of Ministers. Art and culture – driving force for sustainable development in the Nordic region. Co-operation programme on culture policy 2021–2024. URL: <https://pub.norden.org/politiknord2021-708/> (дата звернення: грудень 2024).

28. Van Maanen E. & Convery I. Rewilding: A New Approach to Conservation. Convery, I & Davis P (eds.), *Changing Perceptions of Nature*. Woodbridge: Boydell & Brewer. 2016. Pp. 303–301. URL: <https://salo.li/77F5472> (дата звернення: грудень 2024).

29. UK Research and Innovation. Research Excellence Framework. <https://surl.li/bfmlkk> (дата звернення: грудень 2024).

30. University of Cumbria. URL: <https://www.cumbria.ac.uk/> (дата звернення: грудень 2024).

References

1. Bondarenko, N. (2023). Experience of Organising Preschool Educational Environment in the UK. *Spatial Development*, 6, 379–385 [in Ukrainian].

2. Denysiyuk, Zh. (2023). Art Education in the Conditions of Globalisation and Cultural Transformations of Modern Times. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 1, 23–28 [in Ukrainian].

3. Mazur, O., Kvitka, S., & Myrhorodska, M. (2024). The Role of Creative Industries in Public Administration of Community Development: The experience of Great Britain. *Aspects of Public Administration*, 2, 13–20 [in Ukrainian].

4. Ovcharuk, O. (2024). Research and Education Strategies as a Factor of Cultural Innovation: Experience of the United Kingdom. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 1, 3–9 [in Ukrainian].

5. Osmolovska, O (2022). Experience of Research Practices of Great Britain in the Issue of Diversity and Inclusiveness of Professional Publishing Environment. *Horizons of Printing*, 1, 78–89 [in Ukrainian].

6. Podkovyrov, N. (2020). Experience of Great Britain in Implementing the Ideas of Intercultural Education. *Scientific journal of the Drahomanov National Pedagogical University*, 73, 44–48 [in Ukrainian].

7. Shparaha, T. (n.d.). Tourist and Country Studies of Historical and cultural Resources of Great Britain. URL: <http://surl.li/owrdbr> [in Ukrainian].

8. Cherkasov, V. (2019). Reforming General Music Education in the UK. *Musical Art in Educational Discourse*, 4, 2–28 [in Ukrainian].

9. Bradshaw, P. (2012). Cumbrians and their ‘Ancient Kingdom’: Landscape, Literature and Regional Identity. In: Convery, Ian, Corsane, Gerard and Davis, Peter, (eds.) *Making Sense of Place: Multidisciplinary Perspectives*. Boydell & Brewer, Woodbridge, UK, 33–42. Retrieved from: <https://salo.li/0074345> [in English].

10. Cumbrian Alchemy: The Influence of Art Practices on the Management of Nuclear Sites and Development of Nuclear Markers to Warn Future Civilizations. (n.d.). Retrieved from: <https://surl.li/siflzw> [in English].

11. Hartley, J. (2003). Short History of Cultural Studies. Sage Publications Ltd. London. Thousand Oaks. New Delhi, 1–8. Retrieved from: <https://surl.li/uwubws> [in English].

12. Hill, K., & Julier, G. (2009). Design, Innovation and Policy at Local Level. In G. Julier and L. Moor (Eds.), *Design and Review*, 106–108. Retrieved from: <https://doi.org/10.2307/41427817> [in English].

13. Mcphie, J., & Clarke, D. (2024) Distributed Assemblages of Cognition and Health (or) How TikTok Ate my Mind. In: Boyd, Candice, Boyle, Louise, Bell, Sarah, Högström, Ebba, Evans, Joshua, Paul, Alak and Foley, Ronan, (eds.) *Routledge handbook on spaces of mental health and wellbeing*. Routledge, London, UK, 283–290. Retrieved from: <https://salo.li/695CA33> [in English].

14. Natural Environment Research Council. Future of UK Treescapes (2021–2024): Voices of the Future: Collaborating with children and young people to re-imagine treescapes. (n.d.). Retrieved from: <https://surl.li/utdlvp> [in English].

15. Nordic Council of Ministers. Art and Culture – Driving Force for Sustainable Development in the Nordic Region. Co-Operation Programme on Culture Policy 2021–2024. (n.d.). Retrieved from: <https://pub.norden.org/politiknord2021-708/> [in English].

16. Van Maanen, E., Convery, I. (2016). Rewilding: A New Approach to Conservation. *Changing Perceptions of Nature* / Convery, I & Davis P (eds.). Woodbridge: Boydell & Brewer, 303–319. Retrieved from: <https://salo.li/77F5472> [in English].

17. UK Research and Innovation. Research Excellence Framework. (n.d.). Retrieved from: <https://surl.li/bfmlkk> [in English].

18. University of Cumbria. (n.d.). Retrieved from: <https://www.cumbria.ac.uk/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 21.02.2025

УДК 316.3:061]:008(477-82)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327929

Цитування:

Галан О. М. Єврейська спільнота в культурному просторі Луцька. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 111–116.

Галан Ольга Миколаївна,
аспірантка Волинського національного
університету імені Лесі Українки
<https://orcid.org/0000-0002-2392-0200>
ohalan@lpc.ukr.education

Halan O. (2025). Jewish Community in the Cultural Space of Lutsk. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 111–116 [in Ukrainian].

ЄВРЕЙСЬКА СПІЛЬНОТА В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ЛУЦЬКА

Мета статті – виявити та проаналізувати вплив єврейської громади на культурний простір Луцька у пострадянський період, окреслити головні тенденції міжкультурної взаємодії та роль єврейської спадщини у формуванні міської ідентичності. Особливу увагу приділено вивченню громадських ініціатив, спрямованих на відновлення історичних пам'яток, реставрацію синагог та музейні проекти, що сприяють збереженню пам'яті про єврейську культуру Луцька. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, поєднуючи методи історичного аналізу, культурологічного дослідження та соціологічного опитування. Основу емпіричної бази складають наукові праці, архівні документи, матеріали ЗМІ, а також інтерв'ю з представниками єврейської громади та експертами у сфері культурної спадщини. Додатково використано польові дослідження та візуальний аналіз архітектурних пам'яток, що дозволяє простежити динаміку їхнього стану та змін у міському середовищі. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному аналізі культурного простору Луцька крізь призму єврейської присутності та її впливу на сучасний розвиток міста. Особливий акцент зроблено на процесах збереження єврейської спадщини та її інтеграції у загальноміський контекст. Важливим аспектом є дослідження сучасних ініціатив з популяризації єврейської культури через фестивалі, виставки та освітні заходи. **Висновки.** Єврейська спільнота відіграє значну роль у формуванні культурного ландшафту Луцька, сприяючи розвитку міжкультурного діалогу та підтримуючи збереження історичної пам'яті. Незважаючи на демографічне скорочення, культурні ініціативи та проекти, спрямовані на популяризацію єврейської спадщини, продовжують впливати на сучасну ідентичність міста. Відзначено важливість співпраці місцевої влади, громадських організацій та міжнародних фондів у підтримці єврейської культурної спадщини.

Ключові слова: єврейська спільнота, Луцьк, культурний простір, міжкультурна взаємодія, полікультурність, культурна ідентичність, культурна спадщина, історична пам'ять, урбаністика, міська культура.

Halan Olha, Postgraduate Student, Lesya Ukrainka Volyn National University
Jewish Community in the Cultural Space of Lutsk

The purpose of the study is to identify and analyse the impact of the Jewish community on the cultural space of Lutsk during the post-Soviet period, outline key trends in intercultural interaction, and explore the role of Jewish heritage in shaping urban identity. Special attention is given to the study of public initiatives aimed at restoring historical monuments, synagogue renovations, and museum projects that contribute to the preservation of Jewish cultural memory in Lutsk. **Research methodology.** The research is based on an interdisciplinary approach, combining methods of historical analysis, cultural studies, and sociological surveys. The empirical foundation includes scholarly works, archival documents, media materials, and interviews with representatives of the Jewish community and experts in cultural heritage. Additionally, field research and visual analysis of architectural monuments are employed to track changes in their condition and transformations within the urban environment. **The scientific novelty** of this study lies in its comprehensive analysis of Lutsk's cultural space through the lens of Jewish presence and its influence on the city's contemporary development. Special emphasis is placed on the processes of preserving Jewish heritage and integrating it into the broader urban context. Another important aspect is the examination of modern initiatives aimed at popularising Jewish culture through festivals, exhibitions, and educational activities. **Conclusions.** The Jewish community plays a significant role in shaping Lutsk's cultural landscape, fostering intercultural dialogue, and preserving historical memory. Despite demographic decline, cultural initiatives and projects aimed at promoting Jewish heritage continue to influence the city's modern identity. The study highlights the importance of collaboration between local authorities, public organisations, and international foundations in supporting Jewish cultural heritage.

Keywords: Jewish community, Lutsk, cultural space, intercultural interaction, multiculturalism, cultural identity, cultural heritage, historical memory, urban studies, urban culture.

Актуальність теми дослідження. Полікультурність із давніх часів до сьогодні є важливим чинником розвитку соціокультурних процесів в українських землях. Культура України характеризується співіснуванням і взаємодією різних етнічних груп, цьому сприяли геополітичне розташування та міграційні процеси. В Луцьку впродовж віків проживали різні етнічні спільноти, які здійснили вплив на культурний ландшафт міста. Однією з них є чисельна єврейська громада, яка в період Другої світової війни була майже знищена німцями. Але з початком незалежності України національно-культурна спільнота євреїв відродилась і сьогодні відіграє важливу роль в культурному просторі міста, саме тому дослідження єврейського сегменту культури Луцька є актуальною проблемою для культурологічного аналізу. У попередніх працях, що стосуються єврейської тематики, не завжди можливо простежити поетапний розвиток єврейської общини від появи етнічного конгломерату в середньовічному Луцьку до стійкої етнокультурної організації з розвиненою комунікацією в XXI столітті. У зв'язку з цим варто звернути увагу на аналіз єврейської спільноти Луцька як самобутнього культурного явища і проаналізувати основні аспекти діяльності товариства в контексті міжкультурної взаємодії.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідники висвітлюють життя євреїв Луцька в різноманітних ракурсах, зокрема в дослідженнях з історії міста, архітектурних пам'яток, економічного життя, а також трагічних сторінок етнічної спільноти. Зокрема, Валентина Надольська досліджує історію єврейської общини історичної Волині, громадське і культурне життя євреїв Волинської губернії, економічну та господарську діяльність [10]. Явища і події Голокосту луцьких євреїв висвітлені в працях багатьох істориків, так, Богдан Зек в праці «Луцьк в роки нацистської окупації» [7], розкриває історію єврейської громади Волині у роки німецького поневолення. Краєзнавець Геннадій Бондаренко досліджував місця меморіалізації єврейської спільноти, зокрема й у місті Луцьку [1]. Проте комплексний аналіз діяльності єврейських товариств Луцька відсутній, як і культурологічні дослідження міжетнічної взаємодії єврейського етносу з представниками інших культур.

Мета дослідження. З огляду на те, що діяльність єврейської спільноти в культурному просторі Луцька розглядалась лише дотично через певні приклади або ж порівняння, мета нашої роботи – проаналізувати історичне

становлення національно культурного об'єднання євреїв Луцька та особливості його діяльності в період української незалежності.

Виклад основного матеріалу. Початок розселення євреїв в Україні сягає періоду Київської Русі. Збереглися писемні свідчення про єврейських мешканців Галицько-Волинського князівства. Так, князь Данило користувався допомогою євреїв при реорганізації своїх володінь. А у Галицько-Волинському літописі, де описується смерть і поховання князя Володимира Васильовича в 1288 р. в м. Володимирі, відзначено велику жалобу місцевих євреїв з цього приводу. Ці факти переконують, що вже у XIII ст. євреї проживали на території Волині, тим самим був покладений початок процесу формування у краї єврейської етнічної громади. Своє логічне продовження цей процес отримав у польсько-литовську добу [10, 271].

За довгий історичний період співжиття в Луцькій міській громаді єврейська община переживала періоди і гонінь, і відносної стабілізації, отримуючи як певні привілеї, так і утиски. Починаючи з часів Російської імперії, євреї в Луцьку піддаються дискримінації, їхні громадянські права суттєво обмежуються. Впродовж усієї своєї представленості в культурному просторі міста єврейська спільнота мала здебільшого замкнений характер, що зумовлювалось особливостями культурно-релігійних традицій євреїв, які гуртувалися, насамперед, навколо сакральних центрів. Як стверджує сучасний луцький дослідник Олександр Котис, – «Ще перед 1800 роком кількість єврейського населення в Луцьку переважала кількість християнського. На кінець століття 80–90 % населення було євреями. По місту були розкидані десятки синагог та молитовних домів» [9, 153].

У міжвоєнний період (1919–1939 роки) населення Луцька було багатонаціональними, а отримання містом статусу Волинського воєводського центру Другої Речі Посполитої сприяло зростанню культурної, громадської, економічної активності представників етнічних спільнот. Оскільки єврейська громада переважала за чисельністю, «...за переписом населення 1921 р., її чисельність становила 14 860 осіб, що становило 70,2% від загальної кількості лучан. У подальші роки, не дивлячись на те, що їх кількість і надалі зростала (у 1931 р. до 17 366 осіб), частка єврейського населення серед загалу міських мешканців зменшилася до 42,2%. Причина цього крилася з одного боку в активній еміграції серед представників цієї спільноти, з іншого, у значному напливі поляків з інших регіонів Польщі. Основними формами колективної репрезентативності

євреїв у міжвоєнному Луцьку були Луцька єврейська релігійна гміна та чисельні осередки різного роду політичних партій, громадських організацій і професійних об'єднань» [12, 69].

З початком окупації Луцька 25 червня 1941, яке було одним із найбільших міст Західної України, де впродовж століть проживала і формувалася єврейська спільнота. «Національна політика нацистів на окупованих територіях перетворилася у справжню трагедію для міста. У результаті Голокосту загинула фактично вся єврейська громада, яка становила майже половину населення Луцька. Масові розстріли відбувалися з перших днів окупації. Запровадивши систему відзнак для євреїв, окупаційна влада змушувала їх сплачувати спеціальні податки, здавати цінності та інші речі. Окрім цього, існувала система фізичної експлуатації, були впроваджені всеохоплюючі заборони та обмеження. Реалізуючи поставлені завдання, німецька влада переселила усіх євреїв Луцька до гетто, яке було утворене на території Старого міста. Умови життя в цьому таборі не відповідали навіть першочерговим потребам людей. Результатом такої політики стало фізичне знищення майже 25 тис. осіб єврейської громади міста і навколишніх населених пунктів у серпні 1942 р.» [7, 59].

В післявоєнні часи через кампанії антисемітизму діяльність єврейських національно-культурних товариств не репрезентована. «З іншого боку, в хрущовський період євреї опинилися у певному культурному вакуумі. Це характеризувалося знищенням традиційної ідишської цивілізації в період Голокосту, а також розгромом єврейських культурних установ в 1952-1953 рр. Фізичне знищення провідних єврейських письменників, акторів, пов'язаних з ЄАК, було справді невинуватною втратою. До цього варто додати відсутність єврейських навчальних закладів, як нижчої, так і вищої ланки. За переписом 1959 року кількість євреїв визначалася у 2 267 814 осіб (1,09% від загального населення Радянського Союзу), але в реальності, як вважають сучасні дослідники, їх могло бути на 15% більше. Вони займали за чисельністю 11-е місце серед народів СРСР. В Україні мешкало близько 840 тис. (2% населення), республіка займала в цьому відношенні друге місце після РРФСР (875 тис.)» [6].

Одночасно з відновленням незалежності та суверенітету України в 1991 році та демократичною трансформацією суспільства відбулося етнокультурне відродження як українців, так і національних меншин, що призвело до утворення Національно-культурної асоціації. Рушійною силою цих

спілок була творча дисидентська інтелігенція, яка зуміла об'єднатися навколо культурно-освітніх цілей, незважаючи на нагляд Комуністичної партії. В умовах демократичних перетворень з весни 1989 почали створюватися перші національно-культурні товариства в Україні. Національно-культ. діяльність активізувалася з проголошенням незалежності України 1991 [3, 459].

У грудні 1989 року представники єврейської інтелігенції Луцька створили Волинську обласну організацію Українського товариства єврейської культури. Організаційна конференція затвердила Статут товариства і обрала правління. Головою товариства був обраний – Кальман Ізраїлевич Марьясіс [5]. З початком незалежності України Волинську обласну організацію Українського товариства єврейської культур очолив І. Долінський, за час керівництва якого, громаді євреїв Луцька було передано автентичну будівлю. В споруді на вулиці Богдана Хмельницького в місті Луцьку з початку XX ст. та закінчуючи окупацією міста, розміщувалась єврейська гміна, школа, молитовний зал, рабинське управління та інші єврейські організації. Наступним етапом в діяльності національно-культурного товариства стало створення Волинської релігійної громади прогресивного іудаїзму в 1999 році. За інформацією з офіційного сайту об'єднання: «... членами правління громади в різні роки обиралися Борис Карп, Борис Цудечкіс, Йосип Ейдінов, Едуард Тумаркін, Товій Рівець, Світлана Урицька, Олександр Гайдар, Олександра Гайдар, Дмитро Пісьман, Дмитро Гнатюк, Валентин Гнатюк, Наталя Пашук, Іда Плотнікова, Лариса Коваленко, Сергій Швардовський, Ольга Козирська, Людмила Кучеренко» [5].

З 2003 року на посаду голови був обраний Едуард Долінський, який працював виконавчим директором Всеукраїнського Єврейського Конгресу та Єврейського фонду України. В єврейській громаді міста була створена нова структура – Опікунська рада та введена посада виконавчого директора громади. В травні 2015 року на посаду голови правління громади було обрано Іллю Борисовича Мірецького, а виконавчим директором призначено Сергія Швардовського.

Після отримання будівлі в довгострокове користування в першу чергу був обладнаний зал для здійснення релігійних обрядів та вивчення Тори. Кожен Шаббат члени громади стали зустрічатися в обшинному центрі для проведення служби Кабалат Шаббат і ранкових суботніх молитов. Крок за кроком люди стали дізнаватися все більше про іудаїзм [5].

Діяльність луцького єврейського національно-культурного товариства пов'язана насамперед з релігійною, просвітницькою, волонтерською роботою. При громаді активно діють чисельні релігійні, мистецькі, освітні та культурно-освітні програми для дітей, молоді, молодих сімей, людей середнього та старшого віку. Товариство часто виступає ініціатором чи співорганізатором культурних проєктів, що сприяють налагодженню мультикультурних діалогів, зокрема в 2016 році в відбувся другий етап проєкту «Луцьк – мультикультурне місто».

Як зазначив Сергій Швардовський у своєму інтерв'ю від 24 вересня 2024 року [13], національно культурне товариство налічує близько 400 членів та членкинь. Приміщення та прилегла територія єврейського національно-культурного товариства об'єднує урочисту залу для культових потреб, простір для спілкування, дитячий освітній центр, кімнату-музей «Єврейський дворик», кухню-пекарню, спортивну залу, перукарню, пральню, волонтерський склад.

Координаторка єврейської волонтерської мережі Volunteer Community FSU у Луцьку, активна учасниця національно-культурного товариства євреїв Луцька Тетяна Плотнікова [11] в інтерв'ю розповіла про діяльність товариства та філії «Хесед Бешт» в Луцьку.

«Шаббатний гість» – проєкт, покликаний зберігати та поширювати традиції святкування Шаббату, створюючи атмосферу єдності та сімейного затишку. Щотижня волонтери випікають свіжі хали та передають їх клієнтам громади разом із свічками й іншими символами Шаббата. Ця ініціатива слугує не лише матеріальною підтримкою, але й релігійно-культурним зв'язком, допомагаючи людям відчувати належність до юдейської спільноти.

Важливим аспектом діяльності національно-культурного товариства є волонтерська робота представлена численними проєктами, разовими та періодичними акціями, які реалізуються членами спільноти та волонтерами. Food Security – проєкт, який забезпечує благодійні обіди тричі на тиждень для представників громади та внутрішньо переміщених осіб (ВПО). Приготування страв здійснюється за підтримки спонсорів, волонтерів. Проєкт виконує подвійну функцію: забезпечує базові потреби в харчуванні та створює відчуття стабільності й соціальної турботи для тих, хто перебуває у складних життєвих обставинах.

У межах благодійного проєкту «Тепло дому» реалізуються заходи, спрямовані на емоційну підтримку дітей у притулках та будинках сімейного типу завдяки підтримці

меценатів і волонтерів. Ініціатива є прикладом соціальної взаємодії, яка об'єднує спільноту навколо ідеї допомоги та доброти.

Соціальна перукарня «Цирульник» є важливим елементом волонтерського проєкту, спрямованого на надання безкоштовних послуг із догляду за зовнішністю для соціально вразливих категорій населення. Метою ініціативи є створення комфортного середовища, де відвідувачі можуть отримати не лише професійні послуги, такі як стрижка, укладка волосся, манікюр, педикюр та парафінотерапія, а й увагу, спілкування та підвищення впевненості в собі.

У 2024 році в межах діяльності «Нашого Теплого Дому» продовжено реалізацію волонтерського проєкту «Здоров'я у наших руках», спрямованого на зміцнення фізичного та емоційного здоров'я членів громади. Основною метою ініціативи є організація регулярних оздоровчих занять та вдосконалення роботи реабілітаційного центру. Програма проєкту включає: оздоровчу гімнастику для підтримки фізичного тону, йогу, що сприяє гармонії тіла і розуму, ізраїльські танці, які поєднують фізичну активність і культурну традицію, фітотерапію, оздоровчий масаж «Шіацу», що покращує кровообіг та знімає напруження. Особливістю проєкту є його відкритість для всіх вікових категорій.

Освітня діяльність єврейської общини Луцька зосереджена на декількох напрямках. Одним із них є міжнародний освітній проєкт AJT Junior: формування ключових навичок у дітей віком 7–12 років. Основною метою проєкту є забезпечення гармонійного розвитку дітей через формування універсальних навичок, необхідних для успішної соціалізації в підлітковому та дорослому віці. У межах діяльності освітнього центру «Теплий дім» реалізується проєкт Jews Cool, спрямований на розвиток освітніх і соціальних компетенцій дітей у дружній та мотивуючій атмосфері, основними напрямками роботи проєкту є вивчення математики і англійської мови.

Відзначення усіх важливих дат іудейського календаря в національно-культурному товаристві відіграє консолідуючу функцію. У 2024 році святкування Суккоту в єврейській громаді міста Луцька набуло особливого символічного значення. Ключовим елементом святкування стало будівництво традиційної сукки, в якій і відбувалися святкові заходи, зокрема: виконання заповіді про лулав, спільна трапеза.

Проєкти, пов'язані з меморіалізацією місць пам'яті євреїв у Луцьку, значно впливають на формування культурного

ландшафту міста. Однак, процес меморіалізації супроводжується викликами, пов'язаними з достовірністю історичних даних та ризиком міфологізації подій. У деяких випадках відсутність архівних матеріалів чи суперечливі свідчення створюють поле для дискусій про автентичність представлених фактів. Проєкт «Пам'ять», який реалізовується національно-культурним товариством євреїв Луцька є важливою ініціативою, спрямованою на вшанування пам'яті жертв Голокосту та збереження історичної спадщини. Щороку наприкінці серпня або на початку вересня члени громади, клієнти благодійного фонду «Хесед» та всі небайдужі збираються на місці масового поховання 25 658 євреїв, убитих під час Голокосту. Проєкт «Пам'ять» демонструє, як колективна скорбота може стати основою для зміцнення єдності громади, формування соціальної відповідальності та поширення цінностей гуманізму.

У Луцьку, в приміщенні Волинської релігійної громади прогресивного іудаїзму, облаштовано музей-кімнату єврейської історії та культури. Організація кімнати єврейської історії та культури стала важливим етапом у збереженні пам'яті про єврейське життя Волині, сприяючи вивченню та популяризації спадщини цього етносу в регіональному та національному контексті.

Культурно-мистецька діяльність Волинської релігійної громади прогресивного іудаїзму представлена творчими об'єднаннями: театральньо-вокальний колектив «Хохма», вокальний жіночий колектив клубу «Яхад», хореографічний колектив «Дрейдл». Ці колективи не лише сприяють збереженню та популяризації єврейської культури, але й формують платформу для міжкультурного діалогу, посилюючи роль громади в культурному житті регіону, інтегруючи їх у сучасне суспільство.

Ідея мультикультурності через інтеграційні та освітні ініціативи єврейського товариства проявила себе в дитячій творчості. Пленер, організований у межах програми Ради Європи «Інтеркультурні міста», став творчим простором для дітей, зокрема внутрішньо переміщених осіб, представників національних спільнот і місцевих учнів Луцької художньої школи. Його метою було не лише розвиток художніх навичок, а й осмислення багатокультурної історії міста через творчість. Захід розпочався з екскурсії історичними локаціями Луцька, які відображають багатонаціональну спадщину регіону. Під час пленеру діти створювали картини, які відображають їх бачення інтеркультурного Луцька. Твори були представлені на виставці до Дня художника. Такий підхід сприяє

формуванню в молоді уявлення про важливість збереження культурного розмаїття. Організація цього заходу підкреслює актуальність Луцька як прикладу інтеркультурного міста, яке об'єднує різні етнічні та культурні спільноти.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі ролі єврейської громади в культурному просторі Луцька з акцентом на пострадянський та сучасний періоди. Вперше здійснено міждисциплінарний підхід, що поєднує історичний, культурологічний аналіз для вивчення трансформації єврейської присутності в міському середовищі. Досліджено вплив єврейської спадщини на міську ідентичність, зокрема, як єврейські культурні пам'ятки, історичні об'єкти та громадські ініціативи формують сучасний образ Луцька. Особливу увагу приділено вивченню сучасних ініціатив із збереження єврейської культури, включаючи волонтерські проєкти, музейні експозиції та освітні програми, що сприяють популяризації єврейської спадщини серед широкої громадськості.

Висновки. Національно-культурне товариство євреїв Луцька за рахунок реалізації основних напрямів діяльності (волонтерського, освітнього, культурно-мистецького) не лише репрезентує надбання єврейської культури, а й консолідує навколо себе представників інших етнічних спільнот.

Волонтерська діяльність адресована усім тим, хто потребує допомоги. Упродовж свого існування національно-культурне товариство євреїв Луцька залучене до багатьох процесів соціально-економічного, політичного і культурного життя міста, має високий рівень організації та різноплановість діяльності. Цьому сприяє наявність розгалуженої мережі загальноукраїнських та міжнародних єврейських організацій, фінансова спроможність єврейської громади та її підтримка єврейськими міжнародними організаціями.

Меморіальні дошки, пам'ятники та інші форми увічнення історії єврейської громади відновлюють зв'язок сучасного міського простору з його багатокультурним минулим. Наприклад, встановлення пам'ятного знаку на місці Луцького гетто чи меморіальних плит на кладовищах інформує про трагічні події Голокосту, акцентуючи увагу на багатовіковій історії євреїв у місті. Використання історико-культурної спадщини як основи для творчих заходів дозволяє не лише актуалізувати минуле, а й формувати толерантність та взаємоповагу серед сучасних поколінь. Це робить Луцьк важливим прикладом мультикультурного міста, яке прагне гармонійного розвитку через підтримку інтеркультурного діалогу.

Література

References

1. Бондаренко Г. Дослідження історії євреїв у Волинській області. *Минуле і сучасне єврейської громади на Волині* : матер. Міжнар. наук. істор.-краєзн. конф. (смот Маневичі, 20–21 серпня 2013 р.) та Міжнародної наукової конференції «Польська культура в контексті волинського тексту» (Луцьк, 03–04 квітня 2014 р.). Луцьк, 2014. Вип. 49. 296 с.
2. Вперше за 80 років: синагогу в Луцьку передали іудейській громаді. *Хроніки Любарта*. 27.05.2021. URL: <http://surl.li/tzat> (дата звернення: 21.11.2024).
3. Галан О. Процес відродження національно-культурних товариств в умовах становлення української державності. *Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук* : зб. матер. VII Міжнар. наук. практ. конф. (10 листопада 2023 р.). Луцьк, 2023. 573 с.
4. Єврейська громада Луцька. Спільнота в соцмережі Facebook. URL: <https://surl.li/urhlfk> (дата звернення: 02.01.2025).
5. Єврейська громада прогресивного іудаїзму м. Луцька та Волинської області. URL: <http://jewishvolyn.com/ua/> (дата звернення: 02.01.2025).
6. Єврейське питання в УРСР: дискримінація в хрущовську епоху (1953–1964 рр.). *Дисидентський рух в Україні: віртуальний музей*. URL: <https://museum.khpg.org/1551283265> (дата звернення: 12.11.2024).
7. Зек Б. М. Луцьк у роки нацистської окупації (1941–1944). Волинський краєзнавчий музей. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 421 с.
8. Кальян С. Відродження єврейських національних традицій в сучасній Україні. URL: <http://surl.li/tturw> (дата звернення: 21.11.2024).
9. Котис О. Луцьк. Тисяча років життя та історії. Київ : Віхола, 2024. 224 с.
10. Надольська В., Мірошніченко Л. З історії єврейської общини Волині. *Минуле і сучасне Волині: Олександр Цинкаловський і край* : матер. IX наук. істор.-краєзн. міжнар. конф. (Луцьк, 20–23 січня 1998 р.). Луцьк : Надсир'я. 1998. 499 с.
11. Плотнікова Т. Усна розповідь (інтерв'ю). Луцьк, 24 вересня 2024 р. Рукопис. Зберігається в особистому архіві автора.
12. Шваб А., Малеончук Г. Єврейські релігійні, громадсько-політичні та культурно-освітні організації міжвоєнного Луцька. *Краєзнавство*. 2015. № 3/4. URL: <http://surl.li/ozmtxa> (дата звернення: 02.01.2025).
13. Швардовський С. Усна розповідь (інтерв'ю). Луцьк, 24 вересня 2024 р. Рукопис. Зберігається в особистому архіві автора.

1. Bondarenko, H. (2014). Research on the History of Jews in the Volyn Region. The Past and Present of Volyn and Polissia. From the History of National Minorities in Volyn, 49 [in Ukrainian].
2. For the First Time in 80 Years: The Synagogue in Lutsk Was Transferred to the Jewish Community. (May 27, 2021). The Chronicles of Lubart. Retrieved from: <http://surl.li/tzat> [in Ukrainian].
3. Halan, O. (2023). The Process of Revival of National and Cultural Societies in the Formation of Ukrainian Statehood. Actual Problems of the Development of Natural Sciences and Humanities: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference (10 November 2023). Lutsk, 459–461 [in Ukrainian].
4. Jewish Community of Lutsk. (n.d.). Facebook Community Page. Retrieved from: <https://surl.li/urhlfk> [in Ukrainian].
5. Jewish Question in the Ukrainian SSR: Discrimination in the Khrushchev Era (1953–1964). (n.d.). Dissident Movement in Ukraine: Virtual Museum. Retrieved from: <https://museum.khpg.org/1551283265> [in Ukrainian].
6. Zek, B. M. (2017). Lutsk during the Nazi Occupation (1941–1944). Volyn Regional Museum. Lutsk [in Ukrainian].
7. Kaliian, S. (n.d.). Revival of Jewish National Traditions in Modern Ukraine. Retrieved from: <http://surl.li/tturw> [in Ukrainian].
8. Kotys, O. (2024). Lutsk: A Thousand Years of Life and History. Kyiv [in Ukrainian].
9. Nadolska, V., & Miroshnychenko, L. (1998). From the History of the Jewish Community of Volyn. The Past and Present of Volyn: Oleksandr Tsynkalovskiy and the Region. Materials of the IX International Scientific and Local History Conference (January 20–23, 1998), 271–272. Lutsk [in Ukrainian].
10. Plotnikova, T. (September 24, 2024). Oral Narrative (Interview). Lutsk. Manuscript in the author's personal archive [in Ukrainian].
11. Shvab, A., & Maleonchuk, H. (2015). Jewish Religious, Socio-Political, and Cultural-Educational Organisations of Interwar Lutsk. Local Lore, 3/4. Retrieved from: <http://surl.li/ozmtxa> [in Ukrainian].
12. Shvardovskiy, S. (2024, September 24). Oral Narrative (Interview). Lutsk. Manuscript in the author's personal archive [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 14:304

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327933

Цитування:

Кондрашова Н. В. Концептуалізація типології культурних проєктів у контексті західних культурологічних досліджень інтердискурсивності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 117–122.

Кондрашова Нонна Валеріївна,
здобувачка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-2733-5057>
nonnakondrashova@gmail.com

Kondrashova N. (2025). Conceptualisation of the Typology of Cultural Projects in the Context of Western Cultural Studies of Interdiscursivity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 117–122 [in Ukrainian].

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТИПОЛОГІЇ КУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТІВ У КОНТЕКСТІ ЗАХІДНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ІНТЕРДИСКУРСИВНОСТІ

Мета роботи – продемонструвати складність типологізації культурних проєктів у зв'язку з інтердискурсивним та гібридним характером медійного простору постсучасності. **Методологія** дослідження. Використано феноменологічний, герменевтичний, історичний, структуралістський, психоаналітичний, постструктуралістський, лаканівський та постлаканівський теоретичні підходи. **Наукова новизна**. Виокремлено три ключові культурологічні моделі типології соціокультурних проєктів – структуралістська, маркетингова та феноменолого-герменевтична. **Висновки**. Розкрито культурологічні моделі типології соціокультурних проєктів. Перша є структуралістською та ґрунтується на світоглядному критерії (глобалістичні, мультикультурні, альтерглобалістичні, глокалізаційні проєкти). Друга є маркетинговою та ґрунтується на економічному й медійному критерії впровадження товарно-грошових відносин в інформаційну культуру (проєкти раціонального та проєкти інтуїтивного маркетингу). Третя є феноменолого-герменевтичною та ґрунтується на мистецькому критерії класифікації проєктів на творчі та креативні.

Ключові слова: соціокультурний проєкт, інтердискурсивність, типологія, постструктуралізм, постмодерн,

Kondrashova Nonna, PhD Applicant, National Academy of Culture and Arts Management

Conceptualisation of the Typology of Cultural Projects in the Context of Western Cultural Studies of Interdiscursivity

The purpose of the research is to show the complexity of the typology of contemporary cultural projects in relation to the interdiscursive and hybrid nature of the postmodern media space. **Research methodology**. Phenomenological, hermeneutic, historical, structuralist, psychoanalytic, poststructuralist, Lacanian and post-Lacanian theoretical approaches are used. **Scientific novelty**. Three key culturological models for the typology of socio-cultural projects are highlighted. **Conclusions**. The following cultural models are distinguished in the socio-cultural typology. The first one is structuralist and psychoanalytic and is based on worldview spiritual criteria (globalist, multicultural, alterglobalist, glocalisation projects). The second one is marketing and is based on the financial, economic and media criteria for the introduction of commodity-money relations in the information culture (rational marketing projects and intuitive marketing projects). The third model is phenomenological-hermeneutic and is based on the artistic criteria of classifying projects into creational and creative, as well as combined, with both modern and postmodernist features.

Keywords: sociocultural project, interdiscursivity, typology, poststructuralism, modernism, postmodernism.

Актуальність теми дослідження. Соціокультурний аспект актуальності виражається у гібридному, інтердискурсивному та інтертекстуальному характері сучасного суспільного простору, який являє собою символічний порядок гегемонії – синтезу економіки, психіки, політики, медіа, культури, мистецтва та

управління, синтез, виражений у здійсненні купівлі-продажу вільним ринком, який інкорпорує бажання суб'єкта всередину символічного обміну переживаннями та стилями життя, відповідних соціальних та ідейних трендів, які транлюються через медіа, що визначають контент відповідних повідомлень як панівних означників екранної

культури. Теоретичний вимір актуальності теми апелює до загальної проблеми складнощів класифікації сучасних, мало досліджених, феноменів прикладної культурологічної рефлексії, яке, виходячи з чотирьох основних фундаментальних розділів теорії культури (морфологія, динаміка, семіотика та типологія) проєктує їх іманентні методологічні стратегії на види і форми культурних проєктів, які постають у чотирьох контекстах: або структурно та функціонально (у вимірі типології), або темпорально й лінійно (у вимірі динаміки), або герменевтично (у вимірі семіотики), або феноменологічно (у вимірі морфології). Прикладний аспект значущості дослідження вказує на вироблення науково виражених футурологічних стратегій та програм урізноманітнення і доповнення наявного еклектично ізольованого по нішах мистецтвознавчого поля чисто галузевої класифікації соціокультурних проєктів, без урахування гібридності сучасного суспільства, де різні форми культурної активності інтердискурсивно та інтертекстуально накладаються одна на одну (так, один і той самий проєкт може бути одночасно віртуальним, ідеологічним, комерційним, мистецьким та просвітницьким тощо). Культурні проєкти глобального світу залежать від специфіки поточних тенденцій розвитку суспільства, що знову опинилося на перехресті.

Метою статті є здійснити аналіз типологій сучасних культурних проєктів на основі відповідних методологічних стратегій: феноменологічна (морфологія), структуралістська (семіотика), історична (динаміка), герменевтична (типологія).

Аналіз досліджень і публікацій. Конкретними напрямками *social and cultural studies*, які втілюють парадигми концептуалізації глобальної культури проєктування, є класичні та некласичні підходи, а саме: Франкфуртська школа, Монреальська школа, Люблянська школа, Лідська школа, Бірмінгемська школа, школа університету Париж-VIII та Еколь Нормаль у Франції. Від Франкфуртської школи нами запозичено ідеї «аури» твору мистецтва та її розчинення у симуляції [3, 5–20], а також ідеї «кінця гуманізму» у суспільстві споживання [1, 68–73]. Монреальська школа надала можливість виявити залежність культурного проєктування від неоліберальної політики та шокової доктрини економіки [7]. Люблянська школа є джерелом критичного аналізу ідеології як прихованого політичного начала в символічному полі культурних проєктів. Також від Люблянської школи нами було взято метод діалектичного аналізу Символічного Реального в культурі як руху від форми через зміст до

форми на підставі синтезу ідей К. Маркса, Г. В. Ф. Гегеля, Л. Альтюссера та Ж. Лакана в творчості С. Жижека [14, 20–30]. Лідська школа дозволила нам розкрити ключовий парадокс глобального і локального в постсучасності: мова йде про конфлікт між суб'єктами часу та суб'єктами простору у віртуальній реальності та в реальній віртуальності [9, 140]. Від Бірмінгемської школи ми сприйняли теорії медіа та структурного аналізу повідомлень у семіотиці, чим збагатили наше бачення механізмів символічної репрезентації [11, 100–102]. Французька школа містить ключові для нашого дослідження ідеї універсальної етики, суб'єкта, події, істини, радикального розриву та номінації вакууму в символічній структурі суспільства [2, 130–132].

Теоретичну основу дослідження становлять: фундаментальні й прикладні розробки культурологів, філософів, соціологів, арткураторів, політологів, психоаналітиків В. Бен'яміна, Н. Бурріо, Р. Робертсона, М. Лібікі, А. Бадью, Н. Кляйн, С. Жижека, Ж. Дельоза, С. Холла, Ж. Лакана, З. Баумана та інших дослідників, які в межах американської та європейської гуманітаристики поєднали вивчення символічного порядку сучасного суспільства як віртуального простору, в якому діє механізм так званої м'якої сили – *smart force* – в кібернетичній «війні мудрості» виробника проєкту за свого споживача, коли проєкт апелює не до свідомого, а до позасвідомого суб'єкта, програмуючи не самі дії реципієнта, а алгоритми його дій, так що у нього складається враження самостійності обраного бренду, тренду, стилю життя, означника. Означувані в ризомі – плинні й мінливі, вони постають із означників, знаки народжують значення, імена народжують речі, номінуючи вакуум в символічній структурі суспільства, комунікація створює подію («чисту» подію за вченням Ж. Дельоза [5], або «медіаспектакль» у Ж. Бодрійяра [8, 126–110]), а не навпаки, коли подієва комунікативність не відривалася від об'єктивного ґрунту факту і, на відміну, від інтердискурсивної та інтертекстуальної комунікативної подієвості, не являла собою дискурсу, перформансу, репрезентації. Саме тому феноменологічний, описовий підхід до проєктування, заснований на галузевих диференціаціях, не уявляється можливим, адже автори проєктів ґрунтують свою діяльність на маніпулятивних практиках ризомі з її ефектом зачарування (психоделічної «фасцинації» – віртуального зачарування користувача перед екраном). Методологія культурологічної компаративістики потребує зіставлення як оптимістичних, так і критичних поглядів на перспективи проєктування.

Виклад основного матеріалу. Постсучасність – приблизна назва часу періоду від кінця XX до першої половини XXI століття, який означає рух від так званої «третьої хвилі» розвитку суспільства (інформаційний соціум) до «четвертої (неоіндустріалізації)», що у культурі відображається як трансформація проєкту модерну у неомодерну (альтермодерн, або «нову щирість»). На рівні картини світу маємо перехід від візуального повороту до етичного та тенденції відновлення суб'єктності. Звісно, що базова травма, що асиметрично відділяє країни ядра від країн периферії усе ще складає легітимований парадокс глобального цифрового мультикультурного світу постмодерну, який намагається інерціально відтворювати себе через три головні проєкти інформаційної війни за споживача: «жорстку силу», «м'яку силу» та «смайтсилу» [12, 325–340], засновані, відповідно, на тискові, спокусі та навіюванні.

Головним проєктом альтермодерну стає розрив із стратегіями фрагментації та акультурації, притаманними для маніпулятивних практик замкнутих символічних ідентичностей, та вихід на реального Іншого у його вразливості та нестачі. Постсучасність коливається між неомодерною творчістю й самістю як рисами традиції та креативністю та інакшістю як рисами постмодерну, відповідним чином створюючи амплітуду переходу маркетингу від реактивного (раціонального екстравертного) до креативного (інтуїтивного, інтровертного) і назад. Головним вектором проєктування в області культури залишається гібридність, втілена у ризомі, властивостями якої є ланцюги означників, що утворюють екран інтерпеляції суб'єкта, дифузність форм та розсіяність. Однією з головних проблем постсучасності був і залишається діалог між глобальним і локальним початками в культурі, де міжнародні стандарти стикаються з національними кодами ідентичності. Існують проєкти, які мають на меті вирішити ці завдання.

Одним із них є глокалізм, практикою якого постає глоболокалізація [13, 25–44]. Глоболокалізація – це сучасна комплексна стратегія взаємодії глобального цифрового мультикультурного світу ризоми як гомогенного утворення з гетерогенними локаціями всередині вільного ринку. Існує кілька підходів до глоболокалізації, які умовно можна розділити на апологетичні та скептичні. Апологетичні, репрезентовані представниками глобалізму, лібералізму, лібертаріанства, регіоналізму та мультикультуралізму, інтерпретують глоболокалізацію як єдиний шанс для надання регіонам (локусам) економічної, політичної та культурної

автономії. При цьому головною умовою цієї автономії вважається повна або часткова ліквідація держави як застарілого інституту другої хвилі розвитку суспільства, яка своїм громіздким бюрократичним централізованим апаратом заважає регіонам здійснювати свою ідентичність.

Скептичні підходи (фрейдомарксизм, універсалізм, традиціоналізм, етатизм) вважають, що глоболокалізація, апропрійована «зверху» транснаціональними елітами перетворюється на репресивний ідеологічний проєкт – глокалізм, – який у якості реактивного фундаменталістського мультикультуралізму входить до складу ліберал-демократичної гегемонії і являє собою не більше, ніж спосіб її ритуального самовідтворення через показне заперечення. Регіони у такому розрізі з незалежних цивілізаційних осередків з власним смисловим наповненням перетворюються на придатки ринку, товарні знаки, туристичні цікавинки та віртуальні іміджі, виступаючи додатками (кластерами) до вільного ринку.

На сьогодні невизначеним є статус самої глоболокалізації: чи постає вона різновидом альтерглобалізму, чи входить до глобалістичної гегемонії. Підкреслено маргінальне положення глокалізму фіксується притаманними його транскультурними комунікаціями, що на горизонтальному рівні маскують функціонування вертикалі макрорівня транснаціоналізму, мезорівня держави та мікрорівня регіону. Регіоналізм як синонім глокалізму виростає з спроби подолати надмірний традиціоналізм цивілізаційного підходу Сходу та надмірний радикалізм та етніцизм національно-лінгвістичного підходу до розвитку регіонів на Заході, особливо у Східній Європі, де останні є фронтиром Заходу на східному кордоні та фронтиром Сходу на західному кордоні, що обмежує їх аутентичний дискурс гібридними протистояннями. Як бачимо, глокалізм як культурологічний концепт виходить далеко за межі маркетингу та бізнесу у царину психічної економіки, геополітики, культури, мистецтва та культурної антропології.

Альтерглобалістичний глокалізм спрямований проти неоліберальної глобалізації («доктрини шоку» [7]), яка універсалізує ідеї вільного монопольного ринку. Так, неконтрольований неолібералізм особливо дратує регіони Латинської Америки, представники яких виступають на захист суспільної рівності у багатополярному світі. Діагностування альтерглобалізму як інтердискурсивного синкретичного і дифузного феномену, де всі локальності і форми перетікають одна в одну і взаємно доповнюються, є практично поки що

невирішеною справою. Однак, у якості віддзеркалення класифікації напрямів і форм глобалізації, можна виділити низку проєктів альтерглобалізму з відповідними тенденціями до локалізації, з одного боку, та стихійної інтеграції локацій у світове ціле – людство – з іншого боку.

Економічний альтерглобалізм бореться проти виявів неоліберальної глобалізації фінансових систем, які пов'язані з шаленими темпами руху капіталу і його пануванням над просторово сталою працею, а також з домінацією транснаціональних корпорацій на світовому ринку, що купує уряди окремих країн всупереч національним інтересам. Фінансовий альтерглобалізм виступає за обкладання податками багатіїв, заміну МВФ мережею демократично організованих регіональних банків, рівні економічні можливості для всіх країн та списання боргу країнам периферії, що мають вийти з-під асиметричної залежності від країн ядра та відновити свій суверенітет. Економічний та фінансовий проєкти альтерглобалізму є вельми схожими.

Багато країн Заходу і Сходу, периферії та напівпериферії, що хочуть бачити себе в якості повноправних учасників глобалізації, підтримують ще один проєкт – соціально-політичний альтерглобалізм, спрямований проти інформаційного менеджризму індустриально розвинутих країн, що формують однополярний світ. Органічним продовженням економічного та політичного різновидів альтерглобалізму є інформаційний альтерглобалізм, який, бореться з гегемонією символічними методами самої гегемонії і використовує транслокальні кластери («ефект метелика») для подолання базової соціально-класової травми «людей простору» (працівників), які змушені обслуговувати «людей часу» (капіталістів) на основі цілодобової залученості в Інтернет (суцільної роботи або суцільної розваги як форм цифрового рабства).

Окремо можна виділити екологічний та соціокультурний проєкти альтерглобалізму: перший прагне до відновлення балансу між природними ресурсами планети і темпами їх ринкового споживання. Даний різновид альтерглобалізму, успадкований від етичних універсалістів Римського клубу, балансує між апропріованим глобалізмом мультикультурним ліберальним глокалізмом та чистим антиглобалізмом радикально марксистського кшталту. Гуманітарний проєкт соціокультурного глобалізму є найбільш наближеним до власне глокалізму, оскільки він ставить питання запобігання уніфікації локальних культурних кодів на користь умовної бінарної опозиції «Схід – Захід», яку

підтримують як класичний цивілізаціонізм (традиціоналізм, консерватизм), так і, частково, постмодерний неоліберальний регіоналізм. Соціокультурний альтерглобалізм підтримує ідею діалогу як єдності культур при збереженні їх плуральності.

Альтерглобалізм є світоглядною базою низки різних глокальних проєктів, спрямованих на загальнолюдські цінності соціальної рівності і справедливості, масову освіту і водночас сингулярний розвиток особистості, її інтелектуальності і духовності, що утверджуються через засвоєння історії, культури, етики. Очевидно, що теоретичною передумовою як альтерглобалізму, так і прогресивного незалежного глокалізму є універсальна етика (зокрема, етика «благоговіння перед життям», але не підпорядкована торгівельним ескотрендам як ринковим знакам), персоналізм та етичний раціоналізм просвітницького типу. Це прямий шлях до неомодерну й четвертої хвилі, який зростає з відродженого проєкту модерну, або платонівсько-кантівського канону філософського етико-раціоналістичного трансцендентального мислення Ю. Габермаса, А. Бадью, та багатьох інших сучасних критиків постмодерну [2; 4].

Безумовно, проєкти альтерглобалізму та глокалізму нині реалізуються як потужний соціальний феномен з непередбачуваними можливостями майбутнього. Роль глокалістів та альтерглобалістів у глобальному світі полягає у тому, що проповідуючи універсальну загальнолюдську солідарність на основі розвитку окремих горизонтальних незалежних кластерів, вони внесли значний вклад в етичне коригування глобального цифрового мультикультурного капіталізму. Окрім того, вони похитнули типовий маніпулятивний прийом символічної гегемонії – вибір без вибору, уявний вибір, або вибір між наявним і відсутнім (перебування в негативному, біг замкнутим колом): вони переконали спільноту інтелектуалів, що завдяки громадським рухам, неурядовим і профспілковим організаціям, «світ може бути іншим», а яким – вирішувати майбутньому. Окремо зазначимо, що радикальний альтерглобалізм, відносно незалежний від ринку, більше тяжіє до універсальної етики, аніж глокалізм, якому важливіше в межах партикулярної системи цінностей світового ринку під маскою універсалізму створювати ще більш партикулярні локації цього ринку у вигляді хахів, або кластерів.

Галузева структура проєктів різного ступеня категоричності щодо необхідності реформ глобалізації (економічні, фінансові, інформаційні, медійні, політичні, культурні,

художні, екологічні та етичні) були виділені нами як блок, що входить до складу альтерглобалізму загалом, якому протиставлялася за міжнародними стандартами культурного управління глобалістичні, глокалістичні, антиглобалістичні та мультикультурні проекти.

Ми виділили класичні та некласичні, модерні та постмодерні проекти за типами прогнозування поведінки споживача на ринку: реактивний та креативний, раціональний та інтуїтивний, короткостроковий маркетинг з вкладом у товар та довгостроковий з вкладом у комунікацію. Перший мінімізує ризики і віддає швидкі перемоги, другий максимізує ризики, але й перемоги робить більш потужними і безмежно варіативними. У раціональному проєктуванні виробник відповідає на вже наявні запити споживачів ринку, виробляючи для них необхідний товар. В інтуїтивному проєктуванні виробник, нерідко сам виступаючи в ролі споживача (модель prosumer, похідна від гібридного міксу producer & consumer), сам формує бажання ринку і надалі надає засоби їх задоволення через допомогу медіа: створення попереднього клімату через символічний контекст (премедіація в рекламі) та вибір адекватних тому чи іншому повідомленню медіа (ремедіація), яке формує його контент.

У динаміці культурних проєктів змінюється тип суспільства: якщо при класичному маркетингові діє індустріальне суспільство другої хвилі, некласичний – це продукт третьої хвилі інформаційного менеджризму. Перехід від товарного до символічного обміну – це перехід від матеріальних до постматеріальних цінностей, маркерами яких слугують креативна економіка, економіка переживань, візуалізація, віртуалізація, кліпова свідомість, психотична війна за позасвідоме споживача.

Маніпуляція, репресивність та шоу-цензура, інформаційна примусова розважальність, які супроводжують новітню меритократію, змушують нас замислитися над необхідністю трансформацій суто постмодерних ризомних проєктів, репрезентованих глобальним мультикультуралізмом, м'яким глокалізмом та поміркованим альтерглобалізмом, над етичним переходом до четвертої хвилі з новими ціннісними векторами універсальної етики, моральних цінностей, суб'єктності як надлишку, альтруїзму, часткового обмеження державною вільного ринку, соціального захисту та живого переживання онтологічно наповненої традиції як феномену високої культури на противагу масовому машинному виробництву бажань.

Реформування постмодерного проєктування вимагає адекватного погодження у комунікації двох характеристик соціокультурної діяльності суб'єкта: творчості та креативності. Творчість – це феномен традиції та модерну (другої хвилі розвитку суспільства). Вона є реалізацією істинної події через моральність в красі, естетизм творчості завжди є етичним та онтологічним. Творчість спирається на духовний діалог з Іншим як з героєм травми (оголеності буття), що є покликом, який спонукає нас до вільного вибору та служіння (етосу). Трагізм, альтруїзм, екзистенція, оригінальність, безкорисливе споглядання є ознаками творчості у центрі якої перебуває суб'єкт. Креативність є продуктом постмодерну та третьої хвилі. Його механізм – захоплення кадрів віртуальністю, медіа ринку та світу самим ринком. Вона притаманна інформаційній економіці знань та переживань. Креативність фіксує не онтологічну сутнісну якість, а маркетинговий концепт поширення ризоми планетарною поверхнею, що означає менеджерську дотепність та спритність в управлінні проєктами. В цьому аспекті проєктування є креативним, але, будучи позбавленим творчого начала, воно ризикує перетворитися в комерційний кітч. Саме тому важливою є комунікація між модерними (творчими) та постмодерними (креативними) проєктами у руслі дилеми глобалізму та антиглобалізму.

Наукова новизна. Виокремлено три ключові культурологічні моделі типології соціокультурних проєктів – структуралістська, маркетингова та феноменолого-герменевтична.

Висновки. Отже, у межах функціонування інтердискурсивних форм функціонування постсучасної культури утворюються відповідні моделі типологій культурного проєктування. Так, у межах типології культури на базі феноменології мистецтва можна виділити креативні (менеджерські) проєкти, зорієнтовані на комерційне рішення, та творчі (альтруїстичні) проєкти, що зберігають онтологічне ядро культури. Маркетинговий (функціональний) критерій внутрішньої морфології культурного проєктування передбачає короткострокові та довгострокові, інтуїтивні та раціональні проєкти з менеджментом, спрямованим або на відповідь потребам аудиторії (реактивний менеджмент), або на формування її бажань (креативний менеджмент). У межах динаміки культур ми можемо за історичним критерієм спостерігати зміну світоглядного контенту проєктів з суто постмодерних (некласичних), спрямованих на економіку послуг і переживань, на неомодерні (неокласичні), де замість візуальності, перформативної

комунікації та діячності маємо нові пріоритети: універсальну етику, синхронію, гетерохронну зустріч культур та неоіндустріалізацію. Семіотика культури при опорі на структуралізм, психоаналіз та постструктуралізм дозволяє диференціювати глобалістичні (уніфікаційні і колоніальні), мультикультурні (плюральні й релятивні), локальні (засновані на діалозі глобального і локального), альтерглобалістичні (ліберальні та радикальні) та відверто опозиційні антиглобалістичні проєкти.

Література

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Тарашук. Київ : Основи, 2002. 518 с.
2. Бадью А. Століття. Київ : Ніка-Центр, 2019. 384 с.
3. Беньямін В. Мистецтво в епоху його технічного репродукування. Вибране. Львів : Літопис, 2002. 214 с.
4. Габермас Ю. Філософський дискурс модерну. Київ: Четверта хвиля, 2001. 424 с. URL: https://hromadalib.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/02/habermas_2001_philosophische_diskurs.pdf (дата звернення: 01.02.2025).
5. Дельоз Ж. Анти-Едип. Київ : Карме-Сінто, 1996. 384 с.
6. Рус А. Лакан. Вступ до структурного психоаналізу. Київ : Комубук, 2022. 224 с.
7. Klein N. The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism. Penguin, 2008. 576 p.
8. Baudrillard J. Ecstasy of Communication. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983. P. 126–133.
9. Bauman Z. Modernity and the Holocaust Clarity. Cambridge: Polity Press, 1989. 224 p.
10. Bourriaud N. The Radicant. *Tate Britain*. 3 februari. Sternberg Press, 2009. URL: www.metropolism.org/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/ (дата звернення: 01.02.2025).
11. Hall S. Encoding, decoding. *The Cultural Studies Reader*. London : Routledge, 1989. P. 90–103.
12. Libicki M. Cyberspace Is Not a Warfighting Domain / Martin Libicki. *Journal of Law and Policy for the Information Society*. 2012. V. 8, № 2. P. 325–340.
13. Robertson R. Glocalization: Time – Space and Homogeneity – Heterogeneity London : Sage Publications, 1995. P. 25–44.
14. Zizek S. Tarrying with the Negative. Kant, Hebel, and the Critique of Ideology. Durham, Duke University Press, 1003. 289 p.

References

1. Adorno, T. (2002). Theory of Aesthetics. Kyiv [in Ukrainian].
2. Badiou, A. (2019). The Century. Kyiv [in Ukrainian].
3. Benjamin, V. (2002). Art in the Age of its Technical Reproduction. Selected works. Lviv [in Ukrainian].
4. Habermas, Y. (2001). Philosophical Discourse of Modernity. Kyiv. Retrieved from: https://hromadalib.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/02/habermas_2001_philosophische_diskurs.pdf [in Ukrainian].
5. Deleuze, J. (1996). Anti-Oedipus. Kyiv [in Ukrainian].
6. Rus, A. (2022). Lacan. Introduction to Structural Psychoanalysis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Klein, N. (2008). The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism. Penguin [in English].
8. Baudrillard, J. (1983). Ecstasy of Communication. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, 126–133 [in English].
9. Bauman, Z. (1989). Modernity and the Holocaust Clarity. Cambridge [in English].
10. Bourriaud, N. (2009). The Radicant. Tate Britain, 3. Retrieved from: www.metropolism.org/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/ [in English].
11. Hall, S. (1989). Encoding, Decoding. *The Cultural Studies Reader*. London [in English].
12. Libicki, M. (2012). Cyberspace Is Not a Warfighting Domain. *Journal of Law and Policy for the Information Society*, 8/2, 325–340 [in English].
13. Robertson, R. (1995). Glocalization: Time – Space and Homogeneity – Heterogeneity. *Global Modernities*. London, 25–44 [in English].
14. Zizek, S. (1993). Tarrying with the Negative. Kant, Hebel, and the Critique of Ideology. Durham [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 008/7.006:004.92

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327934

Цитування:

Ллойд-Маєр О. В. Становлення медіамистецтва в Україні: соціокультурний контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 123–128.

Ллойд-Маєр Олеся Володимирівна, аспірантка Волинського національного університету імені Лесі Українки
<https://orcid.org/0000-0002-1526-4776>
LloidmaierOlesia@gmail.com

Lloyd-Mayer O. (2025). Formation of Media Art in Ukraine: Sociocultural Context. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 123–128 [in Ukrainian].

СТАНОВЛЕННЯ МЕДІАМИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Мета статті – аналіз основних тенденцій та особливостей становлення медіамистецтва в Україні в контексті сучасної культури. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному синтезі соціокультурної аналітики та історико-логічного підходу для аналізу соціокультурних чинників становлення медіамистецтва, методу інтерпретації текстів для систематизації історіографії, системного підходу та загальнонаукових методів аналізу й синтезу, зіставлення і порівняння, індукції і дедукції. **Наукова новизна.** Уперше визначено, систематизовано й проаналізовано соціокультурні чинники, які обумовили особливості становлення українського медіа-арту. **Висновки.** Повноцінне становлення медіамистецтва в Україні відбулося в період 90-х років, коли воно стало одним із пріоритетних напрямів художньої творчості. Потужним імпульсом для динамічного розвитку медіа-арту було проголошення незалежності України. Важливим чинником його становлення стала інституційна підтримка з боку міжнародних культурно-мистецьких фондів, приватних меценатів, організація численних виставок і фестивалів, зростання технічної спроможності галерей сучасного мистецтва щодо адекватного експонування творів медіа-арту. У порівняно короткий термін українське медіамистецтво надолужило відставання і в своїх кращих проявах вийшло на світовий рівень в якості потужного засобу художнього висловлювання, творчих експериментів та оригінальних форм художньої репрезентації суспільно важливих ідей. Із поширенням високошвидкісного Інтернету й програм вільного доступу, впровадженням технологій NFT та штучного інтелекту розпочинається новий етап розвитку медіамистецтва. Його характерною ознакою є розширення соціальної бази, передусім за рахунок молодих поколінь митців і реципієнтів, які народилися й сформувалися у просторі цифрової культури.

Ключові слова: медіамистецтво, соціокультурний контекст, технології, цифрова культура, культурна аналітика.

Lloyd-Mayer Olesia, Postgraduate Student, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University

Formation of Media Art in Ukraine: Sociocultural Context

The purpose of the article is to analyse the main trends and features of the formation of media art in Ukraine in the context of modern culture. **The research methodology** is based on an interdisciplinary synthesis of sociocultural analytics, historical and logical approaches to the analysis of sociocultural factors of the formation of media art, the method of interpreting texts for the systematisation of historiography, a systemic approach and universal scientific methods of analysis and synthesis, juxtaposition and comparison, induction and deduction. **Scientific novelty.** For the first time, socio-cultural factors that determined the features of the formation of Ukrainian media art were identified, systematised and analysed. **Conclusions.** The full-fledged formation of media art in Ukraine took place in the 90s, when it became one of the priority areas of artistic creativity. A powerful impetus for the dynamic development of media art was the proclamation of Ukraine's independence. An important factor in its formation was the institutional support from international cultural and artistic foundations, private patrons, the organisation of numerous exhibitions and festivals, the growth of the technical capacity of contemporary art galleries to adequately exhibit works of media art. In a relatively short period of time, Ukrainian media art caught up and in its best manifestations reached the world level as a powerful means of artistic expression, creative experiments and original forms of artistic representation of socially important ideas. With the spread of high-speed Internet and open-access programmes, the introduction of NFT and artificial intelligence technologies, a new stage in the development of media art begins. Its characteristic feature is the expansion of the social base, primarily due to the younger generations of artists and recipients who were born and formed in the space of digital culture.

Keywords: media art, sociocultural context, technology, digital culture, cultural analytics.

Актуальність теми дослідження. Медіамистецтво, яке розвивається на основі синтезу художньої образності і медіа-технологій, сьогодні знаходиться в авангарді художньої культури. Його твори найбільш адекватно виражають провідні тенденції сучасного розвитку – глобалізацію, технізацію, цифровізацію, віртуалізацію і децентралізацію соціокультурного простору. Попри те, що в Україні його активне становлення розпочинається тільки з 90-х років (у той час як на Заході – з 60-х років), українські митці швидко надолужили відставання, опанувавши всі основні напрями, і створили значний масив самобутніх творів, в яких виразальною мовою сучасних технологій артикулювали важливі культурні, соціальні й політичні смисли. Якщо в західноєвропейських країнах паралельно із розвитком медіамистецтва потужно розвивається його теоретичний дискурс, то в українській науці особливості становлення цього мистецтва ще не стали предметом ґрунтовного осмислення. Упродовж останніх років з'явилася величезна кількість фактажного матеріалу, який потребує систематизації й осмислення. Ця проблематика актуалізується в контексті сучасної цифрової культури з появою штучного інтелекту, небувалим зростанням кількості технічно створених зображень, потужної медіатизації й віртуалізації людської діяльності, зокрема й художньої творчості.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед наукових досліджень українського медіамистецтва варто передусім відзначити доробки О. Балашової та Я. Пруденко. Так, у своїй дисертації О. Балашова зосередила основну увагу на філософсько-антропологічних аспектах медіамистецтва, артикулюючи важливий, на нашу думку, принцип необхідності вивчення мистецтва в загальному соціокультурному контексті як механізму самоопису та саморегуляції культури [2, 16]. Я. Пруденко вивчала історію становлення медіамистецтва в Україні, вона – ініціаторка створення Відкритого архіву українського медіа-арту. Дослідниця слушно зазначила, що «питання інституалізації українського медіа-арту до сьогодні лишається на узбіччі академічних культурології, естетики та мистецтвознавства» [15, 159]. Кураторка багатьох мистецьких проєктів Н. Манжалій подає важливу інформацію про розвиток мистецтва нових медіа в Україні кінця 90-х, початку 2000-х років [13]. Проблематиці відображення соціальних трансформацій в українському медіамистецтві присвячена стаття В. Бавикіної [1]. Певні

аспекти розвитку українського медіа-арту також висвітлюється у дослідженнях Н. Агафонової, В. Головей, Т. Грідяєвої, О. Ландяк, О. Ліщинської, Т. Міронової, С. Побожія, О. Соловйова та ін. З окремих різновидів медіамистецтва на сьогодні найбільш дослідженим є відеоарт, аналізу якого присвячені доробки таких науковців як Г. Вишеславський [4; 5], В. Головей [9], В. Когут [11] та ін. Серед ґрунтовних досліджень цієї проблематики варто особливо відзначити дисертацію В. Когута, в якій визначені особливості становлення та функціонування відеоарту в Україні з акцентом на аналізі новаторського внеску львівських митців [11]. Огляд наукової літератури засвідчує, що серед досліджень українського медіа-арту переважають мистецтвознавчі праці. Водночас до сьогодні відсутні комплексні культурологічні дослідження особливостей його становлення в контексті української культури.

Мета статті – аналіз основних тенденцій та особливостей становлення медіамистецтва в Україні в контексті сучасної культури.

Результати дослідження. Медіамистецтво розпочинає свій розвиток в 60-ті роки минулого століття в США та країнах Західної Європи, у 70-х і 80-х роках поширюється у Східній Європі. Як відомо, цьому сприяли прискорений розвиток технологій та зростання їх впливу на художню творчість. В культурологічному аспекті медіамистецтво можна вважати породженням постмодерної культури з її критичним пафосом щодо ідеологічної пропаганди, зокрема й критичних випадів проти використання таких технологій як телебачення для маніпулювання свідомістю масової аудиторії. Важливе значення мали й протестні настрої, скеровані проти комерціалізації мистецтва та ідеологічно заангажованої естетики, а також бажання вийти за межі традиційних засобів художнього вираження.

Якщо у мистецькому середовищі країн Заходу творча репрезентація таких критичних ідей не зустрічала перешкод з боку владних структур, то в Східній Європі в умовах авторитарних режимів, тотального контролю і суворой цензури ця художня активність значною мірою гальмувалися. Досліджуючи передумови розвитку відеоарту, дослідник В. Когут зокрема зазначає: «аналізувати передумови появи відеоарту не можемо окремо від технічного устаткування, де наявність відеокамери – першочерговий критерій. А в Східній Європі такий інструментарій перебував

під пильним контролем панівної політичної партії. Для соціалістичної влади кінематограф і телеекран були особливими інструментами пропаганди, отже, про вільне висловлювання у вигляді експериментального кіно чи відеоарту говорити не доводилося» [11, 65]. Цим пояснюється те, що в країнах Східної Європи активний розвиток медіамистецтва розпочинається пізніше.

У колишніх республіках Радянського Союзу, зокрема й в Україні, умови були ще складнішими, будь-які спроби соціальної критики або ж радикальні художні експерименти викликали репресивну реакцію з боку влади. Водночас мали місце поодинокі спроби синтезу мистецьких практик і технологій. У цьому контексті слід згадати ранні експерименти харків'янина Б. Михайлова, який пізніше став всесвітньо відомим фотомитцем. Працюючи інженером, він всерйоз захопився фотографією. За твердженням Б. Михайлова, на формування його соціальної позиції, критичного ставлення до радянської дійсності і прагнення свободи самовираження мав сильний вплив скандальний процес проти групи харківських стиляг, яких було покарано за модне вбрання і захоплення ро-н-ролом. Однією з форм творчих пошуків фотохудожника стала суб'єктивна маніпуляція з фотографічними зображеннями, зокрема, метод накладання зображень із двох плівок, використаний у серії «Вчорашній бутерброд» (кін. 1960-х – 1970-ті рр.), що експонувалася під музику рок-групи «Pink Floyd»: «У двох плівках, що випадково склеїлися як бутерброд, я випадково побачив на просвіт абсолютно нове, метафоричне зображення. Рухаючи одну плівку вздовж іншої, я міг швидко отримувати велику кількість зображень, з яких потрібно було тільки відібрати важливе... <...> Я гадаю, що серія *Вчорашній бутерброд* відповідала світовідчуттю радянської людини 60–70-х, яка, як і я, вже усвідомлювала подвійність радянського життя і ніби говорила про початок змін у суспільстві, його демократизації» [14].

У 70-х роках українські митці починають художні експерименти із застосуванням комп'ютерних технологій. Одним із перших використовувати комп'ютер у творчому процесі став київський кібернетик і фотомитець М. Недзельський («Відеоопалімпсести», 1972), створюючи відео і слайд-проекції на основі синтезу світло-кольору, безпредметних зображень і звуків. Саме М. Недзельського українські дослідники відзначають серед тих, хто стояв на початку розвитку комп'ютерного мистецтва в Україні [6]. Перші твори, виконані на комп'ютері за допомогою спеціальних комп'ютерних програм та цифрової обробки

фотографій у 1989 р. створив В. Харченко; це були візуальні композиції, які згодом він назвав «метаграфіями», та саунд-арт концерт «Номо soveticus», який згодом транслювався в інтернет-мережі і став частиною мультимедійних композицій [5].

Такі експериментальні художні пошуки, хоча й були спорадичними, все-таки стали важливою передумовою динамічного становлення українського медіамистецтва в 90-ті роки. Найпотужніший імпульс цьому процесу надали радикальні політичні зміни – перебудова кінця 80-х років, а головне – проголошення незалежності України в 1991 р. Процеси демократизації, передусім, поступове послаблення ідеологічного тиску й цензури, відкрита можливість знайомства з передовим зарубіжним досвідом, з одного боку, та прискорений прогрес технологій, зокрема впровадження портативних комп'ютерів і відеокамер, з другого, сприяли прискореному розвитку мистецтва нових медіа в Україні. На початку 90-х років перед українським мистецтвом, яке тривалий час розвивалося в умовах ізоляції від міжнародного мейнстріму, гостро постало питання самоідентифікації, а також потреба надолуження втраченого, «необхідності засвоїти весь західний досвід за дуже короткий термін, тому ситуація була позначена надзвичайною спресованістю та дифузністю явищ», – слушно зазначає дослідниця О. Баршинова [3].

Важливе значення для прискорення розвитку медіа-арту в Україні мало створення відповідних інституцій, які займалися підтримкою актуального мистецтва. Серед них – Центр сучасного мистецтва Сороса (далі – ЦСМС), що активно діяв з 1993 р. по 2008 р. в Києві та Одесі як частина міжнародної мережі ЦСМС. Ця благодійна організація була заснована американським меценатом Дж. Соросом, вона надавала організаційну та грантову підтримку, спрямовану на фінансування мистецьких проєктів і участі українських митців у міжнародних бієнале, поширення навчально-інформаційних матеріалів і періодичних видань з питань теорії та практики сучасного візуального мистецтва [20]. У 1995 р. на території Києво-Могилянської академії відкрилася художня галерея ЦСМС, діяльність якої сприяла знайомству широкої публіки, особливо творчої молоді, із сучасними авангардними експериментами, зокрема й у сфері художніх медіапрактик. У ЦСМС працювали такі відомі куратори й дослідники сучасного мистецтва як

С. Онух, М. Кузьма, Л. Моцюк, Н. Манжалій, К. Стукалова та ін. [20].

Художники й дослідники одностайні в тому, що ЦСМС відігравав роль своєрідного каталізатора культурного транзиту України від авторитарного минулого до демократизації. Діяльність центру була спрямована на підтримку соціально заангажованого мистецтва і передусім, мистецтва нових медіа (відеоарт, відеоінсталяція, цифрова фотографія, net art та ін.). Перевага надавалася медіа-арту, в якому репрезентувалася проблематика громадянського суспільства, плюралізм ідей і цінностей на противагу тоталітарним «суспільствам однієї ідеї». «Таку інституційну політику можна пояснити <...> розглядом нових медіа як дієвого інструменту демократизації, що вважався ефективнішим за інші види художньої діяльності», – вважає Л. Лозовий [12].

У 1997 р. при ЦСМС була створена програма «Інфо Медіа Банк», метою якої було ознайомлення митців із новими цифровими технологіями та оволодіння навичками їх застосування в художній творчості. Вперше українським митцям надавали необхідне технічне обладнання та проводили навчання практикам створення медіа-арту [10]. Після припинення існування цього проєкту кураторами Н. Манжалій та Л. Моцюк було засновано творчу лабораторію «Media Art Lab Kyiv», що займалася головним чином репрезентацією зарубіжного медіа-мистецтва в Україні за підтримки ГО «Альтернативні Візуальні Студії», а також упродовж 2000–2002 років організовувала проведення Київського міжнародного фестивалю медіамистецтва. Це був доволі успішний досвід презентації медіа-арту в Україні, що стало можливим на основі співпраці з провідними міжнародними мистецькими інституціями та центрами [21].

Після припинення роботи ЦСМС його справу продовжила Фундація Центр сучасного мистецтва (далі CSM), зусилля якої були скеровані на розвиток і взаємодію некомерційних мистецьких практик, на створення можливостей для творчої взаємодії художників, критиків, кураторів, дослідників, на заохочення інноваційності й стимулювання міжнародної співпраці. CSM багато зробив для підтримки культурних досліджень, стимулювання публічних дискусій про роль і статус сучасного мистецтва [20]. Від 2010 р. CSM публікує онлайн журнал критики сучасної культури «KORYDOR», який і сьогодні є важливою платформою для критичного аналізу актуальних культурно-мистецьких процесів. З

кінця «нульових» зростає інтерес до архівування і дослідження медіамистецтва. Так, з 2008 р. розпочалася кропітка робота по створенню Відкритого архіву українського медіа-арту, сайт якого було презентовано кураторкою Я. Пруденко у 2015 р. [17].

Наведені факти свідчать про те, що упродовж 90-х – на початку 2000-х років прискореними темпами відбувалася інституалізація українського медіамистецтва. Завдяки підтримці міжнародних фондів і активізації співробітництва із зарубіжними партнерами в його розвитку відбулися якісні зміни. Урізноманітнилися тематика, медіа-митці активно зверталися до гострих соціально-політичних питань, до пошуків культурної ідентичності, проблематики тілесності, гендеру, візуальної антропології тощо. Посилилася жанрова й видова різноманітність: відео-арт (передусім твори О. Гнилицького, К. Проценко, О. Чепелик, А. Боярова, Г. Куц і В. Довгалюка та ін.), мультимедійна інсталяція (Г. Вишеславський, Г. Сидоренко та С. Якунін), комп'ютерна анімація (Д. Кавсан, І. Ісупов), комп'ютерна графіка (А. Федірко, В. Мельниченко, А. Рибачук, О. Голуб та ін.); принцип мультимедійності закладений в основі експозицій українського мистецтва на Венеційській бієнале 2003 р. (мультимедійна композиція В. Сидоренка «Жорна часу») тощо [5].

Все більшого суспільно-культурного резонансу набували фестивалі і виставки медіамистецтва. Про це, наприклад, свідчать такі виставки цього періоду, як «Barbaros. Нове варварське бачення», «Інтермедія», «Екранізація», «Заздрість» в Києві, «Новий файл», «Академія холоду» в Одесі, «Алхімічна капітуляція» на військовому кораблі в Севастополі; фестивалі «Ре-візія» в Івано-Франківську, «Пастка для снів» в Києві, а діяльність Медіалабораторії в ЦСМ Сороса, вже на межі століть дала поштовх для започаткування Київського міжнародного фестивалю медіа-мистецтва (KIMAF) [16, 8]. Поступово зростала кількість художніх галерей із достатнім технічним устаткуванням для належного експонування творів медіа-арту. Формуються регіональні осередки, основними з яких стали Київ, Одеса, Львів, Харків, Херсон [18].

Водночас відбувалося становлення кураторства і фахової критики. А головне, під впливом процесів демократизації соціокультурне середовище в Україні змінювалося на більш інформоване й толерантне, завдяки чому поступово відбувалася зміна в сприйнятті медіа-арту – від нерозуміння або ж навіть заперечення його

мистецького статусу – до зацікавленого адекватного сприйняття. Водночас на етапі становлення зберігалася залежність мистецької творчості від доступу до дорогого медіа-устаткування та відповідних виставкових просторів.

Із поширенням в Україні високошвидкісного Інтернету й програм вільного доступу, впровадженням NFT і технологій штучного інтелекту розпочинається новий етап розвитку медіамистецтва. Найбільшої інтенсивності він досягає з початком повномасштабного російського вторгнення. Буквально з перших днів війни у соціальних мережах були ініційовані сотні проєктів з метою створення цифрових зображень на воєнно-патріотичну тематику, медіа-арт став дієвою зброєю із захисту України від агресора [7; 8].

Висновки. Повноцінне становлення медіамистецтва в Україні відбулося в період 90-х років, коли воно стало одним із пріоритетних напрямів художньої творчості. Потужним імпульсом для динамічного розвитку медіа-арту було проголошення незалежності України. Важливим чинником його становлення стала інституційна підтримка з боку міжнародних культурно-мистецьких фондів, приватних меценатів, організація численних виставок і фестивалів, зростання технічної спроможності галерей сучасного мистецтва щодо адекватного експонування творів медіа-арту. У порівняно короткий термін українське медіамистецтво надолужило відставання і в своїх кращих проявах вийшло на світовий рівень в якості потужного засобу художнього висловлювання, творчих експериментів та оригінальних форм художньої репрезентації суспільно важливих ідей. Із поширенням високошвидкісного Інтернету й програм вільного доступу, впровадженням технологій NFT та штучного інтелекту розпочинається новий етап розвитку медіамистецтва. Його характерною ознакою є розширення соціальної бази, передусім за рахунок молодих поколінь митців і реципієнтів, які народилися й сформувалися у просторі цифрової культури. Аналіз цих процесів в контексті особливостей сучасної медіакультури є перспективним напрямом подальших досліджень.

Література

1. Бавикіна В. Репрезентація соціальних трансформацій в українському медіамистецтві. *Грані*. 2014. № 10. С. 97–100.
2. Балашова О. Медіамистецтво: філософсько-антропологічний вимір : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04. Київ, 2010. 20 с.
3. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст. *Korydor*. 10.03.2015. URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> (дата звернення: 05.01.2025).
4. Вишеславський Г. Відео-арт. *Сучасне мистецтво* : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист. України. Київ : Фенікс, 2009. Вип. VI. С. 53–70.
5. Вишеславський Г., Голуб О. Медіа-арт. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-65395> (дата звернення: 05.01.2025).
6. Вишеславський Г., Голуб О. Мистецтво кібернетичне. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-65376> (дата звернення: 05.01.2025).
7. Головей В. Інтернет-середовище як соціокультурний простір комунікації і творчості. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context*. Riga, Latvia : Baltija Publishing. 2023. С. 98–123.
8. Головей В., Ллойд-Маєр О. Медіа-мистецтво як феномен сучасної медіакультури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 41. С. 60–64. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.545>.
9. Головей В., Рудь О. Соціокультурні передумови становлення відеоарту в контексті розвитку медіатехнологій. *Наук. вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2019. № 12 (396). С. 48–52.
10. Інфо Медіа Банк. URL: <https://www.mediaartarchive.org.ua/education/info-media-bank> (дата звернення: 05.01.2025).
11. Когут В. А. Відеоарт Львова 1990–2020-х років: становлення, моделі, експозиційні концепції : дис. ... доктора філософії за спец. 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2023. 343 с.
12. Лозовий Л. Наскільки реальним був «Сорос-реалізм»? *Korydor*. 12.04.2017. URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/realnyi-soros-realizm.html> (дата звернення: 05.01.2025).
13. Манжалій Н. «Нові території мистецтва»: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні. URL: <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/noviteritorii-mistectva/> (дата звернення: 05.12.2024).
14. Михайлов Б. Борис Михайлов: з розмов про фотографію. *MOXSOP*. 13.12.2020. URL: <https://www.moksop.org/borys-mykhaylov-z-rozmov-pro-fotografiiu/> (дата звернення: 05.12.2024).
15. Пруденко Я. Д. Інституалізація українського медіамистецтва (від початку 90-х рр. до сьогодні). *Культурологічна думка*. 2011. № 4. С. 159–165.
16. Соловійов О., Савчук С. Українське медіа-мистецтво 1990-х. *FLASHBACK. Українське медіа-*

мистецтво 1990-х. Київ: Мистецький Арсенал. 2018. С. 4–17.

17. У Києві презентували Відкритий архів українського медіа-арту. URL: https://lb.ua/culture/2015/04/24/302901_kieve_prezentovali_otkritiy_arhiv.html (дата звернення: 05.12.2024).

18. Українське медіамистецтво. *Українська правда*. 22.04.2015. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/04/22/192876/> (дата звернення: 07.12.2024).

19. Фундація Центр Сучасного Мистецтва. URL: https://www.mediaartarchive.org.ua/institution/csm_foundation (дата звернення: 07.12.2024).

20. ЦСМ Сороса. URL: https://www.mediaartarchive.org.ua/institution/csm_soros_kyiv/ (дата звернення: 07.12.2024).

21. Media Art Lab Kyiv. URL: https://www.mediaartarchive.org.ua/institution/media_art_lab/ (дата звернення: 27.12.2024).

References

1. Bavykina, V. (2014). Representation of Social Transformations in Ukrainian Media Art. *Grani*, 10, 97–100 [in Ukrainian].

2. Balashova, O. (2010). Media Art: Philosophical and Anthropological Dimension. Extended Abstract of Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Barshynova, O. (2015, March 10). Contemporary Ukrainian Art: Historical Memory and World Context. Korydor. Retrieved from: <https://korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> [in Ukrainian].

4. Vysheslavskiy, H. (2009). Video Art. *Modern Art*, 6, 53–70 [in Ukrainian].

5. Vysheslavskiy, H. & Holub, O. (2018). Media Art. *Encyclopaedia of Modern Ukraine*. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-65395> [in Ukrainian].

6. Vysheslavskiy, H., & Holub, O. (2018). Cybernetic Art. *Encyclopaedia of Modern Ukraine*. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-65376> [in Ukrainian].

7. Holovei, V. (2023). The Internet Space as a Sociocultural Environment of Communication and Creativity. *Cultural and Artistic Practices: World and Ukrainian Context*. Riga [in Ukrainian].

8. Holovei, V., & Lloyd-Mayer, O. (2022). Media Art as a Phenomenon of Modern Media Culture. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Ways Forward*, 41, 60–64. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.545> [in Ukrainian].

9. Holovei, V., & Rud, O. (2019). Sociocultural Prerequisites for the Formation of Video Art in the Context of the Development of Media Technologies. *Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Eastern European National University*, 12, 48–52 [in Ukrainian].

10. Info Media Bank. (n.d.). Retrieved from: <https://www.mediaartarchive.org.ua/education/info-media-bank> [in Ukrainian].

11. Kohut, V. A. (2023). Video Art of Lviv in the 1990s–2020s: Development, Models, Exhibition Concepts. Doctoral Thesis. Lviv [in Ukrainian].

12. Lozovyi, L. (2017, April 12). How Real Was "Soros Realism"? Korydor. Retrieved from: <https://korydor.in.ua/ua/stories/realnyi-soros-realizm.html> [in Ukrainian].

13. Manzhaliy, N. (n.d.). "New Territories of Art": The Development of Computer and Electronic Art in Ukraine. Retrieved from: <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/noviteritorii-mistectva/> [in Ukrainian].

14. Mykhailov, B. (2020, December 13). Borys Mykhailov: From Conversations about Photography. MOKSOP. Retrieved from: <https://www.moksop.org/borys-mykhaylov-z-rozmov-pro-fotografiiu/> [in Ukrainian].

15. Prudenko, Ya. D. (2011). Institutionalisation of Ukrainian Media Art (From the Early 1990s to the Present). *Cultural Thought*, 4, 159–165 [in Ukrainian].

16. Soloviov, O., & Savchuk, S. (2018). Ukrainian Media Art of the 1990s. *FLASHBACK. Ukrainian Media Art of the 1990s*, 4–17 [in Ukrainian].

17. The Open Archive of Ukrainian Media Art was Presented in Kyiv (2015). Retrieved from: https://lb.ua/culture/2015/04/24/302901_kieve_prezentovali_otkritiy_arhiv.html [in Ukrainian].

18. Ukrainian Media Art. (2015, April 22) *Ukrainsjka pravda*. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/04/22/192876/> [in Ukrainian].

19. Centre of Contemporary Art Foundation. (n.d.). Retrieved from: https://www.mediaartarchive.org.ua/institution/csm_foundation [in Ukrainian].

20. CSM Sorosa. (n.d.). Retrieved from: https://www.mediaartarchive.org.ua/institution/csm_soros_kyiv/ [in Ukrainian].

21. Media Art Lab Kyiv. (n.d.). Retrieved from: https://www.mediaartarchive.org.ua/institution/media_art_lab/ [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025

Отримано після доопрацювання 11.02.2025

Прийнято до друку 20.02.2025

УДК 316.722

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327936

Цитування:

Морозюк Ю. В., Степаненко Л. М. Концепти «інтерактивність» та «інтерація» в українській та зарубіжній культурологічно-мистецькій думці ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 129–133.

Moroziuk Yu., Stepanenko L. (2025). The Concepts of "Interactivity" and "Interaction" in Ukrainian and Foreign Cultural and Artistic Thought of the XXI Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 129–133 [in Ukrainian].

Морозюк Юрій Вікторович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0003-2403-6542>
dkr3124.umoroz@dakkkim.edu.ua

Степаненко Людмила Михайлівна,
доктор педагогічних наук, доцент,
перший проректор з науково-педагогічної
роботи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0002-5508-237>
stepanenkolm@gmail.com

КОНЦЕПТИ «ІНТЕРАКТИВНІСТЬ» ТА «ІНТЕРАКЦІЯ» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦЬКІЙ ДУМЦІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Метою статті виступає аналіз концептів «інтерактивності» та «інтерації» в українській та зарубіжній культурологічній та театральній думці ХХІ століття. **Методологія дослідження** побудована на міждисциплінарному підході із застосуванням таких методів як аналіз, що допоміг висвітлити різницю між іммерсивним та інтерактивним театром, узагальнення (для виокремлення основних підходів до інтерпретації інтерактивності) та порівняльний. **Наукова новизна** полягає у аналізі концептів «інтерактивності» та «інтерації» в українській та зарубіжній культурологічній та театральній думці ХХІ століття. **Висновки.** Сьогодні в умовах діджиталізації мистецька діяльність шукає нові форми взаємодії з глядачем, де інтерактивність стає ключовим елементом комунікації. Дослідження зарубіжних і вітчизняних науковців розкривають різні аспекти інтерактивності в театрі та культурно-мистецьких проєктах, а саме кросдисциплінарність, фокус на глядачі, співтворчість та іммерсивність. О. Красненко аналізує інтерактивність як міждисциплінарне явище, що розвивається під впливом цифрових технологій. А. Боаль у концепції «театру пригноблених» розглядає активну участь глядача у виставі, пропонуючи методи форум-театру та невидимого театру. В. Вовкун акцентує увагу на співтворчості режисера з іншими митцями, що формує емоційно-залучений мистецький продукт. Хоман Д. та Хоман С. аналізують взаємодію театру з відеоіграми, використання іммерсивних технологій та роль глядача як активного учасника дійства, що свідчить про постійний розвиток інтерактивності в мистецтві як ефективного способу комунікації та залучення аудиторії.

Ключові слова: театр, культурний простір, культурологічна думка, інтерактивність та інтерація.

Moroziuk Yuri, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management; Stepanenko Lyudmila, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, First Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts, Honored Worker of Culture of Ukraine

The Concepts of "Interactivity" and "Interaction" in Ukrainian and Foreign Cultural and Artistic Thought of the XXI Century

The purpose of the research is to analyse the concepts of "interactivity" and "interaction" in Ukrainian and foreign cultural and theatrical thought of the 21st century. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach, employing methods such as analysis, which helped to highlight the difference between immersive and interactive theatres, generalisation (to distinguish the main approaches to the interpretation of the interactivity), and comparison. **The scientific novelty** is the analysis of the concepts of "interactivity" and "interaction" in Ukrainian and foreign cultural and theatrical thought of the 21st century. **Conclusions.** Today, in the context of digitalisation, artistic activity seeks new forms of interaction with the audience, where interactivity becomes a key element of communication. The researches, by foreign and domestic scholars, reveal different aspects of interactivity in theatre and cultural-artistic projects, such as cross-disciplinarity, audience focus, co-creation, and immersiveness. O. Krasnenko analyses interactivity as an interdisciplinary phenomenon developing under the influence of digital technologies. A. Boal, in his concept of the "Theatre of the Oppressed", considers the active participation of the audience in the performance and proposes methods of forum theatre and invisible theatre. V. Vovkun emphasises the co-creation of the director with other artists to form an emotionally engaging artistic product. D. Homan and S. Homan analyse the interaction of theatre with video games, the use of immersive technologies, and the role of the spectator as an active participant in the performance, which indicates the continuous development of interactivity in art as an effective means of communication and audience engagement.

Keywords: theatre, cultural space, cultural studies thought, interactivity, and interaction.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах цифровізації та віртуалізації різних сфер функціонування суспільства від надання певних соціальних послуг до освіти та документообігу. Різні сфери соціуму почали пошуки нових шляхів репрезентації та комунікації із громадянами, не обминуло це питання і мистецьку діяльність, яка спрямована на розвиток мистецької культури глядача, формування його цінностей та вироблення нового культурно-мистецького продукту, що зацікавив би його. У цьому аспекті одним з важливих векторів постає девелопмент нових форм взаємодії із глядачем та його зацікавлення у виставі чи артпроекті, що охоплює образотворче, музичне, декоративне, хореографічне та театральне мистецтво. Саме інтерактивність виступає одним з головних форм комунікації креативної групи із споживачем, оскільки вона має динамічну природу, це зумовлює постійну її модернізацію та актуальність дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання комунікативного характеру мистецтва та культурно-мистецьких проєктів стали предметом досліджень багатьох зарубіжних та вітчизняних науковців. Комунікативну функцію фестивальної діяльності як форми трансляції культурного продукту аналізує у працях А. Святненко [6, 10] та Т. Рева [10]. Театральній інтерактивності у контексті розвитку сучасного культурного простору присвячені роботи О. Красненка [4,5], К. Велгем [11], М. Броса та ін. У контексті театральної думки питання інтеракції та інтерактивності розкривають у своїх працях К. Станіславської [7], О. Клековкіна, А. Кравченко та ін. Незважаючи, на масив дослідження, питання висвітлення понять «інтерактивність» та «інтеракція» у театрі потребує додаткових досліджень, як явища, що перебувають у перманентній модернізації.

Метою статті виступає аналіз концептів «інтерактивності» та «інтеракції» в українській та зарубіжній культурологічній та театральній думці.

Виклад основного матеріалу. У своїй статті «Інтерактивність як явище культурного простору кінця XX – початку XXI століття» О. Красненко аналізує питання інтерактивності як елемент культурного простору нового тисячоліття. Дослідник підкреслює міждисциплінарний характер цього явища, що ефективно застосовується як специфічна форма комунікаційного процесу у таких науках як педагогіка, журналістика, соціальні комунікації, культурологія та мистецтвознавство, зокрема. Аналізуючи останні, він зазначає, що у артпросторі цей явище в основному інтерпретується як певна

«некласична» інтеракція індивідуума та артефакту, яке зумовлено дигіталізацією, віртуалізацією та розширенням технологічних можливостей мереж. Автор визначає, що це найголовніший елемент сучасного цифрового простору [4, с. 165-166]. В іншій своїй науковій праці «Театральна інтерактивність як модель комунікації в сучасній культурі» О. Красненко акцентує на основних теоріях театральної інтерактивності як комунікаційного процесу, а саме автор звертається до теорій М. Л. Раяна, С. Діксона, М. Лопеса та концепції театру А. Боала, пропонуючи свої власні критерії цієї інтерактивності – мислення поза просторового характеру, релятивізм глядача та актора, послідовність, залученість глядача та спрощеність [5, с. 49].

У спільній статті Деніель Хоман та Сідні Хоман «Інтерактивний театр відеоігор: геймер як драматург, сценарист та актор» розкривають основний творчий потенціал інтерактивності, театру та дизайну ігор, адже синтез цих трьох елементів дозволяє проєктувати цікаві та захопливі сюжетні лінії комп'ютерного ігрового продукту. Автори прослідковують розвиток та взаємозв'язок двох категорій – театральної інтерактивності та відеоігри. Перша дозволяє через взаємодію із акторами та сценічними простором переживати відчуття головних героїв художньої постановки, натомість, другі шляхом визначення дій головного героя гри спрямовувати та змінювати основну фабулу гри та її кінцівку. У цьому аспекті відбувається подвійне переплетіння віртуальної (створеної) ситуації / середовища із його сприйняттям як реальності, що переплітається із задумом автора. Отже, завдяки залученості двох типів інтерактивної взаємодії театральної та геймерівської – гравець опиняється у інтерактивному просторі, де створюється ілюзія вибору або впливу на сюжет у чітко визначеному фреймі подій [9].

Бразильський режисер та драматург, викладач Аугусто Боаль у своїй праці «Ігри для акторів та неакторів» розкриває питання організації театру та механізмів розкриття його основних завдань та комунікації із глядачем, який виступає повноцінним учасником перформансу та бере участь у руйнуванні «четвертої стіни». Режисер відштовхується від семантичної природи термін «an actor», яке походить від латинської мови act – діяти, тобто головні герої вистави презентуються як активними та елементами певного дійства, що втілюються через інтерактивні способи взаємодії із зовнішнім середовищем, включаючи глядачів. Глядачі та актори піддаються декільком типам ігрових інтеракцій, а саме:

- Реструктуризація взаємовідносин м'язів, які включають такі форми прояву як контакт, рух, повітряна кулька тощо, променад, типи ходи різних тварин, масаж, інтеграційні ігри та тяжіння тощо;

- «Слухати те, що ми чуємо» охоплює п'ять циклів взаємодій – ритми, мелодії, звуки (шуми), ритм дихання та внутрішні ритми, що визначають художній образ вистави;

- Динамізація кількох чуттів розкривається у двох циклах – простір та сліпота. Перший полягає у виклику необхідних емоцій через просторову інтерактивність (занадто великий чи малий простір). Другий у сенсуалістсько-чуттєвому сприйнятті світу без візуального супроводу.

- «Бачити те, на що дивимось» – це комбінація ряду послідовностей та ігор. До таких послідовностей належать: дзеркала як фактор відзеркалення внутрішнього та зовнішнього світу героя; моделювання (основні форми взаємодії через тандем скульптор-модель); ляльок маріонеток. Ігри представлені у формі ігор – образів, ритуалізації (маски), персонажів, предметів та втілення авторитарності у просторі;

- Пам'ять чуттів – це синтез уяви, досвіду, екстраполяції та проєктування в майбутнє.

А. Боаль, розкриваючи свою концепцію театру пригноблених, виокремлює три її складові – театр образів, невидимий театр та форум-театр. При цьому вони перебувають у постійній динаміці та взаємодоповненні один одного. Перший театр образів презентується в пластиці, яка розкривається через низку технік, образів, а саме: динамізація, перехід, «поліцейський у голові». Ці техніки в інтерактивній формі розкриваються через вправи ідеологічного, емоційного, сценарного та позасценарного «розігріву» підготовки. Другий – містить у собі імерсивну природу, завдяки розмитості меж сценічної дії. Третій – має дискусійний характер. Невидимий театр постає в розмитті меж, коли глядач та актори перебувають у одному просторі, при цьому глядачі одночасно виступають учасниками перформансу або вистави. А. Боаль застосовує цей метод взаємодії у публічних місцях (площі, торгові центри, ринки та інші) шляхом моделювання конфліктної (суперечливої) ситуації, де глядачі мають обрати своє амплу несвідомо, не знаючи, що це вистава. Такими провокативними сценами можуть бути прояви расизму, демонстративний харасмент, пікнік, загублена дитина та інші. Театр-форум, на думку, А. Боаля – це тип боротьби між глядачем та акторами, тобто він відходить від класичного дидактичного театру і набуває педагогічної природи зі свідомим вибором. Якщо у невидимому театрі лише актори знають фабулу вистави, що

розгортається у публічному просторі та її спрямовують, а глядачі стають її активними учасниками без знання про це, то у театрі-форумі глядачі усвідомлюють свою роль у виставі поступово та занурюються у неї шляхом дилем, повторюваності та імерсивності [1].

У праці «Мистецтво режисури масових видовищ» український режисер, лібретист Василь Вовкун розглядає питання інтерактивної природи у театрі у контексті категорії співтворчості учасників постановки. Розкриваючи основні етапи алгоритму масових видовищ, він підкреслює, що режисера являє собою своєрідний процес міфотворення, що визначає основну концепцію майбутнього культурного продукту та його аксіологічні складові. Він виокремлює декілька складових цього процесу: одухотворення, видава, трансферт, безпосередньо режисера, матеріалізація та співтворчість. Саме остання поміж інших містить комунікативну складову, яка розкривається через форми дискурсів та діалогічності. Дослідник акцентує увагу на співтворчості режисера з п'ятьма категоріями митців [2]:

- режисер – сценограф, де виокремлюються три підходи до комунікації між учасниками постановки: домінанта режисера, де сценограф просто реалізовує вже сформовану ідею; рівність, де пошук креативного синтезу мистецьких форм відбувається у тандемі режисера та художника; свобода вибору сценографа, де митець пропонує власне бачення художнього оформлення режисерського задуму [3, 72];

- режисер – композитор фокусується на емоційно-чуттєвому підсиленні будь-якого художнього образу видовища. У цьому контексті також виділяють три основні моделі партнерства: 1) запрошення композитора для втілення (трансферт) художньої ідеї режисера; 2) запрошення композитора вже з готовою художньою ідеєю для її сценічного втілення; 3) діалог режисера та композитора щодо формування художнього образу [2, 273];

- режисер – хормейстер спрямований на емоційній складовій видовища, яка спрямована, як зазначає К. Станіславська, на кульмінацію дійства. Також хор містить діалогічну природу, зокрема спосіб виконавства антифон, коли дві частини хору перегукуються між собою, що збільшує ефект імерсивності глядачів у дійство [2, 283];

- режисер – балетмейстер – це ще одна форма візуалізації та пластичної трансляції основних ідей твору. У режисерській інтеракції з балетмейстером виокремлюють три основні типи взаємодії: постановка, педагогіка та реставрація. Перший – це хореограф постановник певного театрального дійства або

балету чи вистави загалом. Другий – виконує лише функцію репетитора з яким автори відпрацьовують свої партії, натомість третій тип працює над відновленням певної хореографічної постановки або її фрагменту на основі вже створених образів балетмейстером-постановником [2, 299];

- режисер – диригент втілюється у три основні форми співтворчості, а саме: 1) запрошений диригент для сценічного втілення музичного твору; 2) запрошений режисер для сценічного втілення музичного задуму диригента; 3) спільний творчий процес щодо візуального та музичного втілення художнього задуму [2, 302].

Шведський дослідник з Університету Лінчепінг Матіас Брос аналізує питання інтерактивності у театрі у своїй праці «Театральна вистава як взаємодія між акторами та аудиторією». У своїй статті він здійснює аналіз в основному невербальної комунікації глядачів та акторів під час вистави, а саме на прикладі французької драматургії. Дослідження побудовано навколо розкриття біхевіоризму глядачів, а саме їх сприйняття та реакції на події, що відображено на сцені. До них належать такі звукові форми як кашель, покашлювання горла та сміх. За допомогою методу бесіди (Conversation Analysis) автор висвітлює безпосередні емоційні рефлексії аудиторії під час та поза виставою, зокрема прослідковується зв'язок між тенденцією тиші під час монологів та діалогів на сцені та «перешіптуванням» - під час рухових (танцювальних) моментів. Особливу увагу, М. Брос приділяє сміху, де виокремлює декілька його вимірів застосування – сміх на сцені як частина художнього образу героя або розкриття сюжетної лінії; сміх глядачів як реакція на події, що розгортаються на сцені; колективних сміх, що виступає найвищою формою об'єднання та комунікації аудиторії з акторами, що супроводжується руйнуванням «четвертої стіни» [8, 116–132].

Журналістка у сфері культури Кейт Велхем у своїй статті «Імерсивний та інтерактивний театр», аналізуючи ці два типи театру, підкреслює, що вони спрямовані на аудиторію, що визначається активною участю у постановках та походять від мистецьких практик «хеппенінгу» 1950-х років та експериментальних студій 60-х років ХХ століття (The Living Theatre). К. Велхем виокремлює риси цих театрів, що дозволяються залучати аудиторію: дизайн середовища (сценічний простір створюється з метою тотального занурення глядача у його середину); аудиторія як агент дії (глядач має можливість взаємодіяти з будь-якими предметами на сцені, акторами та впливати на розвиток історії, як це

втілено у «театр-форумі» А. Боалю); мультичуттєвий досвід (ефект занурення забезпечується застосуванням різного інструментарію для чуттєвого сприйняття – звук, запах, візуальний ряд, тактильність, кінестетика тощо), тісна взаємодія між аудиторією та артистами (глядач як учасник вистави, який у невербальній та вербальній формі контактує з акторами); нелінійне оповідання (імерсивний театр зазвичай уникає традиційних лінійних наративів на користь фрагментованих або декількох паралельних сюжетних ліній. Ця нелінійність сприяє сторітелінгу вистави та її сприйняттю. Основною відмінністю імерсивного театру, що виділяє його від інтерактивного є спрямованість на найвищу форму емоційності, тобто імерсивний театр спрямований на «шокову» терапію, що дозволяє одразу занурити глядача у ситуацію, натомість інтерактивний має чіткий сюжет за яким йде глядач та інструменти його залучення. Прикладами таких театрів можуть виступати експериментальні британські театральні колективи – Punchdrunk, Shunt, Swamp та ін. [11].

Наукова новизна полягає в аналізі концептів інтерактивності та інтеракції в українській та зарубіжній культурологічній та театральній думці ХХІ століття.

Висновки. Сьогодні в умовах діджиталізації мистецька діяльність шукає нові форми взаємодії з глядачем, де інтерактивність стає ключовим елементом комунікації. Дослідження зарубіжних і вітчизняних науковців розкривають різні аспекти інтерактивності в театрі та культурно-мистецьких проєктах, а саме кросдисциплінарність, фокус на глядачі, співтворчість та імерсивність. О. Красненко аналізує інтерактивність як міждисциплінарне явище, що розвивається під впливом цифрових технологій. А. Боаль у концепції «театру пригноблених» розглядає активну участь глядача у виставі, пропонуючи методи форум-театру та невидимого театру. В. Вовкун акцентує увагу на співтворчості режисера з іншими митцями, що формує емоційно-залучений мистецький продукт. Д. Хоман та С. Хоман аналізують взаємодію театру з відеоіграми, використання імерсивних технологій та роль глядача як активного учасника дійства, що свідчить про постійний розвиток інтерактивності в мистецтві як ефективного способу комунікації та залучення аудиторії.

Література

References

1. Боаль А. Ігри для акторів та неакторів. Київ, 2016. 264 с. URL: <https://tdd.org.ua/uk/boal-ukrayinskoyu-teper-vilno-i-u-vidkrytomu-dostupi> (дата звернення: 10.12.2024).
2. Вовкун В. Мистецтво режисури масових видовищ. Друге видання. Київ : НАКККиМ, 2020. 364 с.
3. Вовкун В. Режисер та художник-сценограф: аспекти співтворчості. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 10 листопада 2021 р.) / М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККиМ, 2021. С. 72.
4. Красненко О. Інтерактивність як явище культурного простору кінця XX – початку XXI століття. *Питання культурології*. Київ. 2023. № 42. С. 163–172. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293771>.
5. Красненко О. Л. Театральна інтерактивність як модель комунікації в сучасній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 45–50. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293716>.
6. Святненко А. В. Фестиваль як форма сучасної комунікації. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 09 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 74–75.
7. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Друге видання. Київ : НАКККиМ, 2016. 352 с.
8. Broth M. The Theatre Performance as Interaction between Actors and Their Audience. *Nottingham French Studies*. 2011. № 50(2). Pp. 113–133. DOI: <https://doi.org/10.3366/nfs.2011-2.006>.
9. Homan, Daniel & Homan, Sidney. The Interactive Theater of Video Games: The Gamer as Playwright, Director, and Actor. *Comparative Drama*, 2014. № 48 (1). Pp. 169–186. DOI: <https://doi.org/10.1353/cdr.2014.0000>.
10. Reva T., Sviatnenko A. Contemporary Festival and Competition Activities of National Opera Houses of Kyiv, Odesa, and Lviv: Socio-Cultural Context. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2023. № 2. Pp. 36–41.
11. Wellham K. Immersive and Interactive Theatre. 2024. URL: <https://immersiveexperience.network/articles/immersive-and-interactive-theatre/> (дата звернення: 02.01.2025).

1. Boal, A. (2016). Games for Actors and Non-Actors. Kyiv. Retrieved from: <https://tdd.org.ua/uk/boal-ukrayinskoyu-teper-vilno-i-u-vidkrytomu-dostupi> [in Ukrainian].
2. Vovkun, V. (2020). The Art of Directing Mass Spectacles. Second edition. Kyiv [in Ukrainian].
3. Vovkun, V. (2021). Director and Set Designer: Aspects of Co-Creation. Cultural and Artistic Studios of the 21st Century. Proceedings II International Scientific and Practical Conference, November 10, 2021. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine; National Academy of Cultural and Arts Management, 72 [in Ukrainian].
4. Krasnenko, O. (2023). Interactivity as a Phenomenon of Cultural Space in Late XX–Early XXI Century. *Issues of Cultural Studies*, 42, 163–172. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293771> [in Ukrainian].
5. Krasnenko, O. (2023). Theatrical Interactivity as a Model of Communication in Modern Culture. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 4, 45–50. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293716> [in Ukrainian].
6. Sviatnenko, A. (2023). Festival as a Form of Modern Communication. Cultural and Artistic Studios of the XXI century. Proceedings of the IV All-Ukrainian Scientific-Practical Conference (Kyiv, November 9, 2023). (pp. 74-75) [in Ukrainian].
7. Stanislavska, K. (2016). Artistic and Spectacular Forms of Modern Culture. Second edition. Kyiv [in Ukrainian].
8. Broth, M. (2011). The Theatre Performance as Interaction between Actors and Their Audience. *Nottingham French Studies*, 50 (2), 113–133. DOI: <https://doi.org/10.3366/nfs.2011-2.006> [in English].
9. Homan, D., Homan, S. (2014). The Interactive Theater of Video Games: The Gamer as Playwright, Director, and Actor. *Comparative Drama*, 48 (1), 169–186. DOI: <https://doi.org/10.1353/cdr.2014.0000> [in English].
10. Reva, T., Sviatnenko, A. (2023). Contemporary Festival and Competition Activities of National Opera Houses of Kyiv, Odesa, and Lviv: Socio-Cultural Context. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 36–41 [in English].
11. Wellham, K. (2024). Immersive and Interactive Theatre. Retrieved from: <https://immersiveexperience.network/articles/immersive-and-interactive-theatre/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

УДК 796.5:008-021.131

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327937

Цитування:

Опейда А. Р. Віртуальна подорож як сучасний різновид культурного туризму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 134–139.

Опейда Артур Русланович,
аспірант Волинського національного
університету імені Лесі Українки
<https://orcid.org/0000-0002-8950-0129>
arturopeida@gmail.com

Opeida A. (2025). Virtual Travel as a Modern Form of Cultural Tourism. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 134–139 [in Ukrainian].

ВІРТУАЛЬНА ПОДОРОЖ ЯК СУЧАСНИЙ РІЗНОВИД КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ

Мета роботи – дослідити віртуальну подорож як сучасну можливість культурного туризму, визначити її особливості, виявити переваги та недоліки, а також показати перспективи розвитку. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні низки підходів: аналітичного для осмислення літератури за темою статті; міждисциплінарного для всебічного вивчення проблеми віртуальності та її впливу на сучасну людину; системно-синергетичного для прояснення еволюціонуючого характеру подорожування; культурологічного, історичного, діалектичного, компаративістського та ін. **Наукова новизна** полягає в показі віртуальності як реальності, яка, через феномен подорожі у просторі культури, сприяє екзистенційно-комунікативному оновленню сучасної особистості. **Висновки.** У публікації доводиться твердження: віртуальна подорож є інноваційно-інформаційним видом мандрування, що активно впроваджується в сфері культурного туризму; віртуальне подорожування сприяє здійсненню особистісної потреби у пізнанні світу, інших людей та самого себе, спонукаючи до екзистенційно-особистісного оновлення. Убезпечуючи подорожуючого від цілого ряду небезпек сучасного світу, віртуальна подорож, водночас, забезпечує пам'ятки культури від зношування й руйнування. Віртуальний туризм має низку вагомих переваг: доступність для широкого загалу, мінімізація витрат на подорожі, відсутність екологічного впливу, освітня цінність та ін. Серед недоліків: відсутність фізичних вражень та емоційної складової, обмежена соціальна взаємодія, залежність від технологій та ін. Розробка та впровадження віртуальних екскурсій та 3D-турів сприяє збереженню та відновленню історико-культурної спадщини.

Ключові слова: віртуальна реальність, віртуальна подорож, віртуальний тур, інноваційно-інформаційні технології, 3D-панорама, культурний туризм, людина подорожуюча (homo viator).

Opeida Artur, Postgraduate Student in Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University

Virtual Travel as a Modern Form of Cultural Tourism

The purpose of the article is to explore virtual travel as a modern opportunity for cultural tourism, to determine its features, identify its advantages and disadvantages, and to show development. **The research methodology** involves the application of several approaches: analytical, to review the literature on the topic of the article; interdisciplinary, to comprehensively study of the issue of virtuality and its impact on modern individuals; system-synergetic, to clarify the evolving nature of travel; cultural, historical, dialectical, comparative, and others. **The scientific novelty** lies in the presentation of virtuality as a reality that contributes to the existential-communicative renewal of the modern personality through the phenomenon of travel in cultural space. **Conclusions.** The publication demonstrates that virtual travel constitutes an innovative and informative mode of travel which is being progressively introduced within the domain of cultural tourism. Virtual travel has been shown to facilitate the fulfilment of an individual's desire to explore the world, to learn about other cultures, and to engage in self-discovery, thereby leading to existential and personal renewal. Furthermore, virtual travel protects travellers from many of the dangers that are prevalent in the modern world, thus safeguarding cultural heritage sites from the effects of wear and destruction. The accessibility of virtual tourism to a wide audience, the minimisation of travel costs, the absence of environmental impact, and the educational value are all significant advantages. The disadvantages of virtual tours and 3D tours include a lack of physical sensations and emotional experiences, limited social interaction and dependence on technology. However, the development and implementation of virtual tours and 3D tours contribute to the preservation and restoration of historical and cultural heritage.

Keywords: virtual reality, virtual travel, virtual tour, innovative information technologies, 3D panorama, cultural tourism, traveling man (homo viator).

Актуальність теми дослідження. Сучасний глобально-різноманітний світ вимагає сучасної людини, котра, знаходячись у пошуках власної ідентичності, з необхідністю продовжує пізнавати різні культури та освоювати здобутки сучасної цивілізації. Такому процесу екзистенційно-особистісного оновлення сприяє подорожування у всій повноті його видів, зокрема й віртуальне. Останнє набуває нині неабиякої популярності та відкриває нові можливості для культурного туризму. Ці можливості зумовлені бурхливим розвитком інноваційно-інформаційних технологій та викликані до життя цілим рядом небезпек сучасного світу. Серед них – спочатку пандемія COVID-19, тепер – російська агресія, яка знищує все на своєму шляху. Остання змушує нас, рятуючи перш за все власне життя, по-можливості рятувати надбання культури, чому маємо безліч прикладів як на рівні держави, так і на рівні окремих громадян. Більше того, зруйновані рашистами пам'ятки культури, котрі були в свій час оцифровані, залишилися у вигляді 3D-панорам, віртуальних екскурсій та віртуальних турів, що в майбутньому сприятиме їх відновленню.

Отже, дослідження особливостей такого різновиду інноваційно-інформаційного туризму як віртуальна подорож, зокрема у сфері культури, на нашу думку, заслуговує неабиякої уваги, не кажучи вже про саму розробку та створення віртуальних екскурсій та 3D-турів.

Власне, починаючи з 2013 року, нам вдалося ініціювати та частково реалізувати ряд віртуальних проєктів на рівні університету, міста і навіть області. У 2014 році було зареєстроване авторське право на твір «Луцьк віртуальний». Після цього, з'явилася низка публікацій, серед них: «Проблеми та перспективи впровадження проєкту “Віртуальний університет”» (2016), «Проблеми та перспективи впровадження сучасних інноваційно-інформаційних технологій в туризмі (на прикладі проєкту “Віртуальний Луцьк”»» (2016), «Розробка та впровадження інноваційно-інформаційних технологій в туристичній діяльності та навчальному процесі (на прикладі проєкту “Віртуальна Волинь”»» (2017).

Аналіз досліджень і публікацій. Варто зазначити, що питаннями впровадження й ефективного використання інноваційно-інформаційних технологій в туризмі займалися такі вчені, як: Л. Божко [1], В. Бойко [2], О. Гаврилюк [3], В. Заборовський [8], Є. Козловський [6], І. Копча [8], З. Кузик [7],

В. Манзюк [8], С. Мельниченко [9], В. Пазенок [11], М. Скопень [12] та ін.

Так, у монографії С. Мельниченко висвітлено теоретико-методологічні основи та практичний інструментарій застосування інформаційних технологій у туристичному бізнесі [9, 5]. У праці М. Скопеня зосереджено увагу на створенні ефективних сайтів та серверів туристичної фірми в Інтернеті, а також на нинішньому стані та перспективі їх використання в туризмі [12, 87]. Є. Козловський виділяє особливості використання технології доповненої реальності у сфері туризму, зокрема занурення в культуру та історію [6]. В. Манзюк, В. Заборовський та І. Копча класифікують вебсервіси за типами використовуваних технологій [8]. О. Гаврилюк акцентує на імерсивних технологіях в туристичному бізнесі [3]. В. Бойко досліджує можливості для розвитку туризму та популяризації української культурної спадщини на глобальному рівні [2].

Здебільшого при дослідженні інноваційно-інформаційних технологій в туристичній галузі акцентується увага саме на Інтернет-технологіях, зокрема на віртуальних 3D-екскурсіях, 3D-турах.

У процесі створення віртуальних турів накопичений чималий зарубіжний (S. Aamir, N. Atsan [13], I. Rehan [14], G. Richards [15], M. Sigala [16], G. Thomas [17], Williams [18]) та вітчизняний досвід, а віртуальний туризм є одним із визначальних факторів при формуванні туристичної привабливості території, зокрема позитивного іміджу міста, області та країни загалом. Означені питання вивчали: А. Глебова [4], А. Горохів [5] та ін. Так, аналізуючи інноваційні технології в туризмі, А. Глебова наголошує на їх важливості для України з позиції вирішення нагальних проблем у туристичній галузі: підвищення рівня сервісу, удосконалення матеріально-технічної бази, збереження пам'яток культури [4]. А. Горохів розглядає питання формування іміджу та брендингової стратегії туристської дестинації через призму маркетингового підходу [5]. Ми також зверталися до подібних питань в публікації «Віртуальний тур як засіб формування позитивного іміджу міста (на прикладі проєкту “Віртуальний Луцьк”»» [10].

В. Пазенок наголошує на тому, що одним із основних чинників багатьох подорожей є не стільки збирання знань, скільки знайомство з іншими людьми та їх культурами. Вчений виявляє відмінності між «справжнім» мандрівником та «людиною-пройдисвітом», котра безцільно блукає світом у пошуках

«кращої долі», ліпшого місця [11]. Адже справжній турист завжди повертається додому.

І хоча учасник віртуального туру є пасивним глядачем, у віртуальності є цілий ряд переваг, на які звертає особливу увагу Божко Л. Д. [1].

Мета дослідження полягає в з'ясуванні особливостей віртуальної подорожі, виявленні її переваг та недоліків, визначенні перспектив розвитку, а також впливу на становлення сучасної особистості.

Виклад основного матеріалу варто розпочати із визначення ключових понять дослідження. Такими є «віртуальна реальність», «віртуальна подорож», «віртуальний тур», «культурний туризм» і т. д.

У контексті нашого дослідження, віртуальну реальність слід розглядати як символічну реальність, яку створюють за допомогою новітніх комп'ютерних технологій.

Віртуальна подорож – це використання віртуальної реальності для створення імерсивного враження [3, 124], унікального, захоплюючого та надійного середовища, яке повністю поглиблює користувача в переживання та сприйняття мандрівки, яка може бути додатково посилена за допомогою сенсорних додатків або гарнітури віртуальної реальності.

Віртуальний тур – це електронна подорож, яка відтворює сценарій реальної подорожі для користувача, дозволяючи йому відчувати атмосферу місць та подій без фізичного перебування там.

Культурний туризм – це різновид туризму, що передбачає подорожі з метою ознайомлення з культурною спадщиною, традиціями, мистецтвом та способом життя різних народів. Він включає відвідування історичних пам'яток, музеїв, археологічних об'єктів, фестивалів, виставок та інших заходів, пов'язаних із культурною діяльністю.

Культурний туризм завжди орієнтований на взаємодію з матеріальною та нематеріальною культурною спадщиною. Він є одним із ключових чинників розвитку креативних індустрій і міжнародного співробітництва в галузі культури.

Культурний туризм поділяють на два основні види: глибокий культурний туризм, що передбачає активне занурення у культурні аспекти, та поверхневий культурний туризм, який обмежується поверхневим знайомством із культурними об'єктами.

Розвиток віртуального туризму дозволяє поєднувати обидва види. Завдяки інтерактивним технологіям туристи можуть

отримати глибший досвід, досліджуючи культурні об'єкти в режимі реального часу або занурюючись у відтворені історичні періоди за допомогою віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR).

Отже, віртуальний туризм – це форма культурного туризму, що реалізується за допомогою цифрових технологій, таких як VR, AR та 3D-моделювання. Вони дозволяють користувачам відвідувати історичні пам'ятки, музеї, архітектурні об'єкти та природні локації без фізичної присутності. Важливим аспектом віртуального туризму є його інтерактивність: користувачі можуть взаємодіяти з об'єктами, слухати коментарі гідів та навіть створювати персоналізовані маршрути.

VR-технології, що використовуються у віртуальному туризмі, включають стереоскопічне зображення, систему відстеження рухів та інтерактивний контент. Вони забезпечують ефект присутності та занурення, що дозволяє користувачам отримати майже реалістичний досвід подорожі. AR-технології, у свою чергу, дозволяють доповнювати реальний світ цифровими об'єктами, що особливо корисно для гідів і навчальних програм.

Важливою перевагою віртуального туризму є можливість реконструкції історичних місць, які зазнали руйнування. Наприклад, за допомогою VR-технологій відвідувачі можуть оглянути зруйновані архітектурні пам'ятки у їхньому первісному вигляді. Це сприяє збереженню культурної спадщини та робить її доступною для широкої аудиторії.

Варто зазначити, що віртуальний туризм бере свій початок у кінці XX століття разом із розвитком мультимедійних технологій та інтернету. Перші цифрові екскурсії з'явилися у вигляді інтерактивних панорам та онлайн-турів. Наприклад, у 1994 році була створена одна з перших інтерактивних віртуальних екскурсій – Virtual Tour of Egypt.

З розвитком інтернету у 2000-х роках з'явилися 3D-моделі історичних пам'яток та можливість інтегрувати мультимедійний контент у веб-простір. Зокрема, такі сервіси, як Google Street View, започатковані у 2007 році, дозволили користувачам досліджувати різні локації у віртуальному форматі.

З 2010-х років розвиток VR та AR технологій значно розширив можливості віртуального туризму. Вже у 2016 році Google Arts & Culture запустила масштабний проект цифрових музеїв, що дозволяє переглядати експонати світових музеїв у форматі 360° [19].

У 2020-х роках через пандемію COVID-19 інтерес до віртуального туризму суттєво зріс. Багато музеїв та туристичних компаній почали впроваджувати віртуальні тури як альтернативу фізичним подорожам [16, 317]. Наприклад, Британський музей та Лувр запропонували інтерактивні екскурсії з використанням 3D-моделювання та VR-технологій. Так, віртуальний тур Лувром дозволяє отримувати повноцінну інформацію про всі цікаві предмети, а також пильно й ретельно розглянути будь-яку картину.

У США створили віртуальний музей Білого Дому. Творці надали користувачам можливість ознайомитися з внутрішньою обстановкою будівлі – пристанища американських президентів, побачити фотографії інтер'єрів, опис усіх приміщень, 3D-зображення овального кабінету.

У Китаї створено віртуальну модель імператорського палацу Заборонене місто, розміщеного в центрі Пекіна. Подібні віртуальні проєкти заснували в Японії, Гонконгу, Мексиці, Данії, Англії, Кіпрі, Індії та багатьох інших країнах. Світова тенденція не обійшла стороною й Україну. Створено віртуальні тури Карпатами, містами (Київ, Львів, Луцьк, Миколаїв та ін.).

У межах проєкту «Віртуальний Луцьк» ми також створювали 3D-панорами музеями, вулицями, парками та іншими туристичними об'єктами міста, щоб згодом об'єднати їх у віртуальний тур. Отже, з'явилися віртуальні екскурсії замком Любарта, Музеєм дзвонів, Музеєм книги, Музеєм Лесі Українки, Музеєм Волинської ікони і т. д. Отож, про особливості створення (необхідну техніку), а також про переваги та недоліки віртуального туризму, віртуальної подорожі ми дізнавалися не тільки теоретично, а й практично.

Оскільки 3D-панорама дає змогу розглянути навколишній простір, наблизити або віддалити об'єкт, який нас цікавить, роздивитися його під потрібним кутом, відчути реальність перебування, наприклад, у географічних місцях, то з'являється *ефект присутності* (1). Це одна із багатьох переваг віртуального туризму.

Віртуальна подорож також дозволяє відвідати важкодоступні місця та побачити втрачені культурні пам'ятки. Наприклад, завдяки технологіям 3D-моделювання можна досліджувати античні міста або рідкісні археологічні знахідки, недоступні для масового туризму. Так відбувається *«реалізація неможливого»* (2). Це друга перевага віртуального подорожування.

Третя – *інформативність* (3), як можливість отримати вичерпну додаткову інформацію про будь-яке місце, територію, об'єкт культурної спадщини.

Наступною перевагою віртуальної подорожі є *універсальність та простота* (4). Адже віртуальний тур можна розмістити на веб-сторінці зацікавленого користувача, зберігати на диску або іншому електронному носії.

Економія (5) *часу та коштів*, якщо немає можливості здійснити реальну подорож. Віртуальна мандрівка дозволяє отримати туристичний досвід за допомогою інтернет-з'єднання.

Збереження навколишнього середовища (6). Завдяки віртуальним турам зберігається чистота й неушкодженість древніх пам'яток історії, археології та довкілля. Всі ці вище перераховані переваги віртуального туризму ми знаходимо у праці «Віртуальний тур як засіб документування об'єктів культурної спадщини» [7, 83] та дещо інтерпретуємо.

До означеного списку переваг віртуального подорожування, на нашу думку, слід додати ті, які є надзвичайно актуальними у наш час.

Доступність для широкого загалу (7). Віртуальні подорожі дозволяють людям з обмеженими можливостями відвідувати визначні місця, музеї та природні пам'ятки, які можуть бути недоступними через бар'єрне середовище [14].

Безпека під час подорожей (8). Віртуальні тури дозволяють уникнути ризиків, пов'язаних із фізичними подорожами, таких як хвороби, погані погодні умови або соціально-політична нестабільність у певних регіонах.

Освітня цінність (9). Віртуальні подорожі активно використовуються в навчальному процесі. Завдяки інтерактивним турам здобувачі освіти можуть досліджувати історичні події, архітектуру та культурну спадщину без необхідності фізичної присутності.

Персоналізація досвіду (10). Застосовуючи штучний інтелект, користувачі зможуть отримати рекомендації відповідно до своїх інтересів, що дозволить створювати індивідуальні маршрути та занурюватися у контекст обраного культурного середовища.

Завдяки вище описаним перевагам віртуальний туризм стає дедалі популярнішим і відкриває нові можливості для дослідження світу.

Варто зазначити, що незважаючи на численні переваги, віртуальний туризм має певні обмеження та недоліки, але їх менше.

Людський мозок все одно підсвідомо розуміє, що подорож не є реальною. Емоції, які людина отримує від реальних маршрутів, неможливо отримати від віртуальних. Краще відкладається в пам'яті не лише те, що ми бачимо, а й те, що відчуваємо [7, 83]. Така *відсутність фізичних вражень та емоційної складової (1)* є одним із головних недоліків віртуальних подорожей. Останні не можуть замінити реальні відчуття – запахи, текстури, температуру та взаємодію з місцевим середовищем, що є важливим аспектом традиційного туризму.

Відомо, що для якісного занурення у віртуальний світ потрібне сучасне обладнання – VR-гарнітури, потужні комп'ютери або мобільні пристрої, що може бути фінансово недоступним для багатьох користувачів. Отже, *залежність від технологій (2)* є ще одним значущим недоліком віртуального туризму.

Обмежена соціальна взаємодія (3). Віртуальні тури рідко передбачають активне спілкування між туристами або інтеракцію з місцевим населенням, що є важливим культурним аспектом традиційного туризму.

Можливі проблеми із здоров'ям (4). Використання VR-технологій протягом тривалого часу може викликати втому очей, запаморочення та навіть кібернетичну хворобу у деяких користувачів.

Нестача автентичного досвіду (5). Віртуальний туризм часто не передає атмосферу місця в повному обсязі, що може спричинити певне розчарування у користувачів.

І хоча віртуальний туризм не може повністю замінити традиційні подорожі через низку технічних та соціальних обмежень, все-таки він є надзвичайно перспективною сферою. Основні напрями його подальшого розвитку досліджує багато сучасних вчених, зокрема задіяних у вивченні штучного інтелекту, покращенні VR та AR-технологій, блокчейн-технологій, а також тих, хто відкриває нові можливості метавсесвіту (Metaverse) для соціальних взаємодій та культурного туризму.

Оскільки віртуальна подорож є важливою складовою сучасного культурного туризму, що відкриває нові можливості для пізнання світу, то розвиток цифрових технологій сприятиме подальшому вдосконаленню віртуальних турів, роблячи їх ще більш реалістичними та доступними для широкого кола користувачів.

Без сумніву, вдосконалюючи віртуальну реальність, сучасна людина вдосконалює саму себе. Невпинно рухаючись по шляху до власної ідентичності, порівнюючи різні культури, вона віднаходить власне місце в культурі, водночас користуючись засобами сучасної цивілізації. Такий культурно-цивілізаційний поступ, осередком якого є сучасна людина, зокрема людина подорожуюча (homo viator), неабияк сприяє становленню сучасної особистості.

Наукова новизна нашого дослідження полягає в показі віртуальності як реальності, котра, через феномен подорожі у просторі культури, сприяє екзистенційно-комунікативному оновленню сучасної особистості. Такий підхід є досить-таки продуктивним і, на нашу думку, вимагає подальшого розгляду та ретельнішого дослідження.

Висновки: 1) віртуальна подорож є інноваційно-інформаційним видом мандрування, що нині активно впроваджується у сфері культурного туризму; 2) віртуальне подорожування сприяє здійсненню особистісної потреби у пізнанні світу, інших людей та самого себе; 3) віртуальне подорожування спонукає сучасну людину до екзистенційно-комунікативного та екзистенційно-особистісного оновлення; 3) забезпечуючи подорожуючого від цілого ряду небезпек сучасного світу, віртуальна подорож, водночас, забезпечує пам'ятки культури від зношування та руйнування; 4) віртуальний туризм має низку вагомих переваг: доступність для широкого загалу, мінімізація витрат на подорожі, відсутність екологічного впливу, освітня цінність та ін.; 5) серед недоліків віртуального туризму: відсутність фізичних вражень та емоційної складової, обмежена соціальна взаємодія та ін.; 6) розробка та впровадження віртуальних екскурсій та 3D-турів сприятиме збереженню та відновленню історико-культурної спадщини.

Література

1. Божко Л. Д. Віртуальний туризм. *Культура України*. 2015. Вип. 49. С. 151–160.
2. Бойко В., Далевська Н. Розвиток туризму після збройних конфліктів у різних країнах світу. *Управління змінами та інновації*. 2022. № 3. С. 5–10.
3. Гаврилюк О. В. Диджиталізація та імерсивні технології в туристичному бізнесі. *Гостинність, сервіс, туризм: досвід, проблеми, інновації* : матер. X Міжнар. науково-практичної конференції (Київ, 06–07 квітня 2023 р.). Київ : КНУКІМ, 2023. С. 123–126.
4. Глебова А. О. Інноваційні технології у туристичній галузі. *Економіка. Управління. Інновації*. 2012. № 2 (8). С. 141–150.

5. Горохів А. Ф. Методичні положення щодо формування бренду туристичної дестинації. *Проблеми сучасної економіки*. 2007. № 3 (19). С. 15–25.

6. Козловський Є. В. Особливості використання технології доповненої реальності у сфері туризму. *The CultuROLOGY IDEAS*. 2017. № 12. С. 185–190.

7. Кузик З. Віртуальний тур як засіб документування об'єктів культурної спадщини. *Сучасні досягнення геодезичної науки та виробництва*. 2015. Вип. 2. С. 82–86.

8. Манзюк В. В., Заборовський В. В., Копча І. І. Технології віртуальної реальності у сфері туризму. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. 2024. Т. 1. № 82. С. 388–394.

9. Мельниченко С. В. Інформаційні технології в туризмі: теорія, методологія, практика : монографія. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2008. 493 с.

10. Опейда Л. М., Опейда А. Р. Віртуальний тур як засіб формування позитивного іміджу міста (на прикладі проекту «Віртуальний Луцьк»). *Соціологічні студії*. 2016. № 2 (9). С. 25–30.

11. Пазенок В. С. Філософія туризму. Київ : Кондор, 2004. 268 с.

12. Скопень М. М. Комп'ютерні інформаційні технології в туризмі. Київ : Кондор, 2005. 301 с.

13. Aamir S., Atsan N., & Khan M. S. Going Digital with Multisided-Platforms: Assessing the Innovation Adoption Process from the Perspectives of Travel Agents. *Tourism and Hospitality Research*. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1177/14673584231186535> (дата звернення: січень 2025).

14. Rehan Iftikhar, Mohammad Saud Khan & Khamsavay Pasanchay. Virtual reality tourism and technology acceptance: a disability perspective, *Leisure Studies*, 2023. Pp. 849–865. DOI: <https://doi.org/10.1080/02614367.2022.2153903> (дата звернення: лютий 2025).

15. Richards G. Cultural Tourism: A Review of Recent Research and Trends. *Journal of Hospitality and Tourism Management*. 2018. № 36. Pp. 12–21. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jhtm.2018.03.005> (дата звернення: лютий 2025).

16. Sigala M. Tourism and COVID-19: Impact and Implications for Advancing and Resetting Industry and Research. *Journal of Business Research*. 2020. № 117. Pp. 312–321. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2020.06.015> (дата звернення: лютий 2025).

17. Thomas G. Challenges and Trends of Digital Innovation in the Tourism Sector: Contemporary Literature Review. *Open Journal of Business and Management*. 2024. № 12. Pp. 179–190. DOI: [10.4236/ojbm.2024.121013](https://doi.org/10.4236/ojbm.2024.121013) (дата звернення: січень 2025).

18. Williams & Hobson. Digital Tourism and Its Future. *Journal of Travel and Tourism*, 2021. № 15 (2). Pp. 87–102.

19. Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/?hl=uk> (дата звернення: січень 2025).

References

1. Bozhko, L. D. (2015). Virtual Tourism. Culture of Ukraine, 49, 151–160 [in Ukrainian].

2. Boiko, V., Dalevska, N. (2022). Development of Tourism after Armed Conflicts in Different Countries of the World. Change Management and Innovation, 3, 5–10 [in Ukrainian].

3. Havryliuk, O. V. (2023). Digitalisation and Immersive Technologies in the Tourism Business.

Proceedings of the X International Scientific and Practical Conference 'Hospitality, Service, Tourism: Experience, Problems, Innovations' (Kyiv, 6-7 April 2023), 123–126 [in Ukrainian].

4. Hliebova, A. O. (2012). Innovative Technologies in the Tourism Industry. Economics. Management. Innovations, 2 (8), 141–150 [in Ukrainian].

5. Horokhiv, A. F. (2007). Methodical Provisions for the Formation of a Tourist Destination Brand. Problems of Modern Economy, 3 (19), 15–25 [in Ukrainian].

6. Kozlovskiy, Ye. V. (2017) Features of the Use of Augmented Reality Technology in Tourism. The CultuROLOGY IDEAS, 12, 185–190 [in Ukrainian].

7. Kuzyk, Z. (2015) Virtual Tour as a Means of Documenting Cultural Heritage Sites. Modern Achievements of Geodetic Science and Production, 2, 82–86 [in Ukrainian].

8. Manziuk, V. V., Zaborovskyi, V. V., Kopcha, I. I. (2024). Virtual Reality Technologies in the Field of Tourism. Scientific Bulletin of Uzhhorod National University, 82, (1), 388–394 [in Ukrainian].

9. Melnychenko, S. V. (2008). Information Technologies in Tourism: Theory, Methodology, Practice. Kyiv [in Ukrainian].

10. Opeida, L. M., Opeida, A. R. (2016). Virtual Tour as a Means of Forming a Positive Image of the City (on the Example of the Virtual Lutsk Project). Sociological Studies, 2 (9), 25–30 [in Ukrainian].

11. Pazenok, V. S. (2004). Philosophy of Tourism. Kyiv [in Ukrainian].

12. Skopen, M. M. (2005). Computer Information Technologies in Tourism. Kyiv [in Ukrainian].

13. Aamir, S., Atsan, N., & Khan, M. S. (2023). Going Digital with Multisided-Platforms: Assessing the Innovation Adoption Process from the Perspectives of Travel Agents. Tourism and Hospitality Research. Retrieved from: <https://doi.org/10.1177/14673584231186535> [in English].

14. Rehan Iftikhar, Mohammad Saud Khan, & Khamsavay Pasanchay (2023). Virtual Reality Tourism and Technology Acceptance: A Disability Perspective. Leisure Studies, 42 (6), 849–865. Retrieved from: <https://doi.org/10.1080/02614367.2022.2153903> [in English].

15. Richards, G. (2018). Cultural Tourism: A Review of Recent Research and Trends. Journal of Hospitality and Tourism Management, 36, 12–21. Retrieved from: <https://doi.org/10.1016/j.jhtm.2018.03.005> [in English].

16. Sigala, M. (2020). Tourism and COVID-19: Impact and Implications for Advancing and Resetting Industry and Research. Journal of Business Research, 117, 312–321. Retrieved from: <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2020.06.015> [in English].

17. Thomas, G. (2024). Challenges and Trends of Digital Innovation in the Tourism Sector: Contemporary Literature Review. Open Journal of Business and Management, 12, 179–190. DOI: [10.4236/ojbm.2024.121013](https://doi.org/10.4236/ojbm.2024.121013) [in English].

18. Williams & Hobson. (2021). Digital Tourism and Its Future. Journal of Travel and Tourism, 15 (2), 87–102 [in English].

19. Google Arts & Culture. (n.d.). Retrieved from: <https://artsandculture.google.com/?hl=uk> [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025

Отримано після доопрацювання 10.02.2025

Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 316.7:391 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327939

Цитування:

Парубочий І. П., Ховпун О. С. Сценічне вбрання в культурній дипломатії: соціокультурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 1. С. 140–146.

Parubochyi I., Khovpun O. (2025). Stage Dress in Cultural Diplomacy: Socio-Cultural Aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 140–146 [in Ukrainian].

Парубочий Ігор Павлович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-1135-8597>
dkr3124.iparuboshiy@dakkim.edu.ua

Ховпун Олексій Сергійович,
доктор юридичних наук, доцент,
проректор з міжнародної та науково-
педагогічної роботи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5753-966X>
Khovpun3322@gmail.com

СЦЕНІЧНЕ ВБРАННЯ В КУЛЬТУРНІЙ ДИПЛОМАТІЇ: СОЦІОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті – виявити вплив сценічного одягу як способу культурної самоідентифікації та самопрезентації міжнародній спільноті, окреслити роль сценічного вбрання на формування розуміння між націями. **Методологія дослідження** базується на використанні методів: аналізу і синтезу, порівняння та систематизації з метою вивчення літературних джерел з теми статті; спостереження – задля вивчення сценічного образу виконавців як універсальної мови мистецтва; культурологічний аналіз дав змогу виявити вплив сценічного вбрання на формування міжнародного співробітництва. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні ролі сценічного вбрання в налагодженні міжкультурного розуміння та співпраці, що є завданням культурної дипломатії. **Висновки.** Сценічне мистецтво має величезний потенціал для самовираження, соціальних трансформацій і міжкультурного спілкування. Сценічне вбрання сприяє ефективному донесенню до глядачів задуму режисера, посилює візуальне та нарративне враження від сценічних постановок. Майстерне поєднання в одязі персонажів елементів дизайну, тканин та аксесуарів дає змогу представити сценічний образ як символ, поглибити розуміння дійства. Сценічний одяг як складник культури може відігравати важливу роль у культурній дипломатії, сприяти міжкультурному діалогу. Сценічні костюми, поєднуючи естетику, символізм та меседжі, є виразником універсальної мови творчості, яка здатна об'єднати різні народи. Сприйняття та інтерпретація зовнішнього вигляду акторів не потребує знання певних мов, що робить сценічні образи універсальними, зрозумілими аудиторії, і закордонній зокрема. Колір, текстура, дизайн і символіка сценічних костюмів здатні викликати синхронні емоції в полікультурній аудиторії, сприяти соціальній згуртованості.

Ключові слова: сценічне мистецтво, сценічне вбрання, культурна дипломатія, культурна самоідентифікація, культурна самопрезентація.

Parubochyi Igor, Postgraduate Student, National Academy of the Culture and Arts Management; **Khovpun Oleksiy**, Doctor of Law, Associate Professor, Vice-Rector for International and Scientific and Pedagogical Work of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts

Stage Dress in Cultural Diplomacy: Socio-Cultural Aspect

The purpose of the article is to identify the influence of stage dress as a way of cultural self-identification and self-presentation to the international community, to outline the role of stage dress in the formation of understanding between nations. **The research methodology** is based on the use of methods: analysis and synthesis, comparison and systematisation in order to study literary sources on the topic of the article; observation – to study the stage image of performers as a universal language of art; culturological analysis made it possible to identify the influence of stage attire on the formation of international cooperation. **The scientific novelty** of the study lies in identifying the role of stage attire in establishing intercultural understanding and cooperation, which is the task of cultural diplomacy. **Conclusions.** The performing arts have a huge potential for self-expression, social transformations and intercultural communication. Stage costumes contribute to the effective communication of the director's intention to the audience, enhance the visual and narrative impression of stage productions. The skilful combination of design elements, fabrics and accessories in the characters' clothes makes it possible to present the stage image as a symbol, to deepen the understanding of the action. Stage clothing as a component of culture can play an important role in cultural diplomacy, to promote intercultural dialogue. Stage costumes, combining aesthetics, symbolism and messages, are an expression of the universal language of

creativity, which is able to unite different peoples. The perception and interpretation of the appearance of actors does not require knowledge of certain languages, which makes stage images universal, understandable to the audience, and foreign ones in particular. The colour, texture, design and symbolism of stage costumes can evoke synchronous emotions in a multicultural audience, and contribute to social cohesion.

Keywords: performing arts, stage costumes, cultural diplomacy, cultural self-identification, cultural self-presentation.

Актуальність теми дослідження. Будь-яка держава не може функціонувати й успішно розвиватися ізольовано від світу. Вона має з ним взаємодіяти, налагоджувати політичні, економічні та культурні зв'язки. Ці аспекти формують її імідж, що дає їй змогу просувати свої національні інтереси, які полягають, зокрема, у потребі перебувати в безпечному, цивілізованому світі. Культура містить важелі, завдяки яким налагоджувати комунікацію із зовнішнім світом можна м'яко, гнучко, але при цьому отримувати дієві результати на довгу перспективу. На сьогодні такі дії називають культурною дипломатією. Одним із її завдань є зробити країну ближчою, зрозумілішою, більш відкритою та культурно цікавою для світової спільноти. Засобами реалізації такої політики, крім іншого, є організація і проведення за кордоном освітніх, наукових, соціальних і культурно-мистецьких заходів, які б відповідно до потреб суспільно-політичної ситуації в країні сприяли формуванню її позитивного сприйняття та стимулювали міжнародну підтримку. Її Україна потребує сьогодні особливо гостро, тому важливо емоційну пам'ять про неї як самодостатню культурно-політичну територіальну одиницю в закордоння формувати всіма можливими способами, зокрема за допомогою мистецтва, що може запропонувати іноземному глядачеві пережити й інтерпретувати представлений культурний досвід, стати його співучасником і співтворцем. Універсальною мовою в такій взаємодії є візуальне представлення ідей і меседжів, зокрема через вбрання лицедіїв, для зчитування якого не потрібно спеціальних знань, що робить його важливим аспектом міжкультурного діалогу.

Одяг у широкому розумінні як форма самовираження може передавати широкий спектр повідомлень іншим людям. Суспільні норми, культурні впливи та особисті упередження відіграють значну роль у формуванні уявлень людей про інших на основі їх одягу. На його вибір впливають традиції, звичаї, норми середовища, яке вплинуло на людину як особистість. Призначення одягу значно змінилося впродовж еволюції людини: забезпечуючи спочатку потреби людини в захисті й безпеці, згодом він перетворився на культурно-іміджевий символ, що відображає

суспільні норми й цінності. Через прояви ідентичності й творчості одяг здатен транслювати важливі суспільні ідеї. Показовим прикладом може бути зовнішній вигляд Президента України Володимира Зеленського, який з початку повномасштабного вторгнення РФ замість класичних костюмів носить одяг у стилі мілітарі, демонструючи світові, що він очолює країну, яка бореться за свою свободу. Під час зустрічі на початку 2025 року американського й українського лідерів у Білому домі таке вбрання Дональд Трамп розкритикував, що спричинило міжнародний резонанс і породило флешмоби, де люди, відомі й пересічні, у підтримку українського Президента на відео демонстративно знімали піджаки, а також стимулювало постфольклорну творчість: «Одного разу в Білому домі зустрілися людина без костюма і костюми без людей»; «Дешеві люди в дорогих костюмах»; «Костюми без людей – тільки тіні мінливі, людина без костюма – то символ України!» [9]. Отже, одяг є важливим інструментом міжкультурної комунікації, який здатен транслювати оточенню цінності, меседжі як для свого народу, так й інших.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковці розглядали одяг у контексті формування міжкультурної взаємодії, проте передусім як продукт модної індустрії. Так, М. Окладна, О. Стасевська та М. Ванджурак, визначаючи культурну дипломатію як самостійний вид дипломатії (на їхню думку, це окремий від публічної, що має значний потенціал для розвитку міжнародної політики й транслювання національної культури глобальному світові з метою формування позитивного іміджу країни, її широкої пізнаваності у світової спільноти), аналізували індустрію моди як інструмент публічної дипломатії [11, 68]. Моду інструментом культурної дипломатії визначає і В. Малаховська. Вивчаючи колекції українських дизайнерів періоду повномасштабного вторгнення РФ в Україну, дослідниця дійшла висновку, що мода виконує важливі культурно-політичні функції, зокрема через творчі меседжі та підходи артикулює світові про агресію і геноцид з боку країни-колонізатора. Українські дизайнери на показах, зокрема й за кордоном за допомогою одягу

демонстрували трагедію українського народу, який потерпає від вторгнення, у результаті вони стали «співучасниками культурної дипломатії» [10, 28]. Про індустрію моди як елемент культурної дипломатії зазначає і А. Ковальчук. Авторка вказала, як «польські бренди одягу та імениті дизайнери працювали на імідж Польщі». Розглядаючи одяг як частину культурно-політичного процесу, дослідниця наголошує, що модна індустрія є комунікатором між різними культурами, охоплюючи політичний, економічний і культурний аспекти. Рефлексії індустрії моди на тему російсько-української війни нагадують світові про російську агресію, що триває [8]. Вчений Нірбхай Рана теж ідентифікує модний одяг як засіб міжнародного діалогу: «тижні моди, які колись демонстрували тільки стиль, тепер перетворилися на майданчики, де культурну спадщину демонструють поряд із високою модою» [19, 28]. Індійський дослідник стверджує, що модна дипломатія впливає на громадську думку, за допомогою культурно-мистецьких засобів на інші нації сприяє їх взаєморозумінню та співпраці. Малайзійський науковець Leena Khaled Ahmed Al-Mujahed вказує на потенціал моди як форми культурної співпраці, що поєднує в собі традиції та сучасні тенденції, в демонстрації культурної ідентичності та зміцненні міжнародних відносин [19, 28]. З аналізу досліджень про роль одягу в культурній дипломатії стає зрозумілим, що його розглядають як інструмент для зміцнення міжкультурних стосунків переважно в контексті модної індустрії. Сценічне вбрання ще не ставало предметом такого розгляду. Це зумовлює мету нашої статті – виявити вплив сценічного одягу як способу культурної самоідентифікації та самопрезентації міжнародній спільноті, окреслити роль сценічного вбрання на формування розуміння між націями.

Виклад основного матеріалу. Культура на сьогодні є важливим геополітичним чинником впливу на зовнішньополітичну діяльність країни. Завданням культурної дипломатії, за Стратегією публічної дипломатії Міністерства закордонних справ України 2021–2025, є «покращення впізнаваності України та її культурного розмаїття, формування позитивного ставлення громадян інших країн до України» [13, 11]. Щоб стати частиною світового глобального простору, заявити про себе як окрему культурно-політичну одиницю, завоювати міжнародний авторитет і зміцнити свої політико-ідеологічні позиції на світовій арені, Україна має засобами культури

репрезентувати свій імідж світовій спільноті. Одним із ключових наративів з його формування є репрезентація України як «сучасної європейської країни з тисячолітньою історією, культурою та мистецтвом» [13, 22]. Налагодженню міжнародної комунікації сприяє діяльність у закордонному просторі національних креативних індустрій, і популяризація сценічного мистецтва зокрема. Так, наприклад, міжнародну культурну співпрацю оперних театрів Києва, Одеси та Львова періоду 2022–2023 років, їх участь у благодійних заходах офлайн та онлайн з метою репрезентації української культури, формування позитивного культурного іміджу та підтримки України в її боротьбі за свободу аналізує політологиня Т. Рева [20]. Театральний режисер Слава Жила розповідає про митців, які з початку повномасштабного вторгнення залишились в Україні та своєю творчістю на міжнародних фестивалях репрезентують українську культуру. За його словами, «столична Національна опера мала понад 70 виступів у різних куточках світу: США, Японія (найбільша зала Токіо Bunka Kaikan!), Франція, Італія, Польща, Литва» [7].

«Мистецтво, в усіх його проявах, транслює теми, сюжети, важливі й актуальні для людей саме тут і зараз» – вказує культуролог М. Бугайов [1, 55]. Сценічне мистецтво є потужним засобом передачі емоцій та ідей, інструментом самовираження та суспільної рефлексії. Воно здатне надихати аудиторію, спонукати її до роздумів, до міжкультурного діалогу. За твердженням дослідників українського театального костюма, «театральне мистецтво перетворює плінне життя на видовище, реальних акторів – на уособлення вигаданих героїв, і роль художника в цьому процесі перевтілення важко переоцінити» [15, 10]. Учасники театального дійства втілюють задум режисера за допомогою усного слова, мови тіла, декорацій, музики, спецефектів, а також сценічного вбрання. Режисер-практик і теоретик В. Вовкун наголошував на важливості формувати візуальну метафору через візуальні засоби, зокрема й одяг акторів [4, 262].

Сценічні костюми слугують візуальним відображенням постановки й транслюють універсальну інформацію, для розуміння якої не потрібне знання певної мови. Вони відіграють важливу роль у театральних постановках, оскільки допомагають передати характер персонажа, його ідейне навантаження. Прикладом може слугувати діяльність Львівського театру Лесі Українки за кордоном,

який першу виставу після повномасштабного вторгнення РФ в Україну *Imperium Delendum Est* («Імперія має бути зруйнована») представив на таких «європейських фестивалях: Avignon Off-festival (Франція), URBANG! Festival 2022 (Німеччина), Festival Contre-Sens (турне Францією), International Theatre Festival Retroperspektywy 2022: THE BEGINNING OF A NEW WORLD (Польща) та Romanian National Theatre Festival (Румунія)» [16]. *Imperium Delendum Est* – вистава про сьогодення, про таку нескореність українців, «коли слово стає прокльonom чи кулею» [3]. Художниця з костюмів Марія Антоняк сформувала такі образи виконавиць, що передавали жах перших тижнів після відкритої агресії Росії 2022 року. Як зазначено у виданні «Український театральний костюм XX–XXI століть. Ескізи», «сама природа мистецтва театру спонукає до експерименту, до посилення виражальних, суто умовних засобів» [15, 10]. Тож акторки, які на сцені читали поезію і співали пісні на тему теперішньої війни на тлі відеоряду руїн

українських міст як наслідку повномасштабного вторгнення, були вбрані в темний одяг, у якому гільзи від куль та складні текстури були основними візуальними акцентами, а жіночні силуети різко контрастували із мілітарними деталями. Візуальна стилістика вистави ніби промовляє: «у нас більше немає часу і сил на те, аби «ввічливо пояснювати», хто є хто в російсько-українській війні; на те, аби політкоректно відстоювати своє право на самовизначення. Все, що у нас залишилось – лють, біль і трохи гумору, щоб триматись» [17]. Вистава, представлена іноземному глядачеві, нагадала йому про те, що наразі відбувається в Україні і що вона потребує допомоги світової спільноти. Про це, зокрема, заявляв директор фестивалю *Sens Interdits* Патрік Пено, який вказав, що «у декого тут (у Європі) досі є сумніви, що там відбувається в Україні», акторки ж чітко показали, що «на Україну напали, і агресор – це Росія» [17].



Рис. 1. Сценічне вбрання акторок вистави *Imperium Delendum Est*

Джерело: фейсбук-сторінка Львівського театру Лесі Українки.

Вистави, представлені міжнародній аудиторії, дають змогу українцям пропрацювати колективну травму. Складні мистецькі конструкції скорочують відстань між сценою та життям і в мистецькому діалозі транслюють аудиторії важливі меседжі. Прикладом може бути археологічна (візуалізує археологію постапокаліптичного суспільства) опера *Chornobyldorf* про життя після ядерної катастрофи. За версією медіацентру з розвитку музичного театру у світі *Music Theatre Now*,

Chornobyldorf належить до шести найкращих опер і музично-театральних вистав, а «британська газета *The Times* назвала її "сучасним українським шедевром, який варто побачити кожному"» [6]. У дійстві представлено людей, які вижили після техногенної катастрофи: втративши історичну пам'ять, вони почали заново наповнювати смыслом речі навколо себе (рис. 2). Створена 2020 року, зараз постановка, зокрема, доповнена алюзією на небезпеку, яку

спричинила окупація атомної станції в Запорізькій області. Художниця з костюмів Катерина Маркуш створила вбрання, у якому кожна деталь символічна. Для його конструювання було використано, крім тканин, ще пластик, дроти, мікросхемні плати й ін.



Головним елементом в одязі акторів мисткиня називає саме мікросхемні плати: слугуючи оздобленням для вбрання, вони символізують антифутуристичне техногенне суспільство. Їх золотий колір символізує Золоту епоху.

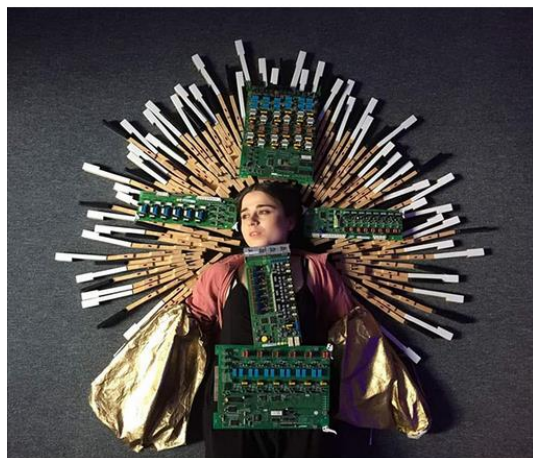


Рис. 2. Ідея формування нової культури після втрати історичної пам'яті в костюмах акторів опери Chornobyldorf

Джерело: [2; 14].

За спостереженнями медійниць І. Голіздри та Г. Щокань, повномасштабне вторгнення РФ в Україну спонукало закордон пильно придивитися до потенціалу нашої країни, зокрема й культурно-мистецького. Так, у межах театральної культурної дипломатії у червні 2022 року відбувся Місяць українського театру у Європі. Міжнародна аудиторія побачила, зокрема, виставу «Погані дороги» Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра (художниця костюмів – Христина Корабельникова) як одну з перших театральних рефлексій щодо війни на Сході України. Видання The Guardian, The Independent, Eхеunt Magazine та ін. високо оцінили ідейно-емоційний посыл постановки [12]. Його реалізації не в останню чергу сприяли візуальні образи героїв, їх вбрання, що передавало специфіку часу (війна в Україні), місця (сіра зона Донбасу), задум режисера (попри всі випробування, життя завжди переважить смерть) (рис. 3). За допомогою кольору, текстури, силуету та аксесуарів костюми викликають потрібні емоції, акцентують на головному у виставі. Деталі в дизайні сценічних костюмів увиразнюють процес оповіді, більш глибоко залучають глядачів до дійства.



Рис. 3. Сценічні образи акторів вистави «Погані дороги»

Джерело: [12].

Отже, долаючи мовні кордони та передаючи повідомлення глобальній аудиторії, сценічні костюми занурюють у певну атмосферу: одяг відображає менталітет, звичаї народу, часом він виходить за межі стереотипів і шаблонів. Демонстрація через одяг певних ідей дає змогу налагоджувати психоемоційний зв'язок із закордонною аудиторією, формувати інтерес до нашої культури.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні ролі сценічного вбрання в налагодженні міжкультурного розуміння та співпраці, що є завданням культурної дипломатії.

Висновки. Сценічне мистецтво має величезний потенціал для самовираження, соціальних трансформацій і міжкультурного спілкування. Сценічне вбрання сприяє ефективному донесенню до глядачів задуму режисера, посилює візуальне та наративне враження від сценічних постановок. Майстерне

поєднання в одязі персонажів елементів дизайну, тканин та аксесуарів дає змогу представити сценічний образ як символ, поглибити розуміння дійства. Сценічний одяг як складник культури може відігравати важливу роль у культурній дипломатії, сприяти міжкультурному діалогу. Сценічні костюми, поєднуючи естетику, символізм та меседжі, є виразником універсальної мови творчості, яка здатна об'єднати різні народи. Сприйняття та інтерпретація зовнішнього вигляду акторів не потребує знання певних мов, що робить сценічні образи універсальними, зрозумілими аудиторії, і закордонній зокрема. Колір, текстура, дизайн і символіка сценічних костюмів здатні викликати синхронні емоції в полікультурній аудиторії, сприяти соціальній згуртованості.

Література

1. Бугайов М. В. Блоги як інструмент культурної дипломатії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 55–63.
2. «Варто побачити кожному». Українська опера «Чорнобильдорф» здобула престижну британську премію. *Texty.org*. 07.03.2024. URL: <https://texty.org.ua/fragments/111944/varto-pobachyty-kozhnomu-ukrayinska-opera-chornobyldorf-zdobula-prestyzhnu-brytansku-premiyu/> (дата звернення: грудень 2024).
3. Вистава «Imperium Delendum Est». *Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка*. 2024. URL: <https://knpu.gov.ua/archive/vystava-imperium-delendum-est/> (дата звернення: грудень 2024).
4. Вовкун В. В. Мистецтво режисури масових видовищ: підручник. Вид. 2-ге з доп. Київ: НАКККиМ, 2020. 364 с.
5. Голізра І., Щокань Г. Український театр за кордоном: вистави і проекти, які створюють враження про Україну. *Українська правда*. 02.01.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/01/2/252122/> (дата звернення: грудень 2024).
6. Горлач П. Українська опера «Чорнобильдорф» отримала премію Королівського філармонічного товариства у Великій Британії. *Суспільне. Культура*. 06.03.2024. URL: <https://suspilne.media/culture/699412-ukrainska-opera-chornobyldorf-otrimala-premiu-korolivskogo-filarmonichnogo-tovaristva-u-velikij-britanii/> (дата звернення: грудень 2024).
7. Жила С. Театр на експорт: як приймають наших театралів за кордоном протягом «воєнного» сезону та що вони розповідають світу про Україну. *Українська правда*. 08.09.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/09/08/256434/> (дата звернення: грудень 2024).
8. Ковальчук А. Що одяг може розповісти про країну? Мода як мова культурної дипломатії. *Warsawka*. 11.11.2024. URL: <https://warsawka.eu/uk/eternal-4963-shho-odyag-mozhe-rozpovisty-pro-krayinu-moda-yak-mova-kulturnoyi-dyplomatiyi> (дата звернення: грудень 2024).
9. Людина без костюма – пісня дня. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IOgAQI3kVN8>
10. Малаховська В. Український тиждень моди 2022–2023 як інструмент культурної дипломатії на тлі війни в Україні. Львів: Український католицький університет, 2023. 42 с.
11. Окладна М. Г., Стасевська О. А., Ванджурак М. М. Індустрія моди як інструмент публічної дипломатії: український та світовий досвід. *Право та інновації*. 2021. № 4 (36). С. 63–71.
12. Погані дороги. *Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра*. URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/pogani-dorogy/>
13. Стратегія публічної дипломатії Міністерства закордонних справ України на 2021–2025 роки / упор.: Д. Кулеба та ін.; Наказ МЗС від 24.03.2021. URL: <https://mfa.gov.ua/storage/app/sites/1/%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D1%96%D1%97/public-diplomacy-strategy.pdf> (дата звернення: грудень 2024).
14. «Треба кричати про війну мовою мистецтва, і нас почують», – художниця Катерина Маркуш про творчий проєкт Chornobyldorf та створення сценічних костюмів. *Elle*. 21.06.2022. URL: <https://elle.ua/ludi/interview/treba-krichati-pro-viynu-movoyu-mistectva-i-nas-pochuyut-hudozhnitsya-katerina-markush-pro-tvorchiy-proekt-chornobyldorf-ta-stvorenniya-scenichnih-kost/> (дата звернення: грудень 2024).
15. Український театральний костюм XX–XXI століть. Ескізи. 2-ге вид., випр. / упоряд. О. Ковальчук, Л. Волошина, Т. Руденко, Б. Поліщук. Львів; Київ; Харків, 2024. 128 с.; 80 іл.
16. Imperium Delendum Est: співи, вірші, сповіді, прокльони і один жарт. *Львівський театр Лесі Українки*. URL: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/imperium-delenda-est/> (дата звернення: грудень 2024).
17. Imperium Delendum Est. Відгуки на французьку прем'єру вистави Львівського театру. *Ліон ТБ*. 23.10.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MINnKbC7zRk> (дата звернення: грудень 2024).
18. Leena Khaled Ahmed Al-Mujahed. Cultural Diplomacy in Fashion: Bridging Heritage and Modern Elegance: A Conceptual Paper. *Rsisinternational*. 25.02.2025. URL: <https://rsisinternational.org/journals/ijriss/articles/cultural-diplomacy-in-fashion-bridging-heritage-and-modern-elegance-a-conceptual-paper/> (дата звернення: грудень 2024).
19. Nirbhay Rana. Fashion Diplomacy: The Role of Fashion in Cultural Exchange. *International Journal for Innovative Research in Multidisciplinary Field*. 2024. №10(1). P. 1–5.

20. Reva T. Modern Cultural Collaborations of Opera Houses of Kyiv, Lviv, and Odesa under Martial Law: The International Dimension. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2023. №3. P. 20–26.

References

1. Buhaiov, M. (2023). Blogs as a Tool of Cultural Diplomacy. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 55–63 [in Ukrainian].
2. "Every one is worth seeing". Ukrainian opera "Chornobyldorf" wins prestigious British award. (07.03.2024). Texty.org. Retrieved from: <https://texty.org.ua/fragments/111944/varto-pobachyty-kozhnomu-ukrayinska-opera-chornobyldorf-zdobula-prestyzhnu-brytansku-premiyu/> [in Ukrainian].
3. Committee on the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine. (2024). Performance "Imperium Delendum Est". Retrieved from: <https://knpu.gov.ua/archive/vystava-imperium-delendum-est/> [in Ukrainian].
4. Vovkun, V. V. (2020). *The Art of Directing Mass Spectacles: A Textbook*. 2nd ed. with additional additions. Kyiv: NAKKKiM, 364 p. [in Ukrainian].
5. Golizdra, I., Shchokan, G. (02.01.2023). Ukrainian theater abroad: performances and projects that create an impression of Ukraine. *Ukrainian Truth*. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/01/2/252122/> [in Ukrainian].
6. Gorlach, P. (06.03.2024). Ukrainian opera "Chornobyldorf" received the Royal Philharmonic Society award in Great Britain. *Social. Culture*. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/699412-ukrainska-opera-cornobildorf-otrimala-premiu-korolivskogo-filarmonicnogo-tovaristva-u-velikij-britanii/> [in Ukrainian].
7. Zhyla, S. (08.09.2023). Theater for export: how our theatergoers are received abroad during the "war" season and what they tell the world about Ukraine. *Ukrainian Pravda*. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/09/08/256434/> [in Ukrainian].
8. Kovalchuk, A. (11.11.2024). What can clothes tell about a country? Fashion as the language of cultural diplomacy. *Warsawka*. Retrieved from: <https://warsawka.eu/uk/eternal-4963-shho-odyag-mozhe-rozpovisty-pro-krayinu-moda-yak-mova-kulturnoyi-dyplomatiyi> [in Ukrainian].
9. Man Without a Suit – Song of the Day. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=IOgAQI3kVN8> [in Ukrainian].
10. Malakhovska, V. (2023). Ukrainian Fashion Week 2022–2023 as a tool of cultural diplomacy against the backdrop of the war in Ukraine. *Lviv: Ukrainian Catholic University*, 42 p. [in Ukrainian].
11. Okladna, M. G., Stasevska, O. A., Vandzhurak, M. M. (2021). Fashion industry as a tool of public diplomacy: Ukrainian and world experience. *Law and innovations*, 4 (36), p. 63–71 [in Ukrainian].
12. Bad Roads. Kyiv Academic Theater of Drama and Comedy on the Left Bank of the Dnieper. Retrieved from: <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/pogani-dorogy/> [in Ukrainian].
13. Kuleba D. et al. (ref.). Public Diplomacy Strategy of the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine for 2021–2025 / Order of the Ministry of Foreign Affairs of March 24, 2021. Retrieved from: <https://mfa.gov.ua/storage/app/sites/1/%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D1%96%D1%97/public-diplomacy-strategy.pdf> [in Ukrainian].
14. "We need to shout about war in the language of art, and we will be heard", – artist Kateryna Markush about the creative project Chornobyldorf and the creation of stage costumes. (21.06.2022). *Elle*. Retrieved from: <https://elle.ua/ludi/interview/treba-krichati-pro-vyynu-movoyu-mistectva-i-nas-pochuyut--hudozhnicya-katerina-markush-pro-tvorchiy-proekt-chornobyldorf-ta-stvorenniya-scenichnih-kost/> [in Ukrainian].
15. Kovalchuk, O., Voloshyna, L., Rudenko, T., Polishchuk, B. (ed.). (2024). *Ukrainian theatrical costume of the 20th–21st centuries. Sketches*. 2nd ed., corrected. Lviv; Kyiv; Kharkiv, 128 p. [in Ukrainian].
16. Imperium Delendum Est: songs, poems, confessions, curses and one joke. *Lviv Theater of Lesya Ukrainka*. Retrieved from: <https://teatrlesli.lviv.ua/event/imperium-delenda-est/> [in Ukrainian].
17. Imperium Delendum Est. Reviews of the French premiere of the Lviv Theater play. (23.10.2022). *Lyon TV*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=MINnKbC7zRk> [in Ukrainian].
18. Leena Khaled Ahmed Al-Mujahed. Cultural Diplomacy in Fashion: Bridging Heritage and Modern Elegance: A Conceptual Paper. *Rsisinternational*. 25.02.2025. Retrieved from: <https://rsisinternational.org/journals/ijriss/articles/cultural-diplomacy-in-fashion-bridging-heritage-and-modern-elegance-a-conceptual-paper/> [in English].
19. Nirbhay, Rana. (2024). Fashion Diplomacy: The Role of Fashion in Cultural Exchange. *International Journal for Innovative Research in Multidisciplinary Field*, 10(1), 1–5 [in English].
20. Reva, T. (2023). Modern Cultural Collaborations of Opera Houses of Kyiv, Lviv, and Odesa under Martial Law: The International Dimension. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (3), 20–26 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025

УДК 305-055.2 (008)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327940

Цитування:

Полтавець А. Б. Трансформація образу героя в сучасній культурі під впливом соціокультурних змін: від чоловічого міфу до жіночої реальності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 147–152.

Полтавець Андрій Борисович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0000-7177-2612>
dkr3124.apoltavec@dakkkim.edu.ua

Poltavets A. (2025). Transformation of the Hero Image in Modern Culture under the Influence of Socio-Cultural Changes: From Male Myth to Female Reality. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 147–152 [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ ПІД ВПЛИВОМ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН: ВІД ЧОЛОВІЧОГО МІФУ ДО ЖІНОЧОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Мета статті – проаналізувати основні аспекти трансформації образу героя у сучасній культурі під впливом соціокультурних змін. **Методологія** дослідження передбачає поєднання загальнонаукових (аналізу, синтезу, порівняння) та спеціальних методів і підходів культурології, історії, соціальної динаміки та ін. **Наукова новизна** дослідження полягає у спробі обґрунтування напрямів трансформації у сучасній культурі маскулінного образу героя до нових форм жіночого героїзму. **Висновки.** Однією з ключових тенденцій сучасного розуміння героїзму є його гендерна інклюзивність. Традиційні образи героїв, сформовані в міфах, літературі та масовій культурі, довгий час відображали патріархальне уявлення про героїзм. Глобалізація, соціальні мережі та зміна стандартів краси стали потужними факторами, які визначають нові форми героїзму в культурі, зокрема жіночого. Вони сприяють не лише відходу від класичних стереотипів, а й розвитку нових уявлень про жіночий героїзм, надають йому нових значень, дають змогу створювати образи багатограних, сильних жінок, які можуть бути героями в найрізноманітніших контекстах, зокрема у повсякденному житті. Соціальні медіа дають змогу висвітлювати різні аспекти героїзму, акцентуючи на моральних і соціальних якостях, таких як самопожертва, альтруїзм, гуманність та солідарність. Героїчне сьогодні не обов'язково пов'язане із фізичною силою чи військовими подвигами, а може проявлятися у боротьбі за рівноправ'я, свободи, екологічні ініціативи та соціальну справедливість. Так жіночий героїзм набуває нових форм, включаючи соціальний активізм, професійні досягнення та духовну силу. Це відображається у зміні медійних наративів та у створенні більш різноманітних образів героїнь у кінематографі, літературі та ігровій індустрії, відкриває нові горизонти для розуміння героїзму в культурі, сприяє формуванню більш інклюзивного й різноманітного уявлення не лише про жінок-героїнь, а й лідерів, активісток, політичних і громадських діячів.

Ключові слова: героїзм, культура, образ героя, жіночий героїзм, соціокультурні зміни.

Poltavets Andriy, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

**Transformation of the Hero Image in Modern Culture under the Influence of Socio-Cultural Changes:
From Male Myth to Female Reality**

The purpose of the article is to analyse the main aspects of the transformation of the hero image in modern culture under the influence of socio-cultural changes. **The research methodology** includes a combination of general scientific methods (analysis, synthesis, comparison) and special methods and approaches of cultural studies, history, social dynamics. **The scientific novelty** of the study lies in the attempt to substantiate the directions of transformation of the male hero image into new forms of female heroism in modern culture. **Conclusions.** One of the key trends in the modern understanding of heroism is its gender inclusiveness. Traditional images of heroes, formed in myth, literature and mass culture, have long reflected the patriarchal notions of heroism. Globalisation, social networks and changing standards of beauty have become powerful factors in determining new forms of heroism in culture, in particular female heroism. They contribute not only to the departure from classical stereotypes, but also to the development of new ideas about female heroism, giving it new meanings, allowing the creation of images of multifaceted, strong women who can be heroes in a wide variety of contexts, including everyday life. Social media make it possible to highlight various aspects of heroism, emphasising moral and social qualities, such as self-sacrifice, altruism, humanity and solidarity. Heroic today is not necessarily associated with physical strength or military prowess, but can manifest itself in the struggle for equality, freedom, environmental initiatives and social justice. Female heroism is taking on new forms, including social activism,

professional achievement and spiritual strength. This is reflected in changing media narratives and in the creation of more diverse images of heroines in cinema, literature and the games industry, opening new horizons for understanding heroism in culture and contributing to the formation of a more inclusive and diverse perception not only of female heroines, but also of leaders, activists, political and public figures.

Keywords: heroism, culture, image of a hero, female heroism, socio-cultural changes.

Актуальність теми дослідження. Слова «герой», «героїня», «героїчний» і «героїзм» використовуються у повсякденній мові як поняття із безспірним позитивним зарядом. У найзагальнішому розумінні вони стосуються установок, з якими людина виходить за межі того, що очікують від неї щодо мужності та прийняття рішень у небезпечних ситуаціях.

Теоретично, героїзм – це якість, яка може бути застосована до будь-кого незалежно від статі, класу, раси, віку, фізичних та інтелектуальних здібностей тощо. Але в традиційній гендерній схемі соціальний контекст, у який включена людина, сильно визначає спосіб, у який уявляється героїзм і ті, хто його уособлює. Стереотип героя у засобах масової інформації виглядає так: сильні люди, які рятують, захищають від небезпеки слабших за них. Таке історично сформоване патерналістське і месіанське бачення героя, як правило, одразу малює у свідомості образ чоловіка із акцентованими маскуліnnими рисами. Однак жінки відіграють не менш важливу роль у героїчних подіях, а їхній внесок часто залишався поза увагою офіційної історії.

За останні десятиліття відбувся важливий прогрес у зміні ставлення до жінок, до їхньої ролі у різних політичних, культурних, економічних і соціальних сферах, що зумовило зсув традиційних гендерних ролей. Соціокультурні зміни, такі як глобалізація, соціальні мережі та зміна стандартів краси, неминуче порушили існуючі гегемонні патріархальні структури, а також розуміння героїзму і героя, суттєво впливаючи на формування нового образу героїнь у культурі.

Незважаючи на це, залишається суттєвий опір визначенню героїчного поза традиційними параметрами. Тому дослідження трансформації поняття героїзму в сучасній культурі з акцентуацією на жіночій ролі, а також чинників, які її детермінують – залишатимуться актуальними у найближчій перспективі. Тим більше, що нинішні моменти культурної та політичної нестабільності через зростання популістської політики та масштабні наслідки російсько-української війни знову викликали попит на героїв та героїчний дискурс. Героїзм стає більш глобальним явищем як з погляду виробництва, так і споживання [11].

Аналіз досліджень і публікацій. С. Беккер та А.-Х. Іглі у статті «Героїзм жінок і чоловіків»

[5] досліджують героїзм жінок і чоловіків у надзвичайно небезпечних ситуаціях, зокрема під час Голокосту, коли неєвреї ризикували життям, щоб врятувати євреїв, а також ризиковані, але менш небезпечні просоціальні дії: донорство живих нирок, волонтерство в Корпусі Миру та в Лікарях світу. Дії жінок були принаймні рівними, а в більшості випадків навіть вищими, ніж у чоловіків. Ці висновки мають важливе значення для психології героїзму та гендеру [5].

Г. Файтшер у книзі «Ключові поняття героїчного» [10] представляє добірку основних концепцій, за допомогою яких Фрайбурзький центр спільного дослідження «Герої – героїзації – героїзми» описує, теоретизує та аналізує явища героїки. Ці ключові поняття дають змогу зрозуміти соціокультурну основу процесів героїзації, за допомогою яких громади створюють, шанують, захоплюються та пам'ятають героїв. І вони пропонують підходи до опису дій, характеристик, ідей, наративів і уявлень, пов'язаних із героями в конкретних історичних ситуаціях [10].

У статтях, зібраних Н. Фалькенхайнер у спеціальному випуску «Що таке «афект героя»? Окреслення точки зору дослідження афективної ролі героїзації в сучасній європейській популярній культурі» [9], досліджується героїзація в сучасних європейських культурних практиках і медіапродуктах як опосередкована форма «афективних практик» та стверджується, що ця функція героїчного застосовна до сьогодення і що героїчні репрезентації в європейській масовій культурі створюють афективність, аналіз якої може виявити нові способи соціального, політичного та культурного переживання сьогодення. Хоча сьогодення часто описують як постгероїчну добу, героїчне уявлення та його афективність є домінуючими [9].

Збірник «Героїзм як глобальний феномен сучасності» [11] редакторства Б. Корте, С. Вендта, Н. Фалькенгайнера має на меті подолати дослідницьку пустоту та об'єднує тематичні дослідження вчених із різних куточків світу та різних галузей знань щодо того, як транснаціональні та транскультурні процеси перекладу та адаптації формують уявлення про героїчне у не-західних та західних культурах. Книга відкриває нові погляди на

дослідження героїзму та пропонує новий ракурс для глобальних і постколоніальних досліджень [11].

Українська дослідниця Т. Цимбал у статті «Героїзм та повсякденність в усних історіях учасників Революції Гідності (гендерний аспект)» [3] осмислює досвід учасників Революції Гідності, стверджуючи, що «існують певні гендерні відмінності у спогадах про події Революції Гідності» [3].

У статті «Гендерні виміри героїзму: від історії до філософського осягнення» [4] Т. Цимбал здійснює «історичний екскурс жіночого героїзму на теренах України як підґрунтя філософської рефлексії героїчного. Окреслено субстанційну характеристику та визначено особливості жіночого героїзму, який відрізняється високою мірою співпричетності, загостреним почуттям справедливості, відповідальності, глибиною та проникливістю, схильністю до особливої жертвовності та антитетичністю» [4, с. 107].

І. Смаровоз у публікації «Концепція героїзму жінки у світлі християнського світогляду (за збіркою репортажів А. Пушкіковської «Сестри надії»)» [1] аналізує концепції героїзму жінки на матеріалі репортажів зі збірки «Сестри надії» А. Пушкіковської «особливий акцент зроблено на християнський світогляд, як підґрунтя їхніх подвигів. Відзначено, що головною особливістю концепції героїзму, представленої на сторінках «Сестер надії», є тісний зв'язок героїчного з повсякденним» [1].

Мета статті – проаналізувати основні аспекти трансформації образу героя у сучасній культурі під впливом соціокультурних змін.

Виклад основного матеріалу. Герой (лат. *heros*, давньогрец. ἥρως *hērōs*) – це людина, яка вирізняється своєю хоробрістю, чеснотами, суспільними подвигами і зазвичай втілює найвидатніші риси своєї культури.

Здатність здійснити подвиг – це героїзм, який виходить за межі власних можливостей власних сил. «Героїзм – це завжди екстраординарність, відповідно герой – це не той, хто постійно виконує певну роботу в межах професійних обов'язків (співробітник МНС, наприклад), а той, хто виконує певні дії всупереч своїм можливостям» [3], – вважає українська дослідниця Т. Цимбал.

Героїзм полягає в діях, вжитих для допомоги іншим, незважаючи на можливість того, що вони можуть призвести до смерті чи поранення того, хто допомагає [5].

Структуралістський аналіз Дж. Кемпбелла пропонує спільні риси, які

(переважно у літературі) характеризують кожного, хто стає героєм [7]. Це стало успадкованим уявленням про героя і героїчне. Утім, ця концепція зазнала критики за упередженість і стереотипи, породивши альтернативні роздуми, які є більш інклюзивними в низці вимірів, наприклад щодо статі (гендеру).

Традиційно гендерні ролі продовжують впливати на наше розуміння героїчного. У ЗМІ героїзм представлений переважно через образи чоловіків із надприродними силами, які прагнуть до справедливості, вони фізично сильні, володіють квазізнаннями та квазіінтелектом. Вони рятують дівчат, весь світ від краху, від злочинців і від чудовиськ. Такими образами героїв сповнені книги, фільми і телесеріали. Вони стали джерелом моделей для віртуальних ігор. Постійне повторення моделей в історії наших суспільств маскулінізованого героїзму примітивізує сприйняття людей, що герої – це білі гетеросексуальні чоловіки – рішучі, сильні, авторитетні, владні, які рятують слабших [8].

Так було і раніше. Психоналітик початку ХХ століття О. Ранк у праці «Міф про народження героя» [12] досліджує архетип героя у міфах і легендах різних культур світу. Зазвичай це дитина, покинута напризволяще і врятована тваринами чи бідними людьми. Згодом з'ясовується її королівське чи божественне походження, починається процес помсти та визнання його заслуг. Серед прикладів Ромул і Рем, Едіп, Персей, Ісус, Мойсей, Геркулес, Ахілл та ін. вигадані герої різних і далеких одна від одної цивілізацій [12].

Як бачимо, автор намагається пройти лабіринтами несвідомого, розуму і таємницями душі та відкрити героїзм, який прихований у кожному. Водночас він не знаходить його у жіночому міфічному образі.

Водночас Т. Цимбал вважає, що жіночий героїзм зародився ще у прадавні часи: «Навіть біблійна історія підтверджує, що там, де найнебезпечніше, завжди була жінка: коли розп'яли Ісуса, а його учні злякалися і заховалися, побоюючись переслідувань влади, саме жінки пішли до Христа за покликом серця, не лякаючись покарання, і саме жінкам-мироносицям ангел сповістив благу вість» [4, 109–110].

Героїзм – динамічне явище, яке активно розвивається під впливом соціальних і культурних трансформацій. Він не є універсальною чи статичною категорією, а формується відповідно до запитів суспільства, відображаючи його потреби та цінності. Нові

підходи до розуміння героїчного сприяють розширенню уявлення про те, хто може бути героєм, і які риси є визначальними для героїчної поведінки.

У традиційного героя чи «супергероя» часто ідеалізовані та закріплені у воєнних чи жорстоких ситуаціях такі характеристики, як фізична сила, відмова від сумнівів, праведність, які здаються необхідними умовами героїзму. Фактично, ці характеристики включають обмеження щодо статі, а також звичайних дій у реальному житті. Але, по-перше, героїчне не обмежується надзвичайними випадками. У повсякденних умовах такі характеристики, як, наприклад, фізична сила стають абсолютно непотрібними.

Отже, героїзм передбачає необхідні умови, враховуючи різноманіття контекстів, у яких він проявляється, і різноманітність суб'єктів, які здійснюють героїчні вчинки. Герої – це не просто особи з унікальними характеристиками та особливими ідеалізованими певною культурою здібностями. Це складні фігури, які створюються, привласнюються та постійно (пере)інтерпретуються спільнотами. Вони є проєкційними поверхнями для колективних потреб і цінностей. Вони можуть спонукати до ідентифікації та пропонувати орієнтацію, але водночас можуть дратувати та поляризувати. Тому героїв можна зрозуміти лише в їхньому історичному контексті та на тлі соціальних і культурних процесів [10].

По-друге, героїчне може асоціюватися не з особою, а з конкретним історичним моментом, у якому діє людина. Тут можуть домінувати інші такі риси, пов'язані з героїзмом: відсутність егоїзму, альтруїзм, солідарність, жертвовність, гуманність, мужність, незалежність, гордість, доброта, мудрість, надійність тощо. Деякі з цих характеристик збігаються із традиційними властивостями кемпбелліанського героя, а деякі – ні. Більше того, більшість із цих рис можуть бути відсутні у героя.

Вже у такому розумінні починає зникати прірва між героїнею / героєм, героїчною / негероїчною поведінкою.

Утім, у більшості культур традиційно домінує дискурс гегемонії, цінності та важливості чоловічого начала. К. Бідасека вважає, що жіноче начало підкреслює та пропагує гендерні відмінності та «інакшість» як природні, безсумнівні та самоочевидні поняття. Життєві наративи людей, які ідентифікують себе як жінки – які були традиційно відчужені в наших суспільствах –

не дуже добре відомі та на перший погляд не здаються доречними в історичній схемі домінуючих культур [6].

Чоловіки та жінки істотно відрізняються, тому не існує негетеронормативних ідентичностей. Розширення прав і можливостей жінок є очевидним виходом за межі традиційного «андроцентричного героїзму» К. Бідасеки [8], тому що «історичний час, особливості політичної системи суспільства впливають і на запити щодо героїзму, і на тип героїзму» [3].

Зміни відбуваються не тільки шляхом створення інклюзивних просторів і дискурсів, головними героями яких стають жінки, а й за рахунок диверсифікації понять «героїзм» та «героїчні факти» під впливом низки загальносвітових соціокультурних чинників: глобалізації, яка зумовлює міжкультурну взаємодію; соціальних мереж, які стають платформами для самовираження жінок; змін у стандартах краси, які впливають на поняття жіночності та жіночого героїзму; переходу від стереотипного до багатогранного героїзму та ін.

Зупинимось на цих впливах більш ґрунтовно. Глобалізація сприяє поширенню нових ідей та образів, культур та моделей поведінки через ЗМК, кіно, музику, літературу та моду. Завдяки цьому з'являються нові стереотипи та ролі для жінок, які можуть поєднувати елементи різних культур. Образи сильних жінок із культур, які традиційно вважаються нетолерантними до них (жінки-лідери зі Сходу, Африки) мають можливість впливати на формування нового уявлення про жінок, які героїчно відстоюють свої права і свободи.

Завдяки глобалізації та синтезу культурних норм з'являються нові бачення того, якими повинні бути жінки-героїні. Наприклад, у західній культурі риси «супергероїні» поєднуються із традиційними ролями жінок у побуті, вихованні дітей або бізнесі. І це закономірно, адже «жінки більше схильні до занурення у буденність, у прості повсякденні справи (...) більше фокусуються на емоціях і почуттях, які викликають події» [3].

Соціальні мережі скорочують дистанцію між героями та суспільством. Вони дають можливість жінкам-героїням (реальним і вигаданим) стати більш доступними та близькими для широкої аудиторії. Жінки, які є лідерами думок, інфлюенсерами, активістками або діячками культури і мистецтва, можуть активно впливати на формування нового уявлення про героїзм, демонструючи власні приклади боротьби з труднощами. «Героїзм

полягає в тому, щоб вбачати в кожному дні, в кожному вчинку випробу, в якій задіяні наші сили – від фізичних до найтонших інтелектуальних і душевних» [2, 70].

Розвивається жіночий соціальний активізм. У соціальних мережах жінки можуть об'єднуватися в рухи, виступаючи за свої права та ініціюючи соціальні зміни. Наприклад, жінки дедалі частіше заявляють про себе, борючись проти сексуальних домагань та соціальної несправедливості. «Звичайно, жінці, яка займає активну громадянську позицію і самореалізовується у соціумі, набагато важче в житті. Проте жінки такого складу наперекір труднощам ідуть вперед не заради себе, а заради іншого, заради цілого народу, нації» [4, 114–115], – справедливо наголошує Т. Цимбалюк.

Так соціальні мережі допомагають жінкам представити себе не лише через зовнішній вигляд, а й через свої досягнення та боротьбу за різні права та свободи. Важливість істинної самоідентифікації та аутентичності у цифрових просторах стимулює розвиток нових образів героїнь, які не підпорядковуються традиційним стандартам, адже «жіночий героїзм є болючим явищем, основною відмінною його рисою є антиететичність як поєднання непокінчених начал – народження-підкування і руйнації (або саморуйнації) в ім'я вищих ідеалів» [4, 116].

Диверсифікація стандартів та уявлень про красу сприяють відмові від одноманітних ідеалів та прийняття різноманітності, включаючи різні форми та пропорції тіла, етнічну приналежність, вік, гендерну ідентичність тощо. Це дає змогу жінкам із різним зовнішнім виглядом і тілесними характеристиками стати символами героїзму.

Зміна стандартів краси дає жінкам більшу свободу у самовираженні. Жінки тепер можуть бути героїнями не лише через свої «тілесні» досягнення, а й через інтелект, емоційну стійкість і здатність до боротьби за свої переконання, навіть якщо їхня зовнішність не відповідає традиційним уявленням про красу. З'являються героїні, які є неідеальними за стандартами, але мають неймовірну силу волі та внутрішню красу.

Втрата традиційних стандартів краси також допомогла змінити образ «слабкої жінки», яка потребує захисту. Нові образи жінок-героїнь визначаються не лише зовнішністю, а й своїми вчинками та боротьбою за рівність, справедливість, свободу та інші соціальні права.

Так героїзм відходить від стереотипів і трансформується до багатогранності у нових контекстах. Жінки тепер можуть бути героями не тільки в класичних героїчних контекстах: війни, боротьба за незалежність, природні катаклізми тощо. В контекстах героїки, яка є «найбільш розповсюдженим стереотипом суспільної свідомості, адже він закорінений у ґрунті структур колективного несвідомого» [3]. Сучасні жінки проявляють себе у контекстах, пов'язаних з побутовими, соціальними та культурними питаннями. Наприклад, героїні можуть виступати як борці за екологію, за права жінок і меншин, за боротьбу з бідністю та нерівністю. І це природно, адже жінка «традиційно призначена піклуватися, народжувати, а не боротися і навіть вбивати ворогів» [4, 114–115].

Кіно, література та медіа дедалі частіше створюють образи жінок-героїнь, які включають у себе не лише силу, а й емоційність, вразливість, можливість відмовлятися від традиційних героїчних архетипів. Це дає змогу зберегти переваги жіночності без втрати сили, мужності та відповідальності. Наприклад, А. Пушкіковська, «представляючи воєнні події в Україні, моделює концепцію героїзму жінки, в основі якої лежить християнський світогляд (...) характери цих персонажів позбавлені войовничості, адже їхнім покликанням є порятунок людей, а не їх знищення» [1, 560].

Отже, героїзм є складним і багатовимірним поняттям, що виходить за межі традиційного уявлення про героя як фізично сильного, вольового та рішучого чоловіка. Історичний контекст, соціальні процеси та культурні зміни впливають на визначення героїчних рис та вчинків.

Висновки. Однією з ключових тенденцій сучасного розуміння героїзму є його гендерна інклюзивність. Традиційні образи героїв, сформовані в міфах, літературі та масовій культурі, довгий час відображали патріархальне уявлення про героїзм. Глобалізація, соціальні мережі та зміна стандартів краси стали потужними факторами, які визначають нові форми героїзму в культурі, зокрема жіночого. Вони сприяють не лише відходу від класичних стереотипів, а й розвитку нових уявлень про жіночий героїзм, надають йому нових значень, дають змогу створювати образи багатогранних, сильних жінок, які можуть бути героями в найрізноманітніших контекстах, зокрема у повсякденному житті.

Соціальні медіа дають змогу висвітлювати різні аспекти героїзму,

акцентуючи на моральних і соціальних якостях, таких як самопожертва, альтруїзм, гуманність та солідарність. Героїчне сьогодні не обов'язково пов'язане із фізичною силою чи військовими подвигами, а може проявлятися у боротьбі за рівноправ'я, свободи, екологічні ініціативи та соціальну справедливість. Так жіночий героїзм набуває нових форм, включаючи соціальний активізм, професійні досягнення та духовну силу. Це відображається у зміні медійних наративів та у створенні більш різноманітних образів героїнь у кінематографі, літературі та ігровій індустрії, відкриває нові горизонти для розуміння героїзму в культурі, сприяє формуванню більш інклюзивного й різноманітного уявлення не лише про жінок-героїнь, а й лідерів, активісток, політичних і громадських діячів.

Література

1. Сморовоз І. Концепція героїзму жінки у світлі християнського світогляду (за збіркою репортажів А. Пушчиковської «Сестри надії»). *Київські полоністичні студії*. 2024. Т. 40. С. 560–570.
2. Стейнберг Гусман Д. Герой повсякденності. Київ: Новий Акрополь, 2004. 118 с.
3. Цимбал Т. Героїзм та повсякденність в усних історіях учасників Революції Гідності (гендерний аспект). 2021. URL: <http://ds.knu.edu.ua/jspui/bitstream> (дата звернення: 01.01.2025).
4. Цимбал Т. Гендерні виміри героїзму: від історії до філософського осягнення. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Гендерні дослідження*. 2016. Вип. 2. С. 107–117.
5. Becker S. W., Eagly A. H. The Heroism of Women and Men. *American Psychologist*. 2024. № 59(3). P. 163–78.
6. Bidasca K. Etnografías feministas posheroicas. La lengua subalterna subversiva de las etnógrafas del Sur. *Pléyade*. 2018. Vol. 21(1).
7. Campbell J. The Hero with A Thousand Faces. Pantheon Books, 1949.
8. Díaz de Sabatés G., Sabatés M. Sobre heroínas y 'heroicidad': De lo extraordinario a lo extra-ordinario. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. 2021/2022. № 142. P. 61–73.
9. Falkenhayner N. What is the 'hero affect'? Outlining a research perspective on the affective role of heroizations in contemporary European popular culture. *Journal of European Popular Culture*. 2020. Vol. 11 (2). P. 85–90.

10. Feitscher G. Schlüsselkonzepte des Heroischen. Wallstein Verlag, Göttingen 2024. 97 p.
11. Korte B., Wendt S., Falkenhayner N. (Ed.) *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture*. Routledge, 2019. 258 p.
12. Rank O. El Mito del Nacimiento del Héroe. J.O.P, 2024.

References

1. Smarovoz, I. (2024). The Concept of Female Heroism in the Light of the Christian Worldview (Based on the Collection of Reports by A. Pushchikovska's "Sisters of Hope"). *Kyiv Polish Studies*, 40, 560–570 [in Ukrainian].
2. Steinberg Gusman, D. (2004). *Hero of Everyday Life*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Tsymbal, T. (2021). Heroism and Everyday Life in Oral Histories of Participants in the Revolution of Dignity (Gender Aspect). Retrieved from: <http://ds.knu.edu.ua/jspui/bitstream> [in Ukrainian].
4. Tsymbal, T. (2016). Gender Dimensions of Heroism: From History to Philosophical Comprehension. *Scientific Notes of the National University "Ostroh Academy". Series 'Gender Studies'*, 2, 107–117 [in Ukrainian].
5. Becker, S. W., & Eagly, A. H. (2024) The Heroism of Women and Men. *American Psychologist*, 59 (3), 163–78 [in English].
6. Bidasca, K. (2018) Etnografías feministas posheroicas. La lengua subalterna subversiva de las etnógrafas del Sur. *Pléyade*, 21 (1) [in Spanish].
7. Campbell, J. (1949). *The Hero with A Thousand Faces*. Pantheon Books [in English].
8. Díaz de Sabatés, G., & Sabatés, M. (2021/2022). Sobre heroínas y 'heroicidad': De lo extraordinario a lo extra-ordinario. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 142, 61–73 [in Spanish].
9. Falkenhayner, N. (2020). What is the 'hero affect'? Outlining a Research Perspective on the Affective Role of Heroizations in Contemporary European Popular Culture. *Journal of European Popular Culture*, 11 (2), 85–90 [in English].
10. Feitscher, G. (2024). Schlüsselkonzepte des Heroischen. Wallstein Verlag, Göttingen [in German].
11. Korte, B., Wendt, S., & Falkenhayner, N. (Ed.) (2019). *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture*. Routledge [in English].
12. Rank, O. (2024). El Mito del Nacimiento del Héroe. J.O.P [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 12.02.2025

УДК 130.2

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327941

Цитування:

Самойленко С. С. Концепт хроносу в культурно-цивілізаційному вимірі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 153–158.

Самойленко Святослав Сергійович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-0306-0874>
dkr3124.ssamoylenko@dakkkim.edu.ua

Samoilenko S. (2025). The Concept of Chronos in the Cultural and Civilizational Dimension. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 153–158 [in Ukrainian].

КОНЦЕПТ ХРОНОСУ В КУЛЬТУРНО-ЦИВІЛІЗАЦІЙНОМУ ВИМІРІ

Мета статті – проаналізувати концепт Хроносу в культурно-цивілізаційному вимірі, зокрема його роль у формуванні світоглядних, філософських та соціокультурних уявлень різних епох і цивілізацій, а також специфіку трактування часу в різних культурах, його вплив на структуру суспільних відносин, мистецтво, життя людини та ін. **Методологія дослідження** ґрунтується на парадигмі системності, яка передбачає звернення до методів і підходів з різних наук – культурології, історії, філософії, мистецтвознавства. **Наукова новизна**. Здійснено спробу осмислити концепт Хроносу як ключовий елемент культурно-цивілізаційного розвитку, що дає змогу розкрити його значення не лише як категорії часу, а й як структурного елемента культурних парадигм у різних цивілізаційних традиціях із урахуванням впливу на формування світоглядних і мистецьких концепцій. **Висновки**. Концепт Хроносу є ключовим у розумінні часу в культурно-цивілізаційному вимірі як соціальне, історичне й художньо-естетичне явище та одна із центральних категорій у культурологічних дослідженнях, адже сприйняття та організація часу суттєво впливають на формування культурних традицій, світогляд і менталітет будь-якого суспільства. Його трактування змінювалося в різні історичні періоди та залежало від особливостей світоглядних систем і філософських традицій. У давньогрецькій філософії Хронос символізував лінійний, об'єктивний та невинний плин часу, що відрізняється від Кайроса – моменту сприятливої нагоди. У міфологічному аспекті образ Хроноса переплітався з уявленнями про божественний час, який згодом отримав християнське осмислення як земний, гріховний і незворотний. Середньовічна християнська традиція протиставляла Хронос вічності Бога, надаючи йому значення очікування Судного дня. У Новий час і період Модерну концепт часу зазнав значних трансформацій під впливом науки й технологій. Він почав сприйматися як вимірювана й контрольована величина, що знайшло відображення в індустріальному суспільстві. У постмодерну епоху Хронос піддається деконструкції, а його осмислення зазнає змін через появу новітніх технологій, цифровізацію, нелінійні концепції. Віртуальна реальність, цифрові комунікації та глобалізація сприяють розмиванню часових меж, перетворюючи Хронос на змінну й фрагментовану категорію. А технологічний прогрес і гонитва за продуктивністю призводять до фрагментації часу, синдрому дефіциту уваги та виснаження людини.

Ключові слова: культурно-цивілізаційний, Хронос, час, культура, мистецтво.

Samoilenko Svyatoslav, postgraduate student of the National Academy of Culture and Arts Management
The Concept of Chronos in the Cultural and Civilizational Dimension

The purpose of the article is to analyse the concept of Chronos in the cultural and civilizational dimension, in particular its role in the formation of worldview, philosophical and socio-cultural representations of different epochs and civilizations, as well as the specifics of the interpretation of time in different cultures, its influence on the structure of social relations, art, human life. **The research methodology** is based on the paradigm of systematicity, which involves the use of methods and approaches from various sciences – cultural studies, history, philosophy, art history. **Scientific novelty**. An attempt has been made to comprehend the concept of Chronos as a key element of cultural and civilizational development, which makes it possible to reveal its meaning not only as a category of time, but also as a structural element of cultural paradigms in various civilizational traditions, taking into account the influence on the formation of worldview and artistic concepts. **Conclusions**. The concept of Chronos is key to understanding time in its cultural and civilizational dimension as a social, historical and artistic and is aesthetic phenomenon and one of the central categories in cultural studies, since the perception and organisation of time has a significant impact on the formation of cultural traditions, worldview and the mentality of any society. Its interpretation changed in different historical periods and depended on the particularities of worldview systems and philosophical traditions. In ancient Greek philosophy, Chronos symbolised a linear, objective and inexorable flow of time, as opposed to Kairos – the moment of a favourable opportunity. In its mythological aspect, the image of Chronos was intertwined with ideas about divine time, which later received a Christian understanding as earthly, sinful and irreversible. Medieval Christian tradition contrasted Chronos with the eternity of

God, giving it the meaning of waiting for the Day of Judgment. In the New Age and the Modern period, the concept of time underwent significant transformations under the influence of science and technology. It began to be perceived as a measurable and controllable quantity, which was reflected in industrial society. In the postmodern era, Chronos is deconstructed, and its understanding is transformed by the emergence of new technologies, digitalisation, and non-linear concepts. Virtual reality, digital communication, and globalisation contribute to the blurring of the boundaries of time, turning Chronos into a variable and fragmented category. And technological progress and the pursuit of productivity lead to the fragmentation of time, attention deficit syndrome, and human exhaustion.

Keywords: cultural and civilizational, Chronos, time, culture, art.

Актуальність теми дослідження концепту Хроносу, який традиційно пов'язується із міфологічними, філософськими та релігійними уявленнями про час, зумовлена дедалі зростаючим інтересом до осмислення часу як фундаментального чинника, який впливає на розвиток суспільств, культурних традицій та світоглядних парадигм, а також дає змогу виявити глибинні механізми взаємодії між минулим, теперішнім і майбутнім у різних культурних традиціях.

Дослідження цього концепту також є важливим для розуміння того, як різні культури і цивілізації формують власні часові орієнтири, як змінюються уявлення про культурно-історичну динаміку та яке значення має час у процесах культурної ідентифікації. Відтак вивчення концепту Хроносу безпосередньо екстраполюється у культурно-цивілізаційну площину.

Аналіз хронотопів культурно-цивілізаційного розвитку також дає змогу виявити особливості сприйняття часу в умовах глобалізації, інформаційного суспільства, прискорення темпів соціальних змін та навіть у кризові моменти існування культур, що сприяє більш глибокому розумінню культурно-історичних процесів, механізмів соціальної динаміки та формування майбутніх сценаріїв розвитку цивілізацій.

Тобто в сучасному науковому дискурсі час розглядається не лише як фізична категорія, а й як соціокультурний феномен, який визначає ритми та способи життя, історичні трансформації та культурно-цивілізаційні моделі розвитку людства.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська культуролог О. Гончарова у публікації «Темпоральність в умовах миру та війни: до питання зміни орієнтацій особистості у соціальному часі» [1] аналізує «зміни в орієнтації у соціальному часі особистості у ситуації війни порівняно з її темпоральними орієнтаціями в ситуації миру» [1, 26], обґрунтовує позицію, що ці відмінності можуть стати «спусковим гачком» для розгортання тривалої екзистенційної кризи особистості» [1, 26], а також пропонує «можливості подолання такої кризи за рахунок антагоністичних –

адаптивних – механізмів пристосування до ситуації часової невизначеності» [1, с. 26].

У статті «Часовикористання: особливості українських реалій» [3] О. Мандебур та О. Полунін розглядають особливості часу як ресурсу в сучасних українських реаліях на основі семантики часу організаційного психолога Е. Жакеса, який «виділяє шість функцій і п'ять вимірів часу: Функції: час як засіб рахування, часова координація, часова компенсація, часова конкуренція, креативна функція часу (час творення) та час споживання. До вимірів часу він відносить: переживання часу (суб'єктивне та об'єктивне), часову перспективу (розподіл часу на минуле, теперішнє та майбутнє), часову логіку (час як Хронос та Каїрос), перебіг часу (лінійний або циклічний час) та вимірювання часу (уявлення про безперервний чи квантований перебіг часу)» [3, 227].

У статті «Темпоральність у вирі повсякденного буття сучасної людини» [2] М. Лазарева аналізує «різні підходи до розуміння особистісної темпоральності людини та обрані нею у зв'язку із цим життєві позиції» [2, 15], зокрема у динамічній західній філософії та споглядальній східній, а також «швидкісні темпи життя людини у сучасних глобалізованих містах і мегаполісах, де розуміння часу тотально прагматичне» [2, 15].

Бюнг-Чул Хан у праці «Суспільство втоми» [4] порушує актуальні сучасні проблеми, такі як роздуми про динаміку, яка стискає час, формуючи суспільство продуктивності та/чи суспільство втоми [4].

Стаття Е. Негеруела-Азарола «Настав час: Хронос / Кайрос, трансформаційні дослідження та навчання і розвиток» [6] виробляє чітку концептуалізацію часу в соціальних науках через дві часові концепції: Хронос і Кайрос, наголошуючи, що Кайрос стає значущим у соціальних науках та освіті, коли викладачі та студенти фіксують важливі моменти за допомогою мистецтва, оповідання чи мультимедіа. Цей інтегрований у мистецтво, орієнтований на дію підхід, який називається «Трансформативне дослідження», сприяє активному та творчому втручання, коли час дослідження не просто вимірюється чи

документується, а й проєктується, переживається та розповідається [6].

У книзі «Хронос і Кайрос: форми соціально-історичного часу» [5] Г. Гвадалупе Валенсія досліджує теоретико-соціологічні напрацювання із метою розміщення проблеми часу на різних рівнях аналізу: онтологічному, епістемічному, а також пам'яті, проєкту та утопії. Автор представляє теоретичну пропозицію про час як конститутивний вимір історико-соціального способу структурування суспільства [5].

Мета статті – аналіз концепту Хроносу в культурно-цивілізаційному вимірі, зокрема його ролі у формуванні світоглядних, філософських та соціокультурних уявлень різних епох і цивілізацій, а також специфіки трактування часу в різних культурах, його впливу на структуру суспільних відносин, мистецтво, життя людини та ін.

Виклад основного матеріалу. Час відіграє ключову роль у культурологічних дослідженнях, адже через його розуміння можна аналізувати глибинні структури культури. Від античної філософії до цифрової епохи час залишається фундаментальним поняттям, яке визначає спосіб існування людини в конкретному культурно-цивілізаційному просторі.

Однією із ключових концепцій часу є поняття «Хронос», яке походить із давньогрецької філософії і має глибоке укорінення у різних культурних світах і контекстах.

Греки використовували три слова для позначення часу: Хронос, Айон і Кайрос. Термін «Хронос» (Χρόνος) у давньогрецькій традиції означає лінійний, кількісний час, який відображає послідовність подій, «обрамляє кількісну причинність і якісну документацію» [6]. Недарма навіть у повсякденному житті часто зустрічається словосполучення «хронологія подій». Такий час вимірюється за допомогою календарів, годинників і хронологій.

Хронос складається з часу, який постійно плине, з об'єктивної перспективи часу, з кількісного часу, з постійного руху до майбутнього, де сьогодні не існує, а кожне відображення в теперішньому моменті є переробкою в безпосереднє минуле, яке назавжди віддаляється. У цій тимчасовості найближче майбутнє постійно наближається, тоді як безпосереднє минуле постійно віддаляється [5].

На відміну від іншого грецького поняття часу – «Кайрос» (καιρός), яке вказує на якісний,

сприятливий момент, – Хронос символізує об'єктивний та безперервний хід часу. Тобто у філософському та культурному розумінні Хронос уособлює поступальний, механічний рух часу, який є невідворотною особливістю життя. Його зазвичай протиставляють Кайросу тому, що той означає певний переломний момент. Кайрос фіксує час як трансформаційні, концептуальні та емоційні моменти, що представляють значні та доречні випадки змін [6].

Розрізнення Хронос/Кайрос дає змогу представити час на трьох рівнях: 1) лінійний континуум для причинних, кількісних аспектів; 2) статична аналітична основа для якісної категоризації; 3) динамічна, творча сітка, що підкреслює моменти, які можуть формувати ідентичність невеликими, але послідовними способами [6].

Такий контраст між Хроносом і Кайросом часто використовують у художніх творах: буденний плин часу vs. моменти осяяння, доленосні події.

Українські дослідники підкреслюють, що Кайрос вкорінений в українському менталітеті. «Це бачення потоку подій-пропозицій, відповідно до яких має діяти суб'єкт і які становитимуть сутність його життя. У цій мудрості символічно відбито акт вручення суб'єктом самого себе в обійми плину подій (...) готовність до свого виживання за будь-яких подій. Як справи не повернуться, але якось воно та буде, якось суб'єкт зуміє пристосуватись і до життя в новій системі координат. Суб'єкт налаштовується на «полювання» за вдалим моментом – подарунком від часу-Каїроса. Це і є пропозиціональний, суб'єкт-центрований спосіб бачення плину подій, це український Каїрос повсякдення. Він допомагав народу виживати впродовж сторіч...» [3, 241–242].

У грецькій міфології саме Хронос часто асоціюється з Богом часу, хоча цей образ згодом переплутався із Кроносом – титаном, який пожирає своїх дітей. Водночас у цьому є свій сенс: Бог часу безжалісно пожирає усіх нас, а ми остаточно змирилися із такою ціною життя. Тому час сам по собі вже є цінним надбанням, збереженням у минулому, універсальним з антропологічного погляду: переважна більшість суспільств шанує минуле, яке об'єднує їхню культуру, їхні звичаї, формує їхню соціокультурну ідентичність та забезпечує повагу до предків, яких поглинув час.

Загалом значення і розуміння Хроносу відрізнялося у різних культурних традиціях.

Так, в античній філософії, зокрема у працях Платона та Аристотеля, Хронос розглядався як об'єктивний, вимірюваний час. Платон у «Тімеї» описує час як рухомий образ вічності, що підкреслює його вторинність щодо вічного буття. У такій традиційній культурі, як східна, час, як і в давньогрецький період, має циклічний характер: народження, розквіт, занепад, оновлення.

«Якщо час сприймати як лінійний, спрямований вектором у майбутнє, то потік нових подій матиме вигляд як нові вимоги часу, нові можливості чогось досягти. Хід подій набуває неповторності і незворотності. У циклічній концепції часу є повторення в перебігу подій. Уявлення про відтворюваність потоку подій відбувається паралельно з відтворюваністю можливостей для дій. Зрозуміло, що в циклічному часі події втрачають свою унікальність і неповторність. Відповідно до цього змінюється ставлення до власної діяльності, підхід до формулювання цілей та стратегії задля їхнього досягнення. Життя в сучасному західному суспільстві надає перевагу моделюванню часу як лінійному вектору, спрямованому в майбутнє» [3, 243], – наголошують українські дослідники.

Такі особливості тлумачення часу (як циклічного/лінійного) у культурології використовуються для дослідження міфології та ритуалів у традиціях різних народів.

Зовсім іншим є поняття часу в християнській традиції. У середньовічному богослов'ї Хронос асоціювався із земним, гріховним світом, який протиставлявся вічності Бога. Хронос розумівся як час очікування Судного дня, а Кайрос – як момент зустрічі з божественним. Тому в західній традиції Хронос продовжує сприйматися як лінійний і незворотний, що пов'язано з християнською концепцією історії: створення світу – розвиток – кінець світу.

Нові риси тлумачення набула категорія часу в Новий час та в епоху Модерну переважно завдяки розвитку науки та технологій.

Час відіграв основоположну роль у глобалізації дев'ятнадцятого століття. Зростаючий взаємозв'язок спонукав сучасників задуматися про знищення простору й відстані та розвинути глобальну свідомість. Час – історичний, еволюційний, релігійний, соціальний і юридичний – забезпечив основу для порівняння націй і культур, встановив ієрархії, які відокремлювали «передові» від «відсталіх» народів у епоху, коли такі відмінності лежали в основі європейського імперіалізму [7].

Також час починає сприйматися як вимірювана та контрольована величина, що знайшло своє вираження у механічних годинниках та індустріальних ритмах праці та відпочинку.

Такі особливості часу і Хроносу в контексті ритмів життя, праці, дозвілля та соціальних змін використовує у своїх дослідженнях сучасний соціокультурний підхід.

«В епоху постмодерну утверджується новий хронотип культури, який, у свою чергу, провокує відкриття широких можливостей для побудови особистості та формування її образу» [11]. У добу постмодерну Хронос піддався деконструкції, на яку суттєво вплинули культура й різні ідеології (Ж. Дерріда, М. Фуко), а також розвиток новітніх технологій та медіа. Навіть у західній традиції з'являються концепції нелінійного часу (наприклад, у кіберпросторі, мистецтві, філософії), коли часові межі стають розмитими. Виникає поняття хронотопу як єдності часу і простору, відбувається зміна у сприйнятті Хроносу завдяки цифровізації, віртуальній реальності та ін. Хронос починає використовуватися в історіографії для періодизації культурних епох, а також у філософії культури для позначення життєвого циклу цивілізацій.

Мистецтво як суміш жанрів, кольорів і форм та інші культурні явища поступово набувають дедалі виразнішого відтінку тимчасовості.

Важливо наголосити, що на сьогодні Хронос переживає величезні трансформації: людина намагається максимізувати свою продуктивність, тобто стиснути час і заповнити його діяльністю.

Так, на думку теоретика культури П. Вірілію, технології призводять до стиснення часу і простору, фрагментуючи їх і перешкоджаючи спокійній асиміляції подій. Він вважає, що швидкість світла є також світлом швидкості. З незапам'ятних часів людина прагнула швидкості, щоб рухатися швидше і швидше. За колесом йшов віз, потім велосипед, автомобіль, локомотив, швидкісний поїзд, надзвуковий літак, який розвивав крейсерську швидкість 2158 км/год і прилади для дослідження космосу. Ми опиняємось у шаленій гонці, якій, здається, немає кінця [10]. Наголошуючи на захопленні простору швидкістю, П. Вірілію, з одного боку, звинувачує у втраті актуальності фізичного простору безпосередність, повсюдність і синхронність технологій, а з іншого – стверджує, що без часу немає простору, а без

простору немає тіла. Навіть від архітекторів він вимагає вирішення розриву між реальним і віртуальним простором. Адже, на думку дослідника, архітектура вразлива не лише до бомб, вона беззахисна перед цифровими, комунікаційними та інформаційними технологіями, які проникають у двері та вікна наших домівок, реорганізуючи час і простір, у якому ми живемо [9].

Багатозадачність та технології-помічники в орієнтованій на сферу послуг культурі зручності замість того, щоб покращувати життя, заважають людині, породжують депресії, синдром дефіциту уваги та прикордонні розлади особистості. Корейський дослідник Бюнг-Чул Хан трактує такі розлади як нездатність керувати негативним досвідом у епоху, яка характеризується надмірним позитивом і універсальною доступністю людей і товарів. Стрес і виснаження – це не лише особистий досвід, а й соціокультурні та історичні явища. Бюнг-Чул Хан стверджує, що в епоху цифрових технологій люди, прагнучи максимізувати свою продуктивність навіть у вільний час, стають самі для себе експлуаторами. Намагання бути продуктивним і успішним у всіх сферах життя, включаючи вільний час, призводить до вигорання та хронічної тривоги. Суспільство перетворюється на суспільство втоми [4].

Найбільший негативний вплив на відчуття часу мають кризові моменти не лише у житті кожної людини, а й у масштабі країни. Так, наша країна вже четвертий рік перебуває у стані війни з Росією. «Повсякденно-буденний тип світогляду, притаманний окремій людині, фокусується на сенсі виживання та комфорту, тому тут темпоральний розрив може проявитися у значній мірі, а війна – отримати статус травмуючої події, після якої життя поділяється на «до» та «після» [1, 33]. Українське суспільство переживає своєрідну кризу часу, коли прагнення до виживання призводить до втрати відчуття моменту й психологічного виснаження. Наслідки таких трансформацій потребують окремого осмислення.

Висновки. Отже, концепт Хроносу є ключовим у розумінні часу в культурно-цивілізаційному вимірі як соціальне, історичне й художньо-естетичне явище та одна із центральних категорій у культурологічних дослідженнях, адже сприйняття та організація часу суттєво впливають на формування культурних традицій, світогляд і менталітет будь-якого суспільства.

Його трактування змінювалося в різні історичні періоди та залежало від особливостей світоглядних систем і філософських традицій. У давньогрецькій філософії Хронос символізував лінійний, об'єктивний та невідчутний плин часу, що відрізняється від Кайроса – моменту сприятливої нагоди. У міфологічному аспекті образ Хроноса переплітався з уявленнями про божественний час, який згодом отримав християнське осмислення як земний, гріховний і незворотний.

Середньовічна християнська традиція протиставляла Хронос вічності Бога, надаючи йому значення очікування Судного дня. У Новий час і період Модерну концепт часу зазнав значних трансформацій під впливом науки й технологій. Він почав сприйматися як вимірювана й контрольована величина, що знайшло відображення в індустріальному суспільстві.

У постмодерну епоху Хронос піддається деконструкції, а його осмислення зазнає змін через появу новітніх технологій і цифровізацію, нелінійні концепції. Віртуальна реальність, цифрові комунікації та глобалізація сприяють розмиванню часових меж, перетворюючи Хронос на змінну й фрагментовану категорію. А технологічний прогрес і гонитва за продуктивністю призводять до фрагментації часу, синдрому дефіциту уваги та виснаження людини.

Отже, Хронос залишається базовим концептом для аналізу культурно-цивілізаційних і соціальних трансформацій. Перспективним напрямом дослідження вбачається вивчення того, як сучасні технології й суспільні зміни впливають на сприйняття та організацію часу в житті різних культур.

Література

1. Гончарова О. О. Темпоральність в умовах миру та війни: до питання зміни орієнтацій особистості у соціальному часі. *Humanities studies: Collection of Scientific Papers*. 2022. 11 (88). Р. 26–36.
2. Лазарева М. Л. Темпоральність у вирі повсякденного буття сучасної людини. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. Вип. 35. С. 15–21.
3. Мандебура О., Полунін О. Часовикористання: особливості українських реалій. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. Київ, 2008. Вип. 40. С. 227–246.
4. Byung-Chul Han. *The Burnout Society*. Stanford Briefs, 2015. 72 p.

5. Guadalupe Valencia G. Cronos y Kairós: las formas del tiempo sociohistórico, ANTHROPOS, 2013. 250 p.

6. Negueruela-Azarola E. It Is About Time: Chronos/Kairos, Transformative Research, and Learning and Development. *Language Teaching Research Quarterly*. 2025. Vol. 46. P. 130–145

7. Ogle V. The Global Transformation of Time: 1870–1950. Harvard University Press, 2015. 279 p.

8. Platovnjak I., Svetelj T. Chronos and Kairos of Hope. *Bogoslovni vestnik*. 2021. № 81(4). P.797–806

9. Sánchez Tappan J. C. Paul Virilio: Resistencia a la tecnología y recuperación del cuerpo. Universitat Internacional de Catalunya. Departament d'Arquitectura, 2021. 351 p.

10. Virilio P. Dromología la lógica de la Carrera. *Letra internacional*. 1995. № 39. P. 34–40

11. Gavran I., Stoian S., Rohozha M., Vilchynska I., Pletsan K. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*. 2023. № 6 (2). P. 245–254.

References

1. Honcharova, O. O. (2022). Temporality in Conditions of Peace and War: On the Issue of Changing the Orientations of the Individual in Social Time. *Humanities Studies*, 11 (88), 26–36 [in Ukrainian].

2. Lazareva, M. L. (2022). Temporality in the Vortex of Everyday Life of a Modern Person. *Current Problems of Philosophy and Sociology*, 35, 15–21 [in Ukrainian].

3. Mandebura, O., & Polunin, O. (2008). Time Use: Peculiarities of Ukrainian Realities. Scientific

Notes of the I.F. Kuras Institute of Political and Ethnonational Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine, 40, 227–246 [in Ukrainian].

4. Byung-Chul, Han (2015). The Burnout Society. Stanford Briefs [in English].

5. Guadalupe Valencia, G. (2013). Cronos y Kairós: las formas del tiempo sociohistórico [in Spanish].

6. Negueruela-Azarola, E. (2025). It Is about Time: Chronos/Kairos, Transformative Research, and Learning and Development. *Language Teaching Research Quarterly*, 46, 130–145 [in English].

7. Ogle, V. (2015). The Global Transformation of Time: 1870–1950. Harvard University Press [in English].

8. Platovnjak, I., & Svetelj, T. (2021). Chronos and Kairos of Hope. *Bogoslovni vestnik*, 81 (4), 797–806 [in English].

9. Sánchez Tappan, J. C. (2021). Paul Virilio: Resistencia a la tecnología y recuperación del cuerpo. Universitat Internacional de Catalunya. Departament d'Arquitectura [in Spanish].

10. Virilio, P. (1995). Dromología la lógica de la Carrera. *Letra internacional*, 39, 34–40 [in Spanish].

11. Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I., & Pletsan, K. (2023). Visual Practices of Human Creation in Postmodern Culture. *Herança*, 6 (2), 245–254 [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

УДК 008:069.4+ 004.9

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327942

Цитування:

Сучков Д. Г., Красненко О. Л. Інтерактивність та іммерсійність сучасних культурних практик: аудиторія музею як співавтор. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 1. С. 159–164.

Suchkov D., Krasnenko O. (2025). Interactivity and Immersion of Modern Cultural Practices: The Museum Audience as a Co-Author. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 159–164 [in Ukrainian].

Сучков Денис Геннадійович,

доктор філософії,

старший викладач кафедри звукорежисури
Київського університету культури і мистецтв<https://orcid.org/0000-0003-2716-3873>

denele@ukr.net

Красненко Олексій Леонідович,

доктор філософії,

старший викладач кафедри тележурналістики
Київського університету культури і мистецтв<https://orcid.org/0000-0001-8398-8453>

alexeykrasnenko@gmail.com

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ТА ІМЕРСІЙНІСТЬ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК: АУДИТОРІЯ МУЗЕЮ ЯК СПІВАВТОР

Мета статті – охарактеризувати сучасні тенденції у культурній сфері, пов'язані з інтерактивністю та іммерсійністю досвіду аудиторії, зокрема музейної, завдяки чому вона перетворюється на активного співучасника творення музейного простору. **Методологія дослідження** характеризується мультидисциплінарністю, яка передбачає поєднання загальнонаукових методів, а також підходів, зокрема залучених із культурології, музеєзнавства, соціальних комунікацій. **Наукова новизна** полягає у приверненні уваги до дослідження інтерактивності та іммерсійності сучасної культури, які впливають на формування культури участі. **Висновки.** Інтерактивність та іммерсійність кардинально змінюють сучасні культурні практики, роблячи аудиторією (користувача/ глядача/ відвідувача/ споживача) не лише споживачем, а й активним співтворцем культурно-мистецького простору. Загалом це відповідає активізації у просторі сучасної культури тенденції до формування партиципації (співучасті, культури участі). Насамперед цей феномен зумовлений розвитком цифрових технологій (інтерактивних експозицій, цифрових платформ, мобільних додатків, іммерсійних застосунків віртуальної і доповненої реальності тощо), які, власне, і уможливлюють інтеракційно-іммерсійну взаємодію. Серед інших чинників можна виокремити зростання соціальної взаємодії у культурно-мистецьких просторах та зміни у підходах до всієї соціокультурної діяльності. Сприяє залученню аудиторії до музейного життя та перетворення її на активного співавтора у творенні музейного простору не лише використання сучасних технологій. Більше уваги варто приділяти музейному краудсорсинг-контенту, співпраці з громадою, місцевими митцями, волонтерами, освітянами, бізнесменами та ін., формуванню навколо музеїв спільнот, в яких можна генерувати нові ідеї щодо розвитку музеїв. Тенденція до інтерактивності та участі відвідувачів у створенні музейного досвіду відкриває нові горизонти для розвитку музейної справи, роблячи її більш динамічною, інклюзивною та орієнтованою на діалог, консенсус та співпрацю із громадськістю.

Ключові слова: культурні практики, іммерсійність, інтерактивність, музей, аудиторія, співавтор, культура участі.

Suchkov Denys, Doctor of Philosophy (PhD), Senior Lecturer at the Sound Directing Department, Kyiv National University of Culture and Arts; Krasnenko Oleksii, Doctor of Philosophy (PhD), Senior Lecturer at the Department of Television Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts

Interactivity and Immersion of Modern Cultural Practices: The Museum Audience as a Co-Author

The purpose of the article is to characterise modern trends in the cultural sphere related to the interactivity and immersion of the audience's experience, in particular the museum audience, thanks to which it turns into an active co-participant in the creation of the museum space. **The research methodology** is characterised by multidisciplinary nature, which involves a combination of various methods and approaches, in particular those drawn from cultural studies, museology, and social communications. **The scientific novelty** lies in drawing attention to the study of the interactivity and immersion of modern culture, which influences the formation of a culture of participation. **Conclusions.** Interactivity and immersion are radically changing modern cultural practices, making the audience (user / spectator / visitor / consumer) not only a consumer, but also an active co-creator of the cultural and artistic space. In general, this corresponds to the activation of the tendency to form participation (complicity, culture of participation) in the space of modern culture. First of all, this phenomenon is due to the development of digital technologies (interactive exhibitions, digital platforms, mobile applications, immersive applications of virtual and augmented reality), which, in fact, make interactive-immersive

interaction possible. Among other factors, one can single out the growth of social interaction in cultural and artistic spaces and changes in approaches to all socio-cultural activities. Not only the use of modern technologies contributes to the involvement of the audience in museum life and its transformation into an active co-author in the creation of the museum space. More attention should be paid to museum crowdsourcing content, cooperation with the community, local artists, volunteers, educators, businesspersons, and the formation of communities around the museum, in which new ideas for the development of museums can be generated. The trend towards interactivity and visitor participation in creating the museum experience opens up new horizons for the development of museum work, making it more dynamic, inclusive and focused on dialogue, consensus and cooperation with the public.

Keywords: cultural practices, immersiveness, interactivity, museum, audience, co-author, participatory culture.

Актуальність теми дослідження. Нині інтерактивність та імерсійність стали ключовими характеристиками культури, визначаючи особливості медіа, освіти, способів комунікації, та культурних та мистецьких практик.

Насамперед це відбулося завдяки активному інформаційно-технологічному розвитку, який сприяв появі нових форм взаємодії між людиною і людиною, між людиною і культурою, між людиною і мистецтвом та под. Все це, у свою чергу, змінило традиційні моделі сприйняття інформації та культурно-мистецьких здобутків, висуваючи нові вимоги як до їхніх творців, так і до культурних закладів: театральновидовищних установ, музеїв, галерей та ін. При цьому саме комунікація з аудиторією (користувачами/ глядачами/ відвідувачами/ споживачами) культурно-мистецьких здобутків стає найбільш важливою формою їхнього функціонування.

Щонайкраще реалізують функції соціокультурного комунікатора у просторі сучасної імерсійної та інтерактивної культури різноманітні виставкові та музейні заклади. Адже сучасний музей перестав бути простим сховищем артефактів. Він перетворився на інтерактивний майданчик для діалогу не лише між минулим і сьогоденням, митцем і суспільством, а й насамперед між культурою і відвідувачем, стаючи простором для формування досвіду, довіри, взаєморозуміння та культури участі.

Проблематика нових форм взаємодії з аудиторією, зокрема у контексті імерсійності, інтерактивності та культури участі, є актуальною для усіх культурно-мистецьких інституцій. Адже вони сприяють їх перетворенню на живий, динамічний простір, який завдяки комунікації та співтворчості не просто розвивається, а й наповнюється новим інноваційним сенсом.

Аналіз досліджень та публікацій. Серед публікацій за темою нашого дослідження можна виокремити два блоки: присвячені взаємовідносинам музеїв з аудиторією і

присвячені імерсійності та інтерактивності сучасної культури.

У книзі «Ідентичність і досвід відвідувача музею» [8] Дж.-Г. Фальк пропонує п'ять основних моделей досвіду музейної аудиторії, які визначають активність відвідування музею. Вони допомагають візуалізувати відносини між музеєм і відвідувачем, наголошуючи на типах досвіду, а не на відвідувачах. Такі моделі дають змогу музейним фахівцям краще взаємодіяти з відвідувачами і задовольняти їхні різноманітні потреби [8].

Колектив американських дослідників у монографії «Музейний маркетинг і стратегія: формування місії, залучення публіки, збільшення доходів і ресурсів» [4] характеризує нові поняття, технічні та інструментальні прийоми, які використовуються фахівцями музейної справи. Найважливішою справою музею дослідники вважають комунікацію із аудиторією [4].

У публікації «Цифрове майбутнє: музейні колекції, цифрові технології та культурне конструювання знань» [6] Ф. Камерон досліджує вплив потреб сучасних відвідувачів, а також цифрових технологій на трансформацію музейних колекцій і комунікацію «музей-аудиторія» [6].

У книзі «Культурний імерсивний досвід: формати та тенденції» [9] І. Гревцова та Д. Сібіна досліджують діапазон форматів імерсивного культурного досвіду та виявляють ті, які містять найбільші дози занурення, а відповідно – допомагають задовольнити потреби аудиторії [9].

К. Маккаллум та Ж. Форд у посібнику «Імерсійний досвід: конвергенція, сюжетні світи та сила соціального впливу» [10] крізь призму прикладів бізнес-моделей, філософських поглядів і наукових відкриттів досліджують глобальні впливи, роль імерсійних медіа, а також інноваційні дослідження, які дають уявлення про нові технології занурення. Автори особливо зупиняються на таких темах, як доповнена реальність, інтерактивні медіа, просторові обчислення тощо [10].

М. Бек у публікації «Пережитий досвід – захоплююче мультисенсорне мистецтво. Виставки як новий вид (не тих) «дешевих зображень» [5] з історичного погляду аналізує феномен мультисенсорних, цифрових та імерсійних мистецьких виставок популярних художників, а також актуальний дискурс навколо них, окремо наголошуючи на важливості імерсійного досвіду в споживанні мистецтва [5].

Українські дослідниці І. Вільчинська, А. Святненко, О. Губіна у статті «Новітні форми соціокультурної репрезентації музею» [1], окрім іншого, досліджують інтерактивні та аудіовізуальні музейні ресурси, які сприяють включенню відвідувача у взаємодію із музейним простором [1].

У публікації «Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості і прийоми» [3] О. Губернатор типологізує сучасні імерсійні культурні практики: «за форматами занурення; технологіями, що використовуються для створення ефекту занурення; місцем проведення; формою запропонованого культурного досвіду» [3].

Н. Гончарова у статті «Імерсивні технології у роботі музеїв» [2] досліджує використання імерсійних технологій у роботі музеїв світу та України, окремо наголошуючи на їхній важливості в умовах різноманітних гуманітарних криз: війни, пандемії [2].

Загалом у межах і зарубіжної, і української науки можна констатувати актуалізацію уваги до інтерактивності, імерсійності культури, а також до трансформації взаємодії музейного простору з відвідувачами. Утім, майже не акцентується увага на їхній ролі у перетворенні відвідувача музею на співтворця музейного простору.

Мета статті – охарактеризувати сучасні тенденції у культурній сфері, пов'язані з інтерактивністю та імерсійністю досвіду аудиторії, зокрема музейної, завдяки чому вона перетворюється на активного співучасника творення музейного простору.

Виклад основного матеріалу. У сучасній інтерактивній та імерсійній культурі важливим аспектом стає активна взаємодія культурно-мистецьких закладів, зокрема музейних, зі своєю аудиторією.

Інтерактивність означає здатність аудиторії активно впливати на систему або середовище та у відповідь отримувати реакцію на свої дії. «В умовах інтенсивного розвитку технологій, зокрема діджиталізації, сучасні відвідувачі музеїв дедалі більше чекають на інтерактивні та мультимедійні формати

подання інформації» [1, 40], – констатують українські дослідниці.

Імерсійність – це ступінь занурення аудиторії у відповідне середовище, що дає їй змогу наповну відчувати себе його частиною. Це привносить новизну у музейну практику, до колекцій та експозицій, залучає більше відвідувачів, викликає «зацікавленість глядача, дають можливість досліджувати нові творчі форми, навчати, розважати, обслуговувати тощо» [2, 379], – наголошує О. Гончарова.

Імерсійний та інтерактивний досвід – досить складні та ще недостатньо досліджені явища. Їх активне використання припадає на початок XXI століття, коли в межах суспільства консюмеризму запанувала ідея споживання емоцій, жага задоволення, ігор та видовищ.

Так у світі відбулася своєрідна імерсійно-інтерактивна революція. На додаток нові інформаційні технології, наче оточуючи та огортаючи людину, розширили її сприйняття і досвід, що ще більше трансформувало інтеракційну взаємодію: людина перетворилася із пасивного споживача на активного учасника соціокультурних процесів. Нові захоплюючі медіаформи включають віртуальну, доповнену, змішану реальність, full dome, CAVE, голографічні персонажі, проєкційне відображення та змішані експериментальні комбінації старих і нових, живих і створених медіа. Вони виходять за межі традиційних рамок, впливають на світ і формують його [10].

Майже всі галузі, зокрема пов'язані з культурою, були реструктуризовані. Театри почали створювати захоплюючі шоу, кінематограф розробив нові 360° наративні мови, народилися спливаючі вікна, виставки цифрового мистецтва та квест-кімнати, а музеї, зіткнувшись з несподіваною ситуацією, переосмислили свою роль та з трансформаційним сенсом почали інтегрувати імерсійність та інтерактивність у комунікацію з відвідувачами [9].

Інтерактивність та імерсійність – тісно пов'язані між собою явища, адже чим більше людина може взаємодіяти з середовищем, тим вищий рівень її занурення у нього.

При цьому ці феномени не просто впливають на розширення комунікації музею з аудиторією, а й формують культуру участі, співучасті, партиципації (з лат. *participatio* – участь, з англ. *participation* – причетність). Остання стає актуальним трендом у межах демократизації сучасної культури та демонструє, зокрема, перехід від традиційної моделі музею як «храму знань» до інтерактивно-імерсійного простору. Основною

цінністю останнього стає діалог, консенсус та співпраця із аудиторією.

Адже раніше музеї розглядалися виключно як місця збереження та презентації історичної спадщини, в яких відвідувач, обмежений різними чинниками як зовнішнього, так і внутрішнього характеру, лише відіграв пасивну роль споживача вражень від культурно-мистецьких здобутків. Нині зміни відбуваються у способі організації інформації, у побудові середовища знань і у стосунках між музеями та користувачами. Роль музеїв, наголошує Ф. Камерон, як вмістилищ досвіду та авторитету перевизначається через інтерактивність і двосторонню комунікацію [6].

Дають змогу відвідувачам музею брати безпосередню участь у створенні нового музейного змісту сучасні технології, які використовуються для створення персоналізованого досвіду. Серед них українські дослідниці виділяють імерсійні культурні практики, які «створюють ефект занурення завдяки використанню спеціальних технологій – світлових і звукових установок, відеоінсталяцій різної складності, віртуальної/доповненої реальності» [3], інтерактивні та аудіовізуальні ресурси, які «сприяють більш продуктивному використанню музейного простору як комунікаційного результату в системі «музей-відвідувач» [1, с. 39].

Віртуальні враження можуть оновити та персоналізувати музейний простір, а також розширити охоплення музеїв за межі їхніх фізичних стін, щоб залучити нову аудиторію. Новий клас цифрового мистецтва доповненої та віртуальної реальності ставить перед музейним персоналом завдання розробити нові методи колекціонування, збереження та управління культурною спадщиною [7].

Прикметно, що саме використання інтерактивності та імерсійності насамперед сприяє психоемоційному залученню аудиторії, що дає змогу відчути сильні емоції, задіюючи ірраціональні структури.

Недаремно в назві експозиції нині почасти зустрічається поняття «персоналізований досвід». Саме він формує в аудиторії відчуття присутності. Прикметно, що, відповідно до CambridgeDictionary, англійський термін «досвід» не розрізняє досвід як процес отримання знань або навичок від того, що людина робить, бачить або відчуває, та пережитий досвід – те, що відбувається із людиною, що впливає на її емоції і почуття. Граючи з цим подвійним значенням досвіду, продовжує М. Бек, імерсійні експозиції

натякають більше на другий тип виключно перцептивного досвіду, звертаючись до громадськості на емоційному рівні, а не в раціональному розумінні [5].

Дж.-Г. Фальк взагалі вважає, що музейний досвід повинен розширювати, підтверджувати та зміцнювати існуючі переконання відвідувачів, а не просто повідомляти нову інформацію [8]. На створенні різних типів музейного досвіду (спілкування, естетичне переживання, вшановування, відпочинок, навчання та ін.) наголошують і автори праці «Музейний маркетинг і стратегія: формування місії, залучення публіки, збільшення доходів і ресурсів» [4].

Г. Вестер досвід імерсійних експозицій розташовує в усіх трьох «вимірах досвіду»: когнітивному, афективному та локомотивному/поведінковому. Тобто, на його думку, вони ідеально пропонують «цілий» та інтенсивний досвід. Крім того, вони пропонують більш активний режим, заохочуючи відвідувачів «взаємодіяти» з проєктованими зображеннями [11].

Відтак імерсійний досвід призводить не лише до суттєвих внутрішніх ціннісних трансформацій, а й спонукає більш активно включатися у різні культурні проєкти.

Як зазначає Г. Мак-Люен: ми стаємо тим, що бачимо, формуємо наші інструменти, а потім наші інструменти формують нас. Розглядання світу погляду вбудованих структур знань дає змогу розробляти інструменти, які наслідують нові соціальні та теоретичні ідеї. Нові способи сприйняття сприяють соціальній трансформації [6].

Активність, сприйняття та інтерпретація включаються за допомогою інструментів пошуку та перегляду, гіпертексту, гіпермедіа та складних тривимірних навігаційних середовищ, таких як семантичні карти та захоплюючі враження [6]. До імерсійних та інтерактивних способів взаємодії із музейною аудиторією дослідники відносять також тактильні експозиції та мультимедійні інсталяції, сенсорні екрани, які дозволяють створювати нові способи взаємодії. Також, зазначає О. Гончарова, «можливе додавання пояснень до деталей експозиції музею; зображення цифрових версій художників поруч із їхніми роботами або ж тривимірні персонажі можуть надати розповідь про якесь явище» [2, 378].

Утім, на нашу думку, безпосередньо для формування культури участі, крім інноваційних інформаційних технологій, музеям варто більше уваги приділяти

інтерактивним проектам, в яких, наприклад, створюється краудсорсинг-контент. Це передбачає: залучення відвідувачів до наповнення експозицій (наприклад, спогади, фотографії, особисті історії); можливість для відвідувачів залишати свої коментарі, малюнки чи дописи до музейних експозицій; кураторські виставки за участю громади (наприклад, експонування предметів, що мають власну історію) тощо. Адже пережитий досвід для людини завжди пов'язаний із самим собою, з індивідуальними емоціями, біографіями та спогадами [12, 8–9].

Формування краудсорсинг-контенту також передбачає: оцифровування архівів – користувачі допомагають розпізнавати, розшифровувати або тегувати історичні документи та фотографії; переклади та транскрибування – волонтери допомагають перекладати музейні тексти, стенограми відео або розшифровувати рукописи; геолокаційні проекти – громадськість може додавати історичні дані на інтерактивні карти, допомагаючи дослідникам; спільні дослідження – відвідувачі музеїв можуть брати участь в аналізі артефактів, генеруючи нові знання для науки.

Тобто створення музейного краудсорсинг-контенту – це залучення громадськості до створення, збирання, оцифровування або аналізу контенту, пов'язаного з культурною та історичною спадщиною.

Взагалі музеям більше уваги потрібно приділяти співпраці з громадою, місцевими митцями, волонтерами, освітянами, бізнесменами та ін. Так навколо музеїв формуються спільноти, в яких можна обговорювати, коментувати та навіть пропонувати нові виставкові проекти, різноманітні освітні та культурні програми. Це також сприяє залученню аудиторії до музейного життя та перетворенню її на активного співавтора у творенні музейного простору.

Висновки. Інтерактивність та імерсійність кардинально змінюють сучасні культурні практики, роблячи аудиторією (користувача/ глядача/ відвідувача/ споживача) не лише споживачем, а й активним співтворцем культурно-мистецького простору. Загалом це відповідає активізації у просторі сучасної культури тенденції до формування участі (співучасті, культури участі). Насамперед цей феномен зумовлений розвитком цифрових технологій (інтерактивних експозицій, цифрових

платформ, мобільних додатків, імерсійних застосунків віртуальної і доповненої реальності тощо), які, власне, й уможливають інтеракційно-імерсійну взаємодію. Серед інших чинників можна виокремити зростання соціальної взаємодії у культурно-мистецьких просторах та зміни у підходах до всієї соціокультурної діяльності.

Сприяє залученню аудиторії до музейного життя та перетворення її на активного співавтора у творенні музейного простору не лише використання сучасних технологій. Більше уваги варто приділяти музейному краудсорсинг-контенту, співпраці з громадою, місцевими митцями, волонтерами, освітянами, бізнесменами та ін., формуванню навколо музеїв спільнот, в яких можна генерувати нові ідеї щодо розвитку музеїв. Тенденція до інтерактивності та участі відвідувачів у створенні музейного досвіду відкриває нові горизонти для розвитку музейної справи, роблячи її більш динамічною, інклюзивною та орієнтованою на діалог, консенсус та співпрацю із громадськістю.

Дослідження партиципації в окремих культурних практиках – перспективний напрям культурологічних розвідок.

Література

1. Вільчинська І. Ю., Святненко А. В., Губіна О. П. Новітні форми соціокультурної репрезентації музею. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 47. С. 39–45.
2. Гончарова Н. Імерсивні технології в роботі музеїв. *Міжнародний круглий стіл*. 2022. С. 377–380. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/733800/1/Honcharova_Museum_2022.pdf (дата звернення: 08.01.2025).
3. Губернатор О. Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості і прийоми. *Культурологічний альманах*. 2022. № 3. С. 283–289.
4. Котлер Н., Котлер Ф., Котлер В. Музейний маркетинг і стратегія: формування місії, залучення публіки, збільшення доходів і ресурсів. Київ: ВД «Стилос», 2010. 528 с.
5. Beck M. A Lived Experience–Immersive Multi-Sensorial Art Exhibitions as a New Kind of (Not That) ‘Cheap Images’. *Arts*. 2023. №12 (1).
6. Cameron F. Digital Futures I: Museum Collections, Digital Technologies and the Cultural Construction of Knowledge. *Curator: The Museum Journal*. 2010. № 46 (3). P. 325–340.
7. Immersion in Museums: AR, VR, or Just Plain R? URL: <https://www.aam-us.org/programs/center-for-the-future-of-museums/immersion-in-museums-ar-vr-or-just-plain-r> (дата звернення: 08.01.2025).

8. Falk J. H. Identity and the Museum Visitor Experience. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2009. 302 p.

9. Grevtsova I., Sibina J. Experiencias inmersivas culturales: Formatos y tendencias. Books on Demand, 2020. 236 p.

10. McCallum K., Ford M. J. Handbook of Research on the Global Impacts and Roles of Immersive Media. 2020. 539 p.

11. Vester H.-G. Das Erlebnis begreifen: Überlegungen zum Erlebnisbegriff. In *ErlebnisWelten: Zum Erlebnisboom in der Postmoderne*. Ed. by H. J. Kagelmann, R. Bachleitner, M. Rieder. Munich: Profil, 2004. P. 9–15.

12. Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven. Ed. by M. Lessau, N. Zügel. Baden-Baden: Ergon Verlag, 2019. 24 p.

References

1. Vilchynska, I. Y., Sviatnenko, A. V., & Hubina, O. P. (2023). New Forms of Socio-Cultural Representation of the Museum. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 47, 39–45 [in Ukrainian].

2. Honcharova, N. (2022). Immersive Technologies in the Work of Museums. *International Round Table*, 377–380. Retrieved from: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/733800/1/Honcharova_Museum_2022.pdf [in Ukrainian].

3. Hubernator, O. (2022). Immersive Cultural Practices of the 21st Century: Features and Techniques. *Culturological Almanac*, 3, 283–289 [in Ukrainian].

4. Kotler, N., Kotler, F., & Kotler, V. (2010). *Museum Marketing and Strategy: Mission Formation,*

Public Engagement, Increasing Revenue and Resources. Kyiv [in Ukrainian].

5. Beck, M. A. (2023). Lived Experience—Immersive Multi-Sensorial Art Exhibitions as a New Kind of (Not That) ‘Cheap Images’. *Arts*, 12 (1) [in English].

6. Cameron, F. (2010). Digital Futures I: Museum Collections, Digital Technologies and the Cultural Construction of Knowledge. *Curator: The Museum Journal*, 46 (3), 325–340 [in English].

7. Immersion in Museums: AR, VR, or Just Plain R? (n.d.). Retrieved from: <https://www.aamus.org/programs/center-for-the-future-of-museums/immersion-in-museums-ar-vr-or-just-plain-r> [in English].

8. Falk, J. H. (2009). Identity and the Museum Visitor Experience. Walnut Creek, CA [in English].

9. Grevtsova, I., & Sibina, J. (2020). Experiencias inmersivas culturales: Formatos y tendencias. Books on Demand [in Spanish].

10. McCallum, K., & Ford, M. J. (2020). Handbook of Research on the Global Impacts and Roles of Immersive Media [in English].

11. Vester, H.-G. (2004) Das Erlebnis begreifen: Überlegungen zum Erlebnisbegriff. In *ErlebnisWelten: Zum Erlebnisboom in der Postmoderne*. Ed. by H. J. Kagelmann, R. Bachleitner, M. Rieder. Munich: Profil, 9–15 [in German].

12. Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven (2019) Ed. by M. Lessau, N. Zügel. Baden-Baden: Ergon Verlag [in German].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 378.1:78

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327943

Цитування:

Шумейко Л. М. Освітній дизайн у мистецько-освітньому просторі: культуротворчі засади та перспективи інтеграції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 165–171.

*Шумейко Людмила Михайлівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0182-6432>
arianna88w@gmail.com*

Shumeiko L. (2025). Educational Design in Arts-Educational Space: Cultural-Creative Principles and Perspectives of Integration. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 165–171 [in Ukrainian].

ОСВІТНІЙ ДИЗАЙН У МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ: КУЛЬТУРОТВОРЧІ ЗАСАДИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ІНТЕГРАЦІЇ

Мета статті – здійснити культурологічне осмислення генези поняття «освітній дизайн», окреслити його специфіку як дієвого інструменту у формуванні вітчизняного мистецько-освітнього простору. **Методологія дослідження** базується на загальнонаукових підходах – аналітичному, культурологічному, системному, компаративному та міждисциплінарному. Застосовано культурно-історичний та семантичний аналіз, а також метод моделювання. **Наукова новизна**. На основі запропонованої комплексної моделі освітнього дизайну вперше здійснено концептуалізацію поняття «освітній дизайн» у контексті мистецько-освітнього простору. Визначено роль освітнього дизайну як механізму культуротворчих трансформацій. Доведено, що освітній дизайн формує нову культуру навчання, в якій поєднується зарубіжний досвід, традиційні мистецькі практики та інноваційні технології. **Висновки**. Освітній дизайн у мистецько-освітньому просторі є не лише інструментом оптимізації навчального процесу, а й культуротворчим механізмом, що сприяє формуванню творчої особистості, її естетичного світогляду, культурного інтелекту, ціннісних орієнтирів та професійної самореалізації. Його впровадження в українських мистецьких навчальних закладах створює передумови для розробки нових навчальних програм, побудованих на міждисциплінарних підходах, інтеграції сучасних технологій та персоналізованих траєкторій навчання. Завдяки освітньому дизайну формується інноваційний мистецько-освітній простір, який поєднує традиційні мистецькі практики, світові тенденції та цифрові технології. Це сприяє розвитку інтерактивних артпросторів, створенню цифрових платформ для художньої взаємодії, застосуванню VR/AR-технологій у навчальному процесі, що розширює можливості для експериментування та адаптації до глобального культурного контексту. Уперше в науковому дискурсі прикладної культурології здійснено концептуалізацію освітнього дизайну як динамічного процесу формування універсального мистецького навчального середовища. Запропонована структурна модель освітнього дизайну інтегрує сучасні педагогічні та культурологічні принципи, сприяючи розвитку мистецько-освітнього простору як культуротворчого феномену. Особливу роль відіграє створення інклюзивного предметно-просторового середовища, яке враховує архітектурні, естетичні та психолого-педагогічні вимоги. Отже, освітній дизайн є стратегічним інструментом культуротворчих трансформацій у мистецько-освітньому просторі України. Він не лише підвищує ефективність навчального процесу, а й сприяє розвитку середовища, що формує нові культурні практики, естетичні цінності та розширює можливості для самореалізації творчої особистості.

Ключові слова: освітній дизайн, мистецько-освітній простір, дизайн навчання, педагогічний дизайн, дизайн інформаційних навчальних систем, дизайн освітнього простору.

Shumeiko Liudmyla, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Educational Design in Arts-Educational Space: Cultural-Creative Principles and Perspectives of Integration

The purpose of the article is to provide a cultural analysis of the genesis of the concept of 'educational design', outlining its specificity as an effective tool in the formation of the domestic arts-educational space. **The research methodology** is based on general scientific research methods – analytical, cultural, systemic, comparative, and interdisciplinary. A cultural-historical and semantic analysis were applied, as well as the modelling method. **Scientific novelty**. Based on the proposed comprehensive model of educational design, the conceptualisation of the term in the context of the arts-educational space is carried out for the first time. The role of educational design as a mechanism for cultural-transformative processes is defined. It is demonstrated that educational design shapes a new learning culture that integrates foreign experience, traditional artistic practices, and innovative technologies. **Conclusions**. Educational design in the artistic and educational space is not only a tool for optimising the learning process but also a cultural-creative

mechanism that contributes to the formation of a creative personality, its aesthetic worldview, cultural intelligence, value orientations, and professional self-realisation. Its implementation in Ukrainian art educational institutions creates the prerequisites for developing new educational programs based on interdisciplinary approaches, the integration of modern technologies, and personalised learning trajectories. Thanks to educational design, an innovative artistic and educational space is formed, combining traditional artistic practices, global trends, and digital technologies. This facilitates the development of interactive art spaces, the creation of digital platforms for artistic interaction, and the application of VR/AR technologies in the educational process, thereby expanding opportunities for experimentation and adaptation to the global cultural context. For the first time in the scientific discourse of applied cultural studies, educational design has been conceptualised as a dynamic process of forming a universal artistic learning environment. The proposed structural model of educational design integrates modern pedagogical and cultural principles, promoting the development of the artistic and educational space as a cultural-creative phenomenon. A special role is played by the creation of an inclusive object-spatial environment that takes into account architectural, aesthetic, and psychological-pedagogical requirements. Thus, educational design serves as a strategic tool for cultural-creative transformations in Ukraine's artistic and educational space. It not only enhances the efficiency of the learning process but also contributes to building an environment that fosters new cultural practices, aesthetic values, and expands opportunities for the development of a creative personality.

Keywords: educational design, arts-educational space, learning design, pedagogical design, design of informational learning systems, design of educational space.

Актуальність теми дослідження. Мистецька освіта в Україні перебуває на передовій викликів, що виникають у відповідь на вимоги часу. Зростаюча залежність від технологій у поєднанні з широким доступом та акцентом на гібридних формах освіти докорінно вплинула на підходи до організації навчального процесу. Це спонукає освітян, управлінців та фахівців галузі відходити від радянських стереотипів, упроваджувати інновації, здійснювати реформи, оновлювати методологію навчання, модернізувати систему підготовки та перепідготовки кадрів. У процесі осучаснення сфери мистецької освіти, яка трансформується в добу цифровізації та глобалізації, формується нове бачення організації освітнього простору, яке враховує функціональність, технологічну адаптивність та естетику. Завдання педагога виходить за межі традиційної ролі транслятора знань – відтепер він має бути «сценаристом», «дизайнером», «проектувальником» освітнього процесу і навчального простору, здатним аналізувати потреби учнів, формувати культуру взаємодії, забезпечувати адаптацію освітнього середовища, сприяти подальшій творчій реалізації здобувачів.

У цьому контексті особливого значення набуває поняття «освітній дизайн», яке вперше було сформульоване американськими дослідниками ще в середині ХХ століття. Сьогодні ця дефініція розглядається як універсальний, інноваційний та багатоаспектний феномен, що інтегрує педагогічні, естетичні, архітектурні та культурні підходи до створення освітнього простору.

Популярність освітнього дизайну у світі стрімко зростає, його формування у кожній країні відбувається під впливом національних

традицій, суспільних цінностей та культурних особливостей. Серед провідних держав, де освітній дизайн успішно застосовується та ґрунтується на інноваціях, інтеграції технологій, творчих методах викладання та орієнтації на індивідуальні потреби учнів – Австралія, Данія, Канада, Нідерланди, Німеччина, Сінгапур, США, Фінляндія, Японія та ін.

До прикладу, фінський підхід базується на довірі до вчителя та свободі навчального процесу, у школах застосовуються тематичні блоки замість традиційних навчальних програм і проєктів, а простір класів продуманий так, щоб сприяти груповій роботі та співпраці. У Данії особливий акцент робиться на дизайні навчального простору, на створенні «гнучких» навчальних середовищ, що враховують комфорт та інтерактивність. У Нідерландах розвивають відкритість і творчість у навчальному середовищі. Освітній дизайн тут застосовують переважно у вищій освіті для створення інноваційних навчальних програм, ключовою ідеєю є орієнтація на інтеграцію різних дисциплін та розробку практико-орієнтованих курсів. Німеччина активно впроваджує освітній дизайн у межах дуальної системи освіти, де практичні навички інтегруються в навчальні програм, значна увага приділяється змішаним та онлайн-формам навчання. У Канаді, враховуючи культурне різноманіття учнів, освітній дизайн використовується для формування інклюзивного середовища, розробляються адаптовані навчальні матеріали, інтерактивні ресурси та платформи дистанційного навчання.

У Сінгапурі освітній дизайн зосереджений на дотриманні високої дисципліни та технологічних інноваціях. Створюються адаптивні платформи, що

стимулюють креативність, відповідають індивідуальним потребам та забезпечують навчання через симуляції, ігрові моделі, дослідницьку та практичну діяльність. Японія поєднує національні традиційні цінності із сучасними підходами, які виходять за межі педагогічних технологій і стають способом збереження і трансформації унікальної культури. Освітній дизайн тут використовується для впровадження STEAM-освіти (наука, технології, інженерія, мистецтво та математика), а також розвитку «м'яких» навичок (*soft skills*).

Пропри те, що поняття «універсальний освітній дизайн» у 2017 році було законодавчо закріплене у Законі України «Про освіту» (Розділ 1, Ст. 1) [4], його зміст і практична реалізація залишаються предметом наукових дискусій та подальшого осмислення, особливо в контексті інтеграції в мистецько-освітній простір, де освітній дизайн має враховувати не лише функціональні, технологічні, естетичні аспекти, а й особливості мистецько-освітніх традицій та їх ціннісні засади.

У мистецько-освітньому просторі концепт освітнього дизайну поки що не набув належного розвитку. Одна з причин полягає у тому, що загальна та мистецька освіта в Україні історично функціонують паралельно, мають різні методологічні засади й перебувають у сфері компетенції різних Міністерств. У загальній освіті феномен освітнього дизайну почав розвиватися в межах концепції «Нова українська школа», яка передбачає оновлення підходів до навчання, простору та педагогічних методик. Водночас у мистецькій освіті також відбуваються зміни, проте, їх розвиток не подається як цілісна стратегія освітнього дизайну, а радше як фрагментальні модернізаційні ініціативи.

Інша причина – певна невизначеність у трактуванні досліджуваного концепту в українському вимірі зумовлена не лише специфікою англійського слова «дизайн» (*design*), яке у дослівному перекладі означає задум, проєкт, план, мета, творчий намір та асоціюється суто із дизайнерською освітою, а й наявністю запозичених похідних словосполучень: універсальний освітній дизайн (*universal educational design*), навчальний дизайн (*learning design*), дизайн навчання (*instructional design*), педагогічний дизайн (*pedagogical design*), дизайн навчальних систем (*learning systems design*). Це викликає певну розгубленість у трактуванні понять, оскільки кожен із зазначених смислових конструктів має свої специфічні контексти використання, що

ускладнює формування цілісного уявлення про освітній дизайн як інтегративний феномен.

Наукові розвідки свідчать, що освітній дизайн як комплексний феномен, що поєднує культуротворчий, педагогічний та технічний виміри, поки що не отримав належного наукового опрацювання у вітчизняному дискурсі. Зокрема, в культурологічному контексті феномен залишається недостатньо розкритим щодо його потенціалу інтеграції в мистецько-освітній простір.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття «освітній дизайн» (*educational design*) почало формуватися у 40-х роках ХХ століття в США, як відповідь на потребу навчити військової справи американських солдатів-новобранців, які здебільшого відмовлялися від традиційної муштри й потребували нових підходів. Серед дослідників, які закладали підвалини освітнього дизайну як наукового методу – Леслі Дж. Бріггс, Роберт Ганьє [11; 12], Роберт Райзер, Джон Фланеган та ін. У працях учених цього періоду освітній дизайн постає як навчальний процес, що передбачає досягнення короткострокових і довгострокових цілей та сприяє всебічному розвитку особистості.

Еволюція феномену освітнього дизайну трансформує його із суто педагогічного інструменту у багатоаспектне культуротворче явище, що інтегрує інноваційні міждисциплінарні методики, технології та творчі підходи. У різних культурних контекстах освітній дизайн набуває специфічних форм: у західних країнах він тісно пов'язаний із концепцією *lifelong learning* («навчання упродовж життя», «безперервне навчання») та цифровими технологіями, у Східній Азії – поєднує традиційні освітні цінності з інноваціями, а в українському освітньому просторі поступово адаптується через інтеграцію реформ, культурних та національних стратегій.

У 1989 році професор архітектури Рон Мейс (США) увів термін *універсальний освітній дизайн* (*Universal Design for Learning (UDL)*) та став засновником Центру універсального дизайну у штаті Північна Кароліна. Методологія вченого зосереджена на низці дієвих принципів формування інклюзивного, гнучкого й доступного середовища навчання, яке максимально враховує індивідуальні потреби та особливості всіх учасників освітнього процесу.

Посібник «Універсальний дизайн в освіті» побудований на концепції Р. Мейса опубліковано в Україні у 2015 році ще до початку активної фази освітніх реформ.

Феномен УДО в ньому представлено як «підхід, що забезпечує основу для розробки широкого спектру навчальних продуктів/освітніх послуг, створення освітнього середовища з урахуванням потреб усіх учнів/студентів. Універсальний дизайн в освіті стосується всіх аспектів освітнього процесу: навчальних програм, навчальних планів, процесу оцінювання навчальних досягнень, методів викладання, дизайну навчальних закладів, спортивних майданчиків, гуртожитків, веб-сайтів тощо» [5, 74].

Серед численних наукових джерел американських вчених варто виокремити працю доктора філософії Джефрі Лакні «33 принципи освітнього дизайну» (2003), де досліджуваний феномен представлено як комплексне проектування середовища, що забезпечує досягнення визначених результатів навчання [13]. Поглиблений психолого-педагогічний підхід до освітнього дизайну пропонує Крістофер Паппас у дослідженні «Теорія когнітивного навантаження та дизайн навчання» (2014) [14], акцентуючи на важливості теорії когнітивного навантаження для створення електронних курсів на базі структурованого і зрозумілого представлення матеріалу. У науковому дослідженні «Як стати дизайнером навчання» (2021) [15] Елен Вагнер визначає дизайн навчання як «творчий шлях, що веде від початку етапу до постійних змін у знаннях, діях чи бутті». Ліса Еванс у «Посібнику з вивчення дизайну та технологій» підкреслює різницю між поняттями «дизайн навчання» і «навчальний дизайн». Дизайн навчання фокусується на творенні навчальних матеріалів і досвіду, що підтримують досягнення результатів навчання, тоді як навчальний дизайн, орієнтуючись на дидактичну модель, зосереджується на розробці контенту, вправ і оцінювання, що відповідають конкретним шляхам [10].

У США освітній дизайн є частиною підходів, що базуються на проектному навчанні (*project-based learning*), використанні технологій та персоналізованому підході. Дизайн освітніх програм тут активно впроваджується в межах роботи шкіл STEM (наука, технології, інженерія, математика). Згідно досліджень Північно-Східного університету (Масачусетс, США), станом на 2021 рік найдієвішими визнано 5 моделей освітнього дизайну: *ADDIE*, *ARCS*, *Bakward Desing (Understanding by Design)*, *Design Thinking*, *Таксономія Ді Фінка* [2].

Аналіз міжнародного досвіду демонструє, що освітній дизайн є не лише

інструментом навчання, а й формою культурної комунікації та адаптації мистецьких традицій до сучасних реалій. У суспільствах із потужною цифровою інфраструктурою та інклюзивними практиками він сприяє формуванню динамічного освітнього середовища, тоді як у країнах із глибокими культурними традиціями набуває специфічних національних форм.

Вивчення джерел засвідчило активну позицію сучасних вітчизняних вчених в осмисленні ролі та поліфункціональної діяльності сучасного педагога крізь призму відносно нових для вітчизняного освітнього середовища понять: «педагогічний дизайн», «педагогічний дизайнер», «проектування навчання». Українські дослідники (В. Глазова [1], О. Пасько та Н. Бондаренко [3], Л. Хоружа [6] О. Шурич та Н. Симонович [9] та ін.) розглядають освітній дизайн здебільшого з педагогічного погляду, зосереджуючи увагу на методичних аспектах організації навчального процесу.

Поняття «освітній дизайн» в контексті мистецької освіти вперше у вітчизняному науковому дискурсі прозвучало у дослідженнях О. Чирви ще у 2009 році. Дослідниця розглядає педагогічне проектування в мистецькій освіті як передумову впровадження освітнього дизайну, наголошуючи, що його застосування сприятиме подоланню суперечностей між нормативним та креативним у навчальному процесі. Вчена підкреслює значущість педагогічного дизайну для професійного становлення митця, розвитку індивідуального стилю та інтеграції художнього й метахудожнього рівнів діяльності. Важливим внеском О. Чирви є обґрунтування важливості системи моніторингу, що поєднує аналітико-оціночну та прогностично-проектну діяльність, формуючи засади освітнього дизайну задовго до його активного впровадження в Україні [7; 8].

Мета статті – здійснити культурологічне осмислення генези поняття «освітній дизайн», окреслити його специфіку як дієвого інструменту у формуванні вітчизняного мистецько-освітнього простору.

Виклад основного матеріалу. Сучасні підходи, що сформувалися в міжнародному дискурсі, дозволяють трактувати освітній дизайн як універсальний культурний інтегративний феномен, що включає два ключові виміри:

1. **Дизайн навчання** (*learning environment design*) охоплює методологічні та психолого-педагогічні засади створення ефективного освітнього середовища, яке сприяє розвитку компетентностей:

- педагогічний дизайн (*pedagogical design*), як його складова, визначає

логіку побудови освітнього процесу, оптимізацію змісту та методів викладання;

- дизайн інформаційних навчальних систем (*instructional systems design*) спрямований на використання цифрових технологій та інтерактивних платформ для забезпечення інноваційних підходів.

2. **Дизайн освітнього простору** (*educational space design*) передбачає

формування фізичного та віртуального простору, сприятливого для навчання, з урахуванням його естетичних, архітектурних і технологічних характеристик.

Запропонована авторська модель освітнього дизайну демонструє його інтегративний характер, поєднуючи сучасні педагогічні та культурологічні принципи. Структурну модель освітнього дизайну представлено на схемі:

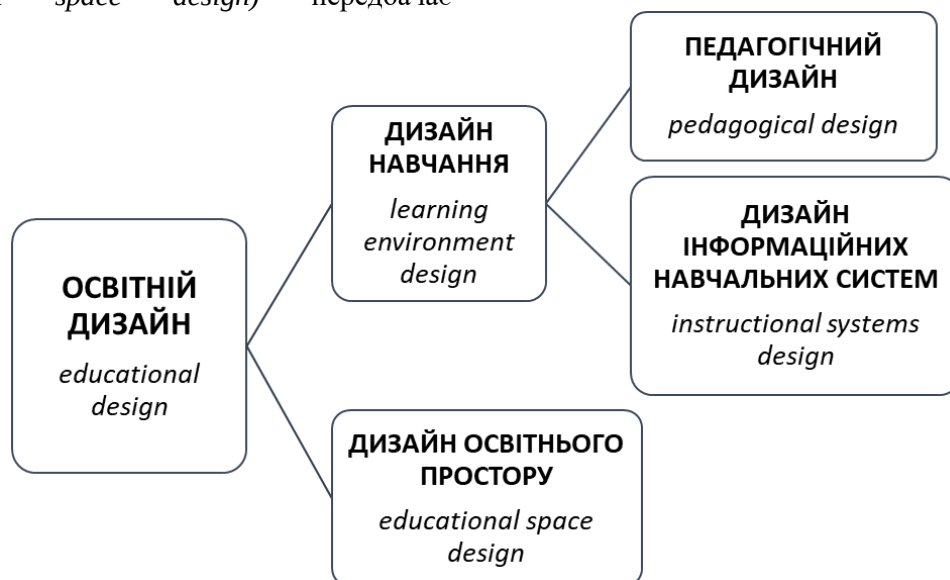


Рис. 1. Структура концепції «освітнього дизайну»

Джерело: розробка автора.

Унікальність сучасного мистецько-освітнього простору полягає в синтезі педагогічного, креативного та технологічного підходів. Оскільки мистецька освіта за своєю природою є міждисциплінарною, освітній дизайн слугує дієвим механізмом інтеграції різних напрямів. Кожен із його вимірів може бути адаптований до специфіки мистецької освіти: дизайн навчання охоплює методи артпедагогіки, дизайн освітнього простору – мистецько-освітні інституції, спеціалізовані творчі лабораторії, мистецькі хаби та резиденції тощо, а дизайн інформаційних систем – цифрові (віртуальні) платформи, що розширюють можливості мистецького навчання.

У мистецько-освітньому просторі освітній дизайн слід розглядати не лише як засіб оптимізації навчального процесу, а передусім як культуротворчий механізм, що впливає на формування творчої особистості, її естетичного світогляду, культурного інтелекту, цінностей та професійної самореалізації. Його впровадження в українських мистецьких навчальних закладах відкриває можливості для

розробки нових навчальних програм, які ґрунтуються на міждисциплінарних підходах, інтеграції сучасних технологій та індивідуальних траєкторіях навчання. Освітній дизайн сприяє проєктуванню інноваційних артпросторів, які відповідають сучасним вимогам креативної індустрії, створенню цифрових платформ для художньої взаємодії та використанню VR/AR, SMART та NFT-технологій у мистецькій освіті. Це дозволяє експериментувати з новими художніми техніками, розширювати межі творчості та адаптуватися до глобального культурного контексту.

Усе вищезазначене дозволило вперше в науковому дискурсі прикладної культурології тематизувати досліджуване поняття. Відтак, **освітній дизайн в мистецько-освітньому просторі** постає як динамічний процес формування універсального мистецького навчального середовища, заснованого на проєктуванні та впровадженні сучасних методів і моделей, розробці дидактичних матеріалів, мистецьких та освітніх активностей, інтеграції практичного

педагогічного досвіду, інформаційних систем і технологій. Окрему роль відіграє створення інклюзивного предметно-просторового середовища, що враховує архітектурні, естетичні та психолого-педагогічні вимоги.

Здійснене осмислення «освітнього дизайну» як культурного феномену дозволяє розглядати його не лише як засіб оптимізації навчального процесу, а й як динамічний концепт, що формує культурний ландшафт мистецько-освітнього простору. Він адаптує освітній процес до сучасних суспільних змін та слугує культуротворчим механізмом, який впливає на трансформацію традиційних культурно-мистецьких практик, естетичних цінностей і професійної самореалізації творчої особистості.

Особливе значення освітній дизайн відіграє у розширенні меж художньої комунікації та створенні нового простору для взаємодії митців, педагогів та здобувачів мистецької освіти. Визначено, що освітній дизайн у мистецько-освітньому просторі виконує не лише функцію оптимізації навчального процесу, а й слугує культуротворчим механізмом, що формує творчу особистість, її світогляд, культурний інтелект, естетичні цінності та професійну самореалізацію. Освітній дизайн у мистецько-освітньому просторі є не лише засобом навчання, а й важливим чинником культуротворчих процесів, який сприяє збереженню національної мистецької ідентичності в умовах глобалізаційних та геополітичних змін. Подальші дослідження мають бути зосереджені на глибшому аналізі взаємозв'язку освітнього дизайну з національною культурною ідентичністю, що сприятиме збереженню культурної самобутності та адаптації вітчизняної мистецької освіти до сучасних глобальних викликів.

Наукова новизна. На основі запропонованої комплексної моделі освітнього дизайну вперше здійснено концептуалізацію поняття «освітній дизайн» у контексті мистецько-освітнього простору. Визначено роль освітнього дизайну як механізму культуротворчих трансформацій. Доведено, що освітній дизайн формує нову культуру навчання, в якій поєднується зарубіжний досвід, традиційні мистецькі практики та інноваційні технології.

Висновки. Освітній дизайн у мистецько-освітньому просторі є не лише інструментом оптимізації навчального процесу, а й культуротворчим механізмом, що сприяє

формуванню творчої особистості, її естетичного світогляду, культурного інтелекту, ціннісних орієнтирів та професійної самореалізації. Його упровадження в українських мистецьких навчальних закладах створює передумови для розробки нових навчальних програм, побудованих на міждисциплінарних підходах, інтеграції сучасних технологій та персоналізованих траєкторій навчання. Завдяки освітньому дизайну формується інноваційний мистецько-освітній простір, який поєднує традиційні мистецькі практики, світові тенденції та цифрові технології. Це сприяє розвитку інтерактивних артпросторів, створенню цифрових платформ для художньої взаємодії, застосуванню VR/AR-технологій у навчальному процесі, що розширює можливості для експериментування та адаптації до глобального культурного контексту. Уперше в науковому дискурсі прикладної культурології здійснено концептуалізацію освітнього дизайну як динамічного процесу формування універсального мистецького навчального середовища. Запропонована структурна модель освітнього дизайну інтегрує сучасні педагогічні та культурологічні принципи, сприяючи розвитку мистецько-освітнього простору як культуротворчого феномену. Особливу роль відіграє створення інклюзивного предметно-просторового середовища, яке враховує архітектурні, естетичні та психолого-педагогічні вимоги. Отже, освітній дизайн є стратегічним інструментом культуротворчих трансформацій у мистецько-освітньому просторі України. Він не лише підвищує ефективність навчального процесу, а й сприяє розвитку середовища, що формує нові культурні практики, естетичні цінності та розширює можливості для самореалізації творчої особистості.

Література

1. Глазова В. Педагогічний дизайн як необхідна умова ефективного дистанційного курсу. *Технології електронного навчання*. 2020. Вип. 4. С. 46–50. DOI: <https://doi.org/10.31865/2709-840002020222546>.
2. Освітній дизайн: як створювати якісний E-learning-контент (5 моделей освітнього дизайну). URL: <http://blog.ed-era.com/osvitnii-dizain/> (дата звернення: 07.01.2025).
3. Пасько О., Бондаренко Н. Проектування навчальних систем в сучасному освітньому процесі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 55. Том. 2. С. 271–276. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-43>.
4. Про освіту : Закон України від 05 вересня 2017 р. № 2145-VIII / Верховна Рада України. URL:

<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 07.01.2025).

5. Універсальний дизайн в освіті : посібник / за заг. ред. Н. З. Софій. Київ : ТОВ «Видавничий дім «Плєяди», 2015. 76 с. URL: <http://center-prpp.ck.ua/wp-content/uploads/2021/07/UniversalnyiDizain.pdf> (дата звернення: 07.01.2025).

6. Хоружа Л. Л. Освіта для дорослих і педагогічний дизайн: мода чи виклик часу? *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. 2023. Вип. 23 (1). С. 28–39. DOI: [https://doi.org/10.35387/od.1\(23\).2023.28-39](https://doi.org/10.35387/od.1(23).2023.28-39).

7. Чирва О. Ч. Моніторинг творчого розвитку особистості в мистецькій освіті. *Педагогіка вищої та середньої школи* : зб. наук. праць / редкол. В. К. Буряк, Л. В. Кондрашова, Г. Б. Штельмах. Вип. 26. «Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології)». Кривий Ріг, 2009. С. 378–383.

8. Чирва О. Ч. Педагогічний дизайн як умова провадження ефективних моделей мистецької освіти С. 344–350. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/7478/1/%D0%A7%D0%B8%D1%80%D0%B2%D0%B0.pdf> (дата звернення: 02.01.2025).

9. Шурин О., Симонович Н. Особливості дизайн-освіти у системі технологічної освітньої галузі. *Іноватика у вихованні*. 2024. Вип. 19. Т. 2. С. 192–199. DOI: [10.35619/iiu.v2i19.611](https://doi.org/10.35619/iiu.v2i19.611).

10. Evans, L. (б/д). *A Guide to Learning Design and Technology: Definitions, Benefits & Career Paths*. University of San Diego. URL: <https://onlinedegrees.sandiego.edu/what-is-learning-design/> (дата звернення: 01.01.2025).

11. Gagne, R. & Driscoll, M. (1988). *Essentials of Learning for Instruction* (2-е вид.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

12. Gagne, R., Briggs, L. & Wager, W. (1992). *Principles of Instructional Design* (4-е вид.). Fort Worth, TX: HBJ College Publishers. URL: <https://www.hcs64.com/files/Principles%20of%20instructional%20design.pdf> (дата звернення: 03.01.2025).

13. Jeffery A. Lackney. (2003). 33 *Principles of Educational Design*. URL: <https://web.archive.org/web/20090419184523/http://schoolstudio.engr.wisc.edu/33principles.html> (дата звернення: 03.01.2025).

14. Pappas, C. (2024, 16 травня). Cognitive load theory and instructional design. *eLearning Industry*. URL: <https://elearningindustry.com/cognitive-load-theory-and-instructional-design> (дата звернення: 03.01.2025).

15. Wagner, E. D. (2021). Becoming a Learning Designer. *EdTech Books*. URL: https://edtechbooks.org/id/learning_designer (дата звернення: 03.01.2025).

References

1. Hlazova, V. (2020). Pedagogical Design as a Prerequisite for an Effective Distance Course. *E-Learning Technologies*, 4, 46–50 [in Ukrainian].

2. Educational Design: How to Create High-Quality E-Learning Content (5 Models of Educational Design). (n.d.). EdEra-blog. Retrieved from: <http://blog.ed-era.com/osvitnii-dizain/> [in Ukrainian].

3. Pasko, O., & Bondarenko, N. (2022). Designing Learning Systems in Modern Educational Process. *Current Issues of the Humanities*, 55 (2), 271–276 [in Ukrainian].

4. Verkhovna Rada of Ukraine. (2017). On Education: Law of Ukraine No. 2145-VIII from September 5, 2017. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> [in Ukrainian].

5. Sofii, N. Z. (Ed.). (2015). *Universal Design in Education*. Kyiv. Retrieved from: <http://center-prpp.ck.ua/wp-content/uploads/2021/07/UniversalnyiDizain.pdf> [in Ukrainian].

6. Khoruzha, L. L. (2023). Adult Education and Pedagogical Design: A Trend or a Challenge of the Time? *Adult Education: Theory, Experience, Prospects*, (23) (1), 28–39. DOI: [https://doi.org/10.35387/od.1\(23\).2023.28-39](https://doi.org/10.35387/od.1(23).2023.28-39) [in Ukrainian].

7. Chyrva, O. Ch. (2009). Monitoring of Creative Personality Development in Artistic Education. *Pedagogy of Higher and Secondary School: Collection of Scientific Papers / V. K. Buriak, L. V. Kondrashova, & H. B. Shtelmakh (Eds.)*. Kryvyi Rih, (26), 378–383 [in Ukrainian].

8. Chyrva, O. Ch. (n.d.). Pedagogical Design as a Condition for Implementing Effective Models of Artistic Education. Retrieved from: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/7478/1/%D0%A7%D0%B8%D1%80%D0%B2%D0%B0.pdf> [in Ukrainian].

9. Shurn, O., Symonovych, N. (2024). Features of Design Education in the Technological Education System. *Innovation in Education*, (19) (2), 192–199. DOI: <https://doi.org/10.35619/iiu.v2i19.611> [in Ukrainian].

10. Evans, L. (n.d.). *A Guide to Learning Design and Technology: Definitions, Benefits & Career Paths*. University of San Diego. Retrieved from: <https://onlinedegrees.sandiego.edu/what-is-learning-design/> [in English].

11. Gagne, R. Driscoll, M. (1988). *Essentials of Learning for Instruction* (2nd ed.). Englewood Cliffs, NJ [in English].

12. Gagne, R., Briggs, L., Wager, W. (1992). *Principles of Instructional Design* (4th ed.). Fort Worth, TX: HBJ College Publishers. Retrieved from: <https://www.hcs64.com/files/Principles%20of%20instructional%20design.pdf> [in English].

13. Jeffery A. Lackney. (2003). 33 *Principles of Educational Design*. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20090419184523/http://schoolstudio.engr.wisc.edu/33principles.html> [in English].

14. Pappas, C. (2024, May 16). Cognitive Load Theory and Instructional Design. *eLearning Industry*. Retrieved from: <https://elearningindustry.com/cognitive-load-theory-and-instructional-design> [in English].

15. Wagner, E. D. (2021). Becoming a Learning Designer. *EdTech Books*. Retrieved from: https://edtechbooks.org/id/learning_designer [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 02.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327944

Цитування:

Акімов Д. І. Соціокультурне проектування та складові методології соціальної інженерії в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 172–178.

Akimov D. (2025). Socio-Cultural Projecting and Component Methodologies of Social Engineering in Fine Arts Marketing. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 172–178 [in Ukrainian].

*Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
професор кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
голова Генеральної дирекції Міжнародної
академії рейтингових технологій і соціології
«Золота Фортуна»
<https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>
akimov@fortuna.org.ua*

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЄКТУВАННЯ ТА СКЛАДОВІ МЕТОДОЛОГІЇ СОЦІАЛЬНОЇ ІНЖЕНЕРІЇ В МАРКЕТИНГУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи полягає в дослідженні методології застосування інструментів соціальної інженерії в соціокультурних проєктах в площині артмаркетингу при реалізації основних функцій мистецтва, дослідження впливу зазначених функцій на верстви споживачів як реципієнтів мистецького продукту. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичного методів. Такий гносеологічний методологічний підхід дозволяє проаналізувати можливість наукового підходу щодо диференціації спроможностей основних функцій мистецтва при реалізації зазначених функцій за допомогою інструментів соціальної інженерії в соціокультурних проєктах маркетингу мистецтва. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень експерта-мистецтвознавця про артмаркетинг, як площину соціокультурних проєктів, що мають власну методологію дослідження сегментів споживацьких аудиторій як сфер впливу основних функцій мистецтва при застосуванні інструментів соціальної інженерії та у відповідності до технологій позиціонування творів мистецтва. **Висновки.** Соціальна інженерія є надзвичайно потужним маркетинговим інструментарієм при реалізації основних мистецьких функцій, в тому числі якщо йдеться про функції образотворчого мистецтва. Отже, якщо мистецькі функції мають спрямованість щодо певного впливу на ті чи інші сегменти споживачів соціокультурних проєктів, то соціальна інженерія дає маркетологам набір відповідних інструментів для потужного підвищення ефективності впливу на споживацькі кола. І не залежно від того, чи менеджери, митці та мистецтвознавці, експерти мистецьких галузей починають свій шлях в соціокультурній індустрії, чи обізнані вони в сфері розуміння – як та чому одні соціокультурні проєкти є успішними, а інші – не виправдовують сподівань, не залежно від цього кожен учасник артринку стає суб'єктом чи об'єктом соціальної інженерії. Отже, констатуємо, що технології соціальної інженерії достатньо активно використовуються на артринку в роботі аукціонів, галерей та музеїв. Дані технології дають можливість ефективно реалізовувати основні функції мистецтва та задовольняти потреби споживачів артринку.

Ключові слова: функції мистецтва, маркетинг образотворчого мистецтва, соціокультурне проектування в мистецтві, методологія мистецтва, експертна діяльність в мистецтві, позиціонування творів мистецтва, соціальна інженерія в мистецтві, артринку, творчість Миколи Глуценка.

Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Professor, Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate of The International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"

Socio-Cultural Projecting and Component Methodologies of Social Engineering in Fine Arts Marketing

The purpose of the present article is twofold: firstly, to research the methodology for applying social engineering tools in socio-cultural projects in the field of art marketing when implementing the main functions of art, and secondly, to research the impact of these functions on consumer groups as recipients of an art product. **The research methodology** is founded upon the application of comparative, empirical and theoretical methods. This epistemological methodological approach the analysis of the possibility of a scientific approach to the differentiation of the capabilities of the main

functions of art when implementing these functions using social engineering tools in socio-cultural art marketing projects. **The scientific novelty** consists in expanding the ideas of an art expert about art marketing as a plane of socio-cultural projects that have their own methodology for researching segments of consumer audiences as spheres of influence of the main functions of art when applying social engineering tools and in accordance with the technologies of positioning works of art. **Conclusions.** Social engineering has been identified as a highly effective marketing tool in the execution of fundamental art functions, including those related to fine art. When art functions are designed to elicit a specific response from target consumer demographics of socio-cultural projects, social engineering provides marketers with a range of instruments to significantly enhance the efficacy of their impact on these audiences. Irrespective of the level of experience of managers, artists and art historians, or the extent of their knowledge of the socio-cultural industry, all participants in the art market become subjects or objects of social engineering. It is therefore asserted that social engineering technologies are extensively employed in the art market, particularly in the domains of auctions, galleries and museums. These technologies facilitate the effective implementation of the primary functions of art and address the requirements of art market consumer.

Keywords: art functions, fine arts marketing, socio-cultural projecting in art, methodology of art, expert activity in art, positioning of works of art, social engineering in art, art market, the work of Mykola Hlushchenko.

Актуальність теми дослідження. Алгоритми використання маркетингових технологій у сфері образотворчого мистецтва неодноразово аналізувались автором цієї статті в наукових працях. Подальшого глибокого вивчення потребують такі проблемні питання та певні аспекти проблем, що пов'язані із застосуванням маркетингових технологій в соціокультурному проектуванні на артринку:

1. Чи можливе використання інструментів соціальної інженерії при застосуванні основних функцій мистецтва в роботі з сегментами споживацьких аудиторій на артринку?

2. Як може використовуватись соціальна інженерія в соціокультурному проектуванні в мистецтві?

3. Як застосувати маркетинговий ресурс соціальної інженерії в соціокультурних проектах розбудови сучасного суспільства, в тому числі з метою морального та естетичного виховання широких верств споживацької аудиторії?

Виклад основного матеріалу: Традиційно позиціонуючи мистецтво як сукупність певних форм суспільної свідомості, в даному науковому дослідженні ми вперше аналізуємо основні функції мистецтва та їхню роль у розбудові сучасного суспільства через можливості соціальної інженерії, як кути зору в соціокультурному проектуванні в мистецтві та відповідний функціональний вплив мистецьких проєктів на ті чи інші сегменти споживацької аудиторії при позиціонуванні творів мистецтва на артринку. Сегменти споживачів творів образотворчого мистецтва було розглянуто в попередніх публікаціях автора цієї статті [1–4].

У цьому науковому дослідженні ми вперше в історії дослідження маркетингу

образотворчого мистецтва розглядаємо функції образотворчого мистецтва щодо такого набору маркетингових інструментів, як соціальна інженерія, в тому числі – розвідка по відкритих джерелах OSINT.

Маючи певні обмеження стосовно обсягу стандартної статті в науковому журналі, ми маємо розділити повний перелік з 12 функцій мистецтва, та вплив на них інструментів соціальної інженерії на 2 публікації, охопивши в кожній публікації відповідно по 6 мистецьких функцій. Отже, в даній статті розглядаємо перші 6 функцій образотворчого мистецтва в соціокультурних маркетингових проєктах при застосуванні інструментів соціальної інженерії (рис. 1).

В подальшому ми розглянемо, як технології соціальної інженерії використовують при реалізації таких функцій мистецтва, як естетична, гедоністична, заспокійливо-компенсаторна, внушаюча, та прогностична функція передбачення, та як дані технології сприяють роботі маркетологів, митців, мистецтвознавців, на артринку.

1. Суспільно-перетворююча та компенсаторна функція образотворчого мистецтва несе ідейно-естетичний вплив, перш за все, на аудиторії сегментів символічного та домашнього споживання мистецтва та спонукає зазначені споживчі аудиторії до діяльності, участі в напрямі певної розбудови суспільства.

Суспільно-перетворююча складова даної функції сприяє усвідомленню та відповідній трансформації споживачем мистецького продукту, беручи до уваги той факт, що сюжет мистецького твору несе в собі інформацію, яка спонукає споживача до цілеспрямованого усвідомлення фактів навколишньої дійсності, життя, генезису чи занепаду суспільства.



Рис. 1. Функції образотворчого мистецтва з погляду такого набору маркетингових інструментів, як соціальна інженерія

Джерело: розробка автора.

Компенсаторна складова цієї функції реалізується в духовному уособленні споживачем себе в сюжетах мистецьких творів в сфері компенсації тих результатів, які не були досягнуті даним споживачем в реальному житті.

Тепер ще раз уважно подивимось на результативність суспільно-перетворюючої та компенсаторної функції творів мистецтва і можемо констатувати наявність переконливого впливу твору мистецтва на аудиторії певних сегментів споживання мистецького продукту. І

тут треба зазначити, що вплив є одним з перших та основних інструментів соціальної інженерії, який активно використовується маркетологами багатьох мистецьких сфер в соціокультурних проєктах на артринку.

2. Пізнавально-евристична функція образотворчого мистецтва полягає в тому, що людина (як митець, або як споживач творів мистецтва) пізнає оточуючу дійсність сьогодення (або минулих часів), а мистецтво, що створено людиною, втілює в собі процеси пізнання оточуючої дійсності в тих

різноманітних формах, в яких людина, як митець, спроможна сприймати оточуючий світ. Мистецтво, що втілило в себе в процесі пізнання реалії оточуючої дійсності, в подальшому може слугувати носієм інформації історичної, наукової, духовної, етичної, моральної та філософської сфери, що співвідносні часу створення даного твору мистецтва. Евристична функція мистецтва, її шлях творчого, пізнавального, варіативного пошуку, ймовірність невизначених цілей, пошук нових форм приводить до створення мистецьких творів, які ламають сталі стереотипи споживачів творів мистецтва як реципієнтів і, відповідно, в подальшому дані споживачі через усвідомлення спожитих творів мистецтва по-новому сприймають оточуючий світ.

Подивившись на результативність пізнавально-евристичної функції творів мистецтва, маємо констатувати вплив авторитету творів мистецтва на споживача мистецького продукту. Відповідно зазначимо, що саме авторитет твору мистецтва в даному випадку відіграє ключову виховну, естетичну, маркетингову, пізнавальну роль, як перший з шести маркетингових інструментів (принципів) соціальної інженерії, про які пише психолог доктор Роберт Чалдіні в своїй книзі «Психологія впливу» [7]. Автор цієї роботи переконливо доводить, що люди схильні виконувати певні дії під впливом тих чи інших авторитетних персон. В нашому випадку такими авторитетними персонами можуть виступати автори творів мистецтва, які переконливо впливають на певні сегменти споживацької аудиторії, перетворюючи споживання для дозвілля в соціокультурні проекти.

3. Художньо-концептуальна функція образотворчого мистецтва сприяє споживачеві аналізувати стан навколишнього світу разом з митцем. Познайомившись з хронологією та описом подій тієї чи іншої історичної епохи, ми пізнаємо фактаж покрокових подій, статистику, роз'яснення політичних, економічних, соціальних ідей, що набули актуальності в кожному періоді часу. Познайомившись з творами мистецтва аналогічного історичного періоду, ми отримуємо змогу разом з митцями відчутти та осмислити духовний стан суспільства відповідного часового простору. Художньо-концептуальна функція мистецтва, що походить від латинського *conceptus* – думка, поняття, покликана донести до реципієнта духовно-філософський зміст кожного твору.

Досліджуючи вагомість художньо-концептуальної функції образотворчого мистецтва в наш час, ми мусимо констатувати, що саме твори мистецтва разом з писемними пам'ятниками минулих часів (від стародавніх часів до другої половини XIX століття, коли отримали розвиток технології фотографування) є для нас ілюстративними джерелами інформації про життя минулих поколінь протягом тисячоліть. Саме разом з митцями та очима митців колишніх часів ми бачимо життя людей минулих часів та відчуваємо їхній духовний стан. І таке дослідження відповідає такому інструменту соціальної інженерії, як розвідці по відкритих джерелах OSINT (Open source intelligence), беручи до уваги, що цей інструмент є поширеним у маркетингових сферах соціокультурного проектування на артринку.

4. Інформативна та комунікативна функція образотворчого мистецтва полягає в тому, що твір мистецтва несе споживачеві мистецького продукту певний інформативний зміст. Загально прийнято вважати, що кожен твір мистецтва володіє певною знаковою системою, яка в подальшому може мати свої коди, ключі тощо, що залежать від інтелектуального, національно-патріотичного, історико-культурного змісту художнього твору, а цей зміст в своїй творчості втілює автор. І навіть якщо митець просто бере в руки пензель перед білим полотном на мольберті (образотворче мистецтво), або музичний інструмент та чистий аркуш нотного паперу (музичне мистецтво), або якщо письменник бере в руки перо та білий аркуш паперу (література) тощо, за тих чи інших обставин, самовтілюючись за рахунок творчого натхнення, митець залишається носієм певних знакових систем. Митець об'єднує в своїй творчості знакові системи та коди різних народів, різних культур, об'єднуючи національні та міжнаціональні споживацькі спільноти.

Тут ми хочемо вперше застосувати та ввести в науковий обіг такий науковий термін, як *семіотика соціальної інженерії в мистецтві*, коли маркетингологи артринку як замовники художнього твору руками митця несуть певним споживацьким сегментам, або широким колам споживачів необхідні обсяги інформації того чи іншого змісту. Беручи до уваги, що ми в даному контексті розглядаємо семіотику художніх творів, як науку, яка досліджує способи передачі інформації в мистецтві, властивості знаків та знакових систем, які митці застосовують в творчості.

Вплив – як інструмент соціальної інженерії: Художній твір своїм змістом здійснює вплив на споживачів мистецького продукту, спонукаючи певні кола споживацької аудиторії до певних емоцій, прийняття рішень, або дій. Такими інструментами впливу можуть бути картини, скульптури, кінофільми, музичні та літературні, драматичні твори морально-етичного, або військово-патріотичного, або соціально-політичного змісту тощо. Під впливом художніх творів споживачі мистецького продукту можуть прийти до певних переконань в сфері сімейної етики, або національно-патріотичної свідомості, або до тих чи інших політичних, чи моральних, чи гендерних уподобань тощо.

Емпатія – як інструмент соціальної інженерії: Художній твір своїм змістом може спонукати споживацьку аудиторію відчувати ті самі почуття, які відчують герої художніх творів, наче споживачі мистецького продукту опинились на місці даних героїв художніх творів та переживають спільні емоції.

Інформативна та комунікативна функція мистецтва широко використовуються при застосуванні впливу та емпатії, як інструментів соціальної інженерії у флешмобах, факельних ходах, постановчих костюмованих демонстраціях на міських вулицях, площах, стадіонах, коли спільний одяг, гасла, музичні твори, художнє оформлення масових заходів покликано певним чином вплинути на глядацьку аудиторію та спонукати її до аналогічних почуттів, які відчують безпосередні учасники зазначених масових заходів.

5. Сугестивна функція образотворчого мистецтва (від англ. Suggestive – навіюючий) покликана сприяти інтенсивній роботі уяви споживача творів мистецтва як реципієнта споживацького процесу, сприяти формуванню свіжих споживацьких емоцій та нового яскравого світорозуміння. Сугестивна функція мистецтва в артмаркетингу спонукає споживача мистецького продукту до самонавіювання при отриманні інформації від змісту мистецького твору в обхід критичної свідомості даного споживача, хоча, критична свідомість за інших обставин могла б слугувати спроможності реципієнта більш активно втручатись в реальність на основі власних сталих переконань, щоб за необхідності змінювати навколишню реальність.

Тепер повернемося до соціальної інженерії, як інструментарію маркетингу образотворчого мистецтва. Візьмемо такий інструмент, як «соціальний доказ» і зазначимо,

що ми часто підтримуємо ті чи інші соціальні, політичні, культурологічні, національні, гендерні та інші ідеї, виключно тому, що так роблять інші члени суспільства навколо нас, до таких дій нас спонукають твори мистецтва та інші каталізatori формування громадської думки. Сугестивна функція образотворчого мистецтва може бути спрямована на нове, оригінальне осмислення споживачем мистецьких продуктів того оточуючого світу, який споживач бачить навколо себе. Або сугестивна функція образотворчого мистецтва може бути спрямована на сприйняття споживацької цінності безпосередньо самих творів мистецтва. Тут варто навести приклади. Загальновідомо, що Пабло Пікассо разом з Жоржем Браком є родоначальниками художнього напрямку – кубізму. Про кубізм і про Пабло Пікассо як про генія у сфері живопису написані тисячі наукових, науково-популярних та інших різножанрових книг та наукових робіт. Хоча значна кількість споживачів, дивлячись на твори Пікассо, кажуть, що не розуміють такого мистецтва. Але вони не ставлять під сумнів талановитість чи навіть геніальність даного всесвітньо відомого художника. Шляхом сугестивного самонавіювання споживач творів Пікассо поступово переконує себе у високому художньому змісті творів даного автора.

Наведемо також приклади сугестивної функції мистецтва, що спрямована на осмислення споживачем мистецьких продуктів оточуючого навколишнього світу. Для громадян України є найбільш близький та яскравий приклад – це Євромайдан 2013-2014 років, який під час зазначених подій сприймався різними верствами українського суспільства по-різному. Але в подальшому протягом багатьох років українськими митцями були створені тисячі творів мистецтва – різножанрові музичні твори, художня література та кіно, різножанрові твори образотворчого мистецтва, які виконують сугестивну функцію та поступово виступають інструментами «соціального доказу» (в форматі соціальної інженерії артмаркетингу) при сприйнятті членами суспільства таких процесів, що відбуваються в історії сучасної України. Продовжуючи наводити приклади, до найбільш яскравих прикладів варто віднести сугестивну функцію іконопису, який протягом тисячоліть впливає на підсвідомість реципієнта та наповнює духовний простір даного споживача мистецького продукту почуттями та думками, що відповідають змісту основоположних, провідних ідей, заповідей,

переконань даної релігії, зводять цеглинки віри та сподівань в душах поколінь споживачів релігійного та мистецького (образотворчого, музичного, літературного) продукту.

6. Виховна функція образотворчого мистецтва формує особистість, почуття та думки споживачів мистецтва. Якщо подивитись на образотворче мистецтво як на соціокультурний проєкт, що покликаний виховувати в певних сегментах споживачької аудиторії певне сприйняття оточуючого світу, то виховна функція образотворчого мистецтва є достатньо наближеною до сугестивної функції. Але й відмінності між ними є очевидними. Згадаємо, що сугестивна функція мистецтва спонукає споживача до самонавіювання, інформація сприймається споживачем в обхід критичної свідомості, і така обставина є ключовим фактором сугестивної функції, на відміну від якої Виховна функція мистецтва відкрито впливає на думки, почуття реципієнта, формуючи його життєву позицію по відношенню не тільки до мистецтва, а й до оточуючого світу. Виховна функція мистецтва закликає споживачів прожити разом з персонажами художніх творів окремі знакові вчинки, або навіть долі цих персонажів, наслідувати чи критикувати зазначені сюжетні фрагменти художніх творів, що несуть в собі виховну функцію мистецтва. В процесі реалізації виховної функції мистецтва споживач художнього продукту отримує від митця (художника, музиканта, літератора, режисера, актора) матеріал для формування власної особистості, як члена суспільства, який знаходиться в середині певних виховних соціокультурних проєктів. Аналізуючи інструментарій соціальної інженерії, який використовується при реалізації виховної функції мистецтва, треба виділити такі інструменти, як: 1) вплив художнього твору цілком або певного персонажа, що спонукає споживачів мистецького продукту до певних дій та отримання певного результату, 2) авторитет художнього твору загалом або авторитет певного персонажу, що спонукає споживачів наслідувати зовнішні ознаки чи вчинки того чи іншого героя художнього твору, 3) привабливість певного персонажу художнього твору може спонукати споживача мистецького продукту наслідувати риси характеру, манери поведінки, елементи зовнішності даного персонажу, навіть, якщо цей персонаж не повинен бути об'єктом для наслідування, наприклад, з погляду суспільної моралі, 4) емпатія, як почуття, що народжується в душі споживача мистецького продукту,

напевно – самий важливий інструмент соціальної інженерії при реалізації виховної функції мистецтва. Емпатія покликана викликати спільні емоції у героя художнього твору та у споживача мистецького продукту. Разом зі спільними емоціями героя художнього твору споживач отримує можливість розширити власний життєвий досвід та вдосконалити себе як гармонійна особистість та член суспільства.

Розглядаючи можливості використання інструментів соціальної інженерії при реалізації виховної функції мистецтва в виставкових експозиціях музеїв, варто навести наукову думку доктора культурології, проректора НАКККіМ Жанни Денисюк, яка зазначає в одній зі своїх наукових праць таке: «Експозиція є тим простором, який дозволяє вибудувати всі форми музейної комунікації, стаючи посередником, медіатором між музеєм та публікою». Погоджуючись з доктором Жанною Денисюк, зазначимо, що саме в музейних залах традиційно реалізуються основні функції мистецтва [5, 66].

Цікавим з погляду розгляду проблематики функцій мистецтва видається нам творче надбання видатного українського художника Миколи Глуценка (1901–1977). За більше ніж пів століття творчої кар'єри художник неодноразово дивував глядачів змінами власної живописної манери. «Перманентний мистецький пошук – характерна риса творчого образу художника <...>» [6, 110], що неодноразово відзначали як його сучасники та дослідники наших днів. Слідом за змінами в царині естетико-стильових особливостей живопису митця слідували кардинальні зрушення і в функціональному наповненні його мистецтва.

Протягом європейського періоду творчості Миколи Глуценка (1920–1935 рр.) домінували пізнавальна та евристична функції, що й не дивно, адже це був час формування його творчої особистості, фахового вишкілу та перших творчих експериментів. Після переїзду до Радянського Союзу у 1935 році, який відзначився кардинальною зміною навколишнього соціально-політичного середовища, і аж до часів так званої «відлиги», то маємо відзначити, що в цей період панівними у мистецтві митця стають інформативна та комунікативна функції, що й не дивно зважаючи на особливості радянського мистецького процесу та, відповідно, тривалий час адаптації до нього. На прикладі творчості Миколи Глуценка можна переконливо спостерігати реалізацію вище зазначених

функцій мистецтва разом з використанням відповідних інструментів соціальної інженерії.

Висновки. Соціальна інженерія є надзвичайно потужним маркетинговим інструментарієм при реалізації основних мистецьких функцій, зокрема якщо йдеться про функції образотворчого мистецтва. Отже, якщо мистецькі функції мають спрямованість щодо певного впливу на ті чи інші сегменти споживачів соціокультурних проєктів, то соціальна інженерія дає маркетологам набір відповідних інструментів для потужного підвищення ефективності впливу на споживачькі кола. І не залежно від того, чи менеджери, митці та мистецтвознавці, експерти мистецьких галузей починають свій шлях в соціокультурній індустрії, чи обізнані вони в сфері розуміння – як та чому одні соціокультурні проєкти є успішними, а інші – не виправдовують сподівань, не залежно від цього кожен учасник артринку стає суб'єктом чи об'єктом соціальної інженерії. Отже, констатуємо, що технології соціальної інженерії достатньо активно використовуються на артринку в роботі аукціонів, галерей та музеїв. Дані технології дають можливість ефективно реалізовувати основні функції мистецтва та задовольняти потреби споживачів артринку.

Література

1. Акімов Д. І. Колекціонери як споживачі творів образотворчого мистецтва на артринку та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. №4. С.81–85. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250257>.
2. Акімов Д. І. Набувачі творів образотворчого мистецтва та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. №3. С.102-107. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244410>.
3. Акімов Д. І. Символічні споживачі творів образотворчого мистецтва та їхні мотивації. *Культура і сучасність*. 2021. №2. С.146-150. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249249>.

4. Акімов Д. І. «Домашнє» споживання мистецьких проєктів та мотивації «домашніх» споживачів. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. №40. С. 40–45. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250330>.

5. Денисюк Ж. З. Музейна комунікація в умовах цифровізації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. №3. С. 64–70 DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2021.244718>.

6. Капшук О. Естетико-стильові особливості живопису Миколи Глущенка кінця 1940–1950-х років. *Fine Art and Culture Studies* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 108–114. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-15>.

7. Чалдіні Р. Вплив: Психологія переконання. Видавництво : Harper Business. 2006. 320 с. ISBN: 9780061241895.

References

1. Akimov, D. (2021). Collectors as Consumers of Works of Fine Art on the Art Marketing and their Motivations. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 4, 81–85. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250257> [in Ukrainian].
2. Akimov, D. (2021). Purchasers of Artworks on the Art Marketing and their Motivations. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 3, 102–107. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244410> [in Ukrainian].
3. Akimov, D. (2021). Symbolic Consumers of Fine Art in the Art Market and their Motivations. *Culture and Contemporaneity*, 2, 146–150, DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249249> [in Ukrainian].
4. Akimov, D. (2021). “Local” Consumption of Art Projects and Motivation of “Local” Consumers. *Art History Notes*, 40, 40–45. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250330> [in Ukrainian].
5. Denysyuk, Zh. (2021). Museum Communication in the Conditions of Digitalisation. *Library Science. Record Studies. Informology*, 3, 64–70. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2021.244718> [in Ukrainian].
6. Kapshukova, O. (2024). Aesthetic and Stylistic Features of Mykola Hlushchenko's Painting of the Late 1940s–1950s. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 108–114. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-15> [in Ukrainian].
7. Cialdini, R. (2006) *Influence: The Psychology of Persuasion*. Harper Business [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 21.02.2025

УДК 738.1(477.44)"17/18":069.5(477-25)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327945

Цитування:

Копієвська О. Р. Твори корецької порцеляни в колекції Богдана Ханенка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 179–182.

Kopiievska O. (2025). Works of Korets Porcelain in Bohdan Khanenko's Collection. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 179–182 [in Ukrainian].

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

ТВОРИ КОРЕЦЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ В КОЛЕКЦІЇ БОГДАНА ХАНЕНКА

Метою роботи є дослідження обігу творів корецької порцеляни XVIII–XIX ст., що зберігаються у збірці музею Ханенків, а також доповнення відомостей щодо розмаїття колекції Богдана Ханенка, яка згодом стала основою фондів музею його імені. **Методологія роботи.** У статті використано комплексний підхід, що включає історико-культурний, мистецтвознавчий та аналітичний методи дослідження. Аналіз архівних матеріалів, музейних описів і публікацій дозволив не тільки розглянути склад колекції, а й об'єктивно оцінити її повноту щодо охоплення різних часових відтинків та мистецьких проявів. Значну увагу приділено порівняльному аналізу української порцеляни з творами провідних європейських мануфактур. **Наукова новизна** публікації полягає у мистецтвознавчому аналізі двох зразків корецької порцеляни, які раніше не отримали належного висвітлення у дослідженнях науковців. Вивчення творів та супровідної документації підтверджує наявність української порцеляни в колекції Богдана Ханенка і підкреслює важливість дослідження інтеграції вітчизняного мистецтва у європейський культурний контекст. **Висновки.** Чашка та блюдце виробництва Корецької мануфактури, які зберігаються в колекції Національного музею мистецтв ім. Б. та В. Ханенків, є прикладами порцеляни, виготовленої на українських теренах, та яскравим прикладом діалогу між українською і європейською культурою протягом XVIII–XIX ст. Їхня наявність у зібранні не лише доводить всеохопний характер збірки, в якій зустрічаються твори, що належать до різних видів мистецтва, історичних періодів та є відмінними за стилістикою, але й засвідчує інтерес Богдана Ханенка до зразків вітчизняного декоративного мистецтва. Виявлення таких експонатів у збірці музею, попри численні, зумовлені перипетіями вітчизняної історії, втрати у його колекції, підкреслює важливість ретельного дослідження та популяризації мистецького надбання України як невід'ємної складової європейської культурної спадщини.

Ключові слова: українська порцеляна, Корецька мануфактура, Музей Ханенків, колекція Богдана Ханенка.

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

Works of Korets Porcelain in Bohdan Khanenko's Collection

The purpose of the work is to study circulation the works of Korets porcelain from the 18th–19th centuries preserved in the Khanenko Museum collection, as well as to supplement information about the diversity of Bohdan Khanenko's collection, which later became the foundation of the museum's holdings named after him. **Research methodology.** The article employs a comprehensive approach that includes historical-cultural, art historical, and analytical research methods. Analysis of archival materials, museum descriptions, and publications allowed the author not only to examine the collection's composition but also to objectively evaluate its completeness in terms of covering different time periods and artistic manifestations. Considerable attention is paid to the comparative analysis of Ukrainian porcelain with works from leading European manufactories. **The scientific novelty** of the publication lies in art analysis two specimens of Korets porcelain, which previously did not receive proper attention in scholarly research. The study of the works and accompanying documentation confirms the presence of Ukrainian porcelain in Bohdan Khanenko's collection and emphasises the importance of researching the integration of domestic art into the European cultural context.

Conclusions. The cup and saucer produced by the Korets Manufactory, preserved in the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, are examples of porcelain manufactured in Ukrainian territories and a vivid example of dialogue between Ukrainian and European culture during the 18th–19th centuries. Their presence in the collection not only proves the comprehensive nature of the collection, which includes works belonging to different art forms, historical periods, and varying stylistics, but also demonstrates Bohdan Khanenko's interest in examples of domestic decorative arts. The discovery of such exhibits in the museum's collection, despite numerous losses in its collection due to the vicissitudes of domestic history, emphasises the importance of thorough research and promotion of Ukraine's artistic heritage as an integral part of European cultural heritage.

Keywords: Ukrainian porcelain, Korets Manufactory, Khanenko Museum, Bohdan Khanenko's collection.

Актуальність теми дослідження. Дослідження історії та художніх особливостей української порцеляни є важливим завданням для збереження та популяризації національної культурної спадщини. Витвори з фарфору, виготовлені на Корецькій мануфактурі, які зберігаються в Музеї Ханенків, вкотре засвідчують, що українська продукція різноманітних виробництв завжди була вбудована у загальноєвропейський мистецький контекст. Обрана тема набуває особливої актуальності у зв'язку з відновленням досліджень втрат, завданих музеям радянською політикою щодо перерозподілу та вилучення експонатів з колекцій, що призвело до фрагментації національної культурної спадщини. Презентовані предмети корецької порцеляни дозволяють не лише доповнити відомості про первинну цілісність колекції Ханенків, але й доводять вагомість творів українського декоративного мистецтва у формуванні цієї приватної збірки.

Аналіз досліджень і публікацій. Найбільш значний внесок у вивчення українського фарфору зробила Ф. Петрякова, яка у 1985 р. опублікувала ґрунтовну монографію «Український художній фарфор (кінець XVIII – початок XX ст.)» [3]. Це дослідження стало першою системною працею з історії української порцеляни, охоплюючи широкий спектр її розвитку на національних теренах.

Серед українських наукових видань, присвячених корецькому фарфору, варто відзначити дослідження музейних колекцій, здійснене С. Яценко. У своїй роботі авторка детально аналізує вироби Корецької мануфактури, представлені у Музеї українського народного декоративного мистецтва [5].

Окрему увагу слід приділити роботам польських дослідниць, які розглядають український фарфор Волині у контексті польського виробництва. Дослідження Е. Ковецької *Polska porcelana* [6] та А. Шкурлат *Manufaktura porcelany i fajansu w Korcu* [8; 9] є важливими для розуміння місця вітчизняного фарфору в загальноєвропейському мистецькому просторі. У своїй праці А. Шкурлат всебічно аналізує продукцію Корецької мануфактури, висвітлюючи історію її заснування, особливості форм та розпису, порівнюючи вироби мануфактури з продукцією провідних європейських фабрик та майстерень. Дослідниця також розглядає питання колекціонування корецького фарфору, акцентуючи на його значимості в європейському контексті.

Метою роботи є дослідження та презентація двох предметів корецької порцеляни XVIII–XIX ст., що зберігаються у

збірці Музею Ханенків, а також доповнення відомостей щодо розмаїття поданих у колекції Богдана Ханенка мистецьких творів, які дають змогу говорити про вичерпну достатність презентації в ній різних історичних епох.

Наукова новизна роботи полягає у введенні до наукового обігу двох зразків корецького фарфору, які раніше не отримали належного висвітлення у дослідженнях. Вивчення цих експонатів та інших джерел підтверджує наявність української порцеляни в колекції Богдана Ханенка. Також у роботі підкреслена інтегрованість вітчизняного мистецтва у європейський культурний контекст протягом багатьох століть.

Виклад основного матеріалу. У колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків зберігається унікальна збірка порцеляни європейських мануфактур XVIII–XIX ст. Основний фонд налічує 825 предметів, а науково-допоміжний – 464 експонати. До складу колекції входять витвори провідних виробництв Німеччини, Франції, Австрії, Англії, Італії, а також інших країн [2].

Формування колекції розпочалося завдяки зусиллям засновників музею, Богдана та Варвари Ханенків. Архівні світлини інтер'єрів їхнього маєтку свідчать про значне місце, яке займав фарфоровий посуд і статуетки в оформленні приміщень – вони були розміщені як на меблях, так і в спеціальних шафах. Важливою особливістю зібрання є його енциклопедичний всеосяжний характер, що охоплює вироби різних періодів як європейських, так і вітчизняних мануфактур.

Останніми роками, завдяки тимчасовим виставкам музею та публікаціям кураторів, відвідувачі мали змогу ближче ознайомитися з колекцією Богдана Ханенка. Особливу увагу було приділено посуду і скульптурі Майсенського та Віденського виробництв 1720–1740-х рр., а також французькій порцеляні XVIII ст. Однак для цього дослідження важливим є той факт, що у зібранні засновника музею присутні й твори українських заводів.

Націоналізація маєтку Ханенків у 1919 р. та створення на його основі музею стали переломними подіями для історії мистецької колекції. Ключовим джерелом інформації про її склад у цей період є опис, створений Георгієм Лукомським – видатним мистецтвознавцем, художником та істориком. Після переїзду до Києва у 1919 р. Г. Лукомський взяв активну участь в організації Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Написана ним праця, видана вже у 1920-х рр. у Парижі, стала першим детальним описом музею та представлених у ньому експонатів. Для нашого дослідження цінними стали саме

фотографії першої музейної експозиції 1919 р., опубліковані в цій книзі [7, 54].

За керівництва Г. Лукомського порцеляну було розміщено в новому порядку в «Золотому салоні» музею. Її розподілили за країнами, фабриками та епохами, що сприяло кращому розумінню історичного й мистецького значення кожного експоната. Центральне місце в експозиції займала вітрина з російською та українською порцеляною, в якій було представлено близько 50 предметів, серед яких і твори українських заводів.

Починаючи з середини 1920-х рр., радянська влада активно втручалася у формування музейних зібрань. У межах політики створення тематичних музеїв і перерозподілу культурної спадщини колекції почали розділяти за географічним принципом походження окремих предметів. Внаслідок цього значна частина експонатів з Музею Ханенків була передана до інших установ. Зокрема, кілька десятків предметів російської порцеляни було передано до Київської картинної галереї в обмін на твори європейських мануфактур, а зразки української порцеляни – до теперішнього Національного музею українського народного декоративного мистецтва [5, 24]. Подібна практика не лише суттєво зменшила кількісний склад оригінальної колекції музею, але й порушила її історико-культурну цілісність, ускладнивши можливість комплексного дослідження зібрання подружжя Ханенків.

Протягом останніх десятиліть існувала думка, що після радянських перерозподілів колекцій у зібранні музею не залишилося українських творів. Однак на виставці «Меланхолія вічних споруд» (3 жовтня – 13 грудня 2020 р.) увагу привернула чашка з блюдцем корецького виробництва, експонована поряд із творами європейських мануфактур (інв. № 156 ПК, 157 ПК) [4]. Ця пара була одним з прикладів використання пейзажних мотивів в оздобленні виробів декоративного мистецтва. Як з'ясувалося, ці два предмети є єдиними зразками української порцеляни зі збірки Богдана Ханенка, що збереглися в музейній колекції.

Чашка виконана у формі «літрон» – класичної циліндричної форми, яка була популярною в Європі у XVIII–XIX ст. Такий посуд призначався як для чаю, так і для кави. Проста форма чашки є наслідуванням севрської філіжанки – літрон (фр. tasse forme litron), що походить від старофранцузького дерев'яного кухля, який використовували для вимірювання солі, зерна та круп. Ручка чашки має характерну геометричну форму. Блюдце, що доповнює чашку, зазвичай є глибоким, з широкими піднятими догори краями.

Чашка і блюдце мають світложовте тло. На кожному предметі – круглі резерви з пейзажами, обрамлені золотими смугами. В медальйоні на чашці – зображення руїн замку – типовий мотив декору кінця XVIII – початку XIX ст. У дзеркалі блюдця – також архітектурний пейзаж із класичними колонами та мостом на тлі міських будівель. Розпис у медальйонах виконано в техніці «грязиль», що імітує гравюру, адже для них завжди використовували графічні джерела. Кожна мануфактура мала власні колекції гравюр та малюнків для копіювання. Це не було забаганкою декораторів, а радше відповідало смакам освічених і вишуканих замовників. Гравюри, відтворені на предметах з кавових та чайних сервізів, слугували не лише прикрасою, а й ставали поштовхом до інтелектуальних бесід під час чаювання.

Корецька порцелянова мануфактура є одним з найстаріших фарфорових виробництв в Україні. Вона була заснована князем Юзефом Чарторийським у 1783 р., завдяки тому, що в басейні річки Корчик було виявлено поклади високоякісних каолінових, бентонітових і пегматитових глин, що сприяло активному розвитку виробництва, незалежного від постачання важливих матеріалів.

Князь Чарторийський мав амбіції створити підприємство, яке б не поступалося європейським аналогам. Для реалізації цієї ідеї він запросив французьких майстрів Франца та Міхаеля де Мезер, які володіли значним досвідом у керамічному виробництві. Спочатку мануфактура спеціалізувалася на виготовленні фаянсу, а з 1790 р. розпочала випуск фарфорового посуду [8, 133]. Про масштаби виробництва, обсяг виготовленої продукції та попит на корецьку порцеляну свідчить той факт, що у 1800 р. тут було створено 28 985 одиниць фарфорового посуду [3, 18]. Продукція мануфактури була орієнтована як на внутрішній ринок, так і на експорт до Польщі та інших країн Європи.

На початку XIX ст. мануфактура була на вершині свого розквіту під керівництвом французького майстра Мероля, який очолював підприємство з 1804 до 1815 р. Завдяки його зусиллям корецька порцеляна досягла європейського рівня якості. Вироби відзначалися міцністю, сніжно-білим або кремовим відтінком кольору поверхні, рівномірною глазур'ю та ошатним декором, що включав натуралістичні й стилізовані рослинні орнаменти.

Однак після поділу спадщини князя Чарторийського в 1810 р. підприємство перейшло у власність його доньки Маріанни Чарторийської, яка не змогла забезпечити належний рівень підтримки та розвитку

виробництва. У 1832 р. діяльність мануфактури фактично припинилася [1, 263].

Асортимент Корецької порцелянової мануфактури вражає своєю різноманітністю, відображаючи як локальні традиції, так і вплив провідних європейських мануфактур. Виробництво було зосереджене на створенні чайних і кавових сервізів, які вирізнялися вишуканістю форм і багатством декору. Чашки з блюдцями прикрашали витонченими позолоченими орнаментами, ручним розписом у стилі рококо та класицизму. Особливу популярність мали вироби з геометричними та фітоморфними мотивами, такими як виноградна лоза або квіткові композиції.

Не менш популярними були кавові чашки, які відрізнялися розмаїттям форм. В оздобленні використовували портрети та медальйони з популярними мотивами того часу, що надавало виробам особливого шарму та віддзеркалювало вплив європейських стилів, зокрема ампіру [8, 61–75].

Окрім практичного призначення, корецька порцеляна також слугувала декоративним цілям. Чимало виробів оздоблювалися позолотою, що імітувала фактуру природних матеріалів, таких як мрамур або дерево. Чашки та блюдця прикрашалися зображеннями історичних і міфологічних сцен. Кожен предмет вирізнявся неперевершеною якістю та увагою до деталей, що зробило корецьку порцеляну справжнім надбанням української та європейської культури.

Висновки. Чашка та блюдце виробництва Корецької мануфактури, які зберігаються у колекції Національного музею мистецтв імені Б. та В. Ханенків, є прикладами української порцелянової спадщини. Їхня наявність не лише нагадує про виняткову повноту зібрання Богдана Ханенка, але й доводить його інтерес до зразків вітчизняного декоративного мистецтва.

Ці твори є також яскравим прикладом активної взаємодії українського та європейського мистецтва XVIII–XIX ст. Виявлення української порцеляни в збірці музею, попри численні втрати експонатів внаслідок історичних подій, підкреслює важливість ретельного дослідження та популяризації колекцій, адже подібні предмети не лише розкривають історію національного виробництва, але й засвідчують, що мистецтво України є невід'ємною складовою європейської культурної спадщини.

Література

1. Вітренко В. І. Створення виробництва «білого золота» на Волині в кінці XVIII – на початку XX століття. *Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині* / упоряд. М. П. Манько. 2009. Вип. 2. Острого. С. 259–263.
2. Кравченко Л. В. Формування колекції французької порцеляни у Національному музеї

мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: аналіз архіву. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 154–159.

3. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.). Київ : Наукова думка, 1985. С. 224.

4. Шостак О. Меланхолия вічних споруд. До 300-річчя від дня народження Піранезі. Львів : Мульти Арт, 2020. С. 48.

5. Яценко С. Корецький фарфор у колекції Музею українського народного декоративного мистецтва. *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція* : зб. наук. праць. Київ, 2010. С. 24–31.

6. Kowicka E., Losiowie M. i J. & Winogradow L. Polska porcelana. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 1983. P. 220.

7. Loukomski G. Description du Musée fondé par B. & W. Khanenko a Kiev, 1880–1920. Paris, 1921. P. 91.

8. Szkurlat A. Manufaktura porcelany w Korcu – stan badań oraz jej związki z porcelaną europejską. *Kronika Zamkowa*. 2006. № ½ (51/52). P. 131–147.

9. Szkurlat A. The Porcelain and Faience Manufactory in Korzec (Couverture rigide). Varszaw : Arx Regia, 2011. P. 360.

References

1. Vitrenko, V. I. (2009). Establishment of WHITE GOLD PRODUCTION in Volyn at the End of the 18th – Beginning of the 20th Century. History of Museology, Monument Protection, Local History and Tourism in Ostroh and Volyn, 2, 259–263 [in Ukrainian].
2. Kravchenko, L. V. (2023). Formation of the Collection of French Porcelain in the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts: Analysis of Archives. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 154–159 [in Ukrainian].
3. Petriakova, F. S. (1985). Ukrainian Artistic Porcelain (Late 18th – Early 20th Century). Kyiv [in Russian].
4. Shostak, O. (2020). Melancholy of Eternal Structures. On the 300th Anniversary of Piranesi's Birth. Lviv [in Ukrainian].
5. Jatsenko, S. (2010). Korets Porcelain in the Collection of the Museum of Ukrainian Folk Decorative Art. Museum Collections: History, Research, Attribution. Kyiv, 24–31 [in Ukrainian].
6. Kowicka, E., Losiowie, M. and J., & Winogradow, L. (1983). Polish Porcelain. Wrocław; Warszawa [in Polish].
7. Loukomski, G. (1921). Description of the Museum Founded by B. & W. Khanenko in Kyiv, 1880–1920. Paris [in French].
8. Szkurlat, A. (2006). Porcelain Manufacture in Korets – Research Status and Its Connections with European Porcelain. Kronika Zamkowa, ½ (51/52), 131–147 [in Polish].
9. Szkurlat, A. (2011). The Porcelain and Faience Manufactory in Korzec (Couverture rigide). Varszaw [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025*

УДК 739.2 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327946

Цитування:

Литвин С. Х. Декор давньоруської зброї, обладунків та амулетів у контексті апотропеїчної магії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 183–188.

Lytvyn S. (2025). Decor of Ancient Rus Weapons, Armor and Amulets in the Context of Apotropeich Magic. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 183–188 [in Ukrainian].

Литвин Сергій Харитонович,
доктор історичних наук, професор,
в.о. завідувача кафедри психології
та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0010-2675>
serlytvyn@ukr.net

ДЕКОР ДАВНЬОРУСЬКОЇ ЗБРОЇ, ОБЛАДУНКІВ ТА АМУЛЕТІВ У КОНТЕКСТІ АПОТРОПЕЇЧНОЇ МАГІЇ

Мета статті – виявити особливості декорування давньоруських обладунків та орнаментальних мотивів амулетів воїнів часів Київської Русі в контексті апотропеїчних вірувань. **Методологія дослідження.** Застосовано комплекс мистецтвознавчих методів дослідження: метод формального, стилістичного, порівняльного, композиційного, семіотико-герменевтичного та іконографічно-іконологічного аналізу. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику використання орнаментальних мотивів зброї, обладунків та амулетів давніх русинів-воїнів крізь призму апотропеїчних ритуалів дохристиянських часів та після хрещення Київської Русі; проаналізовано семантику символів Дерева життя, птахів, пальмети, язичницьких богів (Перуна), рослинного орнаменту та ін. в контексті апотропеїчних властивостей. **Висновки.** Дослідження виявило, що визначальними рисами орнаменталістики зброї та обладунків давніх русинів часів Київської Русі були символізм та метафоричність апотропеїчних образів. Іконографічні елементи (знаки та символи) привносять апотропеїчний зміст у обладунки, відтак окрім безпосередньої функції оберігати свого власника на фізичному рівні від поранень під час бою, завдяки використанню в декоруванні шоломів, щитів та кольчуг (панцирів) відповідних орнаментальних мотивів, в свідомості тогочасної людини вони були наділені здатністю проєктувати магичну та апотропеїчну силу через могутні образи, що зображували. Визначальними рисами орнаменталістики зброї та обладунків давніх русинів часів Київської Русі були символізм та метафоричність апотропеїчних образів. Язичницькі вірування, не зважаючи на їх заборону, змогли адаптуватися і синтезуватися з новою християнською вірою, зберігаючи орнаментику і захисну символіку в військових обладунках, зброї та амулетах за часів Київської Русі. Орнамент обладунків та зброї в Київській Русі формувався на тих самих складових, що і орнамент ювелірних виробів – це реалістичні і схематичні малюнки, магичні та культові знаки, солярні знаки та ін. Закодовані в декор на металевих виробках символи, що мають прадавню захисну силу, копіюються і на сучасному етапі, зберігаючи певну семантику, що полягає в певному посланні Вищим силам.

Ключові слова: апотропеїчні символи, декор, орнаментальні мотиви, обладунки, шолом, зброя, військові амулети, давні русини, Київська Русь.

Lytvyn Serhii, Doctor of Historical Sciences, Professor, Acting Head of the Department of Cultural Studies and Informational Communications, National Academy of Culture and Arts Management

Decor of Ancient Rus Weapons, Armor and Amulets in the Context of Apotropeich Magic

The purpose of the article is to identify the features of the decoration of ancient Russian armour and ornamental motifs of amulets of warriors of the times of Kyivan Rus in the context of apotropaic beliefs. **Research methodology.** A complex of art historical research methods was applied: the method of formal, stylistic, comparative, compositional, semiotic-hermeneutic and iconographic-iconological analysis. **Scientific novelty.** The issue of the use of ornamental motifs of weapons, armour and amulets of ancient Ruthenian warriors through the prism of apotropaic rituals of pre-Christian times and after the baptism of Kyivan Rus is considered; the semantics of the symbols of the Tree of Life, birds, palmette, pagan gods (Perun), plant ornament. in the context of apotropaic properties was analysed. **Conclusions.** The study revealed that the defining features of the ornamentation of weapons and armour of the ancient Ruthenians of the Kievan Rus period were the symbolism and metaphoricity of apotropaic images. Iconographic elements (signs and symbols) imbue armour with apotropaic significance, so that in addition to the direct function of protecting its owner from injury in battle on the physical level, through the use of appropriate ornamental motifs in the decoration of helmets, shields and chain mail (shells), they were endowed in the consciousness of contemporary man with the ability to project magical and apotropaic power through the powerful images they depicted. The ornamentation of weapons and armour of the ancient Ruthenians of the Kievan Rus period was characterised by the symbolism and metaphoricity of apotropaic

images. Pagan beliefs, despite their prohibition, were able to adapt and synthesise with the new Christian faith, preserving the ornamentation and protective symbolism in military armour, weapons and amulets during the time of Kievan Rus. The ornamentation of armour and weapons in Kievan Rus was formed on the same components as the ornamentation of jewellery – these are realistic and schematic drawings, magical and cult signs, solar signs. Symbols encoded in the decor on metal products, which have ancient protective power, are copied at the modern stage, preserving a certain semantics, which consists in a certain message to the Higher powers.

Keywords: apotropaic symbols, decor, ornamental motifs, armour, helmet, weapons, military amulets, ancient Ruthenians, Kievan Rus.

Актуальність теми дослідження. Використання амулетів, амулетичних символів і візерунків було важливою та невід'ємною частиною життя давніх русинів як в дохристиянські часи, так і після хрещення Київської Русі, оскільки дозволяло звичайній людині впливати на невидимі сили, які великою мірою визначають плин життя. Багато амулетичних об'єктів, знайдених серед під час археологічних розкопок і датованих XI–XIII ст. на території києворуських земель вказують на те, що, незважаючи на прийняття християнства, жителі продовжували покладатися на апотропеїчну магію. Особливу увагу в цьому контексті привертають давньоруські обладунки та військові амулети, орнаментальні мотиви яких розглядалися як потужні апотропеїчні символи, що можуть уберегти свого власника від смерті в бою або тяжкого поранення. В українському мистецтвознавстві означена проблематика лишається однією з найменш висвітлених і вимагає детального дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє говорити про наявність наукового інтересу до різноманітних аспектів, пов'язаних з військовими обладунками та зброярством Київської Русі. Спробу систематизувати, описати та простежити еволюцію ритуалів, засобів військової та апотропеїчної магії, пов'язаних із виходом на війну, від найдавніших часів до сьогодення здійснює Л. Іваннікова у статті «Вихід на війну та військова магія українців: історичні та церковні джерела» [3]. Шоломи як елементи захисного спорядження професійних воїнів у Галицькій та Волинській землях у X–XII ст. досліджує М. Козак, роблячи акцент на проблематиці «латинських шоломів» [4]. Одним із небагатьох висвітлених аспектів означеної проблематики є семантичні особливості давньоруських амулетів-сокирок, вивченню яких присвячено публікації М. Стрельника та Ю. Безкоровайної [9]; попередні результати вивчення бронзових сокирок-амулетів X–XII ст. із Західної Волині та Волинського Полісся в контексті інших подібних артефактів із теренів України викладено в публікації С. Локайчук, Г. Охріменка та Н. Скляренко «Сокирки-амулети княжої доби із Західної Волині

(попередні результати вивчення)» [7]. Серед іншого авторами зроблено спробу виділення місцевих особливостей їх декору, пошуків окремих виробничих центрів, де виготовлялися ці рідкісні прикраси та ін. Незважаючи на наявність значного інтересу з боку українських дослідників до зброярства Київської Русі, захисний аспект декору обладунків давньоруських воїнів наразі не отримав повноцінного висвітлення, що і зумовлює актуальність дослідження.

Мета статті – виявити особливості декорування давньоруських обладунків та орнаментальних мотивів амулетів воїнів часів Київської Русі в контексті алотропічних вірувань.

Виклад основного матеріалу. Поняття апотропеїстична магія у давніх русинів мало дещо відмінне від сучасного трактування, великою мірою через різницю в розумінні поняття «магія». На думку дослідників, «магія – це спроба вплинути на події за допомогою певних засобів, таких як написане слово або мовлення, використання зображень, ритуальні дії та використання і демонстрація підвісок, відомих як амулети» [13, 16]. Дослідник розглядає магію як віру в те, що певні слова, такі як ім'я божества або певні зображення, що зазвичай репрезентують символ божества, містять силу, яка може позитивно впливати на негативні події, такі як хвороба або будь-яка зовнішня небезпека. Отже, магія використовувалася для підтримки хорошого здоров'я і добробуту, в доповненні до утримання зла під контролем [13, 16]. М. Геллер у свою чергу пропонує трактування магії як «вираження тривоги і занепокоєння людства про розгніваних богів, зловних демонів» [12, 38]. У даній статті апотропеїстична магія розглядається в контексті того як захисні символи на обладунках воїнів Київської Русі та амулети використовувалися для захисту і відображення зла.

Термін «апотропея» (від грец. *ἀποτρόπαιος* – «захищати») стосується символів, ритуалів та предметів, які б мали силу відбивати та відганяти злий вплив і духів. Апотропеїстичні символи – це графічні або художні зображення, що, як вважається,

наділені силою відганяти зло, нещастя або злі сили. Ці символи зазвичай використовують в різноманітних культурних та релігійних контекстах для захисту і створення сприятливих обставин окремих осіб та цілі спільнот. В автентичних давньоруських віруваннях такі речі як артефакти, рослини, тварини, мінерали, небо, дощ і зірки наділені магічними силами, що здатні захистити людину від різноманітних негараздів. Символи, що їх уособлювали використовувалися в декорі художніх виробів, орнаментах на предметах святкового і щоденного вжитку, з метою надання захисних сил.

Слово «амулет» етимологічно означає «щось, що можна нести» [11] і має арабське походження. Апотропеїстична магія включає використання амулетів для відображення збитку або шкоди. У цьому сенсі воно має два важливі значення: охорона: захист людини, положення або місця; профілактика: зокрема превентивна міра проти хвороби чи нещасного випадку [13, 25].

Специфічні воєнно-політичні умови, в рамках яких протягом століть формувалася культура давніх русинів, посприяло розвитку декоративно-прикладного характеру мистецтва і здійснило вплив на естетичне оформлення та декорування предметів утилітарного призначення, зокрема тих, що безпосередньо пов'язані з воєнними діями – зброї, обладунків та ін. Давньоруські ремісники з давніх часів втілювали у своїх виробих власні уявлення про красу та гармонію, світобудову, життя та смерть, природу та надприродні сили.

Язичницькі вірування, різноманітні магічні та релігійні практики у військових походах, як і в усьому життєвому циклі давніх русинів X–XIII ст., відігравали важливу роль. Дослідники акцентують увагу на тому, що «пов'язані з виходом на війну магічні вірування, «мали як колективний, так і індивідуальний характер і виражалися в таких формах: віра в передбачення, сновидіння та віщування, а також у різні знамення, знаки та обереги; ворожіння перед походом; колективне жертвоприношення, поєднане з ворожінням, згодом – пожертва на храм» [3, 135].

Орнаментальний декор за уявленнями давніх русинів виконував оберегову функцію, наділяючись надприродною силою, що захищає власника предмета, на який його нанесено. Особливе значення відіграє орнаментальний декор холодної зброї, обладунків та амулетів воїнів.

Науковці наголошують на тому, що територія киеворуських земель перебувала на

перетині східної та західної мілітарної традиції [4, 84], що у свою чергу зумовило вплив на стилістику та розширило традиційні для Київської русі орнаментальні мотиви. Незважаючи на активне запозичення інокультурних мотивів, основними символами, що використовувалися з метою наділення зброї, амулетів та обладунків апотропеїчними властивостями, лишалися автентичні язичницькі. Наприклад, декор наконечників піхов мечів та шабель складають рослинні та орнітоморфні стилістично чисті мотиви (реалістичні зображення птахів, не завуальована накладками іншої теми крини та ін.). Так, наприклад, птах, охоронець Дерева життя (його символом були чудернацькі сплетіння крин), стає найбільш популярним сюжетом у київських митців-виробників зброї починаючи з XI ст. [2, 50]. Частково це пояснюється популяризацією мотиву Дерева життя візантійською християнською культурою, проте і в дохристиянські часи давні русини оточують себе візуальними репрезентаціями цього фундаментального образу. Як стверджують дослідники, «символічний, художній образ Світового Дерева, народжений міфологічним мисленням прадавньої людини, послужив могутнім творчим імпульсом для численних його інтерпретацій в українському народному мистецтві, творенні предметно-просторового середовища» [10, 151]. Зображення пальмети на наконечниках використовувалося не випадково – з давніх-давен цей рослинний орнамент уособлює солярний образ і символ життя, плодючості та вічного відродження.

Вузли та візерунки переплетення в свідомості давніх русинів були наділені потужними апотропеїчними силами. Грецьке слово «katadeo» (καταδεω) означає зв'язувати не лише фізично, як за допомогою вузлів, але й за допомогою заклинань [14, 216]. Вузли та узорі вузлів мали потужні дохристиянські магічні конотації та, як вважалося, захищали від шкоди. Вважалося, що прості вузли мають апотропеїчну силу, і їх можна знайти на повсякденних предметах, а також на амулетах. Типовим апотропеїстичним символом в Київській Русі з X ст. був трикветр (від лат. *Triquetrum* - *тригранник*) – найчастіше його можна зустріти в орнаментальних мотивах ювелірних виробів та декорі зброї, зокрема обладунків.

Власною своєрідністю вирізняються орнаментальні мотиви шоломів. Орнамент бокових накладок в шоломах, що належать до чернігівських археологічних знахідок зброї та

обладунків, датованих X ст., зокрема шолома з «Чорної могили», – чотири геральдичні лілії (або крина), розміщені хрестоподібно, основами до центра. Шолом із с. Бабичі (Черкаська область), датований XII або першою половиною XIII ст. вкритий позолоченою міддю, але відрізняється від ранніх позолочених взірців. Внутрішня конструкція ретельно прихована мідно-позолоченою декорацією. Позолочений мідний вінець на нижньому краї декоровано гравійованим флоральним орнаментом у вигляді пагонів з листками. Тло викарбувано дрібними заглибленнями. Корпус увінчаний цілісною мідно-позолоченою розеткою, оформленою у стилі вінця, орнамент якої розділений на чотири секції за числом сторін шолома. До рослинних завитків додано ромби, що ніби виростають з пагону, а края розетки та вінця прочерчені дрібним зигзагом. В орнаментальному мотиві цієї пам'ятки використано поширені мотиви давньоруського мистецтва, зокрема плетіння з двох стрічок, вигнутий пагін, симетрично розміщені птахи, ряд трилисників та ін.

Близьку аналогію форми та техніки виготовлення цього шолома являє шолом, знайдений поблизу м. Енгельса в 1959 р., виготовлений з заліза і покритий зверху згорнутим у вигляді конусу бронзовим листом, края якого внизу і вгорі загнуті всередину. Надверхів'я шолома прикрашено двома бронзовими позолоченими пластинками, що складають розетку висотою 3,2 см. Пластинки з трьох боків оторочені оформленням з ліній опуклих точок. Кожна пластинка надверхів'я розділена на два поля з рельєфним карбованим зображенням птахів, що вирізняється дрібністю малюнка на окремі схематизовані деталі. Тулуб птахів оформлено у вигляді серцеподібної рамки с французькою лілією по центру. Символіка крина (лілії) в зброярстві завдяки поєднанні у візерунках самих квітів, бутонів та листя полягає в триєдності народження, постійного розвитку та безперервності людського життя [8, 109]. Варто зазначити, що подібне зображення птахів широко поширене на предметах давньоруського мистецтва XII–XIII ст. – серед іншого гравійовані, чеканні або литі зображення двох птахів зустрічається на золотих та срібних колтах, підвісках-лунницях та браслетах, знайдених в різні роки в київських скарбах. Розміщення зображення птахів та їх парна кількість на двох пластинах в надверхів'ї шолома, а також наявність символічного зв'язку «птах-душа-хрест-безсмертя» [5, 88] дозволяє припустити, що птахи є уособленням

душі, власне безсмертної душі воїна після смерті.

Для виробів зброярського мистецтва характерні витонченість та міцність, що забезпечується тонкою лінією орнаменту на вільному від візерунків тлі, що особливо типово для декору на обладунках. Орнамент геометричний, переважно рослинний, криволінійний зооморфний (точніше, рогоподібний), дуже стилізований. У зброярстві давніх русинів важливим антропомістичним елементом є стилізоване зображення дерева та його окремих частин, що походить з часів існування в язичницькій релігії давніх русинів обряду поклоніння воїнів священним деревам, зокрема дубу. Це святе для воїнів часів Київської Русі дерево уособлювала бога Перуна, який серед іншого позиціювався як бог сонячної чоловічої енергії, життя та розвитку [8, 108].

Аналізуючи особливості декорування давньоруських обладунків та орнаментальних мотивів амулетів воїнів часів Київської Русі в контексті апотропеїчних вірувань неможливо оминати увагою кулони у вигляді сокирок, що на сучасному етапі отримали назву сокири Перуна. Дослідники пов'язують амулети-сокирки, знайдені на території киеворуських земель і датованих X–XI ст. з поклонінням Перунові [6, 137], наголошуючи, що під впливом язичницьких вірувань на християнську обрядовість «культ Перуна в XI ст. отримав подальший розвиток, який втілювався в особливих типах військових амулетів – підвісках-сокирках» [7]. В експозиції Волинського краєзнавчого музею представлено шість мініатюрних бронзових підвісок-сокирок, що були знайдені на території Волинської та Рівненської областей. Загалом амулети-сокирки є мініатюрною копією справжньої бойової сокири, що була на озброєнні давньоруського війська. Дослідники розрізняють три основні типи бойових сокир – скандинавського походження, східно та центральноєвропейського і степового, наголошуючи, що перший тип, з великим трапецієподібним лезом, вирізняється прикрашанням тонким візерунком, інкрустованим срібним дротом, другий – «невеликою, витягнутою донизу борідкою і коротким молотком на обусі» [1, 142], а третій – вузьким трапецієподібним клинком з коротким лезом і довгим обухом у вигляді молотка або клевця. Загалом науковці пропонують розрізняти на амулетах-сокирках такі «орнаменти: 1) «циркульний»; 2) ряди дрібних ямок; 3) ряди округлих горбиків; 4) ряд

ламаних ліній (зигзаг); 5) «драбинка» – між рядами довших ліній поперечні короткі; 6) сітчастий; 7) більші округлі ямки; 8) квіткоподібний; 9) рослинний (с. Надчиці); 10) трикутники з крапками на вершині (с. Крупа)» [7]. Зазвичай амулети-сокирки декоровані орнаментом з обох боків – їх бічні грані оторочені двома паралельними урізаними лініями, між якими розміщено короткі поперечні відрізки, що складають своєрідний бордюр, а вздовж леза сокири – пряма лінія та зигзагоподібна (символізує блискавку), дотична до прямої; на лезі розміщені невеличкі концентричні кола, зазвичай з точкою в центрі (ще з часів палеоліту ці знаки є візуалізацією солярних символів). Таким чином орнаментация амулетів-сокирок відображає символіку верховного бога Київської Русі IX–X ст., володаря небес, грози, грому та блискавки, а також бога війни.

Варто зазначити, що амулети-сокирки отримали масштабну популяризацію на сучасному етапі і широко представлені в ювелірному мистецтві третього десятиліття ХХІ ст., що пов'язано з актуалізацією давньоруських традицій, зокрема і атропеїстичних.

Висновки. Дослідження виявило, що визначальними рисами орнаменталістики зброї та обладунків давніх русинів часів Київської Русі були символізм та метафоричність апотропеїчних образів. Іконографічні елементи (знаки та символи) привносять апотропеїчний зміст у обладунки, відтак окрім безпосередньої функції оберігати свого власника на фізичному рівні від поранень під час бою, завдяки використанню в декоруванні шоломів, щитів та кольчуг (панцирів) відповідних орнаментальних мотивів, в свідомості тогочасної людини вони були наділені здатністю проектувати магічну та апотропеїчну силу через могутні образи, що зображували. Визначальними рисами орнаменталістики зброї та обладунків давніх русинів часів Київської Русі були символізм та метафоричність апотропеїчних образів. Язичницькі вірування, не зважаючи на їх заборону, змогли адаптуватися і синтезуватися з новою християнською вірою, зберігаючи орнаментику і захисну символіку в військових обладунках, зброї та амулетах за часів Київської Русі. Орнамент обладунків та зброї в Київській Русі формувався на тих самих складових, що і орнамент ювелірних виробів – це реалістичні і схематичні малюнки, магічні та культові знаки, солярні знаки та ін. Закодовані в декор на металевих виробах символи, що мають

прадавню захисну силу, копіюються і на сучасному етапі, зберігаючи певну семантику, що полягає в певному посланні Вищим силам.

Література

1. Бережинський В. Г. Озброєння війська Київської Русі. Археологія. 1998. № 2. С. 148–147.
2. Зоценко В. М. Експорт зброї Києва в південно-Східну Прибалтику. Археологія. 1983. Вип. 44. С. 47–61.
3. Іваннікова Л. Вихід на війну та військова магія українців: історичні та церковні джерела. Сіверянський літопис. 2024. № 4. С. 127–137.
4. Козак М. Шолом як елемент захисного спорядження професійного воїна у Галицькій та Волинській землях у Х–ХІІ ст.: проблема «латинських шоломів». *Tabularium historiae*. 2021. Т. 9. С. 71–85.
5. Коновалова О. В., Енюшина К. В. Художні особливості зображення орнітоморфних мотивів в образотворчому мистецтві України. Теорія і практика актуальних наукових досліджень. м. Запоріжжя, 28–29 вересня 2018 р. С. 86–88.
6. Кучинко М. М. Волинська земля Х – середини ХІV ст.: археологія та історія. Луцьк: Ред.-вид. відділ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2002. 314 с.
7. Локайчук С. М., Охріменко Г. В., Скляренко Н. В. Сокирки-амулети княжої доби із Західної Волині (попередні результати вивчення). Пам'ятки княжої доби (волинський контекст). Частина 2 / Гулько Г., Охріменко Г., Локайчук С. Луцьк: Вежа Друк, 2024. С. 30–50.
8. Ломовських С. В. Рослинна символіка в традиційних українських орнаментах. Етнічна культура в глобалізованому світі: матеріали 7-ої та 8-ої Міжнар. наук. конф. студентів, аспірантів та молодих 72 вчених : присвяч. 5-річчю заснування НЕСТ. 2017. С. 102–113.
9. Стрельник М., Безкоровайна Ю. Семантика давньоруських сокирок-амулетів (на матеріалах Національного музею історії України). Науковий вісник Національного музею історії України. Київ: Левада, 2017. Вип. 2. С. 61–68.
10. Федина О. Я. Образ «Дерева життя» в ансамблі українського народного костюма кінця ХІХ – початку ХХ ст. Науковий вісник. 2006. Вип. 16.4. С. 149–153.
11. Budge E. A. W. Amulets and magic. London: Kegan Paul, 2001.
12. Geller M. J. Ancient Babylonian medicine. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
13. Golding W. R. J. Perceptions of the serpent in the ancient Near East: Its Bronze Age role in apotropaic magic, healing and protection. Master of Arts in the subject Ancient Near Eastern Studies, University of South Africa, 2013.
14. Maguire H. Garments pleasing to God: the significance of domestic textile designs in the Early Byzantine period. DOP 44, 1990. Pp. 215–224.

References

1. Berezhynskyi, V. H. (1998). Armament of the Kievan Rus' Army. *Archaeology*, 2, 148–147 [in Ukrainian].
2. Zotsenko, V. M. (1983). Export of Kievan Weapons to the South-Eastern Baltic. *Archaeology*, 44, 47–61 [in Ukrainian].
3. Ivannikova, L. (2024). Going to War and Military Magic of Ukrainians: Historical and Church Sources. *Siverianskyi Litopys*, 4, 127–137 [in Ukrainian].
4. Kozak, M. (2021). Helmet as an Element of Protective Equipment of a Professional Warrior in the Galician and Volyn Lands in the 10th-12th Centuries: The Problem of 'Latin Helmets'. *Tabularium Historiae*, 9, 71–85 [in Ukrainian].
5. Konovalova, O. V., & Eniushina, K. V. (2018). Artistic Features of the Depiction of Ornithological Motifs in the Fine Arts of Ukraine. Theory and Practice of Current Scientific Research. *Zaporizhzhia*, September 28–29. pp. 86–88 [in Ukrainian].
6. Kuchynko, M. M. (2002). Volyn Land X - Mid-XIV Centuries: Archaeology and History. Editorial department "Vezha" [in Ukrainian].
7. Lokaichuk, S. M., Okhrimenko, H. V., & Skliarenko, N. V. (2024). Axes-Amulets of the Princely Era from Western Volyn (Preliminary Results of the Study). *Monuments of the Princely Era (Volyn Context)*. Part 2. Vezha Druk [in Ukrainian].
8. Lomovskyi, S. V. (2017). Plant Symbolism in Traditional Ukrainian Ornaments. *Ethnic Culture in a Globalised World: Materials of the 7th and 8th International Scientific Conference of Students, Postgraduates and Young 72 Scientists: Dedicated to the 5th Anniversary of the Founding of NEST*. pp. 102–113 [in Ukrainian].
9. Strel'nyk, M., & Bezkorovaina, Yu. (2017). Semantics of Ancient Rus Amulet Axes (Based on Materials from the National Museum of History of Ukraine). *Scientific Bulletin of the National Museum of History of Ukraine*, 2, 61–68 [in Ukrainian].
10. Fedyna, O. Ya. (2006). The Image of the "Tree of Life" in the Ensemble of Ukrainian Folk Costume of the Late 19th – Early 20th Centuries. *Scientific Bulletin*, 16.4, 149–153 [in Ukrainian].
11. Budge, E. A. W. (2001). Amulets and Magic. Kegan Paul [in English].
12. Geller, M. J. (2010). Ancient Babylonian Medicine. Wiley-Blackwell [in English].
13. Golding, W. R. J. (2013). Perceptions of the Serpent in the Ancient Near East: Its Bronze Age Role in Apotropaic Magic, Healing and Protection. *Master of Arts in the subject Ancient Near Eastern Studies*, University of South Africa [in English].
14. Maguire, H. (1990). Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period. *DOP* 44. pp. 215–224 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025*

УДК 904.22(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327947

Цитування:

Пекарчук В. М. Візантійські емалі в ювелірному мистецтві часів Київської Русі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 189–193.

Пекарчук Володимир Михайлович, доктор історичних наук, професор, начальник юридичного факультету Пенітенціарної академії України
<https://orcid.org/0000-000277501474>
vladimirprkrk@i.ua

Pekarchuk V. (2025). Byzantine Enamels in Jewellery Art of the Times of Kyivan Rus. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 189–193 [in Ukrainian].

ВІЗАНТІЙСЬКІ ЕМАЛІ В ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ ЧАСІВ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Мета статті – виявити вплив візантійської емалі на розвиток давньоруського ювелірного мистецтва.

Методологія дослідження. Застосовано метод аналізу та синтезу, типологічний метод, метод компаративного аналізу, історико-культурний метод, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто мистецтво візантійської емалі; окреслено особливості техніки емалі, видів та специфіки використання в ювелірному мистецтві IX–XIII ст. в Київській Русі; досліджено проблематику рецепції візантійської емалі давньоруськими майстрами. **Висновки.** Візантійська емаль, ставши однією з провідних технік ювелірного мистецтва за часів Київської Русі набула власних художніх форм і збагатилася мотивами на основі синтезу поганської, візантійської та давньоруської міфології. Щодо колористики візантійських та давньоруських емалей можна констатувати їх невідповідність, що було зумовлено створенням емалі з доступних компонентів та різниці в технології виробництва, характерними для Київських та Константинопольських майстрів. Не менш показовим є своєрідність малюнків майстрів Київської Русі, які, на відміну від візантійських, вирізняються спрощенням, неточністю, меншим рівнем деталізації, певною трансформацією пропорційних співвідношень, а головне – своєрідним зображенням фігур (витягнуті та витончені пропорції), що відрізняє їх від візантійського канону.

Ключові слова: візантійські емалі, Київська Русь, ювелірне мистецтво, перегородчаста емаль, кольти, давньоруські майстри.

Pekarchuk Volodymyr, Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Faculty of Law, Penitentiary Academy of Ukraine

Byzantine Enamels in Jewellery Art of the Times of Kyivan Rus

The purpose of the article is to identify the influence of Byzantine enamel on the development of ancient Kyivan Rus jewellery art. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, typological method, comparative analysis method, historical and cultural method, art history analysis method were applied. **Scientific novelty.** The art of Byzantine enamel is considered; the features of the enamel technique, types and specifics of use in jewellery art of the 9th–13th centuries in Kyivan Rus are outlined; the problems of the reception of Byzantine enamel by ancient Kyivan Rus masters are investigated. **Conclusions.** We can conclude that Byzantine enamel, having become one of the leading techniques of jewellery art during the time of Kievan Rus, acquired its own artistic forms and was enriched with motifs based on the synthesis of pagan, Byzantine and Old Rus mythology. Regarding the colour scheme of Byzantine and Old Rus enamels, we can state their inconsistency, which was due to the creation of enamel from available components and the difference in production technology, characteristic of Kievan and Constantinople masters. No less indicative is the originality of the drawings of the masters of Kievan Rus, which, unlike the Byzantine ones, are distinguished by simplification, inaccuracy, a lower level of detail, a certain transformation of proportional relationships, and most importantly – a unique image of figures (elongated and elegant proportions), which distinguishes them from the Byzantine canon.

Keywords: Byzantine enamels, Kyivan Rus, jewellery art, cloisonné enamel, colts, ancient Russian masters.

Актуальність теми дослідження. Після хрещення Київської Русі, культура і мистецтво так чи інакше відчули надзвичайно потужний вплив з боку Візантії. Можна говорити як про значні трансформації давньоруського мистецтва, зумовлені особливостями візантійської культури, так і про подальший

розвиток у виключно самотньому ключі, за умови формування нових культурних цінностей. У ювелірному мистецтві Київської Русі пошук унікальної художньої лексики розпочався задовго до початку візантійського впливу, запозичаючи провідні техніки і мотиви як західних, так і східних стилів металообробки

і ювелірного мистецтва. Загалом давньоруська ювелірна справа протягом століть зберігала міцний зв'язок з власною історією, проте окремі техніки емалі в ювелірних виробах часів Київської Русі відтворюються майстрами надзвичайно наближені до візантійських, що донині викликає дискусії серед мистецтвознавців. Актуальність статті зумовлена важливістю розширення теоретичної бази дослідження давньоруського ювелірного мистецтва, сформовані техніки і мотиви якого лягли в основу сучасної ювелірної справи в Україні.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика ювелірного мистецтва Київської Русі висвітлена у дослідженнях та публікаціях багатьох українських вчених. Особливості розвитку ювелірної справи у Київській Русі Х–ХІІІ ст. розглядають Ю. Нікольченко та Ю. Сабадаш у статті «Скарби Х–ХІІІ ст. з Рівненщини у контексті розвитку ювелірного мистецтва Київської Русі» [4], мистецтвознавче дослідження візантійсько-києворуських емальєрних традицій та їх ремінісценції у дизайні сучасних ювелірних виробів України здійснюють О. Барбалат і О. Школьна [1]; історію виникнення та процеси технологічного творення художньої емалі в історичній ретроспективі досліджує С. Вольський у статті «Мистецтво художньої емалі впродовж століть: спроба відновлення втрачених технологій у сучасній практиці художника-ювеліра» [3]; аналізу рефлексії орнітоморфних мотивів києворуського золотарства у творчості учасників ІІ Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру, а також окресленню історичних передумов виникнення традицій застосування образів птахів у ювелірному мистецтві Київської Русі присвячено публікацію О. Роготченка, Р. Шмагало, А. Руденченко та О. Коновалової [5] та ін. Водночас багатоаспектність проблематики зумовлює доцільність подальшого опрацювання різноманітних питань, пов'язаних з розвитком ювелірного мистецтва Київської Русі в контексті впливу візантійської культури.

Мета статті – виявити вплив візантійської емалі на розвиток давньоруського ювелірного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво емалі було відомо ще в античності. У V–VI ст. одинарні емалеві пташки були короткочасною та обмеженою модою. З IX ст. перегородчаста емаль прикрашала імператорські та церковні предмети розкоші та дипломатичні подарунки. Зазвичай круглі, квадратні, прямокутні або з арковими верхами, оздоблені емаллю

обкладинки книг, оправы для ікон, хрести, літургійний посуд, корони та прикраси; в основному ці емалі мали християнську іконографію [6, 53]. Багато з них відірвані від свого колишнього контексту, який, як відомо з джерел, міг бути іконостасами, посудинами, кінськими речами та сідлами [10, 25]. Кілька збережених предметів засвідчують світське використання (наприклад, срібний кубок, знайдений в Україні [13, 156], і два медальйони із сокольничими на конях на Пала д'Оро Сан-Марко. Донині збереглося понад тисячу емалей, які часто використовуються серіями, але вони, ймовірно, становлять лише 1–2% оригінального виробництва [11, 213]. Лише деякі з них можуть бути достовірно датовані, більшість – від X до середини XI ст., деякі – від XII, а ще менше – XIII–IV ст. Багато робіт з емалі було привезено на Захід після 1204 р., наприклад, у скарбниці Сан-Марко у Венеції, інші емалі експортувалися до 1204 р., як-от емалі, за припущенням, з діадемами, на обкладинці перикопів імператора Священної Римської імперії Генріха II у Мюнхені [7, 30].

Емалі виготовляють зі скла, розплавленого на металевій основі, забарвленого переважно оксидами металів. Найбільш ранньою та найпоширенішою технікою є *émail cloisonné* (*Zellenschmelz*), що покриває всю металеву основу, кольори розділені клуазонами (плоскими металевими дротами). Золоту, окрім його кольору та значенню, віддавали перевагу через його високу температуру плавлення 1064° C, але через обмежений доступ позолочене срібло переважало в пізньовізантійський період. У X ст. було винайдено *émail enfoncé* (*Senkschmelz*, «затонула емаль» або *émail mixte*): перегородчасту емаль вставляли в заглиблену ділянку металевої основи, мотив з'являвся на тлі, покритому золотою емаллю. Ранні емалі здебільшого напівпрозорі, але білі та жовті зазвичай були непрозорими. Смарагдово-зелене емальоване тло було характерним для IX–X ст.

Здебільшого через технічні аспекти виробництва, візантійські емалі зазвичай виготовлялися у формі пластин із розміром не більше кількох сантиметрів у будь-якому вимірі, і тому їх найчастіше знаходили вмонтованими в зборах, іноді у значній кількості, на об'єктах більшого масштабу, таких як релікварії чи обкладинки книг [10, 46]. П. Гезерінгтон стверджує, що емаль була засобом *de grand luxe* і вражаюче багатого вигляду, у якому використовувалася висококваліфікована майстерність, що також

передбачало використання найдорожчих матеріалів [10, 46]. Загалом виробництво перегородчастої емалі при візантійському дворі тривало з 850 до 1200 р. н.е. і було зупинено Четвертим хрестовим походом і вторгненням в Константинополь західних держав [11, 198–199].

Отже, візантійські емалі були предметами розкоші Середньовіччя, бажаними як у Візантії та за її межами. Високоякісні перегородчасті емалі, які покривали золоті поверхні, вироблялися у Візантії з IX ст. і використовувалися для прикраси корон, обкладинок ікон, літургійного знаряддя, ювелірних виробів і навіть кінської упряжі та сідла. Як дипломатичні подарунки, ці предмети справляли враження на іноземних громадян, сановників і правителів. Емалі пізнього середнього та пізнього візантійського періодів стали більш поширеними після X ст. – вони вважаються репрезентативними предметами мистецтва розкоші, створеними переважно на замовлення імператорського двору, аристократії та вищого духовенства.

Особливий вплив візантійська емаль здійснила на давньоруське ювелірне мистецтво: її активно використовували для декорування головних уборів (діадем та вінців), жіночих прикрас (колтів, рясен та підвісок). Проте археологічні знахідки на території Київської Русі досі викликають дискусії в академічних колах щодо авторства.

У скарбах, виявлених на території колишньої Київської Русі, окрім монет, час від часу з'являються золоті прикраси з емаллями. Наприклад, золота підвіска із зображенням сирен, створена в техніці перегородчастої емалі, що датується XII ст., знайдена в 1885 р. у Троїцькому (Рильському) провулку в Києві [8, 65]. Деякі дослідники припускають, що цей предмет був місцевого виробництва, хоча існує думка, що в його виготовленні слід виявити візантійську причетність. Так, наприклад, О. Драгічі-Васілеску наголошує: «не виключено, що або предмет прийшов з Візантії, або до Київської Русі поїхали майстри з імперії навчати корінних жителів, як це часто траплялося в історії цього конгломерату земель, якими керував безпосередньо Константинополь або просто зазнав його культурного впливу» [8, 69]. Подібні ситуації визнаються в літературі, присвяченій візантійському мистецтву; наприклад, у VI ст. Юстиніан (482–565; правління 527–565) послав Стефана та інших майстрів побудувати та прикрасити монастир Св. Катерини в Єгипті (заснований у 565 р.), а майстрів мозаїки було направлено до Венеції, щоб навчити місцевих жителів виготовляти та складати тессери.

Звичайно, також можливо, що київські майстри їздили до Константинополя чи інших великих візантійських центрів, щоб навчитися цьому ремеслу, але інформація з історії імперії пропонує більше виправдань для першого сценарію. Дослідниця припускає, що підвіска з сиренами була виготовлена в майстерні в Києві, де працював дуже талановитий майстер, проте, оскільки встановити його національність неможливо, можна припустити, що він прибув з Візантії. У XII ст. коли була створена підвіска з сиренами, візантійське мистецтво переживало свою комненівську стадію розвитку (умовно 1018–1204), під владою роду Комнінів. Художнє виробництво під владою цієї родини було монументальним і являло собою абстрактні фігури. На підвісці з сиренами зображено абстрактні фігури, але в невеликому масштабі, що відображає проміжну художню фазу, протягом якої була зроблена. У цьому контексті досить достовірними вбачаються припущення дослідників щодо того, що підвіска з сиренами є візантійським твором ювелірного мистецтва. По-перше, візантійська іконографія поширилася з Візантії на Русь та балканські країни, досягнувши найвищого ступеня розвитку на початку XIV ст. [9, 25]. По-друге, досконалість техніки золотої підвіски, що була виготовлена на два століття раніше, дозволяє припускати, що вона є прямим продуктом Візантії, створеним ймовірно в Константинополі, а не в якійсь прикордонній провінції. Якість виконання та манера, в якій було реалізовано орнаментальні фігури, нагадують ранні зображення на золотих прикрасах, виготовлених в столиці Візантійської імперії.

Водночас, говорячи про приналежність колтів, датованих початком XII ст. до творчості візантійських майстрів, зазначимо, що паралельно відбувався процес опанування техніками візантійських емалей та художнього переосмислення традиційних сюжетів майстрами Київської Русі. Свідченням їх практичних втілень є знахідки ювелірних прикрас (колтів), що зберігаються в Музеї історичних цінностей України. Вітчизняні науковці стверджують, що в Київській Русі вже наприкінці XII ст. працювали великі майстри ювелірного мистецтва, які досконало володіли технікою візантійської емалі. Свідченням цього є знайдені в Києві золоті колти датовані кінцем XII – початком XIII ст., зокрема колт, знайдений біля Десятинної церкви у 1936 р. із зображенням двох сирен, які сидять спинами до одної та дерева життя між ними (обличчя повернуті в фас, на головах

шапки з червоною оторочкою); колт, знайдений на городищі Дівоча Гора (поблизу с. Сахновка Канівського району Київської губернії, знайдений у 1900 р.) з ідентичним аверсом і реверсом, із зображенням мотивів листя і розеток. О. Школьна та ін. акцентують на зв'язку ювелірного мистецтва з образотворчим мистецтвом доби київської Русі, що простежується у творчості відомого художника Аліпія (приблизно 1050–1114 рр.), який навчався у візантійських майстрів, працював з ними над мозаїками, виконував ансамбль мозаїк і фресок Михайлівського Золотоверхого собору, а також ікони та ювелірні роботи, а згодом став відомий як київський золотар [12, 659].

В оздобленні золотарських виробів Київської Русі часто використовувалися символи рослинного і тваринного світу. Центром композиції зазвичай було «Дерево життя», яке уособлювало небесний, земний і підземний світи. Наприклад, композиційне рішення з птахами, розміщеними обабіч Світового дерева, імовірно, символізувало двоїстість буття, рівновагу явищ у Всесвіті. Подібні зображення, наприклад, присутні в переважній кількості колтів Київської Русі [2, 79].

Науковці стверджують, що з усього візантійського Пантеону міфічних істот і божеств найбільш зрозумілими були антропоморфні (орнітоморфні) форми Сіріна й Алконоста (з їхньою дихотомією поділу світу на подвійну систему мирського й божественного, які протистояли одне одному, як світло й темрява) [12, 665]. Сирени, представлені на ювелірних виробах, зазвичай зображуються в шапках і коронах, а іноді мають німби. У жіночих прикрасах зображення сирен виступають як захисниці кохання – це значення, що приписується їх найбільш традиційній репрезентації як напівжінок і напівреальних або уявних птахів. В античній і наступній візантійській символіці сирени асоціюються з образами Афродіти. Водночас відповідно до давньоруської міфології зображення двох напівжінок, напівптахів на ювелірних виробах вважалися зображеннями Сіріна та Алконоста – райських птахів-дів. У давньоруській міфології Сірін – це солодкозвучний птах з жіночим обличчям і груддю. Її спів розганяє печаль і тугу, причому являється Сірін лише щасливим людям, але водночас птах-сірін стає посланницею господаря підземного світу. Алконост у візантійських і давньоруських легендах – райський плах з людським обличчям, який зазвичай згадується разом із птахом сіріном. Образ Алконоста походить до давньогрецького міфу про дружину царя Кеїка Алкіона – коли цар не повернувся з морської

подорожі, Алкіона, зрозумівши, що він втопився, з горя кинулася за ним у море – богами вони обидва були перетворені на зимородків.

Дослідники наголошують на тому, що в процесі рецепції давньоруськими майстрами візантійської міфології, спостерігається кілька етапів трансформації зображень Сіріна та Алконоста: спочатку вони зображувалися з елементами тератологічного хвоста русалки, а згодом антропоморфні елементи були замінені пташиними орнітоморфними, але в іконографії цих істот деякий час зберігалися рептилійно-риб'ячі хвости, роздвоєні на кінці, як плавник, як ознака приналежності до хтонічного світу [12, 665]. На давньоруських колтах вони скоріше нагадували голуба, як уособлення Святого Духа, а перед тим в антропоморфно-орнітоморфному вигляді набував німб.

Аналізуючи колти із зображеннями сирен із колекції Національного Музею історії України, датовані кінцем XI–XII ст., дослідники звертають увагу на те, що їх зроблено саме давньоруським майстром, який опанував новою технікою емалі. Це підтверджує його намагання не припаювати перемички до основи, а просто насаджувати їх на край та закріплювати шляхом випалювання склоподібною емаллю. Як наслідок мембрани ювелірного виробу розбовталися і випали, а емаль розкришилася. На думку науковців, саме це є свідченням проведенням майстром технологічних експериментів щодо цієї іконографії, а відтак їх можна вважати найбільш ранніми серед емалевих [12, 659]. Ще більш показовим фактором приналежності колта до спадку саме давньоруського ювелірного мистецтва є наявність на реверсі поганських орнаментів (роги тура).

Висновки. Візантійська емаль, ставши однією з провідних технік ювелірного мистецтва за часів Київської Русі набула власних художніх форм і збагатилася мотивами на основі синтезу поганської, візантійської та давньоруської культури, міфології та орнаменталістики. Щодо колористики візантійських та давньоруських емалей можна констатувати їх невідповідність, що було зумовлено створенням емалі з доступних компонентів та різниці в технології виробництва, характерними для київських і константинопольських майстрів. Не менш показовим є своєрідність малюнків майстрів Київської Русі, які, на відміну від візантійських, вирізняються спрощенням, неточністю, меншим рівнем деталізації, певною трансформацією пропорційних співвідношень, а головне – своєрідним зображенням фігур (витягнуті та витончені пропорції), що відрізняє їх від візантійського канону.

Література

References

1. Барбалат О. В., Школьна О. В. Візантійсько-Києворуські емальєрні традиції у дизайні сучасних ювелірних виробів України. *Art and Design*. 2020. № 2. С. 14–26.
2. Барбалат О. В. Художньо-образні особливості символу дерева життя у києворуському золотарстві XI – першої половини XIII ст. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. № 1 (54). С. 77–82.
3. Вольський С. Мистецтво художньої емалі впродовж століть: спроба відновлення втрачених технологій у сучасній практиці художника-ювеліра. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 27. С. 86–93.
4. Нікольченко Ю., Сабаша Ю. Скарби X–XIII ст. з Рівненщини у контексті розвитку ювелірного мистецтва Київської Русі. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія*. 2018. Вип. 15. С. 51–61.
5. Роготченко О., Шмагало Р., Руденченко А., Коновалова О. Орнітоморфні мотиви києворуського золотарства – джерело інспірацій для учасників II міжнародного молодіжного емальєрного пленеру. *Ukrainian Art Discourse*. 2023. С. 13–19.
6. Bosselmann-Ruickbie A. Byzantine Jewelry and Enamels. In Ellen C. Schwartz, ed., *Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2021. 676 p.
7. Buckton D. Byzantine Enamels in the Twentieth Century. In *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*, edited by E. Jeffreys, 25–37. Cambridge, 2006.
8. Drăghici-Vasilescu E. Byzantine objects in Medieval Rus'. *Romanoslavica*. 2022. vol. 58, issue 1, pp. 62–96.
9. Drăghici-Vasilescu E. Between Tradition and Modernity: post- Byzantine Iconography : Icons and Iconographers in Romania, Saarbrücken: VDM Verlag, 2009. 204 p.
10. Hetherington P. Enamels, Crowns, Relics and Icons: Studies on Luxury Arts in Byzantium. London Routledge, 2008. 328 p.
11. Hetherington P. Byzantine 'cloisonné' enamel : production, survival and loss. *Byzantion*. 2006. vol. 76. pp. 185–220.
12. Shkolna O. V., Sosik O. D., Barbalat O. V., Sytnyk I. V., Kashshay O. S. Kyivan Rus Kolts with enamels and Niello: genesis, sources of inspiration, iconography, attribution issues. *Linguistics and Culture Review*. 2021. № 5(S2). pp. 645–677.
13. Woodfin W. T. Within a Budding Grove: Dancers, Gardens, and the Enamel Cup from the Chungul Kurgan. *AB 98*. 2016. № 2. Pp. 151–80.

1. Barbalat, O. V., & Shkolna, O. V. (2020). Byzantine-Kievoruski Enamel Traditions in the Design of Modern Jewellery Products of Ukraine. *Art and Design*, 2, 14–26 [in Ukrainian].
2. Barbalat, O. V. (2022). Artistic and Figurative Features of the Symbol of the Tree of Life in Kievan Rus' Goldsmithing of the 11th – First Half of the 13th Centuries. *Current Issues of the Humanities*, 1 (54), 77–82 [in Ukrainian].
3. Volskyi, S. (2015). The Art of Artistic Enamel throughout the Centuries: An Attempt to Restore Lost Technologies in the Modern Practice of the Artist-Jeweller. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 27, 86–93 [in Ukrainian].
4. Nikolchenko, Yu., & Sabadash, Yu. (2018). Treasures of the 10th–13th Centuries from the Rivne Region in the Context of the Development of Jewellery Art of Kyivan Rus. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology*, 15, 51–61 [in Ukrainian].
5. Rohotchenko, O., Shmahalo, R., Rudenchenko, A., & Konovalova, O. (2023). Ornithological Motifs of Kyivan Rus Goldsmithing – a Source of Inspiration for Participants of the II International Youth Enamel Plein Air. *Ukrainian Art Discourse*. pp. 13–19 [in Ukrainian].
6. Bosselmann-Ruickbie, A. (2021). Byzantine Jewelry and Enamels. In *Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*. Oxford University Press [in English].
7. Buckton, D. (2006). Byzantine Enamels in the Twentieth Century. In *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*. Cambridge. pp. 25–37. [in English].
8. Drăghici-Vasilescu, E. (2022). Byzantine Objects in Medieval Rus'. *Romanoslavica*, 58, 1, 62–96 [in English].
9. Drăghici-Vasilescu, E. (2009). Between Tradition and Modernity: Post- Byzantine Iconography: Icons and Iconographers in Romania. VDM Verlag [in English].
10. Hetherington, P. (2008). Enamels, Crowns, Relics and Icons: Studies on Luxury Arts in Byzantium. London Routledge [in English].
11. Hetherington, P. (2006). Byzantine 'Cloisonné' Enamel: Production, Survival and Loss. *Byzantion*, 76, 185–220 [in English].
12. Shkolna, O. V., Sosik, O. D., Barbalat, O. V., Sytnyk, I. V., & Kashshai, O. S. (2021). Kyivan Rus Kolts with Enamels and Niello: Genesis, Sources of Inspiration, Iconography, Attribution Issues. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 645–677 [in English].
13. Woodfin, W. T. (2016). Within a Budding Grove: Dancers, Gardens, and the Enamel Cup from the Chungul Kurgan. *AB 98*, 2, 151–80 [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.01.2025
Отримано після доопрацювання 07.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

Цитування:

Сабадаш Ю. С. Інокультурні впливи як чинник формування специфічних рис мистецтва Київської Русі: семантика образу Сімаргла (Сімурга). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 194–198.

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

Sabadash Ju. (2025). Inocutural Influences as a Factor in Forming Specific Features of the Art of Kyivan Rus: Semantics of the Image of Simargl (Simurg). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 194–198 [in Ukrainian].

ІНОКУЛЬТУРНІ ВПЛИВИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СПЕЦИФІЧНИХ РИС МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОЇ РУСІ: СЕМАНТИКА ОБРАЗУ СІМАРГЛА (СІМУРГА)

Мета статті – виявити особливості інокультурних впливів на формування декоративних мотивів у художньому мистецтві Київської Русі на прикладі Сімаргла як одного із найбільш поширених образів іранської міфології. **Методологія дослідження.** Застосовано історико-культурний метод, типологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод семантичного, мистецтвознавчого, стилістичного та композиційного аналізу, а також метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику інокультурних впливів на формування декоративних мотивів в мистецтві Київської Русі; розглянуто образ Сімурга в східній та західній міфології та виявлено специфіку його трактування в давньоруській культурі; проаналізовано особливості репрезентації образу Сімаргла в археологічних пам'ятках XII–XIII ст. **Висновки.** Вплив іранської культури та предметно-художньої творчості на давньоруське мистецтво і ремесла відбувався протягом багатьох періодів становлення і розвитку народної культури і безпосередньо пов'язано з постійним торгівельно-дипломатичним і культурним обміном між Київською Руссю та Іраном. Зображення Сімурга у вигляді собаки-птаха уособлювало образ провідника душі померлого на небо, було втіленням бога-покровителя трьох стихій, який жив на священному дереві, оберігаючи його та забезпечуючи запліднення природи, символом династій Сасанідів, які владарювали в Ірані з III ст. до середини VII ст., до його завоювання арабами, а в ісламській містичній традиції в іранському суфізмі символізувало ідею Абсолюта, трансцендентного світу. Відоме на території Київської Русі з VI ст. до н.е. зображення собако-птаха використовувалося як потужний оберег проти злих сил. Приналежність Сімурга (за давньоруською традицією – Сімаргла) до пантеону богів володимирського циклу засвідчує зв'язок поширених у більшості видів мистецтва мотивів із зображенням цієї містичної істоти з небесним світом. Казковий міфічний напівптах, напівсобака, який є уособленням божественної сили в багатьох міфах – був головним джерелом натхнення для багатьох майстрів Київської Русі. Популярність зображення Сімаргла у давньоруському декоративно-прикладному мистецтві X–XIII ст. є свідченням відродження давніх образів зороастризму, що інтегрувалися як в мусульманську, так і в християнську культуру. Відображенням архаїчних народних магічних вірувань є звернення до образу Сімаргла в оздобленні кістяних і металевих виробів декоративно-прикладного та ювелірного мистецтва (колтів, браслетів, срібних чаш та ін.) з метою надання їм охоронних властивостей – крилаті двоногі собаки у вигляді доброзичливих але добре озброєних кігтями і зубами чудовиськ за повір'ям відганяли злих духів і захищали дерево життя. Стилїзація зображення Сімаргла у давньоруській художній традиції відбувається в контексті розвитку флоральної орнаменталістики.

Ключові слова: мистецтво Київської Русі, Сімаргл (Сімург), семантика образу, собако-птах, інокультурні впливи, декоративні мотиви, орнамент.

Sabadash Julia, Dr. of Culture Studies, Professor, Head of the Department of Cultural Studies, Mariupol State University

Inocutural Influences as a Factor in Forming Specific Features of the Art of Kyivan Rus: Semantics of the Image of Simargl (Simurg)

The purpose of the article is to identify the features of foreign cultural influences on the formation of decorative motifs in the art of Kyivan Rus using the example of Simargl as one of the most common images of Iranian mythology.

Research methodology. The historical-cultural method, typological method, comparative analysis method, semantic, art historical, stylistic and compositional analysis method, as well as the method of theoretical generalisation were applied.

Scientific novelty. The issues of foreign cultural influences on the formation of decorative motifs in the art of Kyivan Rus were studied; the image of Simurgh in Eastern and Western mythology was considered and the specifics of its interpretation in ancient Rus culture were revealed; the features of the representation of the image of Simargl in archaeological monuments of the 12th–13th centuries were analysed. **Conclusions.** The influence of Iranian culture and subject-artistic creativity on ancient Russian art and crafts occurred during many periods of the formation and development of folk culture and is directly related to the constant trade, diplomatic and cultural exchange between Kyivan Rus and Iran. The image of the Simurgh in the form of a dog-bird personified the image of the guide of the soul of the deceased to heaven, was the embodiment of the god-patron of the three elements, who lived on the sacred tree, protecting it and ensuring the fertilisation of nature, a symbol of the Sassanid dynasties, which ruled in Iran from the 3rd century. to the middle of the 7th century, before its conquest by the Arabs, and in the Islamic mystical tradition in Iranian Sufism symbolised the idea of the Absolute, the transcendent world. Known in the territory of Kyivan Rus from the 6th century BC. the image of a bird-dog was used as a powerful amulet against evil forces. The belonging of Simurgh (according to the ancient Russian tradition – Simargl) to the pantheon of gods of the Vladimir cycle testifies to the connection of motifs common in most types of art with the image of this mystical creature with the heavenly world. The fabulous mythical half-bird, half-dog, which is the personification of divine power in many myths – was the main source of inspiration for many masters of Kyivan Rus. The popularity of the image of Simargl in the ancient Rus decorative and applied art of the 10th–13th centuries. is evidence of the revival of ancient images of Zoroastrianism, which were integrated into both Muslim and Christian culture. A reflection of archaic folk magical beliefs is the appeal to the image of Simargl in the decoration of bone and metal products of decorative and applied and jewellery art (colts, bracelets, silver bowls, etc.) in order to give them protective properties – winged two-legged dogs in the form of friendly but well-armed monsters with claws and teeth, according to legend, drove away evil spirits and protected the tree of life. The stylisation of the image of Simargl in the ancient Russian artistic tradition occurs in the context of the development of floral ornamentation.

Keywords: art of Kievan Rus, Simargl (Simurg), semantics of the image, dog-bird, foreign cultural influences, decorative motifs, ornament.

Актуальність теми дослідження. Серед розмаїття сюжетів та образів давньоруського мистецтва часів Київської Русі особливе місце займає міфічний зооморфний образ собако-птаха – істоти з крилами птаха, головою собаки, левиними лапами і хвостом павича, відомий як Сімаргл. Одна з найзагадковіших міфічних істот є водночас однією з найбільш інтеркультурних – цей образ наявний в іранських (Сімаргл, Сенмур або Сімарг), азербайджанських, перських (Сімург), індійських (Даруга), грецьких (Фенікс), арабських (Анга) та ін. міфах, отримавши таку ж масштабну репрезентацію в образотворчому, декоративно-прикладному, ювелірному та зброярському мистецтві. Цей образ наділений значним містичним та філософським контекстом, а дослідження його символіки посприяє глибшому розумінню та осмисленню значення звернення до образу Сімурга митцями, зокрема і давньоруськими.

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на активізацію дослідження різноманітних аспектів давньоруського мистецтва, зумовлену відродженням наукового інтересу до національної культури, на сучасному етапі існує небагато праць українських дослідників, присвячених розгляду образу Сімаргла. Окремі аспекти висвітлено у публікаціях, присвячених дослідженню давньоруських витворів мистецтва. Так, наприклад, О. Черненко в публікації «Чернігівський звір з Борисоглібського собору» [5] та А. Царенок у статті

«Чернігівський звір», «Чернігівський птах» та книга пророка Єзекіїля» [6] згадують про Сімаргла в контексті аналізу рельєфу із зображенням фантастичної істоти, що було знайдено в 1948 р. у Чернігові; Т. Іваненко, досліджуючи зооморфні мотиви у декоративно-ужитковому мистецтві давніх українців [3], Г. Дем'янової у публікації «Звіроформи як відгук тотемізму в українському образотворчому мистецтві: етнонаціональна специфіка» [2] та ін. Проте багато питань, пов'язаних з образом Сімаргла в мистецтві Київської Русі, зокрема проблематика інокультурного впливу потребує подальших наукових досліджень.

Мета статті – виявити особливості інокультурних впливів на формування декоративних мотивів у художньому мистецтві Київської Русі на прикладі Сімаргла як одного із найбільш поширених образів іранської міфології періоду сасанідів.

Виклад основного матеріалу. Історія культурного спілкування між давніми слов'янами та східними сусідами, зокрема Персією та Стародавнім Іраном налічує не одне століття і середні віки становлять важливу частину цього процесу. В мистецтвознавчому контексті звертає на себе той факт, що ряд зображень, композицій і символічних елементів, що зустрічаються у давньоруському та іранському мистецтві, мають сасанідські прототипи. Окремо слід згадати міфологічних тварин, які були широко поширені в мистецтві Стародавнього Ірану.

Одним із найзагадковіших образів давньої іранської міфології є Сімаргл – крилата істота з головою собаки, левиними лапами і хвостом павича, яке вважається типово сасанідським і відоме як «іранський фенікс», Сенмур або Сімарг. Дослідники стверджують, що на доісламських монетах Центральної Азії VII ст. ця крилата істота була безпосередньо пов'язана з іранською концепцією слави, що була імпортована в Персію наприкінці сасанідського періоду з регіона між сучасним Афганістаном і Таджикистаном.

Варто зазначити, що іранська цивілізація перебувала в тісному контакті з багатьма національними культурами протягом кількох тисячоліть. Протягом періоду розквіту Персидської імперії на величезному просторі від Інда до східного Середземномор'я відбувався процес міжкультурного обміну в релігії, міфології, художньому мистецтві, архітектурі та багатьох інших галузях людської життєдіяльності. Сасанідський період вирізняється впливом іранської культури на християнську та ісламську. В зороастризмі собака вшановувалася як блаженне створіння, яке майже прирівнюється до людини – за повір'ям у собак переселяються душі предків і є тваринами-апокрофеями в поховальній обрядовості, оберігаючи міст на той світ. Функція посередника між світами посилювалася крилами птаха та розкішним хвостом.

Згодом ця істота почала з'являтися і в західному мистецтві, починаючи з Візантійської імперії та Ісламського халіфату і закінчуючи всією Європою до початку XIII ст. Його точне значення в мусульманській культурі досі є предметом дискусій, а сенсове наповнення його образу християнами робило крилатого пса-птаха доцільною прикрасою релігійних і світських творів мистецтва [10, 61].

В азербайджанському фольклорі Сімург має незвичну зовнішність і функцію та з'являється як птах-рятівник, який допомагає безпорадним людям в складних ситуаціях. На думку Б. Огель, відображення цієї істоти в фольклорі та мистецтві було зумовлено існуванням багатьох міфологічних уявлень у багатьох народів, зокрема індусів (Даруга), іранців (Сімург), греків (Фенікс), арабів (Анга) та ін. [8, 123]. У цієї міфологічної істоти клюв подібний сталевому, кігті – кременю, її пір'я світиться у темряві, і хоча птах перетворюється на попіл, коли згорає, він постає з попелу. Існує легенда про птаха, який жив на горі Гаф багато років. Раз на п'ятсот років птах прилітав до Єгипту і відвідував гробницю Ра – бога Сонця.

Під час одного з таких візитів, коли Сімург наблизився до гробниці, птаха спіймали та кинули у вогонь. Але цей легендарний птах не горить у вогні, а воскресає з попелу. Птах залишається в Єгипті сорок днів, а потім повертається до Індії [7, 85].

У перській міфології Сімург вважається прашуrom орла і живе на вершині гори Ельбрус: «ці незвичні жителі гір оберігають якусь таємницю, яка може бути сприйняття людським розумом» [11, 57], а якщо спалити пір'я цього птаха, вона прийде на допомогу. У тюркських міфах Сімург не лише захищає людей, але і може очищувати їх від злих намірів.

У східнослов'янській міфології Сімаргл (також Семаргл, Семаргл) бог, якого зазвичай зображували у вигляді крилатого пса. Через відмінності написання в двох історичних джерелах (у «Повісті временних літ» – Сімаргл, а в давньоруському повчанні «Слово некоего христороубца» Сім та Ргел) походження та етимологія цієї фігури є предметом значних дискусій донині. У 1841 р. П. Прейс запропонував вважати Сема та Ргела персонажами, які відповідають старозавітнім Асімі та Нергалу. Його підтримав В. Мансікка [15]. Проте домінуючим поглядом є тлумачення Сімаргла як єдиного божества, запозиченого в іранській міфології (Сімург). На відміну від ряду інших міфологічних істот Стародавнього Сходу, він тісно пов'язаний з іранською міфологією, його канонічна іконографія, сформувавшись у пізньому сасанідському мистецтві (з V по VII ст.), набула в ньому досить широкого поширення. Ототожнення цієї істоти з птахом Саєною Авести та Сенмурвом пізньосасанідських джерел вперше зробив К. Тревер у 1930-ті рр., і воно домінувало в літературі до останнього часу. На її думку, Сенмурв (і його відомі образи в мистецтві) втілює три елементи і був божеством родючості, що живе на «Дереві всіх насіннь». Однак нещодавно ця гіпотеза була переглянута на основі нових відкриттів і перечитування джерел. Традиційний Сенмурв зараз вважається більшістю вчених втіленням Фарна, тоді як його літературний прототип, швидше за все, являв собою величезного птаха, схожого на павича, орла чи фенікса, як Симорг у поемі Шахнаме [9, 185–200]. Згідно з останніми дослідженнями, Сенмурв розглядався як уособлення зороастрійських богів Веретрагна і Хварена (Фарр, Фарн) – царської слави, багатства і божественного покровительства [9, 187]. Зображення цього звіра в християнському мистецтві походить із часів Сасанідів: тепер воно набуло нового трактування, щоправда, частково зберігши колишнє. Як і майже всі інші міфологічні істоти, Сенмурв розглядали в

християнському мистецтві як символ надприродних сил. Він також вважався захисником і посередником між світським і небесним світами. Чудові зразки Сенмурва, зображені в сасанідському та ранньому ісламському мистецтві, збереглися на дорогому посуді, ліпнині та текстилі. У більшості цих прикладів тварина має оральні елементи – а саме половинки пальмети або так звані сасанідські квіти – на своєму тілі, щоб підкреслити той факт, що вона представляла божество природи та родючості [11, 44]. Слід зазначити, що зображення міфічних звірів, які особливо широко використовувалися в декоративно-прикладному мистецтві в ісламський період, проникли в культури сусідніх країн.

Дослідники розділяють думку щодо належності Сімаргла до пантеону богів володимирського циклу та його інокультурного походження. Згідно з літописом у 980 р. князь Володимир встановив на київському пагорбі ідоли Дажбога, Перуна, Стрибога, Хорса, Мокоші та Сімаргла [1, 76], а в 988 р., після прийняття християнства – наказав скинути їх у Дніпро. При цьому таємничість Сімаргла перевищує таємничість всіх інших слов'янських богів. На території Київської Русі зображення собако-птаха відомі ще з VI ст. до н.е. Дослідники стверджують, що незважаючи на прийняття християнства «протягом XI–XIII ст. зображення страхіття в різноманітних творах давньоруського мистецтва (скульптурі, живопису та прикладному мистецтві) були численними» [1, 83]. М. Пуканец стверджує, що етимологія теоніма *Sīmurgh* пов'язана з санскритським *śyenaḥ* «хижак; орел, сокіл, яструб», який ідентичний авестійському *saēna-*, *Saēna* – «великий хижак», середньоперському *sēn-murv* і новоперському *sīmurgh* «великий міфічний хижак» [15, 105]. У священному тексті «Бундахіса» трапляються рядки про істоту на ім'я Сімург, яка має троїсту природу – природу собаки, птаха та мускусної тварини, тому літає як птах, має багато зубів як собака і живе в норі як ондатра [14, 47]. На думку науковців, давніх слов'ян могло зацікавити в цій істоті іранської міфології її троїста природа і форма, проте набагато більш переконливим є припущення, що Сімаргл є дуже раннім запозиченням з іранських джерел, коли Сімург вже мав символічний статус верховного єдиного Бога. В ісламській містичній традиції в іранському суфізмі розвивається ідея символізації Сімурга як царя птахів для вираження ідеї Абсолюта, трансцендентного світу. Наприклад, відомий персидський поет Фарід ад-Діна Аттар описує давню легенду про містичну подорож птахів через сім долин, які прагнуть знайти свого міфічного царя Сімурга – метафори Бога, як

кінцевої мети духовного шляху). Цікаво, що з троїстої природи Сімурга в художній творчості отримали виявлення лише дві – собака і пташина.

Науковці припускають, що образ Сімаргла, репрезентований в блоках'яному рельєфі Борисоглібського собору в Чернігові (за припущенням кінець XI-початок XII ст.) [4, 70], розміщений на порталі головного входу мала геральдичне значення, а точніше було гербом володимиро-суздальських князів [1, 82].

Іконографія Сімаргла досить різноманітна – певні відмінності залежать від виду мистецтва і техніки виконання зображення. Проте загальноприйнятим є зображення Сімаргла як величезної істоти з головою і мордою собаки (зазвичай округлою з невеликими стоячими вухами), двома пташиними крилами і двома масивними кігтистими лапами (кількість лап зазвичай є однією з відмінностей, що допомагає відрізнити Сімаргла від грифона), а також довгим хвостом, що варіюється від павичого до драконячого, з пишними вигинами флорального характеру (наприклад рослинними трілисниками). У давньоруській іконографії, як і в іранській, зображення Сімаргла завжди пов'язано з рослинними мотивами, що проявляється у змалюванні міфічної істоти поруч з Деревом життя (зазвичай на колтах) або, у більшості випадків рельєфних зображень на творах декоративно-ужиткового мистецтва та ювелірних виробів, великій кількості стебел рослинної плетінки та завитих листків. Особливого поширення образ Сімаргла отримав у декоруванні кістяних та металевих давньоруських виробів декоративно-прикладного мистецтва – різьб'яні кістяні платівки, кістяні та металеві бляхи-накладки на скрині та шкатулки.

Висновки. Вплив іранської культури та предметно-художньої творчості на давньоруське мистецтво і ремесла відбувався протягом багатьох періодів становлення і розвитку народної культури і безпосередньо пов'язаний з постійним торговельно-дипломатичним і культурним обміном між Київською Руссю та Іраном. Зображення Сімурга у вигляді собаки-птаха уособлювало образ провідника душі померлого на небо, було втіленням бога-покровителя трьох стихій, який жив на священному дереві, оберігаючи його та забезпечуючи запліднення природи, символом династій Сасанідів, які владарювали в Ірані з III ст. до середини VII ст., до його завоювання арабами, а в ісламській містичній традиції в іранському суфізмі символізувало ідею Абсолюта, трансцендентного світу. Відоме на території Київської Русі з VI ст. до н.е. зображення собако-птаха використовували як потужний оберег проти злих сил. Приналежність Сімурга (за давньоруською традицією –

Сімаргла) до пантеону богів володимирського циклу засвідчує зв'язок поширених у більшості видів мистецтва мотивів із зображенням цієї містичної істоти з небесним світом.

Казковий міфічний напівптах, напівсобака, який є уособленням божественної сили в багатьох міфах – був головним джерелом натхнення для багатьох майстрів Київської русі. Популярність зображення Сімаргла в давньоруському декоративно-прикладному мистецтві Х–ХІІІ ст. є свідченням відродження давніх образів зороастризму, що інтегрувалися як в мусульманську, так ті в християнську культуру. Відображенням архаїчних народних магічних вірувань є звернення до образу Сімаргла в оздобленні кістяних і металевих виробів декоративно-прикладного та ювелірного мистецтва (колтів, браслетів, срібних чаш та ін.) з метою надання їм охоронних властивостей – крилаті двоногі собаки у вигляді доброзичливих, але добре озброєних кігтями і зубами чудовиськ за повір'ям відганяли злих духів і захищали дерево життя. Стилiзація зображення Сімаргла у давньоруській художній традиції відбувається в контексті розвитку флоральної орнаменталістики.

Література

1. Богусевич В. А. Зображення Сімаргла в давньоруському мистецтві. *Археологія*. 1961. Т. 12. С. 76–91.
2. Дем'янова Н. Звіроформи як відгук тотемізму в українському образотворчому мистецтві: етнонаціональна специфіка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2012. Вип. 18: Т. 1. С. 48–54.
3. Іваненко Т. О. Зооморфні мотиви у декоративно-ужитковому мистецтві давніх українців. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 3. С. 24–33.
4. Остапенко М. А. Дослідження Борисоглібського собору в Чернігові. Архітектурні пам'ятки / за ред. Грабовського С. Я. Київ : Вид-во Академії архітектури, 1950. С. 64–72.
5. Черненко О. Чернігівський звір з Борисоглібського собору. *Сіверянський Літопис*. 2023. № 4. С. 7–20.
6. Царенко А. В. Чернігівський звір», «Чернігівський птах» та книга пророка Єзекіїля. *Сіверянський літопис*. 2024. № 2. С. 22–28.
7. Azərbaycan klassik edebiyatı kitabxanası. I cild, Xalq edebiyatı (tertibeden: T.Ferzeliyev, İ.Abbasov), Bakı, Elm, 1982.
8. Bahaeddin Ö. Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), I cilt, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2010. 644 p.
9. Compareti M. The So-Called Senmurv in Iranian Art: A Reconstruction of an Old Theory, in Aa. Vv., Loquentes linguas. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti, Harrossowitz, Wiesbaden 2006. pp. 185–200.
10. Compareti M. The Elusive Persian Phoenix Simurgh and Pseudo-Simurgh in Iranian Arts. Paolo Emilio Persiani, 2021. 320 p.
11. Hakobyan Z. The senmurv and Other Mythical Creatures with Sasanian Iconography in the Medieval Art of Armenia and Transcaucasia. Fabulous Creatures and Spirits in Ancient Iranian Culture / ed. by Matteo Compareti, Bologna, 2018. Pp. 39–76.
12. Hasangizi A. Simurgh In Azerbaijani Folklore. Proceedings of three day international seminar on Persian &

Sanskrit as shared heritage and cross cultural & historical connection between India, Iran, Afghanistan & Central Asia 9–11 February, 2017. Pp. 54–63.

13. Mansikka V. Die Religion der Ostslaven (in German). Helsinki: Fińska Akademia Nauk, 1922. 396 p.
14. Müller F. M (Ed.). The sacred books of the East. Volume V. Oxford: Clarendon Press 1880. 438 p.
15. Pukanec M.: Etymology of the name Simarǵl and some Iranian parallels. *Slavica Slovaca*. 2012. № 47. No.2. Pp. 104–107.

References

1. Bohusevych, V. A. (1961). The Image of Simargl in Ancient Rus Art. *Archaeology*, 12, 76–91 [in Ukrainian].
2. Demianova, N. (2012). Animal Forms as a Response to Totemism in Ukrainian Fine Art: Ethno-National Specificity. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 18, 1, 48–54 [in Ukrainian].
3. Ivanenko, T. O. (2002). Zoomorphic Motifs in Decorative and Applied Art of Ancient Ukrainians. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 24–33 [in Ukrainian].
4. Ostapenko, M. A. (1950). Research of the Boris and Glib Cathedral in Chernihiv. *Architectural monuments. Publishing House of the Academy of Architecture*. pp. 64–72 [in Ukrainian].
5. Chernenko, O. (2023). Chernihiv Beast from the Boris and Glib Cathedral. *Siveryanskyi Litopys*, 4, 7–20 [in Ukrainian].
6. Tsarenok, A. V. (2024). “Chernihiv Beast”, “Chernihiv Bird” and the Book of the Prophet Ezekiel. *Siveryanskyi Litopys*, 2, 22–28 [in Ukrainian].
7. Azərbaycan klassik edebiyatı kitabxanası. I cild, Xalq edebiyatı (1982). tertibeden: T.Ferzeliyev, İ.Abbasov, Bakı, Elm [in Azerbaijani].
8. Bahaeddin, Ö. (2010). Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), I cilt, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi [in Turkish].
9. Compareti, M. (2006). The So-Called Senmurv in Iranian Art: A Reconstruction of an Old Theory, in Aa. Vv., Loquentes linguas. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti, Harrossowitz, Wiesbaden. pp. 185–200 [in English].
10. Compareti, M. (2021). The Elusive Persian Phoenix Simurgh and Pseudo-Simurgh in Iranian Arts. Paolo Emilio Persiani [in English].
11. Hakobyan, Z. (2018). The Senmurv and Other Mythical Creatures with Sasanian Iconography in the Medieval Art of Armenia and Transcaucasia. *Fabulous Creatures and Spirits in Ancient Iranian Culture*. Bologna. pp. 39–76 [in English].
12. Hasangizi, A. (2017). Simurgh In Azerbaijani Folklore. Proceedings of three-day international seminar on Persian & Sanskrit as shared heritage and cross cultural & historical connection between India, Iran, Afghanistan & Central Asia 9–11 February. pp. 54–63 [in English].
13. Mansikka, V. (1922). Die Religion der Ostslaven. Fińska Akademia Nauk [in German].
14. Müller F. M (Ed.). (1880). The Sacred Books of the East. Vol. V. Clarendon Press [in English].
15. Pukanec, M. (2012). Etymology of the name Simarǵl and some Iranian parallels. *Slavica Slovaca*, 47, 2, 104–107 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025

Отримано після доопрацювання 12.02.2025

Прийнято до друку 20.02.2025

УДК 75.046.3:73(477)+76.091.5
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327949

Цитування:

Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Технологічні дослідження паперових основ малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 1. С. 199–204.

Andrianova O., Biskulova S. (2025). Technological Research of Paper Supports of Maria Prymachenko's Drawings from the Collection of the Taras Shevchenko National Museum. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 199–204 [in Ukrainian].

Андріанова Олена Борисівна,
кандидатка хімічних наук, доцентка кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, директорка Бюро
науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»
<https://orcid.org/0000-0003-3835-6312>
andria.elena@gmail.com

Біскулова Світлана Олександрівна,
кандидатка хімічних наук, доцентка кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, провідна наукова
співробітниця Бюро науково-технічної
експертизи «АРТ-ЛАБ»
<https://orcid.org/0000-0003-3437-6113>
sabiskulova@gmail.com

ТЕХНОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ПАПЕРОВИХ ОСНОВ МАЛЮНКІВ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Мета роботи – встановлення технологічних особливостей паперу основ малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка, визначення їхнього елементного складу, типу проклеюк і наповнювачів та введення отриманих результатів у науковий обіг. **Методологія роботи** полягала у використанні мультианалітичного підходу, що включав теоретичні (компаративний аналіз) та емпіричні методи дослідження, зокрема фотофіксацію у різних діапазонах електромагнітного спектра (видимий, ультрафіолетовий та інфрачервоний), методи оптичної мікроскопії, рентгенофлуоресцентного аналізу та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням. **Наукова новизна**. Представлена робота є першим дослідженням малюнків Марії Примаченко, що спрямоване на встановлення технологічних особливостей, аналіз та систематизацію характеристик паперових основ творів художниці. **Висновки**. Проведені дослідження показали, що папір більшості малюнків виготовлений із бавовняної целюлози, проклеєний рослинним клеєм, проте, відрізняється за виявленими морфологічними характеристиками і наповнювачами. У складі основ творів, датованих 1980-ми рр., ідентифіковані оптичні відбілювачі. Отримані результати є важливим внеском до існуючого масиву знань про склад паперу 1940-х–початку 1990-х рр. та можуть бути корисними при атрибуції малюнків Марії Примаченко.

Ключові слова: склад паперу, флуоресценція, рентгенофлуоресцентний аналіз, інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням.

Andrianova Olena, Candidate of Chemical Sciences, Director of the Bureau of Scientific and Technical Expertise "ART-LAB", Associate Professor at the Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; Biskulova Svitlana, Candidate of Chemical Sciences, Associate Professor at the Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Leading Researcher, Bureau of Scientific and Technical Expertise "ART-LAB"

Technological Research of Paper Supports of Maria Prymachenko's Drawings from the Collection of the Taras Shevchenko National Museum

The purpose of the work is to determine the technological features of the paper supports of Maria Prymachenko's drawings from the collection of the Taras Shevchenko National Museum, to identify their elemental composition, sizing and fillers, and introducing the results into scientific circulation. **The methodology** is to apply a multi-analytical approach that includes theoretical (comparative analysis) and empirical research methods such as technical photography in different spectral ranges (visual, ultraviolet, and infrared), microscopic examination, X-ray fluorescence analysis, and Fourier transform infrared spectroscopy. **Scientific novelty**. The presented work is the first comprehensive study of Maria Prymachenko's works, which aims to establish the technological features, analyse, and systematise the characteristics of the paper support of the artist's drawings. **Conclusions**. The research has shown that the paper of most of the drawings is made of cotton fibres, sized with plant gum, but differs in its morphological characteristics and fillers. Optical brighteners

have been identified in a paper composition of works from the 1980s. The results are an important contribution to the existing body of knowledge about the composition of paper in the 1940s and early 1990s and may be useful in attributing drawings by Maria Prymachenko's.

Keywords: paper composition, fluorescence, X-ray fluorescence analysis, Fourier transform infrared spectroscopy.

Актуальність теми дослідження. Марія Примаченко (1909–1997) – видатна українська мисткиня, чия художня спадщина увійшла до скарбниці світового мистецтва. Творчий доробок Примаченко зберігається в шістнадцяти музеях України, одне з найбільших зібрань малюнків художниці належить Музею українського народного декоративного мистецтва.

Останні роки відзначаються значною популяризацією творчості художниці, каталогізацією та публікацією її робіт з музейних фондів та приватних збірок, проте існуючі публікації переважно висвітлюють різноманітні аспекти творчості Марії Примаченко та присвячені стилістичному аналізу її творчого доробку. Дотепер використанню технологічних досліджень при проведенні експертизи творів художниці увага не приділялася. У представленій роботі запропонований комплексний мультианалітичний підхід, спрямований на вивчення основ малюнків Марії Примаченко неdestructивними оптичними та фізико-хімічними методами. Отримані дані сприятимуть глибшому розумінню особливостей творчої спадщини мисткині, що є надзвичайно актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню творчої особистості Марії Примаченко та її художньої спадщини присвячені численні наукові статті та монографії. Життєвий та творчий шляхи мисткині, особливості формування художніх образів її творів досліджує Олена Шестакова [9–11]. Тетяна Жмурко аналізує творчість Примаченко крізь призму соціального і культурного контексту, в якому розвивалася художниця [4]. Олександр Найденов у своїх працях наводить науковий аналіз творчості Марії Примаченко і досліджує її художній метод [5; 6]. Дослідження архетипів і символів у картинах Примаченко через призму психоаналізу здійснює Тамара Гундорова [3]. Аналіз зображення звірів та трансформації образів тварин у творчості мисткині наведений у статті Марини Шинкарук [12]. Наукова публікація Любави Собуцької [8] присвячена вивченню малюнків Марії Примаченко другої половини 1980-х – першої половини 1990-х рр. з приватної колекції Едуарда Димшица та тлумаченню творчості художниці в реаліях сьогодення. Попри значну кількість публікацій,

що висвітлюють різноманітні аспекти творчості Марії Примаченко, питання вивчення матеріальних складових її малюнків досі залишалося поза увагою дослідників.

Метою дослідження є комплексне вивчення паперових основ малюнків Марії Примаченко оптичними та фізико-хімічними методами і введення отриманих результатів у науковий обіг. Основна увага була спрямована на встановлення технологічних особливостей паперу, визначення та інтерпретацію його елементного складу, ідентифікацію типу проклеюк і наповнювачів.

Виклад основного матеріалу. У межах співпраці згідно з договором від 2 вересня 2015 р. були проведені дослідження десяти малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка, виконаних протягом 1940–1991 рр.: «Морські гадалки», 1940, папір, гуаш, 200x287 мм (ДМ-1024); «Лев зломив дуба», 1963, папір, гуаш, 590x840 (ДМ-364); «Бура», 1963, папір, гуаш, 400x620 мм (ДМ-378); «Морськийменьок [коник] рибами питається, у морі ховається», 1977, папір, гуаш, темпера, 821x697 мм (ДМ-1157); «Українське лошатко», 1977, папір, гуаш, темпера, 566x718 мм (ДМ-1210); «Весілля Зайця із Сорокою», 1978, папір, гуаш, темпера, 562x752 мм (ДМ-1209); «Бичок у квітах курить люльку і думає думку, щоб у вівсі напастися і не попастися», 1983, папір, гуаш, темпера, 613x860 мм (ДМ-1205); «Старий бобер не захотів у болоті жити, а захотів у полі робити. А з бобра, як із того козла: ні вовни, ні молока сади повигризав і нічого не напав», 1988, папір, гуаш, темпера, 610x860 мм (ДМ-1162); «Стародавнійменьок», 1988, папір, гуаш, 610x848 мм (ДМ-1169); «Горохове чучело», 1991, папір, гуаш, 360x 477 мм (ДМ-1197). У представленій статті проаналізовані технологічні особливості основ вказаних творів.

При проведенні досліджень використовували мультианалітичний підхід, що включав неdestructивні оптичні та фізико-хімічні методи аналізу. Визначення областей реставраційних втручань, вивчення характеру флуоресценції основ та ідентифікацію оптичних відбілювачів у складі паперової маси виконували у ближньому ультрафіолетовому (УФ) діапазоні (360–400 нм). Для встановлення характеру розподілу паперової маси по площі аркушів, виявлення та ідентифікації водяних

знаків використовували фотофіксацію у наскрізному видимому світлі та ближньому інфрачервоному (ІЧ) діапазоні (700–760 нм) модифікованою мультиспектральною камерою Canon Rebel XSi. Морфологічні особливості паперу визначали при візуальному огляді та мікроскопічних дослідженнях, використовуючи стереоскопічний мікроскоп МБС-10 та цифровий мікроскоп SigetaExpert. Елементний склад паперу встановлювали методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) на спектрометрі ElvaX-ART (Elvatech, Україна). Спектри обробляли автоматично за допомогою програмного забезпечення ElvaX 2.9, кількісний склад встановлювався шляхом застосування методу фундаментальних параметрів (безстандартний аналіз). Волокнистий склад, тип проклейки та наповнювачі паперової маси встановлювали методом ІЧ-спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) на спектрометрі Vertex 70 (Bruker, Німеччина), оснащеному приставкою порушеного повного внутрішнього відбиття (ППВВ) з алмазним вікном. Ідентифікацію складових паперу виконували шляхом порівняння з FTIR спектрами еталонів з власної бази БНТЕ «АРТ-ЛАБ».

При огляді в УФ-діапазоні встановлено, що папір трьох малюнків, датованих 1980-ми рр., має інтенсивну молочно-блакитну флуоресценцію, яка свідчить про використання оптичних відбілювачів при виготовленні паперу. Основи робіт «Українське лошатко» (ДМ-1210), «Весілля Зайця із Сорокою» (ДМ-1209) та «Горохове чучело» (ДМ-1197) в УФ-випромінюванні виглядають тьмяно-бузковими, що може вказувати на значний вміст наповнювачів у складі паперу. Основи інших творів мають тьмянний жовтуватий відтінок, очевидно, зумовлений деструкцією волокна та проклеюк. На звороті малюнків спостерігається пожовтіння або знебарвлення паперу під дією фарб та в'язива.

Дослідження у наскрізному видимому та інфрачервоному світлі показали, що аркуші паперу однорідної структури — мають рівномірний (зімкнутий) просвіт. Уздовж нижнього краю малюнка «Весілля Зайця із Сорокою» (ДМ-1209) виявлений водяний знак виробника паперу, який у наскрізному ІЧ-випромінюванні читається як «Perrigot Arches». Паперова фабрика «Arches» була заснована у 1492 р. у Франції [7] та діє дотепер у складі

міжнародної групи з виробництва паперу. Виявлене зображення водяного знаку вказує на виготовлення аркуша із використанням папероробної машини циліндричного типу, яка вперше була проваджена у виробництво Жюлем Перріго, власником фабрики, у 1895 р. [13]. Тип маркування, що не містить знак нескінченності у складі композиції, використовувався при виробництві паперу ARCHES® до 1980 р. [13].

Основи малюнків мають переважно невиражену дрібнозернисту фактуру, що вказує на виробництво аркушів шляхом холодного пресування. Винятком є папір творів «Морські гадалки» (ДМ-1024), «Горохове чучело» (ДМ-1197) та «Весілля Зайця із Сорокою» (ДМ-1209), який характеризується грубозернистою поверхнею. Основа малюнка ДМ-1209 має декільні окрайки уздовж горизонтальних сторін аркуша (зліва та справа папір обрізаний), що є типовим для паперу ручного виробництва або виготовленого з використанням папероробної машини циліндричного типу. Ця технологія була запатентована у 1809 р. [15, 96] і використовується дотепер окремими європейськими виробниками паперу, зокрема ARCHES® [7]. Стандартним розміром аркушів акварельного паперу ARCHES® є 56x76 см [7], що вказує на незначне зменшення роботи у процесі її побутування.

Мікроскопічні дослідження показали, що у складі паперу твору «Морські гадалки» (ДМ-1024) присутні переважно волокна деревної целюлози, у папері інших творів спостерігаються волокна бавовни. Товщина основ малюнків Марії Примаченко варіюється від 0,2 до 0,5 мм.

Дослідження паперу методом РФА були ускладнені тим, що фарбовий шар малюнків нанесений переважно по всій площі аркушів, за винятком окремих творів чистий папір спостерігається лише на відстані 0,2–1,5 см від країв основ. Крім того, деякі з основ мають реставраційне укріплення по периметру звороту, що вимагало ретельного відбору області аналізу. Основа малюнка «Морські гадалки» дубльована по всій площі, отже, результатом досліджень є сумарний вміст елементів в авторському та дублюючому паперах. Результати аналізу елементного складу паперу малюнків Марії Примаченко методом РФА наведені в таблиці 1.

Таблиця 1

Елементний склад паперу малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка

№ n/n	Инв. №	Виявлені хімічні елементи, %									
		Ca	Fe	Zn	Ti	K	Cr	Sr	Cu	Pb	Ba
1	ДМ-1024	44	21	36							
2	ДМ-364	19	34	21					1,2	0,8	17
3	ДМ-378	33	13	44					6,2	3,4	
4	ДМ-1157	35	52	10						1	
5	ДМ-1210	27	37	9	19	4		2			
6	ДМ-1209		15	21	54			4			
7	ДМ-1205	27	21		24				1		
8	ДМ-1162	32	27	24			10	4	4		
9	ДМ-1169	33	21	20	8	6	9	3			
10	ДМ-1197	49	40	7					2	2	

Переважаючими елементами у складі паперу більшості творів є кальцій, залізо та цинк. Кальцій та залізо є макроелементами, які містяться в достатньо великих кількостях у рослинній целюлозі та технічній воді [14, 55], що використовуються при виробництві паперу. Присутність сполук заліза може пояснюватися забрудненнями паперової маси через використання залізного або сталевих обладнання (чани, сітки) [14, 55], сполук кальцію — застосування вапна $\text{Ca}(\text{OH})_2$ для усунення жирових домішок, желатинової проклейки, використання крейди (кальцит) чи гіпсу як наповнювачів [14, 55].

В основах більшості малюнків ідентифікований цинк (7–44%), у складі паперу ряду творів виявлені мікродомішки міді та свинцю (до 6%). Походження мікродомішок (до 10%) цинку, міді та свинцю в папері зумовлюється природним складом целюлози і пов'язано з накопиченням токсичних металів у рослинах протягом періоду їхнього росту [1, 17]. Наявність сполук цинку більшість дослідників також пов'язують з використанням цинкового білила як відбілюючого агенту [16, 413], проте, на нашу думку, значний вміст цинку також може вказувати на додавання сульфід цинку як наповнювача або застосування цинкового обладнання (цинкових пластин) при виготовленні паперу. У складі основи малюнка «Бура» (ДМ-364) виявлене баритове білило.

У складі чотирьох основ виявлені сполуки титану, що може пояснюватися використанням титанового білила або каоліну як наповнювачів [2], і вимагає подальшого аналізу складу методом ATR-FTIR. На наявність каоліну в основі малюнка (ДМ-1210) вказують виявлені домішки калію.

Дослідження методом ІЧ-спектроскопії підтвердили, що папір більшості малюнків

виготовлений із целюлози однорічних рослин (лігнін відсутній). Винятком є папір роботи «Морські гадалки» (ДМ-1024), при виробництві якого використана переважно целюлоза з деревини хвойних порід, про що свідчить значний вміст лігніну. Домішки деревної целюлози наявні у складі основи роботи «Старий бобер...» (ДМ-1162). Більшість основ творів Марії Примаченко проклеєні рослинним клеєм, тваринний клей виявлений лише на поверхні паперу малюнків «Бура» (ДМ-378) та «Весілля Зайця із Сорокою» (ДМ-1209).

В основах усіх творів методом ATR-FTIR виявлена незначна кількість сполук кальцію у складі рослинної напівмаси. Як наповнювач у папері творів «Морський меньок» (ДМ-1157) та «Українське лошатко» (ДМ-1210), створених у 1977 р., ідентифікований каолін, що пояснює значний вміст виявленого методом РФА титану в аркуші останнього з малюнків [2]. Домішки каоліну присутні в основах робіт «Морські гадалки» (ДМ-1024), «Лев зломив дуба» (ДМ-364) та «Бичок у квітах...» (ДМ-1205). Папір малюнка «Весілля Зайця із Сорокою» (ДМ-1209) містить титанове білило як наповнювач. Виявлений при дослідженні основ творів «Бичок у квітах...» (ДМ-1205) та «Стародавній меньок» (ДМ-1169) значний вміст сполук титану, очевидно, пояснюється наявністю фарбового шару в області проведення аналізу (у складі фарб методами РФА та ATR-FTIR ідентифіковані титан та каолін). При виробництві паперових основ інших малюнків використана чиста целюлоза без додавання мінеральних наповнювачів. У таблиці 2 наведені результати аналізу паперу малюнків Марії Примаченко оптичними та фізико-хімічними методами.

Таблиця 2

Характеристики паперу малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка

№ п/п	Інв. №	Товщина, мм	Фактура поверхні	Оптичні відбілювачі	Наявність лігніну	Тип проклейки	Наповнювачі
1	ДМ-1024	0,3	грубозерниста		++	рослинний клей	домішки каоліну
2	ДМ-364	0,3	невиражена дрібнозерниста			рослинний клей	домішки каоліну
3	ДМ-378	0,3	невиражена дрібнозерниста			тваринний клей	відсутні
4	ДМ-1157	0,2	невиражена дрібнозерниста			рослинний клей	каолін
5	ДМ-1210	0,2	невиражена дрібнозерниста			рослинний клей	каолін
6	ДМ-1209	0,5	слабовиражена грубозерниста			тваринний клей	титанове білило
7	ДМ-1205	0,3	невиражена дрібнозерниста	+		рослинний клей	домішки каоліну
8	ДМ-1162	0,4	невиражена дрібнозерниста	+	+	рослинний клей	відсутні
9	ДМ-1169	0,3	невиражена дрібнозерниста	+		рослинний клей	відсутні
10	ДМ-1197	0,3	виражена грубозерниста			рослинний клей	відсутні

Наукова новизна. Представлена робота є першим комплексним дослідженням основ малюнків Марії Примаченко, спрямованим на встановлення технологічних особливостей паперу.

Висновки. Виконані дослідження оптичними та фізико-хімічними методами дозволили визначити технологічні особливості паперу малюнків Марії Примаченко 1940-х – початку 1990-х рр. Показано, що основи малюнків відрізняються за морфологічними характеристиками (товщина, фактура), методом виробництва, складом проклеюк та наповнювачів, що може вказувати на використання доступних для мисткині на момент створення робіт матеріалів. Результати представлених досліджень можуть бути корисними мистецтвознавцям та дослідникам творчої спадщини художниці.

Література

1. Андріанова О. Встановлення елементного складу паперу офортів XVII ст. з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини* : матер. V Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 24-25 вересня 2020 р.). Київ : НАКККиМ, Фенікс, 2020. С. 14–20.
2. Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Інтерпретація походження сполук титану у складі паперу XIX–XX ст. за результатами дослідження фізико-хімічними методами. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : матер. XII Міжнар. наук. конф. (Львів, 22 листопада 2024 р.). Львів : ЛННБ України ім. В. Стефаника, 2024. С. 205–210.
3. Гундорова Т. Фантазми Марії Примаченко. *Примаченко 100. Статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко* / упоряд. О. Найдено. Київ : Родовід, 2009. С. 173–175.
4. Жмурко Т. Наївна (не) свобода. Про творчість Марії Примаченко та Катерини Білокур. *Чому в українському мистецтві є великі художниці*. Київ : Publish Pro, 2019. С. 40–51.
5. Найдено О. Марія Приймаченко: орнамент простору і простір орнаменту. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2011. 238 с.
6. Найдено О. Марія Приймаченко. Синтез орнаментального і фігуративного начал як стильова основа творчості. *Народне мистецтво*. 2001. № 1–2. С. 2–5.
7. Офіційний сайт виробника паперу ARCHES®. URL: <https://arches-papers.com> (дата звернення: 05.01.2025).
8. Собуцька Л. Сміливість – бути геніальною Марією Примаченко. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 2. С. 121–129. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.15>.
9. Шестакова О. Життя та творчість Марії Примаченко. *Марія Примаченко* / Maria Rymachenko. Альбом серії «Державні зібрання України». Михайло Андреев, Олексій Данілов, Олена Шестакова. Київ : Духовна спадщина України, 2023. С. 9–17.
10. Шестакова О. До 100-річчя від дня народження Марії Примаченко. *Українське мистецтво*. 2010. № 5–6. С. 118–119.

11. Шестакова О. Одкровення і загадки Марії Оксентіївни. *Народне мистецтво*. 2008. № 1–2. С. 4–9.
12. Шинкарук М. «Гороховий звір» М. Приймаченко. *100 найвідоміших шедеврів України* / під заг. ред. Марини Русяєвої. Київ : Автограф, 2004. С. 490–493.
13. Arches Main Catalogue 2023. Arches : FILA-ARCHES. 2023. 98 p. URL : <https://www.fila.it/up/sites/8/ARCHES-MAIN-CATALOGUE-2023.pdf> (дата звернення: 05.01.2025).
14. Manso M. et al. Investigation of the Composition of Historical and Modern Italian Papers by Energy Dispersive X-ray Fluorescence (EDXRF), X-ray Diffraction (XRD), and Scanning Electron Microscopy Energy Dispersive Spectrometry (SEM-EDS). *Applied Spectroscopy*. 2011. Vol. 65, №. 1. P. 52–59. DOI: 10.1366/10-06105.
15. Neumann S. Mechanising Handmade Paper. Traditional and Modern Paper Production in 19th-Century Europe. *Paper Stories – Paper and Book History in Early Modern Europe*/ Eds. S. Hufnagel, P. Sigurdarðóttir and D. Ólafsson. Leck : CPI books GmbH, 2023. P. 91–110. DOI: 10.1515/978311162768-005.
16. Pitarch A. et al. Raman analysis assessed by Fourier-Transformed infrared and X-ray fluorescence spectroscopies: a multi-analytical approach of ancient chromolithographs from the 19th century. *Journal of Raman Spectroscopy*. 2012. Vol. 43, №. 3. P. 411–418. DOI: 10.1002/jrs.3055.

References

1. Andrianova, O. (2020). Determination of the Elemental Composition of the 17th Century Etchings' Paper from the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts Collection. Proceedings from V International scientific and practical conference "Museums and restoration in the context of cultural heritage preservation". Kyiv: NACCCiM, Phoenix, 14–20 [in Ukrainian].
2. Andrianova, O. B., & Biskulova, S. O. (2024). Interpretation of the Titanium Compounds Origin in the Composition of the 19th and 20th Centuries' Paper on the Research Results by Physical and Chemical Methods. Proceedings from the XII International Scientific Conference "Artistic culture: history, theory, methodology". Lviv: LNNB Ukrainy im. V. Stefanyka, 205–210 [in Ukrainian].
3. Hundorova, T. (2009). Maria Prymachenko's Fantasies. Primachenko 100. Articles, Essays, Memoirs, Publications Devoted to the Centenary of Maria Prymachenko. Kyiv, 173–175 [in Ukrainian].
4. Zhmurko, T. (2019). Naïve (In)freedom. On the Works of Maria Prymachenko and Kateryna

Bilokur. Why there are Great Artists in Ukrainian Art. Kyiv, 40–51 [in Ukrainian].

5. Naiden, O. (2011). Maria Pryimachenko: Ornament of Space and Space of Ornament. Kyiv [in Ukrainian].
6. Naiden, O. (2001). Maria Pryimachenko. Synthesis of Ornamental and Figurative Principles as a Stylistic Basis of Creativity. *Folk Art*, 1–2, 2–5 [in Ukrainian].
7. Official website of the paper manufacturer ARCHES®. (n.d.). Retrieved from: <https://arches-papers.com> [in English].
8. Sobutska, L. (2023). The Courage to be a Genius Maria Prymachenko. *Ukrainian Art Historical Discourse*, 2, 121–129. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.15> [in Ukrainian].
9. Shestakova, O. (2023). Life and Work of Maria Prymachenko. *Maria Prymachenko. Album of the Series "State Collections of Ukraine"*. Kyiv, 9–17 [in Ukrainian].
10. Shestakova, O. (2010). On the 100th anniversary of Maria Prymachenko's birth. *Ukrainian Art*, 5–6, 118–119 [in Ukrainian].
11. Shestakova, O. (2008). Revelations and Riddles of Maria Oksentievna. *Folk Art*, 1–2, 4–9 [in Ukrainian].
12. Shynkaruk, M. (2004). The Pea Beast by M. Pryimachenko. 100 Most Famous Masterpieces of Ukraine. Kyiv, 490–493 [in Ukrainian].
13. Arches Main Catalogue 2023. (2023). Arches: FILA-ARCHES. Retrieved from: <https://www.fila.it/up/sites/8/ARCHES-MAIN-CATALOGUE-2023.pdf> [in English].
14. Manso, M. et al. (2011). Investigation of the Composition of Historical and Modern Italian Papers by Energy Dispersive X-ray Fluorescence (EDXRF), X-ray Diffraction (XRD), and Scanning Electron Microscopy Energy Dispersive Spectrometry (SEM-EDS). *Applied Spectroscopy*, 65(1), 52–59. DOI: 10.1366/10-06105 [in English].
15. Neumann, S. (2023). Mechanising Handmade Paper. Traditional and Modern Paper Production in 19th-Century Europe. *Paper Stories – Paper and Book History in Early Modern Europe*. Leck, 91–110. DOI: 10.1515/978311162768-005 [in English].
16. Pitarch, A. et al. (2012). Raman analysis assessed by Fourier-Transformed infrared and X-ray fluorescence spectroscopies: a multi-analytical approach of ancient chromolithographs from the 19th century. *Journal of Raman Spectroscopy*, 43 (3), 411–418. DOI: 10.1002/jrs.3055 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 17.02.2025

УДК 75.03 (045) "17/19"

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327950

Цитування:

Бардік М. А. Деякі особливості живописної декорації церков Києво-Печерської лаври кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 205–212.

Bardik M. (2025). Some Features of Painting Decorations of the Kyiv-Pechersk Lavra's Churches at the Late 19th – the Early 20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 205–212 [in Ukrainian].

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидатка мистецтвознавства,
провідна наукова співробітниця
науково-дослідного відділу історії
Києво-Печерської лаври та музейництва
Національного заповідника
«Києво-Печерська лавра»
<https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>
mb30@i.ua

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСНОЇ ДЕКОРАЦІЇ ЦЕРКОВ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – розглянути спільні риси живописної декорації церков Києво-Печерської лаври 1890-х – 1910-х рр. **Методологія** дослідження полягає в комплексному застосуванні історико-культурного, мистецтвознавчого, діахронного аналізу, емпіричного спостереження. **Наукова новизна роботи**. Виявлені та проаналізовані спільні риси живописної декорації церков Києво-Печерської лаври 1890-х – 1910-х рр. на основі маловідомих архівних документів, візуальних джерел, зокрема введених у науковий обіг. Спільні образні, композиційні, іконографічні особливості розглянуті в розписах таких храмів, як Велика церква (Успенський собор), Троїцька надбрамна церква, церква преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезна церква), церква Всіх святих, Аннозачатіївська церква, церква Різдва Пресвятої Богородиці. Досліджено прямий та опосередкований вплив декорації Великої церкви на формування живописної декорації зазначених храмів. Також простежено наслідування композицій Успенського собору XVIII ст. в декорації Аннозачатіївської церкви й уточнено датування розписів цієї церкви кінця XIX ст. (1895). **Висновки**. 1890-ті – 1910-ті рр. стали періодом створення нового монументального живопису у храмах Києво-Печерської лаври, відміченого певними особливостями. Живописній декорації різних церков була притаманна образна, композиційна та іконографічна схожість. Окрім образів преподобних отців Печерських це були зображення Христа в верхньому регістрі храмової декорації згідно візантійського канону замість Новозавітної Трійці. Були взяті за взірць академічні розписи Великої Успенської церкви Лаври (В. П. Верещагін), цитовані настінні живописні композиції та ікони собору Святого Володимира в Києві (В. Васнецов). Художники могли дотримуватись академічної традиції (В. Сонін) або оригінально презентувати образи в стилі модерн (І. Їжакевич, В. Шуршиков), зберігаючи іконографію композицій В. П. Верещагіна. Схожість декорації церков (Аннозачатіївська церква, церква Різдва Пресвятої Богородиці) реалізовувалась також у повторі локації тематико-сюжетних ліній настінного живопису Великої церкви. Згідно з архівними відомостями зроблено висновок, що розписи в Аннозачатіївському храмі були виконані в 1895 р.

Ключові слова: духовна культура, православ'я, академічний живопис, живопис модерну, сакральний монументальний живопис, іконопис, український живопис, Василь Верещагін, Іван Їжакевич.

Bardik Maryna, Candidate (PhD) in Art History, Leading Researcher, Scientific-Research Department of the History of the Kyiv-Pechersk Lavra and Museology, National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'

Some Features of Painting Decorations of the Kyiv-Pechersk Lavra's Churches at the Late 19th – the Early 20th Century

The purpose of the article is to consider common features of the painting decorations of the Kyiv-Pechersk Lavra's churches in 1890s – 1910s. **The research methodology** consists in the complex applying to historical and cultural analysis, art study and diachronic one, empirical observation. **The scientific novelty of the study**. Based on little-known records, visual sources including introduced into scientific circulation, the author identified and analysed the common features of the painting decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra's churches in 1890s – 1910s. She considered the common image, compositional, iconographic features of the murals of churches such as the Great Church (Dormition Cathedral), Holy Trinity Gate Church, Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber (Refectory Church), Church of All Saints, Church of Conception by St. Ann, Church of Nativity of the Most Holy Theotokos. She observed the direct and indirect influence of the Great Church decoration on the formation of painting decorations in these churches. The author also studied the emulation of the Dormition Cathedral compositions of the 18th century in the Church of Conception by St. Ann decoration and clarified the dating of mural paintings of this church at

the late 19th century (1895). **Conclusions.** 1890s – 1910s were the period of creation new mural paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's churches defined by specific features. Painting decorations in different churches were specifying by image, compositional and iconographic similarity. As with images of the Venerable Fathers of Pechersk, these were images of Christ in the upper case of painting decorations according to the Byzantine canon instead of New Testament Trinity. The academic murals of the Lavra's Great Dormition Church had been emulated, and the mural painting compositions of St. Volodymyr's Cathedral in Kyiv (V. Vasnetsov) had been cited. The artists could follow the academic tradition (V. Sonin) or originally present images in Art Nouveau style (I. Yizhakevych, V. Shurshykov) preserving the iconography of V. P. Vereshchahin's compositions. The similarity of painting decorations of the churches (Church of Conception by St. Ann and Church of Nativity of the Most Holy Theotokos) also had been realised repeating the plot and topical lines of the Great Church murals. According to archival information, the author concluded that mural paintings in the Church of Conception by St. Ann had been performed in 1895.

Keywords: sacral culture, Orthodoxy, academic painting, Art Nouveau painting, sacral mural painting, icon painting, Ukrainian painting, Vasyl Vereshchahin, Ivan Yizhakevych.

Актуальність теми дослідження. Якщо замислитись над питанням своєрідності живописного оздоблення церков Києво-Печерської лаври, то першим, що спадає на думку, – образи преподобних отців Печерських, а з них, звичайно, – засновників Печерського монастиря – преподобних Антонія і Феодосія. Їхні зображення у розписах церковних інтер'єрів та екстер'єрів зустрічали віруючих, супроводжували їх у молитвах. А ще, безумовно, – образ Богородиці, Цариці Небесної на троні в оточенні Антонія і Феодосія, доповнений іноді образами ангелів, адже Печерська земля – один з її земних уділів. Окрім цих образів зі сформованою на лаврських теренах іконографією інші образи і сюжети об'єднували розписи церков Лаври, тому доволі цікаво простежити спільні риси в монументальному живописі лаврських храмів у період його змін, наприкінці XIX – на початку XX ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковці звертали увагу на повтори низки композицій у бароковому живописі Великої та Троїцької церков Лаври. Проте час, коли стінопис XVIII і навіть XIX ст. наприкінці 1890-х почали активно ліквідувати і замінити новим, залишився мало дослідженим щодо схожості нових розписів у різних храмах. Згадувалися хіба що образи преподобних отців Печерських, які протягом століть були спільною основою культурної спадщини Лаври. Щодо інших сюжетно-образних ліній у розписах зазначеного періоду ми свого часу аналізували композиційні паралелі в монументальному живописі церкви Воздвиження Чесного Хреста Господнього (1894) [1]. Наше дослідження вважаємо за доцільне продовжити, розширивши коло лаврських церков, залучаючи матеріали про їхні розписи, включно з ескізами і проєктами, подовживши часові межі до кануну Першої світової війни.

Мета статті – розглянути спільні риси живописної декорації церков Києво-Печерської лаври 1890-х – 1910-х рр.

Виклад основного матеріалу. Настінні композиції Великої церкви (Успенського собору) ставали предметом для наслідування в живописі лаврських церков. Не стала виключенням Аннозачатіївська церква, розташована біля входу в Дальні печери. Зведена в 1679 р. на місці дерев'яного храму вона зазнала кілька перебудов, а з ними – змін у живописному оздобленні. Після однієї з перебудов, проведеної за проєктом 1809 р., церкву розписав київський художник Іван Квятковський, після чого, у грудні 1811 р., її освятили [2, 370–371]. Композиції, які прикрашали Аннозачатіївську церкву, названі в архівних документах, а останні, у свою чергу, були введені в науковий обіг у матеріалах (1977), підготовлених фахівцями в процесі проведення реставраційних робіт. У 1853 р. і 1856 р. згадувалося кілька композицій і зазначалося, що стіни і стелі вкриті зеленою клейовою фарбою. У числі композицій були названі такі: «... над престолом на коробовому склепінні був зображений “олійними фарбами в колі Бог Отець із Духом Святим”», «... над престолом зі східної сторони розп'яття Спасителя» [3, арк. 4].

Звернімось до архівних свідочств про живопис Великої церкви, XVIII ст., збережений до 1893 р., а саме – про композиції головного вівтаря. «На всій же круглій східній стіні, визолоченій, зображені: уверху Бог Отець, який сидить у хмарах і благословляє...», обабіч були написані два ангели. «Нижче Бога Отця на хмарах животворчий Дух Святий в золотих “променях”. Нижче Духа Святого – розп'яття Господнє, зверху якого напис золотими літерами... Під хрестом частина землі та Адамова голова з двома кістками» [4, арк. 5 зв.]. Очевидною є композиційна аналогія у вівтарній декорації храмів, причому взірцем для розпису

Аннозачатіївського храму слугував створений раніше стінопис вітвара Великої церкви.

У цьому випадку така послідовність має цілком природний вигляд, оскільки підпорядкована хронологічному принципу, а ось наприкінці XIX ст. авторитет Великої церкви вплинув на розпис Аннозачатіївського храму опосередковано. Починаючи з 1880 р., коли під час ремонтних робіт були виявлені давні елементи архітектури і декору Великої церкви, виникла думка про її давній образ, образ часу заснування і освячення. У 1886 р. ця думка прийняла форму рекомендації спеціальних комісій розписати головний храм Лаври в дусі візантійських і давньоруських церков XI–XII ст. У 1893 р. стінопис у головному об'ємі збили, у 1894 р. утвердили нову програму розписів, деякі композиції у ній були згодом скориговані. За проектом розпису 1896 р. [5] в центральному куполі планувалося написати образ Новозавітної Трійці, як і в попередній бароковій декорації, і тільки пізніше, в ескізі [6] та остаточному варіанті [7], художник Василь Петрович Верещагін виконав зображення Христа Пантократора на троні в оточенні серафимів [8, 117–119].

В Аннозачатіївській церкві ідею повернення до візантійського канону, рекомендовану для Успенського храму в 1886 р., втілили кількома роками раніше. Протягом 1891–1892 рр. у ній проводились ремонтні роботи, під час яких, серед іншого, замінили бароковий грушоподібний купол шатровим, його (у відреставрованому вигляді) ми бачимо і зараз. В інтер'єрі новий купол розписали, виконали інші композиції в техніці олійного живопису. Завдяки поновленню (промиванню живописних композицій, перефарбуванню стін) у 1903, 1908, 1913 рр. [3, арк. 6] та реставрації в 1977–1978 рр. [9] розписи зберігались до кінця XX ст.

Питання авторства цих розписів поки залишається відкритим, а датування їх кінцем XIX ст. пропонуємо уточнити. В архівних документах зафіксовано, що ремонтні роботи затягнулися, тривали в 1894 р., а в 1895 р. було зроблене перетирання стін і фарбування олією [3, арк. 4–5]. Отже, Розписи Аннозачатіївської церкви були виконані в 1895 р.

Тепер вони втрачені, але уявлення про них можна скласти за матеріалами реставраційного звіту (1980), у якому є стислий опис настінних композицій і їхнього стану збереження, фотоматеріали і картограми живопису [9]. Із наведених в архівних джерелах відомостей можна зробити висновок, що композиції 1895 р. могли відрізнитися від попередніх: так, на східній стіні над іконостасом замість «Різдва Христового» [3, арк. 4] написали «Воскресіння Христове» [9,

арк. 3, 23]; а могли зберігати композиційну основу, наприклад, зображення Бога Отця і Святого Духа [3, арк. 18] (рис. 1) на склепінні вітвара було оновлено. «Вітвар. На склепінні – композиція “Бог Отець і Святий Дух”. Саваоф зображений у хмарах з розпростертими руками, поряд з ним – атрибути: чаша, книга, хрест. Фон склепіння і стіни світло-блакитного кольору. ... Під час зондажного обстеження виявлено, що композиції переписані, а на фоні маються кілька шарів сірого і світло-блакитного кольору» [9, арк. 3].



Рис. 1. Невідомий художник. Бог Отець і Святий Дух. Розписи склепіння вітвара Аннозачатіївської церкви. 1895. Олія. Фото до реставрації. 1977

У куполі було виконано поясне зображення Христа Пантократора, на парусах – євангелістів. «На барабані, як і на стінах світло-блакитне пофарбування. ... На парусах – євангелісти Марко, Матфей, Іоанн і Лука зі своїми символами. ... На плафоні зображений Ісус Христос з книгою, оточений чотирма серафимами» [9, арк. 4–5, 25–29] (рис. 2, 3).



Рис. 2. Невідомий художник. Христос Вседержитель. Розписи купола Аннозачатіївської церкви. 1895. Олія. Фото після реставрації. 1978



Рис. 3. Невідомий художник. Святий апостол і євангеліст Іоанн Богослов. Розписи північно-східного паруса Аннозачатіївської церкви. 1895. Олія. Фото після реставрації. 1978

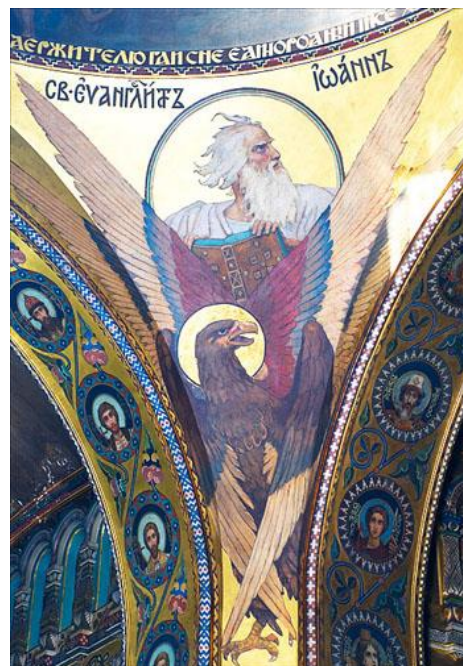


Рис. 5. В. Васнецов. Святий апостол і євангеліст Іоанн Богослов. Розписи північно-східного паруса центрального купола Свято-Володимирського собору в Києві. 1885–1896. Олія

Дослідники слушно зауважували, що розписи парусів і плафона у шатрі церкви є парафразами живописних композицій В. Васнецова у Свято-Володимирському соборі в Києві [10, 1398]. Переконалися в цьому, можна зіставивши архівні фото композицій Аннозачатіївської церкви і фото розписів центрального купола і парусів Володимирського собору [11] (рис. 4, 5).



Рис. 4. В. Васнецов. Христос Вседержитель. Розписи центрального купола Свято-Володимирського собору в Києві. 1885–1896. Олія

Зображення євангелістів у лаврському храмі є повторенням відповідних композицій В. Васнецова. Цитата ж створеного ним величного образу Христа Пантократора в Аннозачатіївській церкві була введена у змінену загальну композицію. Таку зміну обумовила особливість конструкції скупії купола, у центрі якої розташована розетка, тому довелося змістити зображення Пантократора і додатково ввести зображення серафимів і хмар для заповнення композиційного поля. Образ Христа з супровідними зображеннями у рамі профільованого карниза поступався в монументальності обраному взірцю.

Цитування живопису Володимирського собору вийшло за межі розписів і визначило вигляд ікон Христа і Богородиці намісного ряду іконостаса Аннозачатіївської церкви. Головні образи іконостаса є копіями відповідних зображень, створених В. Васнецовим у Свято-Володимирському соборі в Києві [10, 1399]. Зараз ікони знаходяться у фондах Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» [12; 13] (рис. 6, 7). Їх у 1977–1978 рр. реставрував художник-реставратор, педагог Олександр Віслободов, зауважуючи про їхнє копійоване походження [14, арк. 32–41 зв.].



*Рис. 6. Невідомий художник.
Спас Вседержитель. Ікона іконостаса
Аннозачатійської церкви. 1890-ті. Полотно.
Олія. Публікується вперше*



*Рис. 7. Невідомий художник.
Богородиця з Дитиною. Ікона іконостаса
Аннозачатійської церкви. 1890-ті. Полотно.
Олія. Публікується вперше*

Живопис центрального купола Великої церкви був виконаний пізніше Ааннозачатійського, проте він не копіював інший, хоча і високохудожній, зразок, а був оригінальним авторським твором В. П. Верещагіна. Поряд з іншими композиціями він став взірцем для повторення в інших лаврських храмах. І тут не можна не згадати про розпис екстер'єру Троїцької надбрамної церкви Володимира Соніна. У 1900 р. В. Сонін представив для утвердження Духовному Собору Лаври ескіз і картони нових композицій. Серед робіт був «ескіз: на західній стіні уверху під навісом повинна бути зображена Св. Трійця, оточена Ангелами». Навпроти зазначалося: «замість Св. Трійці зобразити лик Спасителя поясного з розкритим Євангелієм з наявною обстановкою» [15, арк. 20]. Далі в реєстрі картонів та ескізів, прийнятих Духовним Собором для подальшого виконання, зокрема, зазначалося: «на західній стіні уверху під навісом 1. Св. Трійця, оточена Ангелами... замінити Спасителем, оточеним Ангелами» [15, арк. 32]. Декорація верхнього ярусу фасаду змінилась таким же чином, як і центрального купола Успенського храму. А для образів преподобних Антонія і Феодосія Печерських взагалі застосовувалася «норма прямої дії»: триматися типів професора Верещагіна, що в лаврській Великій церкві [15, арк. 20 зв., 32].

У розписах церкви Всіх святих, виконаних під керівництвом Івана Їжакевича в 1905–1906 рр., образ Вседержителя написаний у центральному куполі (рис. 8). За композиційним завданням декорація схожа з розписом купола Аннозачатійського храму – образ Христа Вседержителя, поясний, із розкритим Євангелієм, представлений в оточенні чотирьох серафимів. Відчутна велика різниця у виконанні цього завдання: принцип станкового твору з опорою на принципи академізму (доволі хиткою в зображенні серафимів) і композиція з вираженими рисами стилю модерн, написана під керівництвом І. Їжакевича учнем лаврської школи Василем Шуршиковим [16, 129].

Стилістичними рисами, притаманними живопису модерну, і авторським творчим підходом відзначені композиції, написані І. Їжакевичем у церкві Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезній церкві). Цими рисами вони відрізняються від аналогічних композицій В. П. Верещагіна у Великій Успенській церкві, створених кількома роками раніше в традиції академізму. Під керівництвом В. П. Верещагіна

працював колектив художників і майстрів, серед яких були І. Їжакевич і Г. Попов [16, 88]. Утім визначити «чиюсь руку» в тому чи іншому зображенні без історичних свідчень достеменно неможливо. До того ж настінні композиції були результатом ретельного повторення на архітектурних поверхнях підготовчих ескізів В. П. Верещагіна, затверджених Духовним Собором Лаври (зображення на архівних фото ескізів і відповідних композицій майже однакові). Разом із тим це аж ніяк не применшує майстерності художників-монументалістів та їхнього внеску в розпис Великої церкви.

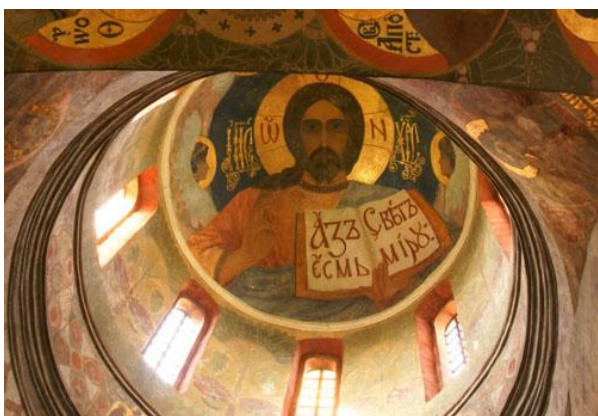


Рис. 8. І. Їжакевич, В. Шуришков. Христос Вседержитель. Розписи центрального купола церкви Всіх святих. 1905–1906. Олія. Фото з колекції автора

І. Їжакевич зміг проявити свою художню індивідуальність, коли працював самостійно над композиціями в Трапезній церкві і палаті (1903–1910). У куполі він написав Спасителя в архіерейському облаченні, обабіч – Богородицю і святого пророка Іоанна Предтечу в молінні. Деїсус оточують розташовані по колу архангели, іконографія яких іноді є доволі звичною: архангел Варахїїл із квітами, архангел Селафїїл – з алавастром, а інколи не дуже розповсюдженою: архангел Селафїїл зображений без чоток, архангел Гавріїл замість білої лілеї тримає дзеркало і ліхтар, архангел Михайїл змість меч – лабарум і пальмову гілку (рис. 9). Іконографічний взірць знаходимо в живописі Великої церкви. Очевидно, що для зображень сімох архангелів у куполі Трапезної церкви І. Їжакевич використав іконографію розпису нижнього регістру апсиди дияконника Великої церкви (рис. 10) [17], де була написана композиція Собор архангела Михайїла.



Рис. 9. І. Їжакевич. Архангел Михайїл. Розписи купола Трапезної церкви. Фрагмент. 1903–1910. Олія. Фото з колекції автора



Рис. 10. В. П. Верещагін, В. Д. Фартусов і художники. Архангел Михайїл. Собор архангела Михайїла. Фрагмент. Розписи дияконника Великої церкви. 1897–1900. Олія. Негатив. Початок XX ст. Публікується вперше

Завдяки відомостям з архівних документів, які ми вводимо в науковий обіг, можемо уточнити час і авторство цієї композиції: у жовтні 1899 р. Духовний Собор Лаври доручив професору живопису В. П. Верещагіну зробити ескіз композиції «Собор архангела Михаїла» і представити Духовному Собору, а в 1900 р. вона була виконана [18, арк. 4, 7]. Фон і орнаменти, як і в інших розписах Успенського храму, виконувалися під керівництвом В. Д. Фартусова [19, 29–30]. Зберігши іконографію академічної композиції, написаної за ескізом і під керівництвом В. П. Верещагіна, І. Їжакевич у Трапезному храмі створив оригінальні образи в стилістиці модерну.

Декорація Великої Успенської церкви 1897–1901 рр. стала своєрідним зразком для запланованого на початку ХХ ст. нового розпису церкви Різдва Пресвятої Богородиці, розташованої навпроти Аннозачатіївського храму. На початку ХХ ст. планували зробити новий розпис інтер'єру Різдвобогородицької церкви. Його хотіли доручити Івану Міщенку, який був останнім керівником лаврської рисувальної школи (вересень 1910 р. – вересень 1915 р.) [16, 103]. Низка композицій за змістом і локацією наслідувала декорацію Великої церкви. Так, у центральному куполі храму мали написати Спасителя Благословляючого (що відповідало візантійському канону), на південній стіні за криласом – «Введення у храм Пресвятої Богородиці», а на північній – «Успіння Богородиці» (у Великій церкві містилась композиція «Несіння тіла Богоматері до гробу»), образи преподобних Антонія і Феодосія Печерських під західним куполом, в арці в круглих медальйонах – образи преподобних отців Печерських [20, арк. 8–9]. Оздобити новим живописом церкву Різдва Богородиці не судилося, творчі плани перервала Перша Світова війна [16, 102]. Створення нових розписів у храмах Києво-Печерської було продовжено у ХХІ ст.

Наукова новизна роботи. Виявлені та проаналізовані спільні риси живописної декорації церков Києво-Печерської лаври 1890-х – 1910-х рр. на основі маловідомих архівних документів, візуальних джерел, зокрема введених у науковий обіг. Спільні образні, композиційні, іконографічні особливості розглянуті в розписах таких храмів, як Велика церква (Успенський собор), Троїцька надбрамна церква, церква преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезна церква), церква Всіх святих, Аннозачатіївська церква, церква Різдва

Пресвятої Богородиці. Досліджено прямий та опосередкований вплив декорації Великої церкви на формування живописної декорації зазначених храмів. Також простежено наслідування композицій Успенського собору ХVІІІ ст. в декорації Аннозачатіївської церкви й уточнено датування розписів цієї церкви кінця ХІХ ст. (1895).

Висновки. 1890–1910-ті рр. стали періодом створення нового монументального живопису у храмах Києво-Печерської лаври, відміченого певними особливостями. Живописній декорації різних церков була притаманна образна, композиційна та іконографічна схожість. Окрім образів преподобних отців Печерських, це були зображення Христа в верхньому регістрі храмової декорації згідно візантійського канону замість Новозавітної Трійці. Були взяті за взірць академічні розписи Великої Успенської церкви Лаври (В. П. Верещагін), цитовані настінні живописні композиції та ікони собору Святого Володимира в Києві (В. Васнецов). Художники могли дотримуватись академічної традиції (В. Сонін) або оригінально презентувати образи в стилі модерн (І. Їжакевич, В. Шуршиков), зберігаючи іконографію композицій В. П. Верещагіна. Схожість декорації церков (Аннозачатіївська церква, церква Різдва Пресвятої Богородиці) реалізовувалась також у повторі локації тематико-сюжетних ліній настінного живопису Великої церкви. Згідно з архівними відомостями зроблено висновок, що розписи в Аннозачатіївському храмі були виконані в 1895 р.

Література

1. Бардік М. А. Богословська програма, аналогії, новаті монументального живопису церкви Воздвиження Чесного Хреста Господнього Києво-Печерської лаври 1894 р. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 95–104.
2. Бруснікіна Г. П., Ващенко О. В., Візір О. П., Коваль О. П., Кочубинська Т. В. та ін. Києво-Печерська лавра – пам'ятка історії і культури України. Київ : СПД Пугачов, 2006. 426 с. : іл.
3. Свято-Успенська Києво-Печерська лавра. *Архів канцелярії*. Іваненко В., Блажівський В., Дорофійенко І., Стриленко Ю., Марампольський А., Мамолат О. Проектні пропозиції з реставрації живопису пам'ятника архітектури ХVІІІ–ХІХ ст. Зачатіївської церкви Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника. Київ, 1977. Машинопис. Фото.
4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського Фонд І. Справа 5412 [без року].
5. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-1637.
6. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Негативи». КПЛ-Н-307.

7. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3960.
8. Бардік М. А. Монументальний живопис Великої Печерської церкви кінця XIX століття як інтерпретація його давньоруського образу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 115–121.
9. Свято-Успенська Києво-Печерська лавра. *Архів канцелярії* / Іваненко В., Блажівський В., Дорофійко І. Звіт про реставрацію монументального живопису Аннозачатківської церкви КДІКЗ [Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника]. Київ. 1980. Машинопис. Фото. Картограми.
10. Кадомська М., Овчаренко О. Церква зачаття св. Анни. *Звід пам'яток історії та культури України : Енциклопедичне видання* : у 28 т. / голов. редкол. В. Смолій та ін. Київ : Головна ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. Київ : Кн. 1, ч. 3. С–Я / редкол. тому: відп. ред. П. Тронько та ін. 2011. : іл. С. 1397–1399.
11. Каталог розписів Свято-Володимирського собору в м. Києві. Частина 1. URL: <http://katedral.org.ua/foto/431-rozpysy.html> (дата звернення: січень 2025 р.)
12. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Живопис». КПЛ-Ж-2512.
13. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Живопис». КПЛ-Ж-2513.
14. Свято-Успенська Києво-Печерська лавра. *Архів канцелярії*. Іваненко В., Блажівський В., Дорофійко І., Стриленко Ю., Беляй А., Мамолат О. Проектні пропозиції та науково-технічний звіт з реставрації живопису пам'ятника іконостаса церкви Анни Зачаття церкви Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника. Київ. 1979. Машинопис. Фото. Картограма.
15. Центральний державний архів України, м. Київ. Фонд 128. Опис 2 загальний. Справа 410. 1899–1904.
16. Шиденко В. А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври (російською мовою). Київ : НКПІКЗ, Фенікс, 2008. 254 с.
17. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Негативи». КПЛ-Н-831.
18. Український державний науково-дослідний та проєктний інститут «УкрНДІпроектреставрація». *Науковий архів*. 12420-П. Київ. 2005.
19. Бардік М. А. Варіативність візантійської художньої традиції в храмовому живописі Києво-Печерської лаври 1890–1910-х. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 26–32.
20. Свято-Успенська Києво-Печерська лавра. *Архів канцелярії*. Іваненко В., Блажівський В., Дорофійко І., Стриленко Ю., Марампольський А., Мамолат О. Проектні пропозиції з реставрації живопису пам'ятника архітектури XVII–XVIII ст. церкви Різдва Богородиці Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника. Київ, 1977. Машинопис. Фото. Картограми.

References

1. Bardik, M. (2023). Theological Programme, Analogies, Innovations in Mural Painting of the Exaltation of the Precious Cross Church of the Kyiv-Pechersk Lavra in 1894. *Culture and Modernity*, 2, 95–104 [in Ukrainian].
2. Brusnikina, H. P., Vashchenko, O. V., Vizir, O. P., Koval O. P., & Kochubynska, T. V. et al. (2006). *Kyiv-Pechersk Lavra Is the Monument of the History and Culture of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Ivanenko, V., Blazhievsky, I., Dorofienko, I., Strilenko, Yu., Marampolsky, A., & Mamolat, O. (1977). *The Holy Dormition Kyiv-Pechersk (Kyiv-Caves) Lavra (monastery). Chancellery Archives. Project Proposals for the Restoration of Painting of the Monument of Architecture of*

the 18th – 19th Centuries Church of Conception by St. Anna of the Kyiv-Pechersk State Historical and Cultural Reserve. Typewriting. Photos. Kyiv [in Russian].

4. Institute of Manuscripts in V. I. Vernadsky National Library of Ukraine. Fund I. Records 5412 (no year) [in Russian].
5. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-F-1637.
6. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Negatives'. KPL-N-307.
7. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-F-3960.
8. Bardik, M. (2021). The Great Pechersk Church' Mural Paintings of the Late 19th Century as the Interpretation of Its Old Russian Image. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 3, 115–121 [in Ukrainian].
9. The Holy Dormition Kyiv-Pechersk (Kyiv-Caves) Lavra (monastery). Chancellery archives. Ivanenko, V., & Blazhievsky, I., & Dorofienko, I. (1980). The Report on Restoration of Mural Painting of the Church of Conception by St. Anna of the KPSHCR [Kyiv-Pechersk State Historical and Cultural Reserve]. Typewriting. Photos. Cartograms. Kyiv [in Russian].
10. Kadomska, M., & Ovcharenko, O. (2011). The Church of Conception by Saint Anna. The Catalogue of Landmarks of Ukrainian History and Culture: Encyclopaedic edition. Kyiv: Vol. 1, part 3. S–Ia. P. Tronko (Eds. et al.), (pp. 1397–1399). Kyiv [in Ukrainian].
11. The Catalogue of Mural Paintings of St. Volodymyr Cathedral in Kyiv. Part 1. URL: <http://katedral.org.ua/foto/431-rozpysy.html> [in Ukrainian].
12. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Painting'. KPL- Zh-2512.
13. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Painting'. KPL- Zh-2513.
14. Ivanenko, V., Blazhievsky, I., & Dorofienko, I., & Strilenko, Yu., & Beliai, A., & Mamolat, O. (1979). *The Holy Dormition Kyiv-Pechersk (Kyiv-Caves) Lavra (monastery). Chancellery Archives. The Project Proposals, Scientific and Technical Report on the Restoration of the Iconostasis of the Church of Conception by St. Anna of the Kyiv-Pechersk State Historical and Cultural Reserve. Typewriting. Photos. Cartogram. Kyiv [in Russian].*
15. Central State Historical Archives of Ukraine, City of Kyiv. Fund 128. Series 2 General. Records 410 (1899–1904) [in Russian].
16. Shydenko, V. A. (2008). *Selected Works on the History of the Kyiv-Pechersk Lavra*. Kyiv [in Russian].
17. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Negatives'. KPL-N-831.
18. Ukrainian State Research and Project Institute 'UkrNDIproektrestavratsiia'. Scientific Archive. Records 12420-P (2005). Kyiv [in Ukrainian].
19. Bardik, M. (2023). Variations in the Byzantine Artistic Tradition in Kyiv-Pechersk Lavra Churches' Painting in 1890–1910s. *Art History Notes*, 43, 26–32 [in Ukrainian].
20. Ivanenko, V. & Blazhievsky, I., & Dorofienko, I., & Strilenko, Yu., & Marampolsky, A., & Mamolat, O. (1977). *The Holy Dormition Kyiv-Pechersk (Kyiv-Caves) Lavra (monastery). Chancellery Archives. Project proposals for the restoration the architecture monument of the 17th – 18th centuries, the Church of Nativity of the Most Holy Theotokos of the Kyiv-Pechersk State Historical and Cultural Reserve. Typewriting. Photos. Cartograms. Kyiv [in Russian].*

Стаття надійшла до редакції 06.01.2025
Отримано після доопрацювання 07.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

УДК 739.2 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327951

Цитування:

Бойко В. І. Особливості репрезентації образів давньоруської міфології в мистецтві Київської Русі крізь призму синергетики православної та язичницької віри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 213–217.

Boyko V. (2025). Features of Representation of Images of Ancient Rus Mythology in the Art of Kyiv Rus through the Prism of Synergetics of the Orthodox and Pagan Faith. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 213–217 [in Ukrainian].

Бойко В'ячеслав Іванович,
кандидат філософських наук, доцент,
в.о. завідувача кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0842-7450>
vboiko@dakkkim.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗІВ ДАВНЬОРУСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В МИСТЕЦТВІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ КРІЗЬ ПРИЗМУ СИНЕРГЕТИКИ ПРАВОСЛАВНОЇ ТА ЯЗИЧНИЦЬКОЇ ВІРИ

Мета статті – виявити особливості мистецької репрезентації значущих образів язичницької міфології давніх русинів після хрещення Київської Русі крізь призму проблематики синергетики православної віри і поганської культури. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний, історико-культурний, інтерпретологічний та типологічний метод, а також метод компаративного аналізу, метод семантичного аналізу, мистецтвознавчий та композиційний метод. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику співіснування поганських образів, символів та мотивів з християнськими в Київській Русі XI–XIII ст.; на основі мистецтвознавчого аналізу наручних ювелірних виробів (браслетів) означеного періоду простежується явище синергетики співіснування православних та язичницьких вірувань давніх русинів. **Висновки.** Незважаючи на значний культурний вплив Візантії багато давньоруських язичницьких образів продовжували лишалися незмінними в декорі художніх виробів, що сформувало феномен синергетичного співіснування православних і поганських культів та їх репрезентації. Поєднуючись з архаїчними релігійними уявленнями та обрядовістю, православний культ утворює складний синкретичний комплекс, що існував протягом багатьох наступних століть. Наявність браслетів-манжетів із язичницькими сюжетами та символами у скарбах давньоруських князів XI–XIII ст., поруч із ювелірними виробами, із зображенням християнських святих та схвалених церквою зооморфно-флоральних мотивів засвідчує синергетику співіснування поганської та християнської символіки в мистецтві Київської Русі означеного періоду. Поруч із поганськими образами, зазвичай репрезентованими в геометричному орнаменті нижнього ряду браслета, у верхньому ряді представлені канонічні та апокрифічні християнські символи і образи (дерево життя, грифони, сирини та ін.), а також мотиви язичницької обрядовості (зокрема купальської).

Ключові слова: давньоруська міфологія, Київська Русь, поганська культура, язичницькі образи, браслети, купальські мотиви, грифони.

Boyko Vyacheslav, PhD in Philosophy, Associate Professor, t.a. Head of the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Features of Representation of Images of Ancient Rus Mythology in the Art of Kyiv Rus through the Prism of Synergetics of the Orthodox and Pagan Faith

The purpose of the article is to identify the features of the artistic representation of significant images of the pagan mythology of the ancient Rusyns after the baptism of Kyivan Rus through the prism of the problems of the synergetics of the Orthodox faith and pagan culture. **Research methodology.** Analytical, historical-cultural, interpretative, typological, comparative, semantic, art-historical and compositional methods were applied. **Scientific novelty.** The problems of the coexistence of pagan images, symbols and motifs with Christian ones in Kyivan Rus in the 11th–13th centuries are considered; on the basis of the art-historical analysis of wrist jewellery (bracelets) of the specified period, the phenomenon of the synergetic coexistence of Orthodox and pagan beliefs of the ancient Ruthenians is traced. **Conclusions.** Despite the significant cultural influence of Byzantium, many Ancient Rus pagan images remained unchanged in the decor of artistic products, which formed the phenomenon of synergistic coexistence of Orthodox and pagan cults and their representation. The Orthodox cult combined with archaic religious ideas and rituals to form a

complex syncretic complex that lasted for many centuries to come. The presence of bracelets-cuffs with pagan plots and symbols in the treasures of the Old Rus princes of the 11th-13th centuries, along with jewellery depicting Christian saints and zoomorphic-floral motifs approved by the church, testifies to the synergy of the coexistence of pagan and Christian symbolism in the art of Kyivan Rus of the specified period. In addition to pagan images, usually represented in the geometric ornament of the lower row of the bracelet, the upper row presents canonical and apocryphal Christian symbols and images (the Tree of Life, griffins, sirens), as well as motifs of pagan rituals (in particular, Kupala).

Keywords: Old Rus mythology, Kyivan Rus, pagan culture, pagan images, bracelets, Kupala motifs, griffins.

Актуальність теми дослідження. Після 988 р. на території Київської Русі розпочинається процес заміщення поганської релігії християнством, що в різноманітних історичних умовах мало доволі варіативні прояви. Це простежується від прагнення будь-якими засобами поширити канонічний варіант християнства, показовим прикладом чого є перші роки після хрещення Київської Русі і часи проведення реформи Нікона, до лояльного ставлення щодо інтегрування язичницької канви в християнський канон, що отримало форму так званого двовір'я. Християнська традиція трансформувалася і православна віра X–XII ст. відрізнялася від візантійської, особливо в обрядовості, та власне і від православ'я наступного, післямонгольського періоду. Характерним для культурно-мистецьких проявів давніх русинів після проголошення християнства стає синтезування різноманітних вірувань, як античних, так і слов'янських, шляхом нашарування міфології та встановлення нових спільних свят. У творах мистецтва це спостерігається в існуванні зображень як апокрифічних образів, так і традиційних образів давніх культів. В сучасному українському мистецтві звернення до мистецтва часів Київської Русі як до багатого джерела художніх образів, в яких закладено основи ментальності нації, особливості світобачення і світосприйняття є поширеною практикою, що зумовлює актуальність статті. Розширення та збагачення наукового знання щодо синтезу православних та язичницьких образів має важливе значення в контексті сучасної рецепції мистецтва Київської Русі.

Аналіз досліджень і публікацій. Історіографія питання взаємодії християнсько-візантійської та язичницької релігії та особливості її проявів, зокрема в мистецтві Київської Русі досить широка. Серед останніх досліджень та публікацій назовемо зокрема статтю Г. Гордієнко «Характер рецепцій візантійських культурних цінностей у давньоруському мистецтві і літературі» [5], що присвячена порівняльному аналізу рецепцій візантійських культурних цінностей в іконописі, монументальному живописі та літературі Київської Русі; окремі аспекти

розглядає Л. Беліменко в публікації «Спадковість традицій Київської Русі в сучасній святково-обрядовій культурі» [3]; семантичну та іконографічну сутність художнього образу грифона в мистецтві середньовічного Галича виявляє О. Білик в статті «Образ грифона в Галицькому середньовічному мистецтві» [4]; О. Барбалат, аналізуючи знакову символіку фітоморфних орнаментів [1] та розглядаючи художньо-образні особливості символу Дерева життя в києворуському золотарстві XI – першої половини XIII ст. [2], Ю. Нікіщенко в статті «Символіка окремих геометричних орнаментів української вишивки» [7], М. Ягодинська у публікації «Ювелірні вироби з давньоруських пам'яток Західного Поділля (за матеріалами Тернопільської області)» [11] та ін.

Мета статті – виявити особливості мистецької репрезентації образів язичницької міфології давніх русинів після хрещення Київської Русі крізь призму проблематики синергетики православної віри і поганської культури.

Виклад основного матеріалу. Архаїчна язичницька символіка широко представлена як в творах декоративно-прикладного мистецтва, так і в ювелірних виробах Київської Русі. Особливий інтерес представляють золоті та срібні вироби зі скарбів знаті XII – початку XIII ст. (кольти, браслети, намисто, діадеми та ін.), на яких в різноманітних варіаціях репрезентовано понад п'ятдесят сюжетів: дерево життя, птахи, леви, сирени, лілеї, кентаври, собако-птахи, вузли, рослинні візерунки, грифони, воїни, танцюючі жінки, християнські святі, сходження Олександра Македонського до Небо на грифоні та ін. У різних поєднаннях вони утворюють складні композиції, які лише на початку XIII ст. почали втрачати свою гармонійність і зміст. Кожне із цих сюжетів не є виключно давньоруським, а скоріше схожий на мандрівні сюжети словесного фольклору й апокрифів, широко поширених у мистецтві Візантії, Західної Європи та Близького Сходу. Візантійські та іранські тканини й срібні посудини з карбованим оздобленням на кілька століть поширили ці античні сюжети на європейській землі, де вони прижилися і злилися в

середньовічному мистецтві з місцевими архаїчними і, швидше за все, схожими поглядами на магічну, чарівну силу зображень дерев, сонця, води, проростаючих рослин або фантастичних доброзичливих чудовиськ, наділені кігтями лева, зубами собаки та пір'ям орла, щоб вони могли захищати все добре.

Семантика весільних обрядів і жіночих ювелірних прикрас завжди була пов'язана з кількома віруваннями: захистом від зла та уявленням про родючість. Життєдайна сила нареченої символізується у вигляді молодого паростка, дерева життя, двох птахів обабіч дерева (символ весільного подружжя), або у вигляді двох крилатих собак чи сирен, які слід порівняти з феями та крилатими жінками-сиренами (русалками) слов'янського фольклору (вони забезпечують родючість полів). З найдавніших часів образ зерна, що дозріває на полях, переплітався у свідомості хліборобів з образом жінки, яка чекає на народження дитини. На золотих колтах, окрім рослинних орнаментів, зазвичай зустрічається зображення молодої жінки в дорогих головних уборах. Весільні обряди також пов'язані із зображеннями стиглого хмелю та рогів достатку, які також зустрічаються на колтах [12].

Давньоруський дуалізм поділяв світ потойбічних сил на добрих і злих, що проявляється також в оздобленні ювелірних виробів XI–XIII ст. Якщо сили добра представлені тут язичницькою магією родючості в узагальненому сенсі (образ «жінки-рослини»), то охоронна магія (від зла) – у вигляді добре озброєних і доброзичливих язичницьких чудовиськ, «засвоєних і розвинутих християнським мистецтвом» [4, 71]. Найбільш показовим у цьому контексті є грифони – істоти з головою і крилами орла та тулубом лева, які «як християнський символ означав у візантійському і галицькому мистецтві подвійну природу Христа – божественність (птах) і людськість (тварина)» [4, 73], а також крилаті двоногі собаки та чотирилапі крилаті леопарди з відкритими щелепами і однією піднятою лапою проти ворога.

Варто зазначити, що незважаючи на те, що дослідники заперечують чітке розмежування прихильників язичницьких та християнських образів за класовим принципом, все ж більшість археологічних знахідок, датованих кінцем XI – початком XII ст. засвідчують наявність поганських символів лише на тих речах, що не мають безпосереднього відношення до релігії. Так, наприклад, на золотих колтах і коронах до

весільних або обрядових шат княгинь набір символів ніколи не виходить за межі християнського апокрифічного фольклору, серії знайомих образів, схвалених християнством: дерево життя, квіти лісу, сирини і квітучі хрести. Саме на таких ювелірних прикрасах з'являються перші емалеві зображення християнських святих, що витісняють напівязичницьку символіку. Особливу увагу привертає зображення дерево життя, що визначається науковцями як «символ символів, покладений в основу космогонічних міфів різних народів світу, джерело вічного життя та один із символів раю у християнській традиції» [6, 49]. Універсальний символ, відомий в усіх стародавніх язичницьких релігіях, що «виражає форми життя в органічних взаємозв'язках і людини – як частини натурального космосу» [8, 125] у Біблії виступає як Дерево життя та Дерево пізнання добра і зла, а в християнській іконографії зазвичай його зображення уособлює хрест.

Натомість на срібних колтах зображення християнських святих не наносилося – основним мотивом є дуалістичне протиставлення добра та зла, а образами птахи, дерево життя, його покровитель собако-птах з розкритими крилами і піднятою лапою.

Серед давньоруських срібних прикрас XII – початку XIII ст. особливий інтерес для вивчення поганської символіки представляють широкі браслети з двох частин, які служили для підняття рукавів на зап'ясті. Характерним для них було відсутність християнських зображень, хоча багато таких манжетів знайдено в багатих княжих скарбниках. Натомість язичницька символіка представлена у великій кількості, швидше за все, через особливу функціональну роль манжетів як «захисника» рукавів [9, 68].

Зазвичай кожна зі сторін широкого двокомпонентного срібного браслета-манжета поділялася на дві-три арки, всередині яких були вигравіювані птахи, сирени, дерево життя, кентаври, музиканти, танцюючі або співаючі чоловіки / жінки, леви / грифони. В окремих випадках ці арки простягаються по всій поверхні, але в більшості прикраса поділяється на два ряди: у верхньому – арки з фігурами, а в нижньому – прямокутні штамп, що являють собою своєрідну основу для кожної арки. Символ, вигравіюваний у верхньому рядку, зазвичай не збігається з символом у нижньому, хоча між ними і спостерігається семантичний зв'язок. У нижньому ряді майстрами XII ст. розміщено флоральний або вузловий орнамент двох видів: рівномірне плетіння у вигляді кіски з трьох пасом або унікальний вид коси, який

включає плетіння кола (або двох кіл, поруч) з косим хрестом. Вегетативні форми в нижньому ряду, зазвичай, зображують пари з'єднаних S-подібних завитків, які нагадують коріння і пагони. Іноді в центральній щілині між пагонами художник малював овальну цятку, можливо, символізує насіння, з якого в обох напрямках виходять коріння та пагони. Листя на пагонах показані в початковій стадії росту, напіврозкриті. Вузловий орнамент розміщено в нижньому ярусі, якщо на верхньому – антропоморфний (чоловіки, які п'ють із посудини, або танцюючі жінки). Це дозволяє розглядати плетений орнамент як декоративний риф на стародавній ідеограмі води, хвилясті лінії. До речі, іноді одна з трьох пасом в косі прикрашена точками у вигляді простої хвилястої лінії. Цей пунктирний декор також іноді можна побачити на стеблах рослин, а також на самих арках.

На браслеті зі скарбниці, знайденої в 1903 р. у Михайлівському монастирі (м. Київ) у верхньому ряді зображено лева, обабіч якого розташовані два косі хрести всередині кіл; у нижньому ряді під двома косими хрестами зображено символ води – хвилясту лінію. Дослідники припускають, що це своєрідне посилання на місяць червень, місяць Русалії, а конкретно на Купальські Русалії, які припадали на час літнього сонцестояння [12]. На одному з браслетів, знайдених у Києві, у нижньому ряду всередині подвійного прямокутника видно той самий символ свята Купала: два косі хрести (без кола) поруч із водограєм. У верхньому ряду – дерево життя, обабіч якого – дві русалки-водяники у вигляді сирен. Русалійсько-купальська символіка опосередковано пов'язана з формою рослинного орнаменту з верхнього ряду (зображення стилізованої папороті у формі серцеподібної фігури вістрям догори) та хмеля (попарно сполучені корінці зображені всередині коробочок у нижньому ряду). На дугах у верхньому ряду зображено бічні пагони та куці під час цвітіння, а на «дереві життя», яке видно в деяких арках, ніби зображені стиглі гілки хмелю, а шишки тягнуть лози донизу, до землі. Рослинний світ, спраглий до вологи, виражається за допомогою папороті та хмелю. Нижній ряд браслетів, що проходить під ногами людей, тварин і птахів, переплітається з корінням і родючими ідеограмами води та сили росту.

Особливий інтерес представляє двоярусна композиція на браслеті із зображенням людей або істот з людськими обличчями. З лівого боку в центральній арці – стилізоване дерево життя у формі папороті; дві

сусідні арки мають сирени, повернуті головами до дерева. З іншого боку дві сирени стоять одна проти одної, а в кінцевій арці зображено стиглий хміль. Голови сирен – молоді дівчата, непокриті, без німбів. Біля кожної з пташок-дівчат пагін кучерявої рослини. Нижній ряд кожної сторони розділений на дві панелі. З лівого боку показано коріння з щільно спленими бруньками та пагонами. Праворуч уже згадані здвоєні косі хрести, представлені дуже чітко, з водяним вузлом. Незважаючи на те, що образ сирени широко поширений у середньовічному мистецтві Старого Світу, у даному випадку мова йде про давню символіку дів-птахів та їх зв'язок з небом, водою та рослинністю, що відома у давньоруському декорі ще з епохи неоліту. Вся схема, зображена на цьому браслеті, досить тонко промальована, і всі її частини, від папороті до здвоєних косих хрестів, міцно асоціюються зі святами Русалії та Івана Купала.

Характерний декор на основі язичницьких образів, символів та мотивів присутній і на пластинчастих вузьокінцевих мідних та бронзових браслетах, що були найбільш поширеними в Київській Русі в XI – XIII ст. Пропонуючи розрізняти браслети «з вузькими не відігнутими кінцями та кінцями відігнутими назовні, спірально закрученими», М. Ягодинська наголошує на тому, що орнаментальне оздоблення («геометричний орнамент у вигляді зигзагів, прямокутників або ромбів») наносилося на поверхню браслета зубчастим штампом [11, 248]. Акцент на орнаменталістиці з язичницькими символами зроблено і в декорі підвісок до браслетів. Так, наприклад, мідні підвіски, знайдені в Звенигородському городищі-святилищі та ремісничому поселенні-посаду Бабина Долина біля Крутилова, що мали такий декор: «п'ять променів оформлені на кінцях кульками, на променях позначені грані, по центру — коло з радіальною штриховою, в яке вписана 6-пелюсткова розетка з крупною зерню по центру. Обламана дужка прикрашена концентричними колами» [11, 244]. У колекції Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника зберігаються бронзові пластинчасті браслети, оздоблені орнаментальними мотивами «переважно у вигляді геометричних зображень (ромби, трикутники, різноспрямовані лінії), однак на одному є композиція хрестоподібних зображень у вигляді лунок» [10, 362].

При цьому можна констатувати, що давньоруські майстри декоративного мистецтва наповнювали як язичницькі, так і

християнські образи глибинним змістом – мотиви є символічним вираженням ідей, а не банальним копіюванням попередніх взірців.

Висновки. Незважаючи на значний культурний вплив Візантії багато давньоруських язичницьких образів продовжували лишалися незмінними в декорі художніх виробів, що сформувало феномен синергетичного співіснування православних і поганських культів та їх репрезентації. Поєднуючись з архаїчними релігійними уявленнями та обрядовістю, православний культ утворює складний синкретичний комплекс, що існував протягом багатьох наступних століть. Наявність браслетів-манжетів із язичницькими сюжетами та символами у скарбах давньоруських князів XI–XIII ст., поруч із ювелірними виробами, із зображенням християнських святих та схвалених церквою зооморфно-флоральних мотивів засвідчує синергетику співіснування поганської та християнської символіки в мистецтві Київської Русі означеного періоду. Поруч із поганськими образами, зазвичай репрезентованими у геометричному орнаменті нижнього ряду браслета, у верхньому ряді представлені канонічні та апокрифічні християнські символи і образи (дерево життя, грифони, сирини та ін.), а також мотиви язичницької обрядовості (зокрема купальської).

Література

1. Барбалат О. В. Знакова символіка фітоморфних орнаментів киеворуського золотарства. *Гагенмейстерські читання*: Міжнар. наук.-практ. конф. (Кам'янець-Подільський, 19–20 листопада 2020 р.). Кам'янець-Подільський: К-ПНУ ім. І. Огієнка, 2020. С. 73–75.
2. Барбалат О. Художньо-образні особливості символу Дерева життя в Києворуському золотарстві XI – першої половини XIII ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 54. С. 77–82.
3. Беліменко Л. І. Спадковість традицій Київської Русі в сучасній святково-обрядовій культурі. 2020. URL: <https://newacropolis.org.ua/theses/spadkovist-tradytsii-kyivskoi-rusi-v-suchasni-sviatkovo-obriadovii-kulturi-1500792585> (дата звернення: 01.01.2025).
4. Білик О. В. Образ грифона в Галицькому середньовічному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 67–76.
5. Гордієнко Г. М. Характер реценцій візантійських культурних цінностей у давньоруському мистецтві і літературі. *Грані*. 2015. № 3(119). С. 146–151.
6. Михайлова О. Г. Міфологічна семантика «Arbor vitae» в латинськомовній анатомічній термінології. *Studia Linguistica*. 2014. Вип. 8. С. 49–54.
7. Нікішенко Ю. І. Символіка окремих геометричних орнаментів української вишивки. *Наукові записки. Теорія та історія культури*. 2002. Т. 20/21. С. 76–80.
8. Пилат О. С. Символ дерева в міфології народів свту. *Науковий вісник*. 2006. Вип. 16.4. С. 124–130.
9. Сабадаш Ю. С. Семантичні особливості транскультурних зооморфних образів у давньоруських

амулетах часів Київської Русі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 66–71.

10. Старенький І. О., Старенька Я. О. Давньоруські прикраси з території Кам'янця-Подільського. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2019. № 4. С. 361–363.

11. Ягодинська М. О. Ювелірні вироби з давньоруських пам'яток Західного Поділля (за матеріалами Тернопільської області). *Археологія і давня історія України*: збірник наукових праць. 2010. Вип. 2. С. 235–248.

12. Beebe J. Pagan Elements in the Decorative Art of Medieval Rus': Rusalia, Simargl, and Pereplut. 2020. URL: <https://rezansky.com/pagan-elements-in-the-decorative-art-of-medieval-rus-rusalia-simargl-and-pereplut/> (дата звернення: 01.01.2025).

References

1. Barbalat, O. V. (2020). Symbolic Symbolism of Phytomorphic Ornaments of Kievan Rus' Goldsmithing. International scientific and practical conference 'Hagenmeister Readings', November 19–20, 2020. Kamianets-Podilskyi, 73–75 [in Ukrainian].
2. Barbalat, O. (2022). Artistic and Figurative Features of the Tree of Life Symbol in Kievan Rus' Goldsmithing of the 11th – First Half of the 13th Centuries. Current Issues of the Humanities, 54, 77–82 [in Ukrainian].
3. Belimenko, L. I. (2020). The Inheritance of Traditions of Kievan Rus in Modern Festive and Ritual Culture. Retrieved from URL: <https://newacropolis.org.ua/theses/spadkovist-tradytsii-kyivskoi-rusi-v-suchasni-sviatkovo-obriadovii-kulturi-1500792585> [in Ukrainian].
4. Bilyk, O. V. (2017). The Image of the Griffin in Galician Medieval Art. Art Historical Notes, 32, 67–76 [in Ukrainian].
5. Hordiienko, H. M. (2015). The Nature of the Reception of Byzantine Cultural Values in Ancient Rus Art and Literature. Grani, 3 (119), 146–151 [in Ukrainian].
6. Mykhailova, O. H. (2014). Mythological Semantics of 'Arbor Vitae' in Latin Anatomical Terminology. Studia Linguistica, 8, 49–54 [in Ukrainian].
7. Nikishenko, Yu. I. (2022). Symbolism of Individual Geometric Ornaments of Ukrainian Embroidery. Scientific Notes. Theory and History of Culture, 20/21, 76–80 [in Ukrainian].
8. Pylat, O. S. (2006). The Symbol of the Tree in the Mythology of the Peoples of the World. Scientific Bulletin, 16.4, 124–130 [in Ukrainian].
9. Sabadash, Yu. S. (2023). Semantic Features of Transcultural Zoomorphic Images in Ancient Rus Amulets of the Times of Kyivan Rus. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 4, 66–71 [in Ukrainian].
10. Starenkyi, I. O., & Starenka, Ya. O. (2019). Ancient Rus Jewellery from the Territory of Kamianets-Podilskyi. Scientific Bulletin of the National Museum of History of Ukraine, 4, 361–363 [in Ukrainian].
11. Yapodynska, M. O. (2010). Jewellery from Ancient Rus Monuments of Western Podillia (Based on Materials from Ternopil Region). Archaeology and Ancient History of Ukraine, 2, 235–248 [in Ukrainian].
12. Beebe, J. (2020). Pagan Elements in the Decorative Art of Medieval Rus': Rusalia, Simargl, and Pereplut. Retrieved from: <https://rezansky.com/pagan-elements-in-the-decorative-art-of-medieval-rus-rusalia-simargl-and-pereplut/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 21.02.2025

УДК 75.034(450):72.032:719

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327952

Цитування:

Долеско С. В., Шишлюк Є. Г., Брей Н. О. Архітектурні мотиви в живописі італійського відродження: до питання охорони культурної спадщини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 218–223.

Dolesko S., Shyshliuk Ye., Brei N. (2025). Architectural Motifs in the Painting of the Italian Renaissance: On the Question of Cultural Heritage Protection. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 218–223 [in English].

Долеско Світлана Валеріївна,
докторка філософії
з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації,
доцентка кафедри мистецтвознавчої
експертизи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6702-5606>
svitlana@dolesko.com

Шишлюк Євгеній Геннадійович,
доктор філософії з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7358-7864>
e.shyshliuk@gmail.com

Брей Наталія Олександрівна,
магістр мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5371-7609>
nataliia.brei@gmail.com

АРХІТЕКТУРНІ МОТИВИ В ЖИВОПИСІ ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ: ДО ПИТАННЯ ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Мета статті – проаналізувати архітектурні мотиви у творах живопису Італійського Відродження в контексті передумов формування системи охорони культурної спадщини. **Методологія роботи** ґрунтується на застосуванні таких наукових методів дослідження, як: історичний (аналіз творів мистецтва в контексті історичної епохи); аналітичний (виокремлення сюжетної лінії); порівняльний тощо. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше проаналізовано античну архітектуру в живописі Італійського Відродження як один із чинників появи й розвитку сфери охорони культурної спадщини, шлях до якої лежав від втрати пам'ятками свого статусу й первинного призначення, занепаду, й до відновлення інтересу до архітектурного спадку тієї чи іншої історичної епохи. **Висновки.** Розглянутий творчий доробок італійських митців дав змогу запропонувати новий погляд на об'єкти античної римської архітектури в творчості художників. Зауважено, що така художня практика не тільки була інструментом із візуалізації символічно-алегоричної системи, розповсюдженій в часи Відродження, але й документувала античну традицію засобами живопису, завдяки чому формувала у сучасників інтерес та повагу до попередніх епох. Наявні матеріали аргументували таке переконання: зацікавлення митцями епохи Відродження об'єктами культурної спадщини є одним з етапів формування практик охорони матеріальних і духовних надбань людства. Цей етап стосується різних історичних місцевостей, на території яких зацікавлення об'єктами минувшини співіснувало зі знищенням або частковим руйнуванням цих об'єктів. У XIX столітті на громадському та державному рівні почала вибудовуватись пам'яткоохоронна та музейна справа, археологічна галузь, а у XX столітті вона вже була регламентована національною та міжнародною нормативно-правовою базою система охорони культурної спадщини.

Ключові слова: живопис, архітектура, Античність, Відродження, антична архітектура, об'єкт архітектури, пам'ятка архітектури.

Dolesko Svitlana, PhD of Fine Art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; *Shyshliuk Yevhenii*, PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; *Brei Nataliia*, Master of Art History, Senior Lecturer at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Architectural Motifs in the Painting of the Italian Renaissance: On the Question of Cultural Heritage Protection

The purpose of the article is to analyse architectural motifs in Italian Renaissance paintings in the context of prerequisites for forming a cultural heritage protection system. **The methodology** is based on the application of such scientific research methods as historical (analysis of artworks in the context of historical epoch); analytical (plot line identification); comparative. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time, ancient architecture in Italian Renaissance painting is analysed as one of the factors in the emergence and development of cultural heritage protection, the path to which led from monuments losing their status and original purpose, decline, to renewed interest in the architectural heritage of various historical epochs. **Conclusions.** The examined creative works of Italian artists allowed proposing a new view on ancient Roman architectural objects in artists' activities. It is noted that such artistic practice was not only a tool for visualising the symbolic-allegorical system widespread during the Renaissance but also documented ancient tradition through painting, thereby forming contemporary interest and respect for previous epochs. This tendency developed the practice of preservation and study of heritage further. The apex came in the 19th century when European countries systematically began forming monument protection and museum affairs, archaeological field, and in the 20th century – a system of cultural heritage protection regulated by national legislation and international conventions was created. The available materials supported the following conviction: the Renaissance artists' interest in cultural heritage objects is one of the stages in forming practices for protecting humanity's material and spiritual achievements. This stage relates to various historical localities where interest in objects of the past coexisted with the destruction or partial demolition of these objects. In the 19th century, monument protection and museum work, and the archaeological field began to be built at public and state levels, and in the 20th century, it had already become a cultural heritage protection system regulated by national and international legal frameworks.

Keywords: painting, architecture, Antiquity, Renaissance, ancient architecture, architectural object, architectural monument.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі охорона культурної спадщини регламентована національними та міжнародними нормативно-правовими документами, і ґрунтується на принципах поваги до культурних як націєтворчого фактора. Система збереження культурної спадщини формувалася історично та має локальні особливості розвитку, зумовлені специфікою національних культур.

Концепція культурної спадщини, для прийдешніх поколінь, є відносно новою в історії людства. Визначення «всесвітньої спадщини» з'явилося лише у 1972 році, коли ЮНЕСКО прийняла Конвенцію про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини для охорони об'єктів «видатної універсальної цінності». Список таких об'єктів, основний документ конвенції, містить культурні та природні об'єкти, серед яких археологічні цінності, що належать до різних цивілізацій, монументальні комплекси, великі та малі історичні центри та ін. У цьому контексті епоха Відродження є першою, яка звернула увагу громадськості до архітектурних пам'яток.

Аналіз механізмів, які змінили вектор ставлення до пам'яток архітектури від суто споживацького (утилітарного) до ціннісного (історичного, меморіального, естетичного тощо) належить до актуальних дослідницьких напрямів – тож стаття присвячена цій

проблематиці на прикладі аналізу інтересу до пам'яток античної архітектури художників-представників Італійського Відродження.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичним підґрунтям дослідження архітектурних мотивів у мистецтві Відродження є трактат Леона Батісти Альберті (Leon Battista Alberti, 1404–1472) «Десять книг про архітектуру» – перша фундаментальна праця, що вплинула на утвердження архітектурної стилістики Ренесансу [5]. В. Вечерський, аналізуючи вплив Леона Батісти Альберті на формування містобудівних тенденцій, підкреслює єдність архітектури, скульптури й живопису в його теоретичних розробках [2]. Е. Гомбріх в «Оповіді про мистецтво» досліджує символізм архітектурних елементів у творах італійських майстрів Відродження [6].

Ю. Сабадаш, Ю. Нікольченко та С. Пахоменко акцентують на спадкоємності італійської культури та значенні античної спадщини для формування мистецтва Ренесансу, зазначають також візантійські й готичні впливи [4, 58]. Ю. Баланюк у дослідженні у дослідженні механізмів охорони архітектурної спадщини в Італії підкреслює історично сформоване розуміння мистецької цінності пам'яток архітектури [1, 40]. Однак у наявних дослідженнях недостатньо висвітлено звернення художників до об'єктів античного

Риму як передумови становлення сфери охорони культурної спадщини.

Мета дослідження полягає в аналізі архітектурних мотивів у творах живопису Італійського Відродження в контексті передумов формування системи охорони культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Живопис Відродження (XIII–XVI ст.) візуалізував світогляд нової епохи, становлення якої відбувалось на основі актуалізації античної спадщини, впливу готичної та візантійської культури, гуманістичних принципів та розвитку нових технік в образотворчому мистецтві. Запровадження лінійної перспективи разом з технікою світлотіні та використанням олійних фарб уможливило створення реалістичного тривимірного зображення.

Архітектурні об'єкти в живописі Відродження виступали не просто тлом, а символічними елементами, через які художники розкривали своє бачення біблійних, міфологічних та історичних сюжетів. У творах можна виділити три основні типи архітектурних об'єктів: автентичні пам'ятки Стародавнього Риму та Греції; сучасні світські й культові споруди; вигадані архітектурні композиції.

Увага митців Відродження до античної архітектури проявилась у використанні характерних структурних елементів римського будівництва: склепінь, арок, колон, куполів, базилік. Художники, серед яких було чимало архітекторів, відтворювали як реальні споруди та їхні руїни, так і створювали фантазійні композиції на основі античних форм. Саме в епоху Відродження формується усвідомлений інтерес до античних пам'яток не лише як до символічних елементів, але й як до історичних свідчень величі Стародавнього Риму.

Безумовно, не можна оминати й того, що завдяки наявності в роботах античних образів, залежно від сюжету, автором досягався й ефект декоративності – деякі композиційні схеми передбачали вписування центрального образу в архітектурну «рамку». Наприклад, у вівтарній картині Карло Кривеллі (1435–1495) «Благовіщення зі Святим Емідієм» споруди виконують роль своєрідних театральних декорацій, на тлі яких відбувається біблійна сцена Благовіщення, коли на Землю зійшла звістка про те, що скоро народиться Син Божий. Архітектурне тло є тривимірним, завдяки застосуванню перспективної побудови композиції, врахувавши лінію перспективного скорочення. При цьому автор великого

значення надав реалістичності деталей, уважно прописав не тільки загальні обриси споруд, а й найдрібніші деталі – особливо, в будинку Діви Марії, в правій частині роботи.

Розповсюдженим був спосіб зображення елементів споруд як символів боротьби язичництва та християнства у біблійних сценах. Наприклад, представник флорентійської школи, Фра Бартоломео (1472–1517) у своїх творах за мотивами біблійних розповідей про Святе Сімейство, часто зображав руїни одного з найпоширеніших у Стародавньому Римі типі архітектурної конструкції – арки. Робота «Святе Сімейство з немовлям Іоанном Хрестителем» вражає філігранним вмінням автора працювати з лінійною перспективою, фрагмент аркових стін відрізняється ракурсом, розміром та відстанню до персонажів і глядача. Витончені гармонійні постаті Святого Сімейства та Іоанна Хрестителя контрастують з тлом завдяки благородним кольорам вбрання та небуденною величчю. Сцена зустрічі немовляти Ісуса Христа з маленьким Іоанном Хрестителем відбувається на тлі мальовничого розлогого пейзажу. Із правого боку середнього плану розташовані величні руїни арки як фрагменту склепіння та залишків дерев'яної конструкції (ймовірно, дверей). Оскільки ця сцена є типовою для сюжетних сцен «Поклоніння волхвів», де фігурувала стайня, на яку вказують ледь помітні фігури осла і вола – руїни, є залишками саме цієї стайні.

У роботі «Відпочинок під час втечі в Єгипет з Іоанном Хрестителем» Фра Бартоломео в кількох вимірах показав одну й ту ж сцену втечі Святого Сімейства з Віфлеєму в надії порятунку від знищення царем Іродом немовлят у пошуках Ісуса. На передньому плані Святий Йосиф та Мадонна, відпочивають в тіні фінікової пальми, замилювано спостерігають за сценою спілкування Немовляти Ісуса з маленьким Іоанном Хрестителем, який дарує Ісусу хрест із гілочок очерету. У правій частині заднього плану – те ж Святе Сімейство, але вже зображене під час втечі на ослі випаленою сонцем місциною. Її центром є руїни обрисів арки як символу Римської імперії, де до приходу християнства панувало язичництво.

Пишність давньоримської архітектури проілюстрована роботою «Святий Себастьян Егеперський» Андреа Мантеньї (1431–1506). Релігійна сцена мучеництва Святого Себастьяна є однією з трьох робіт художника на цю тему. На задньому плані, на скелі возвеличується пишний міський пейзаж як втілення Нового Єрусалиму. Середній план зайнятий архітектурним об'єктом, виконаним в

композитному архітектурному ордері – одному з двох створених та широко розповсюджених у Римській імперії. Цей пізньоантичний ордер вирізняється монументальною пишністю, підкресленою п'єдесталом, на якій розміщена колона з канелюрами та помпезною оздобою капітелі й антаблемента.

Постать Святого Себастьяна – легіонера та борця за християнську віру – за своєю величиною й стійкістю уподібнюється архітектурним домінам античного Риму. Не відступивши від переконання слідувати новій вірі, Святий Себастьян згідно з наказом імператора Діоклетіана, був розстріляний із лука своїми соратниками-легіонерами, постаті яких наявні в правому нижньому куті роботи. Проте він вижив і продовжив проповідувати, внаслідок чого загинув пізніше мученицькою смертю від ударів камінням. Тож, не випадково сила духу Святого Себастьяна у роботі уособлює становлення християнської віри й протиставлена могутності Римської імперії в образі колони, виконаної в композитному архітектурному ордері. У цьому контексті вагомою є наступна деталь: ноги мученика прив'язані до цієї колони, яка вже починає руйнуватись та символізує неминуче падіння колись величної імперії та її язичницьких ідолів.

У доробку художника, математика й теоретика мистецтва П'єро делла Франчески (1412–1492), який працював над розвитком теорії й практики перспективи, сюжетно-смісловне наповнення переважної більшості творів розкрито завдяки архітектурним елементам. Вони прописані з врахуванням лінійної перспективи, завдяки чому їм притаманна математично досконала глибина та об'єм, яка формує відчуття фільмування зображуваної події. Художник поєднував теорію й практику образотворчого мистецтва переважно в релігійних і міфологічних жанрових сценах, міському пейзажі.

Релігійний сюжет картини «Бичування Христа», якій притаманна нетипова для періоду Відродження об'ємна геометрична композиція (досягнена засобом лінійної перспективи), присвячений сцені мучеництва Ісуса Христа за нову віру в умовах язичницької Римської імперії. Сцена вписана в середній план композиції: простір розкішної будівлі в античному стилі, акцентованої колонами, ліпниною стелі та багато оздобленої підлоги. Інтер'єр, на тлі якого відбувається епізод Страстей Христових, натякає глядачеві на той факт, що противниками утвердження християнства були римські вельможі, які

остерігалися появи нових вірянських ідеалів серед підданих, оскільки це становило загрозу звичному функціонуванню держави. Байдужість до мук Ісуса відображають статичні пози трьох багато вбраних чоловіків на передньому плані картини, постаті яких остаточно не ідентифіковані.

Найповніше творчий метод художника, заснований на художньому хисті й математичних розрахунках перспективи, ілюструє його робота «Ідеальне місто». Міський архітектурний простір періоду Середньовіччя та Відродження як спадкоємця Античності символізує досконале суспільство та справедливую владу. Лінії перспективи розташовані так, що сходяться в центральній точці композиції (на задньому плані роботи) – немов огортають собою центральну будівлю. Місто є симетричним за побудовою як прагнення до пошуку гармонії в буденності в часи Відродження.

У місті панує геометрія, що стосується компонент будівель, їхнього розташування відносно сусідніх будівель та загального міського простору. І, навіть, величі бузково-синього неба, яке, здавалось-би, рівномірно покриває собою кожен клаптик досконалого міста. З лівого й правого боку переднього плану симетрично розташовані два восьмикутних колодязі. Вони та два паралельних ряди будинків підводять увагу відвідувача до центральної будівлі. Ймовірно, вона має релігійне або адміністративне призначення. Автор не вбачав потребу вписувати людські постаті, які б відволікали увагу від концепції ідеального міста – хоч і створеного людьми й для людей.

Фреска «Афінська школа», створена Рафаелем Санті (1483–1520) художником, скульптором та архітектором за вказівкою Папи Юлія II у Ватиканському палаці, є однією з чотирьох фресок-алегорій людських діянь (філософії, богослів'я, правосуддя й поезії). «Афінська школа» уособлює принципи філософії. Отже, зображення античної міської споруди та Аристотеля, Піфагора, Платона, Сократа й інших мислителів, алегоричним – Афіни були епіцентром розвитку античної філософської думки.

Рафаель Санті в ескізі гобелену з серії «Діяння Апостолів» для Сикстинської капели Ватиканського палацу відтворив емоційну сцену проповіді Святого Павла в Афінах. Звернення проповідника до афінян-язичників, представників міської ради, вражених силою слів одного з засновників християнської церкви, відбувається на помості Агори –

центрального міського майдану, який був і ринком, і головним осередком громадського життя [8]. Афінська агора (VI століття до н.е.), розташована неподалік від Афінського акрополя, є однією з найстаріших та найбільших агор у світі, на тлі якої відбувалось становлення грецької демократії та її занепад.

Тобто, наявність античних архітектурних мотивів у роботах художників Італійського Відродження (переважно, в релігійних сценах), унаочнює, романтизує та драматизує епоху, в якій відбувались ті чи інші релігійні діяння. Такі твори є історичними джерелами, які, своєю чергою, звертаються до реальних об'єктів архітектури або їхніх узагальнених образів як історичних джерел.

Однак, попри те, що діячі мистецтва й науки вже усвідомлювали цінність цих архітектурних надбань і традицій їхнього створення, лишень зароджувалось осмислення необхідності збереження для наступних поколінь. До промовистих прикладів належить римський Колізей (амфітеатр Флафіїв, 71–72 р. н.е.), який нині є частиною пам'ятки «Історичний центр Риму, власність Святого Престолу в Римі з правами екстериторіальності та Сан-Паоло-Фуорі-ле-Мур», що входить до Списку об'єктів всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. У період Відродження, обраний за часові межі для цього дослідження, пам'ятка зазнала руйнувань від землетрусу та людських рук, оскільки використовувалась як промислова будівля, а її фрагменти – як будівельні матеріали.

Загалом, такі випадки є звичною практикою в історії людства, яке на етапі становлення сфери охорони культурної спадщини проявляло інтерес до надбань минулих епох та водночас жваво руйнувало їх. Такий шлях синхронно пройшли фактично всі народи. При зміні форми державного правління, релігії тощо, канонічні зразки архітектури «скидалися з п'єдесталу» та знецінювалися в очах наступних поколінь. Як-то, у випадку з Ольвією – однією з найвідоміших у світі античних міст-держав (VI століття до н.е. – IV століття н.е.), яка проіснувала на березі Дніпро-Бузького лиману, поруч із с. Парутине Очаківського р-ну Миколаївської обл. На території Ольвії хоч ще з початку XIX століття проводились археологічні розкопки, проте в той же період і в радянські часи руїни міста слугували джерелом будівельних матеріалів для населення довколишніх сіл [3]. І тільки зусилля громадськості в подальші десятиліття відновили її історичний статус.

Таке ставлення до пам'яток архітектури є типовим (навіть, алгоритмічним), на шляху від втрати їхнього первісного призначення та статусу, занепаду, використання не за призначенням, й до зростання інтересу діячів науки та мистецтва, захисту цих пам'яток громадськістю й інститутом держави, міжнародною спільнотою. Отже, художні твори епохи Відродження відіграють роль арбітрів, які працюють на користь архітектурної традиції та її матеріального втілення – пам'яток архітектури.

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше проаналізовано античну архітектуру в живописі Італійського Відродження як один із чинників появи й розвитку сфери охорони культурної спадщини, шлях до якої лежав від втрати пам'ятками свого статусу й первинного призначення, занепаду, й до відновлення інтересу до архітектурного спадку тієї чи іншої історичної епохи.

Висновки. Проаналізований у статті досвід італійського Відродження свідчить про перші кроки людства на шляху становлення сфери охорони культурної спадщини. Наявні матеріали аргументували наступне переконання: зацікавлення об'єктами культурної спадщини при відсутності їхнього фахового вивчення (на прикладі інтересу митців відродження до пам'яток римської античності) та збереження є одним з етапів формування практик охорони матеріальних і духовних надбань людства. Цей етап стосується різних історичних місцевостей, на території яких зацікавлення об'єктами минувшини співіснувало зі знищенням або частковим руйнуванням цих об'єктів. А в сучасний період – охороною, консервацією, реставрацією та популяризацією цих пам'яток.

Розглянуті приклади, які на тлі загального обсягу художнього спадку епохи Відродження хоч і є вкрай нечисленними, проте дали змогу запропонувати новий погляд на затребуваність об'єктів античної римської архітектури в діяльності художників. Зауважено, що така художня практика не тільки була інструментом із візуалізації символічно-алегоричної системи, розповсюдженій в часи Відродження. Вона документувала античну традицію засобами живопису, завдяки чому формувала в сучасників інтерес та повагу до попередніх епох. Така тенденція розвинула практику збереження й вивчення надбань надалі. Апогеем стало XIX століття, коли в різних країнах синхронно на громадському та державному рівні почала вибудовуватись пам'яткоохоронна та музейна справа,

археологічна галузь. А у XX столітті – регламентована національною та міжнародною нормативно-правовою базою система охорони культурної спадщини.

Література

1. Баланюк Ю. Становлення механізмів охорони, збереження та використання архітектурної спадщини в Італії. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 2023. Т. 5. № 1. С. 34-43. DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2023.01.034>
2. Вечерський В. В. Альберті, Леон-Баттіста. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Альберті, Леон-Баттіста> (дата звернення: 04.12.2024).
3. Національний заповідник «Ольвія». *Інститут археології. Національна академія наук України*. URL: <https://iananu.org.ua/struktura/naukovi-viddili/viddil-antichnoji-arkheologiji?layout=edit&id=362> (дата звернення: 04.12.2024).
4. Сабадаш Ю., Нікольченко Ю., Пахоменко С. *Історія культури Італії: навч. посібник / за ред. проф. Ю. С. Сабадаш*. Київ : Ліра-К, 2021. 228 с.
5. Alberti, Leon Battista. *The Ten Books of Architecture: The 1755 Leoni Edition*. Dover Publications, New York, 1986. 240 p.
6. Gombrich E. H. *The Story of Art*. London : Phaidon Press, 2018. 688 p.
7. Puddu L. Adoration of the child. Della porta bartolomeo called fra bartolomeo. Galleria Borghese. URL: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/adoration-of-the-child-4> (дата звернення: 05.12.2024).
8. The Raphael Cartoons: Paul Preaching at Athens. *Victoria and Albert Museum*. URL: https://www.vam.ac.uk/articles/the-raphael-cartoons-paul-preaching-at-athens?srsId=AfmBOoqbDKcQ8bMPoA0HRVfGmXk3Mn1Gk90tFZy9R4imklae9qVr_ZHL#slideshow=106346231&slide= (дата звернення: 05.12.2024).
9. The Rest on the Flight into Egypt with Saint John the Baptist. *Getty Museum*. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/107RTP> (дата звернення: 03.12.2024).
10. The roman colosseum. *the-colosseum.net*. URL: <https://the-colosseum.net/wp/en/> (дата звернення: 03.12.2024).

References

1. Balaniuk, Yu. (2023). Establishment of the Mechanisms of Protection, Preservation and Usage of Architectural Heritage in Italy. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University*, 1 (5), 34–43 [in Ukrainian].
2. Vecherskyi, V. V. Alberti, Leon-Battista (n.d.). *The Great Ukrainian Encyclopaedia*. Retrieved from: <https://vue.gov.ua/Альберті, Леон-Баттіста> [in Ukrainian].
3. National Reserve. “Olvia” (n.d.). Institute of Archeology. National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://iananu.org.ua/struktura/naukovi-viddili/viddil-antichnoji-arkheologiji?layout=edit&id=362> [in Ukrainian].
4. Sabadash, Yu., Nikolchenko, Yu., & Pakhomenko, S. (2021). *History of Culture of Italy*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Alberti, Leon Battista. (1986). *The Ten Books of Architecture: The 1755 Leoni Edition*. Dover Publications, New York [in English].
6. Gombrich, E. H. (2018). *The Story of Art*. London [in English].
7. Puddu, L. (n.d.). Adoration of the Child. Della porta bartolomeo called fra bartolomeo. Galleria Borghese. Retrieved from: <https://www.collezione.galleriaborghese.it/en/opere/adoration-of-the-child-4> [in Ukrainian].
8. The Raphael Cartoons: Paul Preaching at Athens (n.d.). Victoria and Albert Museum. Retrieved from: https://www.vam.ac.uk/articles/the-raphael-cartoons-paul-preaching-at-athens?srsId=AfmBOoqbDKcQ8bMPoA0HRVfGmXk3Mn1Gk90tFZy9R4imklae9qVr_ZHL#slideshow=106346231&slide= [in English].
9. The Rest on the Flight into Egypt with Saint John the Baptist (n.d.). Getty Museum. Retrieved from: <https://www.getty.edu/art/collection/object/107RTP> [in English].
10. The Roman Colosseum (n.d.). *the-colosseum.net*. Retrieved from: <https://the-colosseum.net/wp/en/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025

Цитування:

Дяченко А. В. Тематико-стилістичні засади формування художньо-промислового мистецтва як культурного феномену першої третини ХХ ст. та його вияви в мистецьких практиках ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 224–229.

Dyachenko A. (2025). Thematic and Stylistic Principles of the Formation of Industrial Art as a Cultural Phenomenon of the First Third of the 20th Century and Its Manifestations in the Artistic Practices of the 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 224–229 [in Ukrainian].

Дяченко Алла Володимирівна, кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, членкиня Співки дизайнерів України, членкиня Національної спілки художників України
<https://orcid.org/0000-0003-4496-5931>
pani.alla0107@gmail.com

ТЕМАТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. ТА ЙОГО ВІЯВИ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ ХХІ СТ.

Мета дослідження – проаналізувати трансформації тематики та стилів у художньо-промисловому мистецтві від початку ХХ століття до сьогодення, виявити чинники їхнього розвитку та вплив на сучасний мистецький процес. **Методологія дослідження.** У ході наукового дослідження використовувалися загальнонаукові методи пізнання, зокрема аналіз, синтез, порівняння, історико-культурний та мистецтвознавчий підходи. **Наукова новизна** присвячена тематико-стилістичним засадам розвитку художньо-промислового мистецтва як культурного феномену першої третини ХХ століття та його подальшим проявам у мистецьких практиках ХХІ століття. Результати дослідження показують, що художньо-промислове мистецтво першої третини ХХ століття зазнало значних змін під впливом індустріалізації, модернізму та конструктивізму, а також взаємодії з національним мистецтвом. **Висновки.** Індустріалізація сприяла впровадженню нових матеріалів і технологій, що дозволило митцям експериментувати з формою та структурою. Модернізм і конструктивізм відіграли визначальну роль у формуванні естетичних засад, орієнтованих на простоту, функціональність та утилітарність. Водночас національні традиції слугували засобом збереження культурної ідентичності, поєднуючи історичну спадщину з інноваційними тенденціями. У ХХІ столітті ці тенденції зазнали подальшої еволюції. Модернізм поступово трансформувався в мінімалізм, що характеризується лаконічністю, чистотою ліній та відмовою від надмірного декору. Конструктивістські принципи переосмислюються через застосування новітніх матеріалів та цифрових технологій, що дозволяє створювати функціональні та екологічно орієнтовані об'єкти. Вплив футуризму виявляється у прагненні до інноваційного використання технологій, що розширює можливості сучасного дизайну. На тлі глобалізаційних процесів художньо-промислове мистецтво стикається з викликами стандартизації та втрати унікальності, що стимулює пошук нових форм вираження через інтеграцію екологічних і стійких практик. Практичне значення дослідження полягає у виявленні ключових стилістичних і тематичних тенденцій художньо-промислового мистецтва, що сприяє розумінню його сучасних трансформацій та перспектив розвитку.

Ключові слова: художньо-промислове мистецтво, модернізм, конструктивізм, мінімалізм, дизайн.

Dyachenko Alla, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Industrial Design and Computer Technologies, Dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, Member of the Union of Designers of Ukraine, Member of the National Union of Artists of Ukraine

Thematic and Stylistic Principles of the Formation of Industrial Art as a Cultural Phenomenon of the First Third of the 20th Century and Its Manifestations in the Artistic Practices of the 21st Century

The purpose of the study is to analyse the transformations of themes and styles in art and industrial art from the beginning of the 20th century to the present, to identify the factors of their development and their influence on the process of modern art. **Research methodology.** In the course of the scientific research, general scientific methods of knowledge were used, in particular analysis, synthesis, comparison, historical, cultural and art historical approaches. **The scientific**

novelty is devoted to the thematic and stylistic foundations of the development of art-industrial art as a cultural phenomenon of the first third of the 20th century and its further manifestations in the artistic practices of the 21st century. The results of the study show that the art-industrial art of the first third of the 20th century underwent significant changes under the influence of industrialisation, modernism and constructivism, as well as interaction with national art. **Conclusions.** Industrialisation facilitated the introduction of new materials and technologies, allowing artists to experiment with form and structure. Modernism and constructivism played a crucial role in the formation of aesthetic foundations focused on simplicity, functionality and utilitarianism. At the same time, national traditions served as a means of preserving cultural identity, combining historical heritage with innovative trends. In the 21st century, these trends have continued to evolve. Modernism gradually gave way to minimalism, characterised by brevity, purity of line and rejection of excessive decor. Constructivist principles are being rethought through the use of the latest materials and digital technologies, making it possible to create functional and eco-friendly objects. The influence of futurism can be seen in the desire for innovative use of technology, which expands the possibilities of modern design. In the context of globalisation processes, art and industrial art face the challenges of standardisation and loss of uniqueness, which stimulates the search for new forms of expression through the integration of environmental and sustainable practices. The practical significance of the study is to identify key stylistic and thematic trends in art-industrial art, which contributes to the understanding of its modern transformations and development prospects.

Keywords: industrial art, modernism, constructivism, minimalism, design.

Актуальність теми дослідження. Період першої третини ХХ століття став визначним етапом у розвитку українського художньо-промислового мистецтва. Митці активно шукали нові форми виразності, поєднуючи традиційні українські мотиви із сучасними мистецькими тенденціями, що сприяло становленню унікальної мистецької традиції. Вона стала невід'ємною частиною національної культури та зробила вагомий внесок у світове мистецтво [9].

Перехід України до нових соціальних реалій в ХХІ столітті суттєво вплинув на культурний розвиток країни. Втілюючи глобальні тенденції модернізму та авангарду, українське мистецтво виражало підтримку світового прагнення до інновацій та експериментів. Цей період ознаменувався не тільки зломом традиційних форм, але й пошуком національної ідентичності, що стало важливою відповіддю на глобальні тенденції. Мистецькі практики цього часу, такі як конструктивізм і модерн, забезпечили платформу для діалогу між старими українськими традиціями та новими формами виразності, формуючи основу для подальшого розвитку національного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання тематико-стилістичних засад формування художньо-промислового мистецтва як культурного феномену першої третини ХХ століття та його проявів у мистецьких практиках ХХІ століття є достатньо дослідженим у вітчизняній науковій літературі. Дослідники звертаються як до історичних аспектів розвитку художньо-промислового мистецтва, так і до сучасних тенденцій його трансформації в умовах глобалізації та технологічного прогресу.

Значний внесок у вивчення теоретико-методологічних підходів до етнотдизайну

зробив І. Сиваш [7], яка аналізує цей напрям у контексті сучасної культуротворчості. Його дослідження акцентує увагу на синтезі традиційного й інноваційного в художньо-промисловому мистецтві. А. Дяченко [5] детально розглядає розвиток цього мистецтва в Україні першої третини ХХ століття, підкреслюючи вплив модерністських течій і соціально-економічних факторів. Ю. Афанасьєв [2] звертається до проблеми етнотдизайну в контексті націєтворення та глобалізації, що є важливим у розумінні культурної ідентичності сучасного художньо-промислового мистецтва. У дослідженні Р. Безуглої [3] особлива увага приділяється феномену синтезу мистецтв у перформативних практиках, що дозволяє простежити міждисциплінарні зв'язки між художньо-промисловим мистецтвом та іншими формами творчості. Практичні аспекти сучасного промислового дизайну розглядає М. Волошина [4], яка аналізує тенденції та виклики цього напрямку у ХХІ столітті. Також варто відзначити дослідження Н. Усенко [9], присвячене художньому життю України другої половини ХХ – початку ХХІ століття, де простежується еволюція мистецьких практик.

Для дослідження використовувалася також експертна література, зокрема сучасні онлайн-видання, що висвітлюють актуальні аспекти теми. Це, наприклад, стаття А. Яроша [10] про архітектуру конструктивізму та матеріали про стиль модерн в дизайні інтер'єрів [8].

Попри достатню кількість літератури з даної теми, відчувається нестача систематизованого матеріалу, що узагальнює зв'язок між історичним розвитком художньо-промислового мистецтва і його сучасними виявами. Тому в цьому дослідженні було проведено аналіз, групування та

систематизацію інформації для кращого розуміння цієї теми.

Мета статті – показати трансформації тематики та стилів у промисловому мистецтві з першої третини ХХ ст до сучасності.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи художньо-промислове мистецтво першої третини ХХ століття та його вияви в мистецьких практиках ХХІ століття, можна виділити ряд тематико-стилістичних засад, які сформували цей напрям як культурний феномен. Структурування цього аналізу передбачає визначення ключових естетичних та функціональних принципів, що лягли в основу розвитку художньо-промислового мистецтва, та оцінку їхньої еволюції в сучасних мистецьких контекстах.

Період першої третини ХХ століття називають періодом "індустріальних мистецтв". Він відзначається більшою інтеграцією індустріальних технік у мистецтво, що включає використання різноманітних матеріалів та технологій. У процесі формування мистецького продукту фокус зміщувався на різноманітність технік та матеріалів, що відображало зміни в промисловому виробництві та потребу в більшій адаптивності та творчому мисленні в освіті [1]. Період першої третини ХХ століття був насичений подіями, які суттєво вплинули на всі аспекти життя по всьому світу. Це ж стосувалося і тогочасної Української Радянської Соціалістичної Республіки. Цей час відзначався значними соціально-політичними трансформаціями, революціями, війнами та територіальними поділами. Після завершення Першої світової війни та Української революції 1917–1921 років країна пережила низку кризових моментів, що позначилися на її культурному розвитку [9].

Так, з утвердженням радянської влади відбулися докорінні зміни в усіх сферах суспільного життя, що не оминули й мистецтво. Художники та ремісники були змушені адаптуватися до нових ідеологічних вимог, проте водночас цей період відкрив можливості для творчих експериментів та новаторства. Саме тоді сформувалися нові художні напрями, які відображали дух епохи та прагнення до побудови соціалістичного суспільства [9].

Стиль модерн, також відомий як ар нуво, виник наприкінці ХІХ століття і набув широкого поширення на початку ХХ століття. В Україні він став популярним завдяки своїй естетичній виразності та можливості по-новому інтерпретувати традиційні ремесла. Основними рисами модерну є:

- плавні, вигнуті лінії,

- природні мотиви,
- декоративність,
- ретельна увага до деталей.

Митці та майстри, які працювали в цьому стилі, прагнули гармонійно поєднати функціональність і художню виразність, створюючи вироби, що були не лише практичними, а й естетично довершеними. Український модерн знайшов своє втілення в різних видах мистецтва, зокрема у кераміці, меблях, текстильних виробках та архітектурі [7, 107].

Як альтернатива модернізму в 1920-х роках з'явився ще один напрям промислового мистецтва – **конструктивізм**, який став мистецькою відповіддю на соціальні та політичні зміни після революції. Основна ідея цього стилю полягала в утилітарності, простоті форм і функціональності. В Україні конструктивізм набув значного поширення, особливо в архітектурі та промисловому дизайні. Його прихильники прагнули створювати вироби, які відповідали новим соціалістичним ідеалам, були доступними широкому загалу та пристосованими для масового виробництва. Для конструктивізму характерні геометричні форми, відмова від зайвого декору та орієнтація на раціональність і практичність. В Україні цей стиль відіграв важливу роль у розвитку художньо-промислового мистецтва, вплинувши на дизайн меблів, графіку, текстильні вироби та архітектуру [2, 145].

Народне мистецтво відіграло визначальну роль у розвитку художньо-промислового мистецтва України, зберігаючи та передаючи традиційні ремесла, такі як вишивка, гончарство, різьблення по дереву та ткацтво. Майстри народної творчості черпали натхнення з природних мотивів, історичних подій та національних символів, створюючи вироби, які відображали культурну спадщину українського народу [5, с.127].

Сучасне українське промислове мистецтво активно інтегрує принципи модерну, адаптуючи його естетику та функціональність до потреб ХХІ століття. Значення модерну, який сприймався на зламі ХІХ та ХХ століть як новаторство, сьогодні відтворюється через різноманітні форми і матеріали, які спрямовані на створення зручності, практичності, а головне, екологічності.

В архітектурі та урбаністичному дизайні спостерігається відновлення інтересу до чистих ліній та функціональності, що є характерними для модерну. Наприклад, сучасні архітектурні проекти в Україні, такі як будинки та офісні

центри, демонструють використання мінімалістичного дизайну з акцентом на світлі простори та максимальну функціональність. Вони також часто включають в себе екологічні технології, такі як сонячні панелі та системи вторинного використання води, відображаючи тенденцію до сталого розвитку.

У меблевому дизайні модерн виявляється через зростаючу популярність натуральних матеріалів і органічних форм. Українські дизайнери активно експериментують з деревиною, склом та металом, створюючи предмети інтер'єру, які поєднують в собі естетичну привабливість та високу ергономічність. Вироби, такі як сучасні крісла, столи та освітлювальні прилади, часто виконуються у спрощених, але виразних формах, що дозволяє їм гармонійно вписуватися в різноманітні простори [8]. Змінюються й підходи до виготовлення продукції з текстилю, сьогодні дизайнери одягу роблять акцент на національній ідентичності, звертаючись до натуральних матеріалів та традиційного оздоблення в сучасній інтерпретації [6].

Крім того, тенденція до сталості і екологічності в мистецтві також відображається у використанні перероблених матеріалів та фокусі на екологічних технологіях. Це включає в себе все від переробленого пластику до металевих елементів, що знаходять своє нове життя в предметах декору та меблях. Такий підхід не тільки підкреслює зобов'язання до екологічної відповідальності, але й дозволяє створювати унікальні, персоналізовані рішення для сучасного споживача.

Отже, вплив модерну на сучасне промислове мистецтво в Україні відображається не тільки в архітектурі та дизайні меблів, але й у загальному підході до функціональності та естетики, які залишаються актуальними в умовах сучасних викликів і вимог [8].

Аналізуючи трансформацію конструктивізму в сучасне промислове мистецтво, можна зазначити, що цей стиль сьогодні зазнав значних змін і адаптацій в нових геополітичних і культурних контекстах. Після завершення свого активного розвитку в СРСР в середині XX століття, конструктивізм був реінтерпретований і використаний у Сполучених Штатах, Латинській Америці та Західній Європі, що призвело до його впливу на дизайнерські і архітектурні практики в цих регіонах [3].

В контексті України, яка увібрала в себе історичну спадщину конструктивізму, можна виділити ряд сучасних архітектурних проєктів,

що демонструють ці впливи. Наприклад, житловий комплекс "Скай Сіті" в Одесі і Клубний будинок "Gardenhouse" в Києві ілюструють застосування конструктивістських принципів через модернізацію форми та функції, використання нових матеріалів і технологій, які спрямовані на створення функціональних і естетично привабливих міських просторів [10].

Конструктивізм, який спочатку акцентував на індустріальній доцільності і соціальній ролі мистецтва, у сучасних реалізаціях набуває нового розуміння, де естетика служить не тільки функції, але й створює комфортне і взаємопов'язане середовище для мешканців. В цьому контексті, проєкти, такі як ЖК "Вільне Місто" у Львові та ЖК High Hills у Харкові втілюють ідеї конструктивізму через сучасні архітектурні рішення, які органічно вписуються в урбаністичний ландшафт і відповідають потребам сучасної людини.

Важливо зазначити, що конструктивістська естетика, репресована в радянські часи як надто радикальна, сьогодні знову стає актуальною в контексті глобальних архітектурних тенденцій. Принципи простоти, відсутності декору і практичності, що були характерні для конструктивізму, нині знаходять своє відображення в мінімалістичних архітектурних формах, що популярні серед сучасних архітекторів і дизайнерів.

Слід підкреслити, що вивчення і відновлення конструктивістських ідей в сучасному архітектурному і дизайнерському контексті не тільки відображає глибоку історичну спадщину, але й сприяє створенню інноваційних рішень, що відповідають сучасним вимогам та викликам. Така інтеграція історичних практик в сучасність дозволяє розширити межі звичного підходу до дизайну та архітектури, відкриваючи нові можливості для креативного та функціонального використання простору [10].

В останні роки народне мистецтво набуло більшої розкритості, збільшення діапазону тематики та художньо-композиційних рішень. Сучасні особливості промислового мистецтва в Україні наразі активно розвиваються під впливом глобальних трендів, таких як мінімалізм, ергономічність, монофункціональність, екодизайн та футуризм. Кожен з цих напрямів має власні особливості та відіграє ключову роль у формуванні сучасного обличчя українського промислового дизайну.

Українські дизайнери та виробники звертаються до мінімалістичного дизайну, який

відрізняється чистими лініями та відсутністю зайвих деталей. Простота у формі та функції дозволяє створити предмети, які легко інтегрувати в будь-який простір, підкреслюючи не тільки естетичну, але й практичну цінність. Такий підхід відповідає потребам споживачів, які віддають перевагу ефективності та доступності.

Ергономічність стає вирішальним фактором у виборі предметів побуту та меблів. Український ринок наповнений продуктами, які забезпечують максимальний комфорт та підтримку для користувача, знижуючи фізичне навантаження та покращуючи загальний добробут. Меблі-трансформери, які оптимізують простір, стають все більш популярними, особливо у міських квартирах з обмеженим простором.

Сучасні українські інтер'єри відображають зміщення фокусу на монофункціональні предмети, які служать конкретній меті без зайвих складнощів. Це сприяє створенню чітко організованих, візуально спокійних просторів, де кожен елемент виконує визначену функцію.

Екологічна відповідальність посідає центральне місце в українському промисловому дизайні. Продукція, яка мінімізує вплив на довкілля через використання вторинних матеріалів, енергоефективність та здатність до повного рециклінгу, стає стандартом у багатьох галузях. Дизайнери та виробники прагнуть до створення продуктів, які були б не тільки естетично привабливими, але й водночас стійкими до змін клімату.

Футуристичні елементи все частіше з'являються у сучасних дизайнерських рішеннях, відображаючи вплив новітніх технологій та інновацій. Це проявляється в упровадженні розумних домашніх систем, інтеграції Інтернету речей та використанні сучасних матеріалів, які можуть адаптуватися до потреб користувачів.

Отже, промислове мистецтво в Україні відображає глобальні тенденції та адаптується до мінливих потреб споживачів, акцентуючи на інноваціях, екологічності та функціональності [4].

Наукова новизна статті полягає в розкритті тематико-стилістичних засад розвитку художньо-промислового мистецтва як культурного феномену першої третини ХХ століття та його подальшим проявам у мистецьких практиках ХХІ століття.

Висновки. Художньо-промислове мистецтво першої третини ХХ століття зазнало значних змін під впливом індустріалізації, модернізму та конструктивізму, а також через

взаємодію з національним мистецтвом. Індустріалізація привнесла інновації у виробничі процеси, що дозволило художникам експериментувати з новими матеріалами і технологіями. Модернізм і конструктивізм запропонували нові форми і структури, які відображали зміни в соціальних наративах і політичних реаліях того часу, зокрема, шляхом впровадження простоти, функціональності та утилітаризму. Водночас національне мистецтво сприяло збереженню культурної ідентичності та традиційних технік, надаючи особливого значення місцевим особливостям та історії.

У ХХІ столітті спостерігається подальша трансформація цих напрямів. Модернізм трансформувався в мінімалізм, зосереджуючись на відмові від надмірних деталей на користь чистоти ліній та монофункціональності. Цей перехід підкреслює зростаючу увагу до ергономічності та візуальної гармонії у дизайні. Конструктивізм, з іншого боку, переосмислюється через призму сучасних матеріалів та технологій, втілюючи принципи простоти і функціональності в новітніх архітектурних та дизайнерських рішеннях. Вплив футуризму також відчутний, адже він спонукає до інноваційного використання технологій, розширюючи можливості дизайнерської думки.

На загальному фоні глобалізації та зростання виробничих можливостей художньо-промислове мистецтво відіграє ключову роль у формуванні культурного вигляду сучасного суспільства, однак зустрічається з викликами перенасичення ринку та зниження унікальності продукції. Водночас важливим залишається прагнення до максимальної практичності та функціональності, яке диктує потребу в екологічно чистих, стійких матеріалах та продуктах, що відображають сучасні вимоги сталого розвитку. Отже, історія та еволюція художньо-промислового мистецтва відображає глибокі культурні зміни та адаптацію до постійно змінюваних умов глобалізованого світу.

Література

1. Proffitt M. M. Industrial Arts: Its Interpretation in American Schools. Report of a Committee Appointed by the Commissioner of Education. Bulletin, 1937, №34. URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED542621.pdf> (дата звернення: січень 2025).
2. Афанасьєв Ю. Л. Етнодизайн у контексті націєтворення та глобалізації. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки

Рівненського державного гуманітарного університету, 2013, №19, Т. 2, С. 143–147. 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/Uk_msshr_2013_19%282%29__33.pdf (дата звернення: січень 2025).

3. Безугла Р. І. Феномен синтезу мистецтв в контексті сучасних перформативних практик. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції "Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах". Київ, 2020. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2021-03/СИНТЕЗ-МИСТЕЦТВ-У-СУЧАСНИХ-СОЦІОКУЛЬТУРНИХ-ПРОЦЕСАХ.pdf (дата звернення: січень 2025).

4. Волошина М. Сучасний промисловий дизайн. Клона, 2024. URL: <https://klona.ua/uk/blog/industrial-design-uk/suchasnyj-promyslovyj-dyzajn> (дата звернення: січень 2025).

5. Дяченко А. В. Розвиток художньо-промислового мистецтва України першої третини XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024, №2, С. 124–130. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308361> (дата звернення: січень 2025).

6. Луковська О. Арттекстиль. Інтеграція мистецтв. Каталог виставок. Київ: Майстер книг, 2020. 64 с. URL: https://www.researchgate.net/publication/354224014_Lukovska_ArtTextileUA_bookmail (дата звернення: січень 2025).

7. Сиваш І. Теоретико-методологічні підходи до розуміння етнодизайну на сучасному етапі культуротворчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. №2. С. 105–109. 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/vdakkkm_2016_2_25.pdf (дата звернення: січень 2025).

8. Сучасний інтер'єр: розкриття стилю модерн в дизайні приміщень. вудмен, 2024. URL: <https://woodman.ua/blogs/woodman-nasha-filosofija/stil-modern?srsltid=AfmBOorz-N6C3ToIkGAB0MVWS8iCMJ2QRLkWwuaF7hFMAj259IIAtDrR> (дата звернення: січень 2025).

9. Усенко Н.О. Художнє життя України другої половини XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 237 с.

10. Ярош А. Архітектура конструктивізму. Нерухомі. 2023. URL: <https://nerukhomi.ua/ukr/news/lajfhaki/arhi-tektura-konstruktivizmu.htm> (дата звернення: січень 2025).

References

1. Proffitt, M. M. (1937). Industrial Arts: Its Interpretation in American Schools. Report of a Committee Appointed by the Commissioner of Education. Bulletin, 34. Retrieved from:

<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED542621.pdf> [in English].

2. Afanasiev, Yu. L. (2013). Ethnodelign in the Context of Nation-Building and Globalisation. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 19 (2), 143–147. Retrieved from: 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/Uk_msshr_2013_19%282%29__33.pdf [in Ukrainian].

3. Bezuhla, R. I. (2020). The Phenomenon of the Synthesis of Arts in the Context of Contemporary Performative Practices. Abstracts of the International Scientific Conference 'Synthesis of Arts in Modern Socio-Cultural Processes'. Kyiv. Retrieved from: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2021-03/СИНТЕЗ-МИСТЕЦТВ-У-СУЧАСНИХ-СОЦІОКУЛЬТУРНИХ-ПРОЦЕСАХ.pdf [in Ukrainian].

4. Voloshyna, M. (2024). Modern Industrial Design. Retrieved from: <https://klona.ua/uk/blog/industrial-design-uk/suchasnyj-promyslovyj-dyzajn> [in Ukrainian].

5. Diachenko, A. V. (2024). Development of Artistic and Industrial Art of Ukraine in the First Third of the 20th Century. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 124–130. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308361> [in Ukrainian].

6. Lukovska, O. (2020). Art Textile. Integration of Arts. Exhibition Catalogue. Kyiv Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/354224014_Lukovska_ArtTextileUA_bookmail [in Ukrainian].

7. Syvash, I. (2016). Theoretical and Methodological Approaches to Understanding Ethnodelign at the Modern Stage of Cultural Creativity. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 105–109. Retrieved from: 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/vdakkkm_2016_2_25.pdf [in Ukrainian].

8. Modern Interior: Unveiling the Modern Style in Interior Design. (2024). Vudmen. Retrieved from: <https://woodman.ua/blogs/woodman-nasha-filosofija/stil-modern?srsltid=AfmBOorz-N6C3ToIkGAB0MVWS8iCMJ2QRLkWwuaF7hFMAj259IIAtDrR> [in Ukrainian].

9. Usenko, N. O. (2015). Artistic Life of Ukraine in the Second Half of the 20th – Early 21st Century. Doctoral Dissertation. Kharkiv [In Ukrainian].

10. Yarosh, A. (2023). Constructivist Architecture. Nerukhomi. URL: <https://nerukhomi.ua/ukr/news/lajfhaki/arhitektura-konstruktivizmu.htm> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025

Цитування:

Марченко І. Я. Стилiстика та орнаменталiстика французької керамiки перiоду iсторизму на прикладi мануфактури Gien. *Вiсник Нацiональної академiї керiвних кадрiв культури i мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 230–236.

Марченко Iрина Ярополкiвна,
кандидат iсторичних наук,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Нацiональної академiї керiвних кадрiв
культури i мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-9365-8090>
marchenko.autent@gmail.com

Marchenko I. (2025). Stylistics and Ornamentalism of French Ceramics of the Period of Historicism on the Example of the Gien Manufactory. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 230–236 [in Ukrainian].

СТИЛІСТИКА ТА ОРНАМЕНТАЛІСТИКА ФРАНЦУЗЬКОЇ КЕРАМІКИ ПЕРІОДУ ІСТОРИЗМУ НА ПРИКЛАДІ МАНУФАКТУРИ GIEN

Мета дослідження. У статті здійснюється комплексний аналіз та систематизація художньо-стилістичних особливостей виробів французької керамічної мануфактури La Faïencerie de Gien періоду історизму (1850–1900). Дослідження спрямоване на визначення джерел стилістичних запозичень, їх характерних особливостей та специфіки інтерпретації у виробах мануфактури, а також встановлення взаємозв'язку між загальноєвропейськими тенденціями історизму та їх втіленням у французькому фаянсовому виробництві XIX ст. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено комплексний міждисциплінарний підхід, що включає: історико-хронологічний метод, компаративний аналіз порівняння оригінальних історичних зразків та їх інтерпретацій у виробах Gien та мистецтвознавчий аналіз. Систематизація використана в дослідженні для класифікації основних стильових напрямів у продукції мануфактури та структурування отриманих даних за типологічним принципом виробництва. **Наукова новизна.** У дослідженні здійснено комплексну систематизацію та класифікацію основних стильових напрямів у виробах мануфактури La Faïencerie de Gien періоду історизму, що дозволило створити цілісну картину художньо-стилістичного розвитку виробництва. Детально досліджено та охарактеризовано особливості інтерпретації історичних стилів у продукції мануфактури, включаючи технічні, художні та композиційні аспекти, що розширює розуміння специфіки роботи керамічних виробництв періоду історизму. Встановлено та обґрунтовано прямий зв'язок між загальноєвропейськими тенденціями історизму та їх втіленням у французькому фаянсовому виробництві XIX ст. на прикладі конкретної мануфактури. **Висновки.** На основі проведеного дослідження було систематизовано та всебічно проаналізовано основні стильові напрями у виробах мануфактури La Faïencerie de Gien періоду історизму. Встановлено, що вони формують дві групи: французькі регіональні стилі та стилі запозичені з інших регіонів. Дослідження підтвердило, що період найвищого розквіту виробництва мануфактури (1850–1900) хронологічно збігся з періодом зрілого історизму у французькому декоративно-ужитковому мистецтві. Цей фактор став визначальним у формуванні художньо-стилістичної програми виробництва, зумовивши системне звернення до історичних стилів як джерела натхнення та творчої інтерпретації. В результаті дослідження виявлено, що мануфактура досягла виняткових успіхів у відтворенні стилістики італійського Ренесансу, створивши власний впізнаваний стиль «де Жьєн».

Ключові слова: кераміка, фаянс, Франція, ренесанс, історизм, неоренесанс, орнамент, Руан, Страсбург, глазур, розпис, майоліка.

Marchenko Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Stylistics and Ornamentalism of French Ceramics of the Period of Historicism on the Example of the Gien Manufactory

The purpose of the study. The article provides a comprehensive analysis and systematisation of the artistic and stylistic features of the products of the French ceramic manufactory La Faïencerie de Gien of the Historicist period (1850–1900). The research is aimed at identifying the sources of stylistic borrowings, their characteristic features and specifics of interpretation in the manufactory's products, as well as establishing the relationship between the pan-European trends of historicism and their implementation in the French faience production of the nineteenth century. **Research methodology** is based on a comprehensive interdisciplinary approach, including the historical and chronological method, comparative analysis of the comparison of original historical samples and their interpretations in Gien products, and art historical analysis. The systematisation was used in the study to classify the main style trends in the manufactory's products and to structure the data obtained according to the typological principles of production. **Scientific novelty.** The study carried out a comprehensive systematisation and classification of the main stylistic trends

in the products of the La Faïencerie de Gien manufactory of the period of historicism, which allowed to create a holistic picture of the artistic and stylistic development of production. The peculiarities of the interpretation of historical styles in the products of the manufactory, including technical, artistic and compositional aspects, are studied and characterised in detail, which expands the understanding of the specifics of the work of ceramic production of the period of historicism. The direct connection between the pan-European trends of historicism and their implementation in the French faience production of the nineteenth century on the example of a particular manufactory is established and substantiated. **Conclusions.** Based on the study, the main stylistic trends in the products of the La Faïencerie de Gien manufactory of the period of historicism were systematised and comprehensively analysed. It has been established that they form two groups: French regional styles and styles borrowed from other regions. The study has confirmed that the period of the highest production heyday of the manufactory (1850–1900) chronologically coincided with the period of mature historicism in French decorative and applied arts. This factor became decisive in the formation of the artistic and stylistic programme of the production, causing a systematic appeal to historical styles as a source of inspiration and creative interpretation. The research has revealed that the manufactory has achieved exceptional success in reproducing the Italian Renaissance style, creating its own recognisable ‘de Gienne’ style.

Keywords: ceramics, faience, France, Renaissance, historicism, neo-Renaissance, ornament, Rouen, Strasbourg, glaze, painting, majolica.

Актуальність теми дослідження. Актуальність дослідження французької кераміки періоду історизму, зокрема виробів мануфактури La Faïencerie de Gien, зумовлена кількома важливими факторами. Це недостатня вивченість французького керамічного виробництва XIX століття порівняно з більш ранніми періодами, що створює прогалину в розумінні розвитку європейського декоративно-ужиткового мистецтва та важливість періоду історизму як культурного феномену, що суттєво вплинув на розвиток європейського мистецтва та потребує глибшого дослідження його проявів у різних галузях декоративно-ужиткового мистецтва. Існує необхідність систематизації та наукового аналізу художньо-стилістичних особливостей виробів La Faïencerie de Gien як одного з провідних керамічних виробництв Франції XIX століття, що може слугувати моделлю для розуміння загальних процесів розвитку керамічного мистецтва цього періоду. Сьогодні інтерес до історичних стилів у сучасному мистецтві та дизайні зростає, і вони потребують глибокого розуміння та інтерпретації.

Аналіз досліджень і публікацій. Французька кераміка, зокрема фаянс досить рано стали об'єктами дослідницького інтересу. Перші роботи присвячені систематизації європейського фаянсу та майоліки (до XIX ст.) з'являються в кінці XIX ст. Так, робота Теодора Дека, видана у 1887 р. не втратила своєї актуальності й сьогодні [3]. Французький фаянс XIX ст. потрапляє до кола дослідницьких інтересів у пер. пол. XX ст. [7, 8]. Однак кераміка Gien довгий час не потрапляла до поля зору дослідників і не ставала об'єктом окремих фундаментальних досліджень. У 1981 р. виходить друком робота Рожера Бернарда та Жан-Клода Ренарда присвячена історії заводу Gien [2]. Дослідження спирається на великий масив архівних матеріалів мануфактури. Дослідження присвячені аналізу стилістики та технології виробництва належать авторству

М. Гімард. Робота Age d'or Gien des faïences від 1992 року присвячена кераміці Gien від часів заснування по період модерну включно [4]. Робота Faïence de Gien (1821–1900) є поглибленим продовженням першого дослідження [5].

Мета дослідження. У статті здійснюється комплексний аналіз та систематизація художньо-стилістичних особливостей виробів французької керамічної мануфактури La Faïencerie de Gien періоду історизму (1850–1900). Дослідження спрямоване на визначення джерел стилістичних запозичень, їх характерних особливостей та специфіки інтерпретації у виробах мануфактури, а також встановлення взаємозв'язку між загальноєвропейськими тенденціями історизму та їх втіленням у французькому фаянсовому виробництві XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Французька кераміка періоду історизму є непересічним явищем в історії європейського декоративно-ужиткового мистецтва. Еклектична у стильовому відношенні ця кераміка вирізнялась різноманітністю декорування та форм.

Періодом розквіту фаянсу у Франції були XVII–XVIII ст. В цей період з'являється ряд характерних саме для цієї країни форм та остаточно формуються регіональні стилі розписів. Ряд політичних, соціально-культурних та економічних причин призводить до згорання та розорення більшості фаянсових мануфактур в кінці XVIII – початку XIX ст. та втрати інтересу французького суспільства до традиційного фаянсу [3, 113–116].

XIX ст. стає періодом історизму – широкого культурно-мистецького явища. Згідно з концепцією австрійською мистецтвознавці Р. Вагнер-Рігер еволюція історизму пройшла три етапи:

1 період – романтичний історизм (1770–1870), який можна вважати перехідним від неокласицизму до власне зрілого історизму.

Для періоду характерне поступове захоплення готикою та ренесансом і зародженням відповідно таких підстилів як неоготика та неоренесанс, а також еkleктичних підстилів з поєднанням європейських та неєвропейських елементів (візантійський, неомавританський стилі, тощо).

2 період – зрілий історизм (1870–1890), який відрізняє зміна в ставленні до минулого. Суб'єктивність романтизму відкидається, стиль стає більш цілісним з домінуванням неоренесансу. Також розвивається орієнтальний (східний) стиль в різних регіональних інтерпретаціях.

3 період – пізній історизм (після 1890 р.) це завершальний етап що поступиться модерну.

У мистецтві кераміки епоха історизму виражається в поверненні до зразків доби Відродження та подальших епох. Франція протягом багатьох століть мала велику кількість самобутніх в стильовому відношенні виробництв фаянсу та порцеляни що розвивались до сер. XVIII ст. Саме до цих зразків звернулись майстри XIX ст. в межах концепції історизму. Для Франції цього періоду характерне відродження фаянсового виробництва після тривалого занепаду. Це був складний та не лінійний процес. Доба індустріалізації призвела з одного боку до підвищення попиту на фаянсові вироби, а з іншого часто створювала не рівні можливості серед керамічних виробництв різних регіонів Європи, внаслідок чого багато з них не існували довго та банкрутували. Одним з найкращих фаянсових виробництв цього періоду була мануфактура La Faïencerie de Gien. La Faïencerie de Gien (далі Gien (Жьєн)) була створена британцем Томасом Холлом у 1821 р. в долині Луари у м. Жієні [2, 9]. Історію мануфактури позаминулого століття можна чітко поділити на 2 періоди:

1. 1821–1850 рр. – початковий етап. Для даного періоду характерний білий фаянс, використання деколі в декоруванні предметів.

2. 1850 – до кінця століття – золота доба виробництва. Характеризується великою кількістю різноманітних форм та декору, що були запозичені з виробів регіонів Марселя, Руана, Саксонії, Севрської мануфактури та

італійської майоліки періоду Ренесансу. Виробництво швидко зростає. Вироби декоруються ручним високоякісним розписом [6].

Відтак можна констатувати що розквіт виробництва Gien прийшовся саме на період історизму у Франції. Стилізація характерна для історизму у фаянсі Gien виражалась з одного боку в запозиченні форм притаманних кераміці минулого, а з іншого розписам минулих епох та інших країн. Серед стилізацій декору Gien можна виділити суто французькі стилі, які формувались у різних регіонах Франції у XVII–XVIII ст:

Le «rayonnant» de Rouen (промені Руану)

Les fleurs de Strasbourg (стиль страсбурзьких квітів)

Les décors de Marseille (марсельський стиль)

La «porcelain de Sevres» (стиль порцеляни Севру)

La «porcelain de Paris» (стиль паризької порцеляни)

Та стилізації що були запозичені з мистецтва інших регіонів:

La «porcelain anglaise» (стиль англійської порцеляни)

La facette orientale (східний (орієнтальний) стиль)

Les décors de la Renaissance (стиль італійського Ренесансу)

Le «rayonnant» de Rouen (промені Руану) став одним з найпопулярніших стилів Gien у XIX ст. Історія формування стилю бере свій початок у XVI ст. а завершується у XVIII ст. Це регіональний стиль півночі Франції, для якого були типовими монохромні кобальтові розписи або кобальтові з додаванням червоної землі та вохри. Його ще називали стилем ламбрекена, оскільки основними елементами в ньому виступали барокові фестончасті візерунки-бардюри з драпіровками та завитками, які мали назву ламбрекен. Зазвичай в орнаменті чергувались великі та малі елементи [7, 174–175]. У XVIII ст. з'являється версія орнаменту ламбрекенів для круглого посуду, що отримує назву стиль rayonnant (промінь) [8, 145].



Рис. 1. 1 – Ваза, Руан, (XVII ст.), 2. – Кашино Gien, (др. пол. XIX ст.), 3 – Тарілка, Руан, (1710 рр.), 4. – Тарілка Gien (др. пол. XIX ст.), 5. – Тарілка Gien (1880 рр.)

Руанський стиль до сьогодні є візитівкою регіону. В період історизму до нього зверталась велика кількість як французьких, так і європейських виробників. Вироби Gien стилізовані під Руан вирізняються тонкою деталізацією та чітким наслідуванням оригіналам у графіці орнаментів [4, 104–106]. Зустрічаються повні копії оригінальних руанських виробів з маркуванням Gien 1860–1890 рр. Найбільш розповсюдженою формою орнаменту на мануфактурі Gien стала варіація візерунку «Променів Руану» на тарілкахна тарілках в монохромному синьому виконанні або з використанням 2–3 кольорів.

Les fleurs de Strasbourg (стиль страсбурзькі квіти). Історія стилю розпочинається на початку XVIII ст. та

пов'язаний з родиною Ханнонг та містом Страсбург. Шість поколінь цієї родини створили явище страсбурзького тонкого фаянсу. Стиль страсбурзьких квітів розвивається під впливом естетики рококо у пер. пол. XVIII ст. Це розписи з натуралістично трактованими квітами, які розкидані по всій площині предмета. Найчастіше на оригінальних предметах трапляються гвоздики, чайні троянди та тюльпани у поєднанні з дрібними ромашками чи незабудками [3, 132–141]. За колористикою цей стиль бере за взірць розписи Мейсен пер. пол. XVIII ст. Вироби Gien зазвичай є прекрасними копіями страсбурзьких квітів. У цих виробках збережена кольорова гамма оригіналів. Мануфактура також копіювала форми XVIII ст.



Рис. 2. 1, 2 – тарілки Страсбурга (XVIII ст.), 3. – тарілка Gien (кінець XIX ст.), 4, 5. – тарілки Марселю (XVIII ст.).

Les décors de Marseille (марсельський стиль). Вироби золоті доби фаянсу марсельського регіону стилістично відповідають добі рококо (пер. пол. XVIII ст.) та неокласицизму (друга пол. XVIII ст.). Ці вироби можна умовно поділити на 2 групи, перша – це квіткові розписи які були натхненні Мейсеном і були дуже подібні на страсбурзькі квіти, друга група це вироби з пейзажними та сюжетними розписами в резервах. Для виробів Марселю була характерна яскрава колірна гамма з домінуванням рожевого та малинового на білому тлі. Повернення цікавості до марсельського стилю в епоху історизму було типовим для багатьох фаянсових виробництв. Gien створювали як квіткові розписи а ля Марсель, так і пейзажні. В окремі періоди пейзажні мотиви домінували за частотою, що

можливо можна пояснити змінами в попиті та смаками покупців.

La «porcelain de Sevres» (стиль порцеляни Севра). Севрський стиль в порцеляні формувався також у XVIII ст. Він став зразковим для багатьох інших виробництв Франції та Європи. На Севрі були створені «фірмові» кольори (рожевий Помпадур, кобальтово-синій, конарково-жовтий, севрський блакитний та севрський зелений), «фірмові» форми (у стилі неокласицизм) «фірмові» орнаменти (око павича, стрічки тощо) та знамениті севрські сюжетні мотиви [4, 12–13]. Після втрати цікавості до «Великого стилю королів» під час Французької революції та появи стилю ампір друга хвиля цікавості до цієї стилістики в кераміці припадає саме на другий період історизму (після 1850 pp.).



Рис. 3. Вироби Gien у стилі Севру, др. пол. XIX ст.

При створенні копій та стилізацій під Севр майстри Gien велику увагу приділяли наслідуванню форм. Часто в цій стилістиці створювали камінні годинники, чорнильниці, фонтани, вмивальники, парфумерний посуд, жардиньєрки, але на першому місці був столовий посуд та вази. Статуарну пластику Севру на Gien майже не наслідували. Це можна пояснити відмінностями в матеріалах виконання, фаянс не дає тих пластичних можливостей які є у фритової та твердої порцеляни. У виробках Gien севрської стилістики основним кольором був насичений рожевий що імітував колір Помпадур.

La «porcelain de Paris» (стиль паризької порцеляни). Стиль запозичений з паризьких порцелянових виробництв друга пол. XVIII – поч. XIX ст. Форми подібних предметів були подібні до форм посуду розроблених на Севрі. Розписи були мінімалістичні. Замість багатоколірності Севру чи Мейсену тут переважає золото. Основні елементи декору

тонкі гірлянди, стрічки, квіткові букети, монограми. Вироби цієї стилістики не отримали великого розвитку на Gien, тому подібні екземпляри є досить рідкісними на антикварному ринку [4, 32].

La «porcelain anglaise» (стиль англійської порцеляни). Під стилем англійської порцеляни зазвичай розуміють зразки що натхненні виробами Веджвуд (Josiah Wedgwood and Sons). Кераміка Веджвуд це неглазурований, зазвичай кольоровий фаянс у стилі англійського неокласицизму. Як правило це предмети у римській, грецькій або єгипетській стилізаціях що мають рівний колір матеріалу після випалу навіть без застосування розпису чи глазурування. Веджвуду вдалося імітувати ефект античних камей з каменю у кераміці. У Веджвуд було кілька ексклюзивних кольорів – лілово-рожевий, блідо-зелений, чорний і яскраво блакитний. Останній став найбільш популярним і приніс компанії світову славу. Виробництво і технології Веджвуд були

унікальними для свого часу, ці вироби викликали захоплення, їх намагались повторити. Довгий час це не вдавалось нікому, бо рецептури матеріалів, технологія формування та технологія випалу були створені особисто засновником і трималась в секреті. Однак різні виробники з різним ступенем успішності створювали стилізації під Веджвуд. Вироби Gien значно відрізняються від оригіналів за багатьма критеріями. Форми Gien примітивніші, та поступаються деталізацією, а фактура поверхні глянцева в той час, як англійські оригінали матові. Серед кольорів то Gien створював блакитно-білі та лілово-сині варіації. Цей стиль не став одним з основних для Gien.

La facette orientale (східний (орієнтальний) стиль). Із зростанням популярності японізму наприкінці XIX ст. кераміка у східній стилістиці входить до асортименту більшості європейських виробництв. Початок цих процесів був закладений ще у 1850 рр. Після відкриття Японії для зовнішнього світу у 1855 р., японські товари і твори мистецтва у великій кількості були завезені в країни Західної Європи. Перша Всесвітня виставка в Лондоні 1851 р. і Всесвітня виставка в Парижі 1867 р. познайомили широку публіку з маловідомими раніше японською кольоровою гравюрою на дереві, виробами з фарфору, емальми на металі тощо. Японізм в кераміці Gien це перш за все нові форми, типові для китайських та японських виробів. Ці форми дуже лаконічні, геометрично виварені та мінімалістичні [4, 20–25]. Щодо розписів то на відміну від багатьох інших виробників які намагались наблизитись до східних оригіналів на Gien розписи виглядали досить по-європейськи.

Запозичуючи загальну тематику мотивів майстри Gien тяжіли до західної стилістики у трактуванні сюжетів. Для цих виробів характерна східна контрастність та колористика (червоний, чорний, синій, помаранчевий кольори як основні) та сюжети з рибами, птахами та східними квітами.

Les décors de la Renaissance (стиль італійського Ренесансу). Цей стиль став візитівкою Gien на два століття. Вироби цієї серії мануфактура виробляла у великій кількості з кінця XIX ст. по кінець XX ст. Джерелом натхнення тут виступала традиційна італійська майоліка Ренесансу що виготовлялась майстернями Фаєнці, Кафаджоло, Сієни, Урбіно, Кастель-Дуранте, Дерути, Губбіо, Орвієто у XV–XVI ст. Це неймовірно за орнаментикою та колористикою предмети. Кольори що домінують це усі відтінки жовтих земель, синій, зелений, умбра, червона земля, білий [4, 87–92]. Другою унікальною ознакою таких виробів були орнаменти у стилістиці Високого Відродження які ще мають назву «рафаеліски» або «гротески». В цих орнаментах химерно поєднуються флористичні, декоративні та антропоморфні зображення [1, 45]. У трактуванні Gien ці предмети мали темно сине, чорне або біле тло. Форми предметів запозичувались з ренесансної майоліки без змін або з незначними відозмінами. Орнаменти прекрасно адаптовувались до форм, іноді виготовлялись повні копії й за формою і за розписом. Рівень майстерності виконання ручних розписів завжди був на високому рівні. Італійська серія Gien була настільки вдалою що з'явився окремий термін для виробів такої стилістики – «дьо Жьєн».



Рис. 4. Верхній ряд – вироби Урбіно, Фаєнці та Дерути XVI ст.
Нижній ряд – вироби Gien др. пол. XIX ст.

Наукова новизна. У дослідженні здійснено комплексну систематизацію та класифікацію основних стильових напрямів у виробках мануфактури La Faïencerie de Gien періоду історизму, що дозволило створити цілісну картину художньо-стилістичного розвитку виробництва. Детально досліджено та охарактеризовано особливості інтерпретації історичних стилів у продукції мануфактури, включаючи технічні, художні та композиційні аспекти, що розширює розуміння специфіки роботи керамічних виробництв періоду історизму. Встановлено та обґрунтовано прямий зв'язок між загальноєвропейськими тенденціями історизму та їх втіленням у французькому фаянсовому виробництві XIX ст. на прикладі конкретної мануфактури.

Висновки. На основі проведеного дослідження було систематизовано та всебічно проаналізовано основні стильові напрями у виробках мануфактури La Faïencerie de Gien періоду історизму. Встановлено, що вони формують дві групи: французькі регіональні стилі та запозичені з інших регіонів стилі. Дослідження підтвердило, що період найвищого розквіту виробництва мануфактури (1850–1900) хронологічно співпав з періодом зрілого історизму у французькому декоративно-ужитковому мистецтві. Цей фактор став визначальним у формуванні художньо-стилістичної програми виробництва, зумовивши системне звернення до історичних стилів як джерела натхнення та творчої інтерпретації. В результаті дослідження виявлено, що мануфактура досягла виняткових успіхів у відтворенні стилістики італійського Ренесансу, створивши власний впізнаваний стиль «де Жьєн».

Література

1. Barbe F. Majolique. L'âge d'or de la faïence italienne au XVI^e siècle. France. Citadelles et Mazenod, 2016. 271 p.
2. Bernard R., Renard J. La Faïence de Gien. Paris, 1981. 160 p.
3. Deck Th. La Faïence. Paris, 1887. 329 p.
4. Gillard M. Age d'or Gien des faïences. Paris. Massin editeur, 1992. 151 p.
5. Gillard M. Faïence de Gien (1821-1900). Paris. Massin editeur, 2008. 269 p.
6. Site internet officiel de Gien. URL: <https://www.gien.com/fr/notre-histoire> (дата звернення: 24.12.2024).
7. Savage G., Newman H. An Illustrated Dictionary Of Ceramics. London. Thames and Hudson, 1974. 320 p.
8. Savage G. Pottery through the ages. London. Pelican books, 1959. 247 p.

References

1. Barbe, F. (2016). Majolique. The Golden Age of Italian Earthenware in the 16th Century. France [in French].
2. Bernard, R., & Renard, J. (1981). Gien Earthenware. Paris [in French].
3. Deck, Th. (1887). The Faïence. Paris [in French].
4. Gillard, M. (1992). Gien's Golden Age of Earthenware. Paris [in French].
5. Gillard, M. (2008). Gien earthenware (1821–1900). Paris [in French].
6. Site internet officiel de Gien. (n.d.). URL: <https://www.gien.com/fr/notre-histoire> [in French].
7. Savage, G., & Newman, H. (1974). An Illustrated Dictionary of Ceramics. London [in English].
8. Savage, G. (1959). Pottery through the Ages. London [in English].

*Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025*

УДК 738.1:666.5](4-15):069.5-027.551(477)(092)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327958

Цитування:

Несен І. І. Розвиток традицій виготовлення сервізів Мейсенською мануфактурою: «Лебединий сервіз». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 237–242.

Nesen I. (2025). Development of the Meissen Manufactory's Service-Making Traditions: "Swan Service". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 237–242 [in Ukrainian].

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, докторант
<https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>
inesen@dakkkim.edu.ua

РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ ВИГОТОВЛЕННЯ СЕРВІЗІВ МЕЙСЕНСЬКОЮ МАНУФАКТУРОЮ: «ЛЕБЕДИНИЙ СЕРВІЗ»

Мета статті – на прикладі «Лебединого сервізу» комплексно проаналізувати особливості декору і формотворення, що застосовувались митцями Мейсенської мануфактури в першій половині XVIII ст. **Методологія дослідження** міждисциплінарна, ґрунтується на інтегральному аналізі історичних фактів і подій у світлі мистецтвознавчих процесів і культурологічних підходів. Аналітичні і синтетичні методи наукового вивчення з кількісної та якісної груп, дозволяють здійснити багаторівневий аналіз – насамперед системно класифікувати складові частини сервізу і до певної міри з'ясувати статистику асортименту, простежити географію розташувань у різних музейних колекціях, а також приватних збірках; провести формально-стилістичний аналіз основних типів посудних форм; відстежити всі варіанти іконографії мотивів на тлі історичних і культурних реалій епохи XVIII ст., що формують іконологію теми. **Наукова новизна.** Комплексне вивчення еволюції стилістики форм і декору мейсенського фарфору на прикладі «Лебединого сервізу», створеного на межі 1730–1740-х років, у вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі ще не проводилось. **Висновки.** Виконане дослідження «Лебединого сервізу» як мистецького ансамблю дозволило виявити його виняткову роль для формування європейських порцелянових традицій. У ньому гармонійно поєдналось декілька оздоблювальних стратегій, у яких переплелися традиції орієнтальної і ранньо-модерної європейської порцеляни. У цьому аспекті «Лебединий сервіз» Г. фон Брюля демонструє стилістичний синкретизм вже домінуючого європейського (загальна іконографічна програма) й локального орієнтального стилів (вживання мотиву *Indianische Blumen*).

Ключові слова: західноєвропейська порцеляна, мейсенський фарфор, сервіз, скульптурний декор, живописний декор, музейна колекція.

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Study Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Development of the Meissen Manufactory's Service-Making Traditions: "Swan Service"

The purpose of the article is to comprehensively analyse the peculiarities of decor and form-making used by the artists of the Meissen Manufactory in the first half of the eighteenth century on the example of the "Swan Service". **The research methodology** is interdisciplinary, based on an integral analysis of historical facts and events in the light of art historical processes and cultural approaches. Analytical and synthetic methods of scientific research from quantitative and qualitative groups allow for a multilevel analysis – first of all, to systematically classify the components of the service and to some extent to find out the statistics of the assortment, to trace the geography of locations in various museum collections, as well as private collections; to conduct a formal and stylistic analysis of the main types of tableware forms; to track all variants of the iconography of motifs against the background of the historical and cultural realities of the eighteenth century, that form the iconology of the theme. **Scientific novelty.** A comprehensive study of the evolution of the style of Meissen porcelain forms and decor on the example of the "Swan Service", created at the turn of the 1730s and 1740s, has not yet been conducted in the national art historical discourse. **Conclusions.** The study of the "Swan Service" as an artistic ensemble has revealed its exceptional role in the formation of European porcelain traditions. It harmoniously combines several decorative strategies that intertwine the traditions of Oriental and early modern European porcelain. In this aspect, the "Swan Service" by G. von Brühl demonstrates the stylistic syncretism of the already dominant European (general iconographic programme) and local oriental styles (use of the *Indianische Blumen* motif).

Keywords: Western European porcelain, Meissen porcelain, service, sculptural decor, pictorial decor, museum collection.

Актуальність теми дослідження. У вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі початку ХХІ ст., помітно активізувались дослідження в царині художньої порцеляни. У численних музейних колекціях України зберігаються твори не лише місцевих виробництв кінця ХVІІІ–ХІХ ст., але й західноєвропейські зразки, які пройшли первинну атрибуцію музейників. Водночас накопичено значний дослідницький потенціал підходів до вивчення й атрибуції порцелянових творів, вироблено загальні норми й етапи цього процесу. У фондових збірках українських музеїв зберігаються частини сервізів, або окремі їх предмети, які становлять фрагменти колись цілісних композицій.

Пошуки і знаходження максимально повної кількості предметів одного сервізу в колекціях різних західноєвропейських музеїв, дозволить більш повно відтворити загальну стилістику декорувань й різновидів оздоблювальних схем, встановити провідні мотиви, використані в оздобі сервізів, створить нову фактологічну базу стосовно різновидів і пропорцій форм в межах окремого ансамблю. Водночас нові знання про ансамблевий аспект порцелянового посуду відкриють додаткові можливості для здійснення нових культурних проєктів, на зразок акції Національного музею Богдана і Варвари Ханенків (далі НМБВХ – І.Н.) «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею» з виданнями каталогів [2, 155].

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження порцелянових виробів з погляду їх місця в окремому сервізі відбувалося переважно у контексті вирішення загальних проблем розвитку західноєвропейської порцеляни, а також у публікаціях, присвячених колекціям порцеляни окремої музейної збірки. Існує велика кількість видань, які аналізують колекції західноєвропейської порцеляни у музейних збірках країн Західної Європи і США. Серед останніх вітчизняних наукових досліджень, виділимо дисертаційну працю Ганни Решетньої і публікації Людмили Кравченко.

У ґрунтовній праці Г. Решетньої, яка детально вивчила колекції західноєвропейської порцеляни в багатьох музейних збірках України з погляду їх художньої стилістики, важливими для обраної теми є дві тези: «Образотворчий елемент, своєю чергою, потрібно розглядати з урахуванням композиції, кольору та сюжету...» і «...завдяки деталям можливо визначити не лише стиль, а й стилістичний напрям, відповідно до якого

виконано твір» [3, 224]. Окрему увагу у своїй праці дослідниця приділила і «Лебединому сервізу».

У цьому ж контексті Л. Кравченко в одній зі своїх статей, присвячених французькій порцеляні у Музеї Ханенків, виділила натуралістично трактований мотив волошки, розроблений у 1774 р. на Королівській мануфактурі в Севрі і запроваджений як провідний у декоруванні трьох сервізів Марії-Антуанетти. У подальшому волошка, як мотив королівського смаку, регулярно використовувалися як декор паризьких виробництв, зокрема мануфактури Кліньянкур [1, 132].

Завдяки приватному колекціонуванню, яке активізувалося на межі ХІХ–ХХ ст., а у подальшому у процесах їх націоналізації більшовиками, фрагменти порцелянових сервізів надходять у державні музеї. НМБВХ у 1927 р. отримує шістнадцять одиниць збереження, з чотирьох сервізів роботи мануфактури Севру родини Юсупових [2, 156].

У дослідження сервізів важливими є не лише класичні наукові праці й публікації, але й аналітичні класифікатори різної тематики. Серед видань цього типу виділимо словник, присвячений вивченню понять і назв, пов'язаних з мейсенською порцеляною фахівця з питань культурної спадщини Рікі Паунда / Ricky Pound. У ньому визначено понад 100 ознак, притаманних виробам ХVІІІ ст. з Мейсена. Він включає орнаменти, малюнки, імена митців і меценатів [10].

До видань цього ж типу належить ще один багатотомний класифікатор Давіда Петерса/David Peters, створений на основі глибокого вивчення фабричних книг мануфактури Севру [9]. У ньому, зокрема, подано розгорнуту систему з таблиць для тарілок, що походять з різних сервізів, виготовлених упродовж другої половини ХVІІІ ст., за їхніми якістьми і цінами. В основу класифікації було покладено хронологічний принцип у порівнянні з такими чинниками, як ціни, типи тарелів, мотиви і системи декору, власників, приналежності до окремого сервізу [9, 4]. Важливим джерелом ідентифікації віцілих роз'єднаних предметів з різних сервізів Д. Петерс також виділив позначки декораторів, номери в серії, літери й дати.

Відтак, у дослідницькому поступі стає можливим поглиблене вивчення окремих порцелянових сервізів з погляду їх ансамблевості, історії створення і міграцій частин у різні колекції, іконографії мотивів й оздоблювальних схем. Науково нагальною

постає і потреба міждисциплінарних досліджень зі простеженням зв'язків між окремими колекційними творами й ансамблями.

Метою статті є багаторівневий аналіз історії виготовлення, складу, форм, декоративних систем, що були запроваджені у «Лебединому сервізі» Мейсенської мануфактури на межі 1730–1740-х рр.

Виклад основного матеріалу. Розвиток виробництва сервізів Мейсенською мануфактурою був тісно пов'язаний не лише з життям королівських дворів, але й з розвитком дипломатичних стосунків у житті провідних європейських держав, адже подарунки сервізами усталились вже в 1730-ті рр. Про це зокрема свідчить дипломатичне листування графів Генріха фон Брюля із Йозефом фон Вакербартом-Салмуром [5]. Виключне право виготовлення цих розкішних порцелянових дарів у цей час належало мануфактурі Мейсену. Упродовж другої чверті XVIII ст. було створено низку видатних порцелянових ансамблів посуду, серед яких чільне місце належить: «Сервізу з червоним драконом», «Лебединому сервізу» Г. фон Брюля, сервізу Олександра Юзефа Сулковського, сервізу «Brühl'sche Allerlei» Г. фон Брюля.

У цьому переліку «Лебединий сервіз», виготовлений за замовленням Г. фон Брюля, займає особливе місце і давно приваблює до себе пильну увагу дослідників різних країн світу. Сервіз містив у собі, за одними даними, 2200 предметів, за іншими – 2200 найменувань предметів, що збільшує його кількісний склад. На відміну від інших сервізів, окреме місце тут зайняла мала пластика, що засвідчило нове слово в дизайні Мейсенської мануфактури. У цьому без сумніву втілилися смак і вимоги замовника. У технологіях обробки каолінової маси й декоративних прийомах було продемонстровано нові якості саксонської порцеляни.

У всіх столових предметах сервізу, як основний пластичний прийом формотворення, використано білий рельєф, для створення якого знадобилось виготовлення відповідних форм. Цей тип рельєфу, що суцільно вкриває поверхні виробів і втілює краєвид із парою лебедів на водній поверхні, є одним із перших європейських сюжетів, використаних у західноєвропейській порцеляні. У мистецтвознавчому дискурсі 2000-х рр. джерелом використаного у сервізі сюжету вважають гравюри митця чеського походження Вацлава Холлара / Vaclav Hollar (1607–1677),

створені за рисунками англійця Френсіса Барлоу / Francis Barlow (1626–1704) з «Neu-vollständiges Reiß-Buch» [3, 117]. Питання це потребує подальшого пошуку фактів і ширшого діапазону порівнянь. Відомо, що дизайн сервізу було розроблено у період керівництва мануфактурою Йоганном Кандлером\Johann Kaendler (1706–1775), який мав глибоку фахову підготовку у царині історії мистецтва і знання міфології, а у виборі тем і персонажів звертався до творів, що були частиною мистецької колекції, створеної при Дрезденському дворі. У відповідності з поширеними в аристократичних колах уявленнями, Й. Кандлер розробляв модельні зразки, дотримуючись історичних аналогій іконографії багатьох мотивів. Тому сюжет лебедів серед очеретів на озері, може бути інтерпретований на основі багатьох живописних зразків XVII ст. Можна згадати, зокрема, композицію одного з відомих представників фламандського бароко, анімаліста Яна Фейта\Jan Fyt (1611–1661) «Лебеді і пси» (після 1630 р.), де зображено близьку композиційну схему.

До вторинних засобів системи декору «Лебединого сервізу» слід віднести: об'ємно-пластичні елементи форм (дрібна пластика ручок і наверхшів); золоте окантування по борту; дрібні квіткові мотиви; прорізний рельєф в матеріалі. Скульптурна пластика «Лебединого сервізу» була створена трьома митцями: Й. Кендлером, Й. Еберлейном та Й. Ейдером. Пластична складова у виробі сервізу представлена фігурними наверхшвами в кришках і дрібними елементами, які прикріплені до різних частин форм. Це морська фауна: равлики, риби, тритони. Для ручок у численних сервірувальних блюдах також були розроблені варіанти рослинного декору – об'ємні квітучі гілочки та галузки; мушлі на пласких ручках.

Окрім численних скульптурних мотивів в об'ємних виробі сервізу (супниці, вази, свічники) створено дрібну пластику міфологічного змісту. Галатея, nereїди, путті утворюють міфологічні композиції на кришках супниць. Тіла nereїд часом правлять за ручки в основному об'ємі супниці, а покривало, розвіяне над головою Галатеї, що сидить на рибі, – ручкою у кришки. Імовірно, персонажі та їх іконографічні деталі створені на основі композицій Франческо Альбані\Francesco Albani (1578–1660), що його окремі твори, присвячені міфам про Галатею знаходяться в Картинній галереї старих майстрів (Дрезден).



Рис. 1. 1. Альбані Фр. Галатея на мушлі. 1635. Картинна галерея старих майстрів (Дрезден).
Інв. № Gal.-Nr. 340. 2. Супниця з «Лебединого сервізу»

Серед персонажів-скульптур впізнаємо Главка (або Глаукоса) – морське божество античних часів й одну з Нереїд, яка слугує йому парою. Їх функція у сервізі – тримати на голові фруктовниці у формі мушель. Путті у предметах сервізу зустрічаються у багатьох об'ємних формах, а також у свічниках і на вазах для квітів.

У цьому сервізі прорізний рельєф у фарфоровій масі застосовується лише зрідка, в окремих типах посуду серед інших технічних прийомів раннього етапу виробництва Мейсенської мануфактури. Його було застосовано у кришках до фігурних цукорниць, що мали обриси лебедя. Їх дизайн було розроблено у 1738 р. Один із таких екземплярів зберігається у Метрополітен музеї (США). Прорізний рельєф було застосовано й в охолоджувачі для вина.

Іншим оздоблювальним прийомом у декорі «Лебединого сервізу» є надполив'яний квітковий розпис кольоровими емалями. Квіткові мотиви пов'язані з використанням у мейсенських порцелянових практиках прийомів японського какіомон і розташовані на бортах окремо або групами. В мистецтвознавчих виданнях такий тип мотивів відомий під назвами «ост-індські квіти» або «Garden Table». Він був розроблений і запроваджений Йоганном Грегором Херольдом/Johann Gregor Herold (1696–1775) та його учнями й активно застосовувався в мейсенському декорі у період 1720–1740-х рр. [10]. Серед мотивів тут зустрічаємо священний лотос, наділений у східному мистецтві символікою чистоти, а також гвоздика. У колориті квітів використано кольорові емалі морквяно червоного, зеленого, фіолетового кольорів, розроблені Й. Гарольдом під авторськими назвами «червоне залізо» (червоний – І.Н.) і «зелена трава» [7, 14–15].

Розпис золотом у практиці Мейсенської мануфактури виконувався в низці майстерень

Дрездена (майстерня Джорджа Функе), Аугсбурга (майстерня братів Зойтер) і декких майстерень Тюрінгії (Конрада Крістофа Гунгера). Серед цих майстерень дослідники виділяють Аугсбурзьку [8, 93]. Золотий контур і квітова орнаментака заломлювали світло в середину форми.

Окрему увагу необхідно приділити асортименту форм сервізу, який відповідно поділяється на плоскі й об'ємні вироби. Серед плоских відзначимо розвинений асортимент тарілок різного призначення – тарілки для хліба і масла; тарілки десертні; тарілки для закусок; парні обідні тарілки для других страв; супні тарілки, ромбоподібні тарілки для гурманів, мілкіші і глибші – окремо для основних страв й для бісквітів; блюда менших і більших розмірів у формі мушлі, квадрифолії, квадратні, прямокутні, круглі, шестикутні (для тортів). Кожна з названих форм була розроблена окремо у відповідних розмірах

До групи об'ємного посуду належать супні миски з кришками; соусники; глеки; форми для яєць; стакани; кухлі; кавові і чайні чашки; чайники; молочники; цукорниці; сільниці; форми для тортів у вигляді круглого блюда на ніжці; чаші ширші і вужчі. В ансамблі сервізу було виконано і фарфорові ложки для накладання страв.

Насамкінець необхідно розглянути загальну символіку «Лебединого сервізу» Г. фон Брюля. Його замовлення, без сумніву, пов'язане зі шлюбною тематикою, оскільки у квітні 1734 р. граф одружився з чеською княгинею Марією Анною Францискою фон Коловрат-Краківською (1717–1762). Про це свідчить іконографічна програма мотивів – загальний білий колір тла виробів, мотив пари лебедів; геральдика сервізу – щойно створений з гербів двох родин герб нової родини, що його можна бачити на кожному предметі сервізу.

Причина того факту, що виготовлення сервізу було розпочато після 1737 р. може корінитися у

поступовому зміцненні статусу Г. фон Брюля на посаді співдиректора Мейсенської мануфактури, який з 1739 р. став одноосібним її директором. Адже перебуваючи на цій посаді граф отримав по суті необмежене право замовляти вироби для своїх потреб безоплатно [4].

Найменш дослідженою є проблема руху предметів сервізу у першій половині XX ст., особливо від Другої світової війни. На сьогодні відзначимо вкрай широку географію розташування частин сервізу в музейних колекціях Європи і світу. Частини «Лебединого сервізу» зберігаються в колекції Музею Гардінера в Торонто (Канада), міського музею в Детройті (США), в Музеї порцеляни в замку Цвінгер (Німеччина), в Угорщині, в Національному музеї м. Любліна, Музеї прикладного мистецтва м. Познань, Музеї Віланові під Варшавою (Польща). Для детального вивчення проблеми шляхів й обставин надходження предметів «Лебединого сервізу» до колекцій, необхідне зацікавлене коло музейників, які безпосередньо працюють з відповідними документами, зокрема, з інвентарними книгами. Одним із способів потрапляння є благодійні дари від окремих осіб. Саме як дар від родин Фордів і Віткомбів до збірки Інституту мистецтв у Детройті потрапило декілька предметів, серед яких блюдо, два свічники і миску [6].

В Україні тринадцять предметів з «Лебединого сервізу» зберігаються у Одеському муніципальному музеї особистих колекцій імені О.В. Блещунова. Атрибуцією цієї частини сервізу вже тривалий час займається головний зберігач музею Олена Ільсова. На ранньому етапі дослідження, Олена Іванівна відстежила особливості елементів герба на сервізі, а у подальшому – вивчала загальну стилістику предметів сервізу у своїй музейній колекції та, певною мірою, географію знаходження предметів в інших музеях. У 2010 р. вона створила й очолила проєкт «Його величність фарфор» до трьохсотліття заснування мануфактури у Мейсені.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному вивченні еволюції стилістики форм і декору мейсенського фарфору на прикладі «Лебединого сервізу», створеного на межі 1730–1740-х років, яке всебічно у вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі ще не проводилось.

Висновки. Мистецька стилістика «Лебединого сервізу» сформувалась у загальному контексті розвитку декоративно-прикладного мистецтва західноєвропейського бароко на етапі його перетворення у рококо.

Всебічне вивчення «Лебединого сервізу» у доробку Мейсенської мануфактури засвідчує, що він має провідне значення у формуванні стилістики західноєвропейського сервізу як мистецького явища. У його декорі акумулювались і поєднались декілька оздоблювальних підходів, виникнення яких пов'язане з періодами діяльності двох провідних майстрів виробництва Й. Г. Херольда та Й. І. Кендлера. Звідси розпочалось поєднання двох оздоблювальних систем – живописної і пластичної.

Пластичний початок в усіх формах сервізу є домінуючим.

Основний тип рельєфної композиції і скульптурні деталі мають в основі сюжети запозичені з живописних творів епохи бароко, репрезентують у порцеляні образи класичного мистецтва минулих епох. Розташований по краю форм надполив'яний дрібний квітковий розпис стилю какіємон, виконаний емаллями у кольоровій палітрі Й.Г. Херольда, делікатно відтіняє близьку окремої порцелянової форми і гармонійно поєднується з елементами геральдики.

Література

1. Кравченко Л. Твори порцелянових мануфактур Парижу з колекції Музею Ханенків. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75. (1). С. 130–134.
2. Кравченко Л. Формування колекції французької порцеляни у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 154–159.
3. Решетньова Г. О. Стилiстичнi особливостi європейської порцеляни XVIII – початку XX столiття з приватних колекцій України : дис. ... канд. мист. : 17.00.05. Київ, 2020. 265 с.
4. Bodinek C. Ein Tafelservice für den Grafen. Das Brühl'sche Allerlei reviewed. *Heinrich Graf von Brühl (1700–1763) Ein sächsischer Mäzen in Europa: Tagungsband der internationalen Konferenz zum 250-jährigen Bestehen des Staatlichen Kunstmuseums*. Dresden-Rom. 2014. Pp. 88–97.
5. Cassidy-Geiger M. Diplomatic Correspondence between Counts Brühl and Wackerbarth-Salmour during Crown Prince Friedrich Christian's Grand Tour-cum-Cure in Italy, 1738–1740. *Heinrich Graf von Brühl (1700 –1763) Ein sächsischer Mäzen in Europa: Tagungsband der internationalen Konferenz zum 250-jährigen Bestehen des Staatlichen Kunstmuseums*. Dresden-Rom. 2014. URL: https://comtedelusace.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/04/diplomatic_correspondence-during-the-princes-tour.pdf (дата звернення: 05.01.2025).
6. Crigaut P. L. This Exquisite Art of Porcelain Again. *The Detroit Institute of Arts Bulletin*. Vol. XXXVI. № 3. 1956–1957. P.19.
7. Domoney K., Shortland A. J., Kuhn S. Characterization of 18th-century Meissen porcelain using SEM-EDS. *Archaeometry*. 2011. № 54 (3). Pp. 454–474.
8. European Porcelain in The Metropolitan Museum of Art. Ed. Munger J., Sullivan E. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018. 312 p.
9. Peters D. Sèvres Plates and Services of the 18th Century. Little Berkhamsted, 2005. 1774 p.
10. Pound R. Some features of XVIII Century Meissen Domestic Wares. 2023. URL: https://www.academia.edu/104997302/Some_features_of_XVIII_Century_Meissen_Domestic_Wares_Ricky_Pound_28_07_23_Description_Example_Information_Academic_or_Dot_Period (дата звернення: 05.01.2025).

References

1. Kravchenko, L. (2024). Works of Porcelain Manufactories of Paris From the Collection of the Khanenko Museum. *Humanities Science Current Issues*, 75 (1), 130–134 [in Ukrainian].
2. Kravchenko, L. (2023). Formation of the Collection of French Porcelain in the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 154–159 [in Ukrainian].
3. Reshetniova, H. O. (2020). Stylistic Features of European Porcelain of the XVIII – Early XX Centuries from Private Collections of Ukraine. *Candidate of Arts' Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Bodinek, C. (2014). Ein Tafelservice für den Grafen. Das Brühlsche Allerlei reviewed. Heinrich Graf von Brühl (1700–1763). Ein sächsischer Mäzen in Europa: Tagungsband der internationalen Konferenz zum 250-jährigen Bestehen des Staatlichen Kunstmuseums. Dresden-Rom, 88–97 [in German].
5. Cassidy-Geiger, M. (2014). Diplomatic Correspondence between Counts Brühl and Wackerbarth-Salmour during Crown Prince Friedrich Christian's Grand Tour-cum-Cure in Italy, 1738–1740. Heinrich Graf von Brühl (1700 –1763). Ein sächsischer Mäzen in Europa: Tagungsband der internationalen Konferenz zum 250-jährigen Bestehen des Staatlichen Kunstmuseums. Dresden-Rom. Retrieved from: https://comtedelusace.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/04/diplomatic_correspondence-during-the-princes-tour.pdf [in English].
6. Crigaut, P. L. (1956–1957). This Exquisite Art of Porcelain Again. *The Detroit Institute of Arts Bulletin*, XXXVI (3), 19 [in English].
7. Domoney, K., Shortland, A. J., & Kuhn, S. (2011). Characterization of 18th-century Meissen porcelain using SEM–EDS. *Archaeometry*, 54 (3), 454–474 [in English].
8. Munger, J., & Sullivan, E. (Ed.) (2018). *European Porcelain in the Metropolitan Museum of Art*. New York [in English].
9. Peters, D. (2005). *Sèvres Plates and Services of the 18th Century*. Little Berkhamsted, 1774 [in English].
10. Pound, R. (2023). Some features of XVIII Century Meissen Domestic Wares. Retrieved from: https://www.academia.edu/104997302/Some_features_of_XVIII_Century_Meissen_Domestic_Wares_Ricky_Pound_28_07_23_Description_Example_Information_Academic_or_Dot_Period [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 02.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025*

УДК 7.036+7.091(8)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327959

Цитування:

Оборська С. В. Бієнале в Латинській Америці як платформа презентації ідей постколоніального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 243–248.

Oborska S. (2025). Biennial in Latin America as a Platform for Presentation of Ideas of Postcolonial Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 243–248 [in Ukrainian].

Оборська Світлана Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3148-6325>
lychia0801@gmail.com

БІЄНАЛЕ В ЛАТИНСЬКІЙ АМЕРИЦІ ЯК ПЛАТФОРМА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ІДЕЙ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи – здійснити аналіз особливостей бієнале в Латинській Америці як платформи для презентації та обговорення ідей постколоніального мистецтва. **Методологія дослідження** враховує міждисциплінарний характер проблематики та ґрунтується на використанні методів і підходів, інтегрованих з різних галузей знань: мистецтвознавства, культурології, історії, міжнародних відносин. Основу методологічного апарату складають хронологічний, системний, аналітичний, описовий та аксіологічний методи, метод узагальнення. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українській гуманітаристиці проаналізовано особливості мистецьких бієнале в Латинській Америці крізь методологічну призму постколоніального дискурсу. **Висновки.** Латиноамериканські бієнале – це не просто масштабні культурно-мистецькі події, це активно діючі платформи для обговорення актуальних ідей і проблем, пов'язаних із соціальною справедливістю, правами людини, постколоніальними травмами та культурною самоідентифікацією. Як інструменти для вирішення низки завдань мистецького і суспільно-політичного значення вони насамперед пов'язані з постколоніальним дискурсом. Основна тематика останнього проєктується у презентацію творів переважно художників Глобального Півдня: відображає колективні пошуки культурної ідентичності, прагнення переосмислити та відновити спадщину і мистецькі традиції корінних народів, розвинути нову художню мову, яка відображає автентичність і багатогранність незахідної культури. Переосмислюючи естетичні та історичні стандарти, почасти нав'язані західним мистецтвом, латиноамериканські бієнале стають простором для деколонізації мистецтва та культури, а загалом – своєрідною відповіддю на історію колонізації та імперіалізму, які продовжують впливати на регіон, його культуру і мистецькі практики.

Ключові слова: бієнале, сучасне мистецтво, латиноамериканський регіон, постколоніальний дискурс.

Oborska Svitlana, PhD in Art History, Professor, Professor at the Department of Event Management and Leisure Industry Kyiv National University of Culture and Arts

Biennial in Latin America as a Platform for Presentation of Ideas of Postcolonial Art

The purpose of the present research is to analyse the specific features of biennials in Latin America as platforms for the presentation and discussion of postcolonial art ideas. **The research methodology** is based on the integration of methods and approaches from various fields of knowledge, including art history, cultural studies, history, and international relations, in consideration of the interdisciplinary nature of the topic. The methodological framework is grounded in chronological, systematic, analytical, descriptive, and axiological methods, as well as generalisation and other approaches relevant to the research topic. **The scientific novelty** of this study is twofold. Firstly, it is the first study of its kind in the Ukrainian humanities to analyse the characteristics of art biennials in Latin America through the methodological framework of postcolonial discourse. **Conclusions.** The Latin American biennials are not merely large-scale cultural and artistic events; they function as active platforms for the discussions of pressing ideas and issues related to social justice, human rights, postcolonial traumas, and cultural self-identification. As instruments for addressing a range of artistic and socio-political challenges, they are primarily linked to postcolonial discourse. The thematic content of these exhibitions, which are predominantly the presentation of works by artists from the Global South, reflect the collective quests for cultural identity, the efforts to reinterpret and restore the heritage and artistic traditions of Indigenous peoples, and the development of a new artistic language that reflects the authenticity and multifaceted nature of non-Western culture. By challenging the aesthetic and historical standards, often imposed by Western art, Latin American biennials serve as a

space for the decolonisation of art and culture. More broadly, they represent a response to the history of colonisation and imperialism, which continue to shape the region, its culture, and artistic practices.

Keywords: biennial, contemporary art, Latin American region, postcolonial discourse.

Актуальність теми дослідження. Бієнале в останні десятиліття стали важливою платформою для митців із різних країн, зокрема з тих, що мають колоніальний та постколоніальний досвід. Недарма однією з найбільших та найстаріших міжнародних артподій, яка поступається лише Венеційській бієнале, є бієнале у Сан-Паулу (Бразилія).

Постколоніалізм – це концепція, яка досліджує наслідки колоніальної історії та відносини влади між колишніми колоніями та метрополіями. Утім, «колоніалізм перестав існувати як географічне поняття, але зберігається в комплексі гетерогенних вад, за якими суспільство продовжує відокремлюватися на своїх і чужих, тобто інших, не ідентичних» [1, 295]. Саме тому в контексті постколоніалізму бієнале стали еталонно-ціннісними мистецькими заходами Глобального Півдня, особливо у країнах Латинської Америки. Але не тому, що маніфестують постколоніальність, а тому, що надали простір для пізнання, розуміння та визнання «Іншого» як рівного. Відбулося це фактично недавно, коли бієнале, музеї та мистецькі ярмарки у всьому світі стали більш інклюзивними, прагнучи представляти творчість Глобального Півдня та наративи деколонізації. Відтак проблематика постколоніальності у мистецькій репрезентації – актуальна тема наукових досліджень, зокрема в науці нашої країни, яка ще донині відстоює свободу у війні з колонізатором.

Аналіз досліджень і публікацій. Зарубіжні автори приділяють увагу бієнале Латинської Америки, а також їхньому постколоніальному контексту. У статті «Перша центральноамериканська бієнале живопису та присутність Марти Траба в пресі Коста-Ріки та Гватемали, 1970–1979» С. Віндас Солано на основі публікацій у пресі Коста-Ріки та Гватемали аналізує реакцію, викликану рішенням журі на Першій центральноамериканській бієнале живопису у 1971 р., та визначає, чому реакція у країнах була різною [15].

Мета статті «Модель Енвезора та Копенгагенський центр мистецтва міграційної політики» дослідників С. Даль Нільсена та А. Рінг Петерсена – простежити адаптацію впливової постколоніальної моделі, яку авторитетний куратор Окуї Енвезор концептуалізував для documenta 11, до невеликої, але всесвітньо визнаної галереї в

Копенгагені – Центру мистецтва міграційної політики (CAMP) [7].

У статті «Мистецька бієнале в Сан-Паулу та її зв'язок із бразильським артринком» дослідники А. Морено та М. Різоллі аналізують зв'язок між Міжнародною мистецькою бієнале в Сан-Паулу та бразильським мистецтвом на основі трьох джерел інформації з первинними та вторинними даними. Першим джерелом були дані про експорт бразильських творів мистецтва під час виставкового періоду Художньої бієнале в Сан-Паулу; другим – опитування комерційного персоналу відомих бразильських художніх галерей; третім – систематичний огляд статей, опублікованих у пресі США та Англії про Міжнародну бієнале мистецтв у Сан-Паулу у 2012-2019 рр. [14].

Серія статей українських дослідників присвячена Венеційській бієнале.

О. Чепелик у публікації «53-я Венеційська Бієнале: особливий погляд» аналізує твори жінок-художниць, представлені в межах 53-ї Венеційської Бієнале (2009), «розглядає закономірності їхніх перемог та розвиток мистецьких стратегій» [3]. У статті «Бієнале '55 як лакмус сучасного концепту» О. Роготченко вивчає здобутки Венеційської бієнале 2013 р., зокрема на предмет особливостей української експозиції, які викликають інтерес мистецької громадськості у контексті найпрестижніших світових трендів [2]. Наближеною до тематики нашого дослідження є публікація Н. Шпитковської «Перетин світових культур на прикладі Венеційської бієнале». Це частина багаторічної мистецтвознавчої практики авторки, яка представляє головні чинники розвитку сучасної вітчизняної та світової культури. У статті дослідниця підтверджує взаємодію між різними культурами та їхнім мистецтвом на прикладі Венеційської бієнале [4].

Загалом в українській науці тема постколоніальності в межах бієнале, зокрема досвід латиноамериканських країн у цьому аспекті, досліджена не була.

Мета дослідження – здійснити аналіз особливостей бієнале в Латинській Америці як платформи для презентації та обговорення ідей постколоніального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Остання Венеційська бієнале 2024 р. мала назву «Stranieri ovunque» («Чужинці скрізь»). Ця тема проілюструвала складну взаємодію національних ідентичностей у світі мистецтва. Від моменту свого заснування Венеційська

бієнале започаткувала і запропонувала спосіб, у який трансформаційні моделі виставок знайшли свій шлях у інших інституційних просторах, а також традиційних позаінституційних контекстах. Куратори з усього світу успішно перетворили модель бієнале на спосіб презентації не лише мистецтва, а й соціально-політичних запитів, адаптованих до місцевих умов.

Хронологічно наступною виставкою у венеційському форматі стала Міжнародна мистецька бієнале в найбільшому місті Південної Америки Сан-Паулу, заснована в 1951 р. Так розпочалася ера нових мистецьких контекстів, особливістю яких стало усвідомлення, що бієнале можуть творити простір для деколоніальних наративів. Це важливо в тих країнах, де підтримку мали популістські стратегії боротьби з бідністю за соціальну справедливість, антиглобалістські (антиамериканські) ідеї [16, 13].

У напруженості, яка постійно виникала між глобальним і локальним, відбувався пошук спільних соціокультурних індикаторів, які стали підґрунтям перших контрабієнале або альтернативних бієнале, таких як бієнале середземноморського мистецтва в Олександрії, створена в контексті холодної війни (1955) [9]. Тоді Середземне море стало місцем зустрічі та обміну наративами країн з різних боків залізної завіси на тлі гегемонії глобальності. К. Джачелло Агерре відзначає, що такий вектор повторювався на наступних південних бієнале: концепція виставок не лише для показу мистецтва, а й для зустрічі з «Іншим». Тому вони також стали простором постколоніального опору. Географічне переміщення центру бієнале на Південь – це стратегія опору, яка залучає відповідну публіку [9].

Іншими прикладами антиколоніальних або постколоніальних бієнале та виставок були Перший Всесвітній фестиваль чорного мистецтва (Дакар, 1966), Індійська трієнале (1968), Гаванська бієнале (1983), Каїрська бієнале (1984), Стамбульська бієнале (1987). За словами куратора і критика С. Шейха, створення цих бієнале не базувалося на конструюванні ідентичності націй, а знаходилося між двома парадигмами: «постколоніальною версією венеційської моделі або антиколоніальною моделлю, яка інструменталізувала «незахідні» мистецькі традиції в ім'я політики ідентичності» [11].

Саме започаткування бієнале в Сан-Паулу С. Шейх вважає справжнім внеском у деколонізацію мистецьких бієнале за 4 роки до заснування documenta. Адже вона стала важливою платформою для художників з

усього світу, особливо з Латинської Америки, проблеми яких вже перебували в полі зору бієнале. Наприклад, у 1974 р. Венеційська бієнале була повністю присвячена Чилі на знак протесту проти військової диктатури Піночета, який здійснив державний переворот 11 вересня 1973 р. [10].

І лише у 1993 р. Чилі здобула власну бієнале Bienal de Artes Mediales de Santiago, яку створила Чилійська корпорація відео та електронного мистецтва (CChV) під керівництвом художника та теоретика Н. Олгагарая. Пройшовши низку перейменувань, бієнале у 2013 р. отримала назву «Бієнале медіамистецтва в Сантьяго». Вона стала платформою для митців, які досліджують взаємодію технологій, науки, медіа та мистецтва, зосереджуються на сучасному мистецтві та нових медіа, включаючи відеоарт, звукове мистецтво, інсталяції з доповненою та віртуальною реальністю. Завдяки інноваційному підходу вона залучає художників до створення робіт, що відображають ситуацію в Латинській Америці – зміну клімату, сталий розвиток та вплив людської діяльності на довкілля, використовуючи мистецтво як інструмент для підвищення обізнаності та заохочення до дій. Також підіймаються питання культурної ідентичності та постколоніальної риторики.

Звернемо увагу ще на низку бієнале у тому регіоні. У 1984 р. було засновано Гаванську бієнале. І хоча першочергово вона орієнтувалася на художників з Латинської Америки та Карибського басейну, вже в 1986 р. в ній брали участь художники з Африки, Азії та Близького Сходу. Це стало традицією і перетворило Гавану на важливе місце для «незахідного» мистецтва. Роботи митців представляють проблеми та конфлікти, які є спільними для їхніх регіонів. Звідси й основні теми, які підіймаються на бієнале: напруга між традицією та сучасністю, виклик історичним процесам колонізації, відносини між мистецтвом і суспільством, особистістю та пам'яттю, людське спілкування в умовах технологічного розвитку, динаміка міської культури тощо [6].

У 1987 р. започаткована бієнале в Еквадорі (Bienal de Cuenca), яка спочатку зосереджувалася на живописі, але згодом включила широкий спектр сучасного мистецтва. Бієнале порушує питання культурної ідентичності, урбанізації, соціальної нерівності, екологічної відповідальності, інтегрує місцеві традиції і спадщину корінних народів, заохочує експерименти з місцевими та глобальними мистецькими течіями, що робить її ключовою

подією для митців та аудиторії, зацікавлених в інноваційних формах мистецтва та дискурсах про культурну самобутність та творчу інтеграцію.

Бієнале в Куритібі (Bienal de Curitiba, Бразилія) заснована в 1993 р. з назвою «VentoSul – Латиноамериканська бієнале образотворчого мистецтва». Бієнале використовує різні міські простори – музеї, галереї, парки, вулиці, що робить мистецтво більш доступним для громадян, дозволяє інтегрувати його у повсякденне життя міста. Основна мета бієнале – представити найновіші тенденції та практики у сучасному мистецтві. Бієнале демонструє широкий спектр мистецьких напрямів і медіа, зокрема живопис, скульптуру, фотографію, відеоарт, інсталяції, мультимедіа та цифрові технології.

У 2012 р. заснована бієнале в Монтевідео (Montevideo Biennial, Уругвай). Вона присвячена соціальним і політичним питанням, зокрема екології та культурній спадщині. Особливу увагу організатори приділяють діалогу між різними культурами та роздумам над сучасними викликами глобалізації. Також теми виставок і дискусійних панелей відображають реалії сучасного Уругваю, його роль у світовому просторі, що сприяє просуванню сучасного мистецтва Південної Америки та інтеграції Уругваю у світовий артпростір.

Заснована в 2017 р. Бієнале Півдня (BienalSur, Аргентина) унікальна в тому, що вона проходить одночасно в декількох містах Аргентини та інших країнах Латинської Америки. Бієнале організована мережею державних і приватних установ у понад 80 містах у 30 країнах. Її мета – об'єднати художників з різних культур, регіонів та мистецьких течій. Вона привертає увагу до питань культурного обміну, міграції, соціальної справедливості. Із часом ця подія стала однією з найважливіших мистецьких бієнале в Латинській Америці, представляючи сучасне мистецтво як з регіону, так і з усього світу. З 2019 р. Бієнале Півдня перебуває під Генеральним патронатом ЮНЕСКО.

Кожна з цих бієнале розширює межі традиційного мистецтва, представляючи складні теми, які мають глобальне значення, але водночас висвітлюють культурну унікальність Латинської Америки, що є особливо актуальним в контексті постколоніального дискурсу.

У відповідь на шкоду, завдану століттями колоніального спустошення та поточною екологічною, політичною та соціальною кризами, бразильський мислитель та активіст корінного населення А. Кренак у праці «Родове

майбутнє. Критичний Південь» зазначає, що майбутнє – це рід, предки. Він пропонує новий погляд, який кидає виклик і руйнує деякі припущення, що лежать в основі західних поглядів і менталітету [13].

Корінне населення, яке становить 6% населення світу, відповідає за 80% біорізноманіття, що залишилося [5]. Утім, його мистецтво все ще має незначну присутність у великих культурних установах у всьому світі через протистояння з колонізаторами, боротьбу за збереження недоторканих територій та асиміляцію до західної культурної матриці. Поступово відбуваються зміни, й практикам Глобального Півдня приділяється більше уваги, а корінні митці привносять свою історію опору, а також знання та зв'язок із природою у простір сучасного мистецтва [8].

Латиноамериканські бієнале дають змогу митцям з колишніх колоній вирішувати низку мистецьких та суспільно-політичних завдань.

Серед мистецьких: ставити під сумнів західні традиції мистецтва; розширювати межі західноцентричного мистецького канону та популяризувати мистецтво з Африки, Латинської Америки, Азії; представляти свої роботи глобальній аудиторії, що сприяє формуванню рівноправної мистецької сцени; використовувати місцеві та етнічні традиції у сучасному мистецтві, інтегруючи локальні мистецькі практики та фольклор у свої роботи; формувати глобальну мистецьку спільноту та простір; відслідковувати сучасні тенденції у мистецтві, зокрема пов'язані з постколоніалізмом.

Серед суспільно-політичних: використовувати мистецтво для відстоювання своєї культурної ідентичності та привернення уваги до проблеми історичної несправедливості; порушувати питання колоніалізму, деколонізації, національної пам'яті, культурного привласнення, екологічної експлуатації, пригнічення корінних народів; критикувати сучасні економічні і політичні структури, які часто продовжують колоніальні відносини через неокolonіалізм, глобалізацію, інституційне панування в мистецькому світі; сприяти розширенню глобального мистецького діалогу між культурами та кращому розумінню між країнами, зокрема між колишніми колоніями та метрополіями.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що воно вперше в українській гуманітаристиці пропонує аналіз особливостей мистецьких бієнале Латинської Америки з методологічних позицій постколоніальної теорії.

Висновки. Отже, латиноамериканські бієнале – це не просто масштабні культурно-мистецькі заходи, а й активно діюча платформа для обговорення важливих ідей і проблем, пов'язаних із соціальною справедливістю, правами людини, постколоніальними травмами та культурною самоідентифікацією. Як платформи для вирішення низки завдань мистецького і суспільно-політичного значення вони насамперед пов'язані з постколоніальним дискурсом. Основна тематика останнього проєктується у презентацію творів переважно художників Глобального Півдня: відображає колективні пошуки культурної ідентичності, прагнення переосмислити та відновити спадщину і мистецькі традиції корінних народів, розвинути нову художню мову, яка відображає автентичність і багатогранність незахідної культури. Переосмислюючи естетичні та історичні стандарти, нав'язані західним мистецтвом, латиноамериканські бієнале стають простором для деколонізації мистецтва та культури, а загалом – своєрідною відповіддю на історію колонізації та імперіалізму, які й надалі продовжують впливати на регіон та на його культуру і мистецтво.

Література

1. Кузін В. Постколоніальна критика як культурна практика. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Філософія*. 2016. Вип. 19. С. 28–39.
2. Роготченко О. Бієнале '55 як лакмус сучасного концепту. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 176–180.
3. Чепелик О. 53-я Венеційська Бієнале: особливий погляд. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 26–52.
4. Шпитковська Н. Перетин світових культур на прикладі Венеційської бієнале. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 237–242.
5. 54th World Economic Forum Annual Meeting. January 2024. Davos, Switzerland. URL: <https://www.weforum.org/events/world-economic-forum-annual-meeting-2024> (дата звернення: 05.11.2024).
6. Bienal de la Habana. *Biennial Foundation*. URL: <https://www.biennialfoundation.org/biennials/havana> (дата звернення: 06.11.2024).
7. Dahl Nielsen S., Ring Petersen A. Enwezor's Model and Copenhagen's Center for Art on Migration Politics. *Journal of Contemporary African Art*. 2021. № 48. P. 70–95.
8. Dias A. 35th Bienal de São Paulo and 60th Venice Biennale. 2024. URL: <https://artandmarket.net/reviews/2024/7/18/35th-bienal-de-so-paulo-and-60th-venice-biennale> (дата звернення: 08.11.2024).
9. Giachello Aguerre C. Bienales del sur: estrategias curatoriales colectivas para repensar lo

global. *Estudis curatorials i de Patrimoni crític*. 2021. URL: <https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/bienales-del-sur/es/la-bienal-como-encuentro> (дата звернення: 01.11.2024).

10. Giachello Aguerre C. La bienal como encuentro. *Estudis curatorials i de Patrimoni crític*. 2021. URL: <https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/bienales-del-sur/es/la-bienal-como-encuentro> (дата звернення: 01.11.2024).

11. Historia de las bienales de arte: Un breve recorrido por sus orígenes. *Sybaris*. URL: <https://sybaris.com.mx/historia-de-las-bienales-de-arte-un-breve-recorrido-por-sus-origenes/?lang=es> (дата звернення: 29.10.2024).

12. Jiménez C. La bienalización: del espectador ilustrado al internauta. 2015. URL: <https://esferapublica.org/la-bienalizacion-del-espectador-ilustrado-al-internauta/> (дата звернення: 29.10.2024).

13. Krenak A. *Ancestral Future (Critical South)*. Cambridge: Polity Press, 2024. 108 p.

14. Moreno A., Rizolli M. São Paulo Art Biennial and Its Relation to the Brazilian Art Market. *International Journal of Science, Technology and Society*. 2022. Iss. 10(3). P. 107–114.

15. Vindas Solano S. La I Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970-1979. 2021. URL: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762021000200287 (дата звернення: 02.11.2024).

16. Vilchynska I. The evolution of left-wing radicalism on the Latin American continent: from revolution to moderation. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. Iss. 3. P. 11–15.

References

1. Kuzin, V. (2016). Postcolonial Criticism as a Cultural Practice. *Scientific Notes of the National University of Ostroh Academy. Series: Philosophy*, 19, 28–39 [in Ukrainian].
2. Rohotchenko, O. (2014). Biennale '55 as a Litmus of Modern Concept. *Contemporary Art*, 10, 176–180 [in Ukrainian].
3. Chepelyk, O. (2009). The 53rd Venice Biennale: A Special View. *Contemporary Art*, 6, 26–52 [in Ukrainian].
4. Shpytkovska, N. (2014). Intersection of World Cultures on the Example of the Venice Biennale. *Contemporary Art*, 10, 237–242 [in Ukrainian].
5. 54th World Economic Forum Annual Meeting. (2024). Davos, Switzerland. Retrieved from: <https://www.weforum.org/events/world-economic-forum-annual-meeting-2024/> [in English].
6. Bienal de la Habana. (n.d.). Retrieved from: <https://www.biennialfoundation.org/biennials/havana> [in Spanish].
7. Dahl Nielsen, S., & Ring Petersen, A. (2021). Enwezor's Model and Copenhagen's Center for Art on Migration Politics. *Journal of Contemporary African Art*, 48, 70–95 [in English].

8. Dias, A. (2024). 35th Bienal de São Paulo and 60th Venice Biennale. Retrieved from: <https://artandmarket.net/reviews/2024/7/18/35th-bienal-de-so-paulo-and-60th-venice-biennale> [in Spanish].
9. Giachello Aguerre, C. (2021). Bienes del sur: estrategias curatoriales colectivas para repensar lo global. *Estudis curatorials i de Patrimoni crític*. Retrieved from: <https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/bienales-del-sur/es/la-bienal-como-encuentro/> [in Spanish].
10. Giachello Aguerre, C. (2021). La bienal como encuentro. *Estudis curatorials i de Patrimoni crític*. Retrieved from: <https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/bienales-del-sur/es/la-bienal-como-encuentro> [in Spanish].
11. Historia de las bienales de arte: Un breve recorrido por sus orígenes. (n.d.). Sybaris. Retrieved from: <https://sybaris.com.mx/historia-de-las-bienales-de-arte-un-breve-recorrido-por-sus-origenes/?lang=es> [in Spanish].
12. Jiménez, C. (2015). La bienalización: del espectador ilustrado al internauta. Retrieved from: <https://esferapublica.org/la-bienalizacion-del-espectador-ilustrado-al-internauta/> [in Spanish].
13. Krenak, A. (2024). *Ancestral Future* (Critical South). Cambridge [in English].
14. Moreno, A. P., & Rizolli, M. (2022). São Paulo Art Biennial and Its Relation to the Brazilian Art Market. *International Journal of Science, Technology and Society*. 10 (3), 107–114 [in English].
15. Vindas Solano, S. (2021). La I Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970–1979. Retrieved from: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762021000200287 [in Spanish].
16. Vilchynska, I. (2015). The Evolution of Left-Wing Radicalism on the Latin American Continent: From Revolution to Moderation. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 11–15 [in English].
- Стаття надійшла до редакції 10.01.2025*
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 316.7:7.06

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327960

Цитування:

Рева Т. С. Семантичні варіації образу землі в художніх виставках 2022–2024 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 249–253.

Reva T. (2025). Semantic Variations of the Image of 'Land' in Art Exhibitions (2022–2024). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 249–253 [in Ukrainian].

Рева Тетяна Сергіївна,
кандидат політичних наук, доцент,
учений секретар Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9569-584X>
Web of Science Researcher ID Z-2793-2019
revatetiana@gmail.com

СЕМАНТИЧНІ ВАРІАЦІЇ ОБРАЗУ ЗЕМЛІ В ХУДОЖНІХ ВИСТАВКАХ 2022–2024 РОКІВ

Метою цієї статті є аналіз семантичних варіацій образу землі в художніх виставках 2022–2024 років на прикладі мистецьких проєктів «Серце Землі», «Межі залізної землі» та виставки Михайла Гуйди. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, який дозволяє використовувати наукові філософії, культурології, соціології культури, філології та мистецтвознавства. Для досягнення поставленої мети було застосовано такі методи: порівняльний – у висвітленні образів землі у різних художніх проєктах, аналіз – у розкритті основних конотацій досліджуваного поняття, системний у характеристиці трансформації образу землі після повномасштабного вторгнення. **Наукова новизна** полягає у спробі проаналізувати семантичні варіації образу «землі» у художніх виставках 2022–2024 років на прикладі мистецьких проєктів «Серце Землі», «Межі залізної землі» та виставки Михайла Гуйди та мистецькі форми їх втілення. **Висновки.** Соціокультурні процеси, що відбуваються у суспільстві обумовлюють трансформацію основних сенсів, які містять різні мистецькі та філософські концепти. У цьому дослідженні було розкрито модифікацію значень образу «землі» та варіації їх інтерпретацій – ґрунт, початок та кінець життєвого циклу, територія, «життєвий порив», батьківщина, походження та інше. Сутність цих семантичних варіацій було розкрито на прикладі мистецьких виставок Києва після 2022 та 2024 років, а саме «Серце Землі» (2022 рік), «Межі залізної землі» (2024 рік) та виставки Михайла Гуйди (2024 рік).

Ключові слова: образ «землі», художні виставки, національна ідентичність, культурна травма, культурні наративи.

Reva Tetiana, PhD in Political Studies, Associate Professor, Secretary of Academic Council, National Academy of Culture and Arts Management

Semantic Variations of the Image of 'Land' in Art Exhibitions (2022–2024)

The purpose of research is to analyse the semantic variations of the image of 'land' in art exhibitions in 2022–2024 on the example of the art projects 'Heart of Earth', 'The Borders of the Iron Land', and the exhibition by Mykhailo Huida. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that allows the use of scientific researches of the following studies: philosophy, cultural studies, sociology of culture, philology, and art history. To achieve this goal, the following methods were used: a comparative one (to highlight images of the land in various art projects), an analysis (to reveal the main connotations of the studied concept, a systematic one (to characterise the transformation of the image of the land after a full-scale invasion). **The scientific novelty** is an the attempt to analyse the semantic variations of the image of 'land' in art exhibitions of 2022–2024 on the example of the art projects 'Heart of the Earth', 'The Borders of the Iron Land', and the exhibition of Mykhailo Huida and the artistic forms of their implementation. **Conclusions.** Thus, the modern socio-cultural processes in society lead to the transformation of the basic meanings, contained in various artistic and philosophical concepts. This research has revealed the modification of the meanings of the image of 'land' and variations in their interpretations – soil, the beginning and end of the life cycle, territory, 'life impulse', homeland, origin. The essences of these semantic variations were revealed on the example of art exhibitions in Kyiv after 2022 and 2024, namely 'Heart of Earth' (2022), 'The Borders of the Iron Land' (2024), and the exhibition by Mykhailo Huida (2024).

Keywords: image of 'land', art exhibitions, national identity, cultural trauma, cultural narratives.

Актуальність теми дослідження. У складних умовах воєнного вторгнення мистецький простір України продовжує розвивати різні форми ствердження

національної ідентичності та цінностей завдяки різним артпрактикам, які охоплюють музику («Псалми Війни» Євгена Станковича), перформативні («Крила України» Національної

опери України, «Конотопська відьма» Івана Уривського), аудіовізуальні мистецтва («Будинок Слово» Тараса Томенка, «БожеВільні» Дениса Тарасова), образотворче мистецтво («Життя та боротьба: війна очима митця» Юрія Клапоуха, «Стежками війни», тощо) та їх симбіоз. Особливу роль серед них відіграє образотворче та декоративно-прикладне мистецтво, це обумовлено їх універсальністю у сприйнятті, що досягається завдяки візуалізації певних образів із мінімальною вербалізацією інформації. Після лютого 2022 року, багато приватних та державних мистецьких платформ презентували свої мистецькі проекти, присвячені викликам сьогодення – війні, болю, травмі, пам'яті, та соціокультурним трансформаціям, які охоплюють питання цінностей, міфотворчості та модифікацій традиційних образів «логос», «серце», «софія» та «земля».

Аналіз досліджень і публікацій. Образ «Землі» є предметом багатьох досліджень у сфері гуманітаристики серед яких можна виокремити такі групи як філософсько-культурологічні, філологічні та мистецтвознавчі інтерпретації. Філософсько-культурологічні пов'язані, насамперед із дослідженнями науковців, які присвячені національним архетипам, де «Земля» розкривається у її смисловому наповненні, а саме: С. Кримський [5, 99], М. Попович, К. Юнг, Ю. Мединська, Н. Ковтун та ін. Друга група це дослідження образу землі у літературних творах України та світу. Вони включають широке поле досліджень від фольклористики до зразків класичної літератури – Л. Базів, К. Гловенко, І. Нечуй-Левицький, І. Огієнко, С. Павличко, О. Когут, О. Павлушенко, Л. Бісовецька, І. Рогальська-Якубович, Н. Сидяченко та ін. Мистецтвознавчі акцентують увагу на образах землі в музиці, театрі, хореографії та образотворчому мистецтві. Нові форми вираження символічності «землі» модифікуються залежно від смислів, які вкладає в нього соціум. Розгляд основних семантичних варіацій втілення образу «землі» у художніх мистецьких виставках періоду 2022–2024 років допоможе нам розкрити сучасний символізм цього поняття, що і обумовлює актуальність цього дослідження.

Метою цієї статті є аналіз семантичних варіацій образу «землі» у художніх виставках 2022–2024 років на прикладі мистецьких проєктів «Серце Землі», «Межі залізної землі» та виставки Михайла Гуйди.

Виклад основного матеріалу. Земля – це універсальний багатовимірний концепт, що супроводжує людство у різних історичних типах світогляду – міфологічному, релігійному та філософському. Міфологічний втілений у божествах землі від Геї до Деметри, релігійний – у віруваннях про створення землі та первісних формах релігії анімізмі, а філософський – у концепті «землі» та його ролі в розвитку національної або локальної культури.

Питанню землі та її основних своїх конотацій присвячена виставка «Серце землі» Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал». Вона являє собою спробу сучасних українських митців рефлексувати багатовимірність поняття земля та його зв'язок у сприйнятті соціокультурних процесів, що відбуваються навколо. «Серце землі» було відкрито 25 листопада 2022 року. Презентуючи цю мистецьку виставку у праці «Як тріпочуть крила метелика» О. Островська-Люта підкреслює, що основна ідея цієї художньої виставки побудовані навколо трьох понять: земля – людина – продовольство [9, 18]. Виставка спрямована показати антропологічний підхід до розуміння «землі», що визначає існування людини та еволюцію її відносин із навколишнім середовищем. Отже, куратори виставки комбінують культурні, історичні смисли із екологічними проблемами сьогодення через призму подій в Україні.

Дослідниця підкреслює важливість визначення концепту землі, окреслюючи основні його значення, що вкладені у виставку, а саме: місце, ґрунт, батьківщина, місце поховання та символ у класичних художніх творах літератури («Земля» О. Кобилянської) та аудіовізуального мистецтва («Земля» О. Довженка) [9,18].

Таблиця 1

**Циклічність тріади
«Земля – Людина - Продовольство»**



Експонати виставки у різній формі – відео, арт, імерсія, відображають головні конотації зазначених понять та їх взаємозв'язки, що детермінують один одного у циклічності існування (див. таблиця 1.). Земля породжує людину та продовольство, натомість останнє включає як природу так і здобутки неолітичної революції (відтворення).

Висвітленню цього питання присвячена композиція української художниці Олени Турянської, що представляє львівську образотворчу традицію. Її творчість характеризується еклектикою різних технік від традиційних витинанок до колажів та зображень на текстилі. У «Серці землі» представлений її цикл «Колообіг», створений технікою витинання. Авторка розкриває дихотомію змісту та форми. У поєднанні різних геометричних форм (трикутник, паралелепіпед та коло) та світла авторка здійснює спробу розрити сутність землі як симбіозу активного та пасивного начала природи як рефлексію вчення про аполонівське та діонісійське начала Ф. Ніцше [8] і розуміння кореляції понять «прекрасне» та «піднесене» у філософії І. Канта [3], де перше виступає формою, а друге – змістом, тобто містить у собі сенси подолання. Споглядаючи «Колообіг» О. Турянської, розкривається бінарність людського існування – світла та тіні, що є продовженням досліджень природи людини як частини циклу існування макрокосму та формою відображення навколишнього середовища [11, 30–32].

Український художник Нікіта Кадан розкрив поняття землі у своїй графічній композиції «Тінь на землі», що була створена ним у 2022 році як форма переживання повномасштабного російського вторгнення. Автор акцентує увагу на семантиці землі, що втілює як образ народження так і смерті. Земля виступає фінальною точкою існування людини, в якій вона розчиняється, де залишається, на думку автора лише тінь. За допомогою вугілля на двох композиціях, що доповнюють одна одну, Н. Кадан зображує спустошену землю, що забирає останні елементи буття людини – фізичного існування та спогадів, які розчиняються у часі [11, 60–63]. Художник певною мірою наслідує рефлексію війни Оділона Редона та його «les noirs», де художник маніфестує чорний колір як основний, показуючи спектр його відтінків.

Земля як місце набула свого розвитку у циклі творів київської художниці Катерини Бучацької, що активно бере участь у міжнародних виставках сучасного мистецтва. Її праці були представлені на ювілейному

60 Венеційському біенале Foreigners Everywhere у 2024 році. Один з символічних циклів – це «Гостомель» 2022 року, який у монохромі розкриває візію деокупованих територій. Як відзначає О. Островська-Люта для створення своїх картин художниця використала власне виготовлену олійну фарбу, куди додала «просіяні та перетерті з олією та воском» часточки землі та зруйнованих будівель. [11, 54]. Цей підхід дозволив, окрім візуалізації образів дозволив розкрити ідею «характеру місцевості», тобто сутність природи землі тієї чи іншої території.

Також ця інтерпретація була втілена у виставці «Межі залізної землі», яка була відкрита на базі Інституту проблем сучасного мистецтва влітку 2024 року. Цей проєкт є спільною роботою трьох митців Костянтина Синицького, Тараса Ковача та Сергія Сабакаря. Виставка об'єднує графіку, скульптури та мультимедійні проєкції, що об'єднані ідеєю місця як інтеракції людини та землі. Основними формами маніфестації цих образів стали металеві скульптури К. Синицького, які транслують співіснування минулого та теперішнього у синтезі образів античності (маски, мінотавр, янгол, Ікар) та сучасності (мовчазні думки, жінка та інші). Ідею рефлексії природи (характеру) землі розкрито в графічних аркушах із відбитками іржі Т. Ковача, натомість «незламність» землі відображено у графічних працях С. Сабакаря [6].

Земля як джерело життя набула свого втілення у творах відомого українського художника Михайла Гуйди, виставка живопису та графіки якого відбулася у грудні 2024 року на базі Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Митець звертається до двох образів відображення землі – лотоси та рілля. На прикладі ряду картин, які зображують лотоси різних років художник показує «емоційне» та фізичне виснаження землі війною. Ця трансформація розкривається у кольоровій гамі, що від яскравих зелених тонів («Лотоси. Вечоріє») переходить до монохромного зображення лотосів (китайська туш, папір, акрил) – «Квіти лотоса І» та «Лотоси після дощу» [1].

Другим образом землі виступає рілля («Чорна рілля», 2022 рік) як символ початку росту або фундаменту зростання чогось [1]. Цей образ презентує цикл життя рослини, що народжується у ґрунті, росте та перетворюється на джерело енергії для нового «життєвого пориву» Макса Шеллера.



«Лотоси після дощу» М. Гуйда (2024)



«Квіти лотоса І» М. Гуйда (2024)

До прикладів образу землі як продовольства належать проекти українських митців «Паляниця» (2022) та «У пошуках коріння» (2015). Перший – це результат творчого тандему Жанни Кадирової та Дениса Рубана, який вони презентували у листопаді 2022 року. За допомогою каміння автори відтворили образ життя – випечений хліб – паляницю. Назва містить подвійні конотації як первинне (виріб із борошна) так і вторинне «паляниця» – як форма самоствердження автентичності національної культури та її відокремлення від колоніального минулого. Всі кошти від проекту були віддані до благодійних фондів, спрямованих на підтримку Збройних

сил України та людей, які постраждали від воєнних дій [11, 124–126].

«У пошуках коріння» створила у 2015 році українська художниця Ксенія Гнилицька, одна з учасників Революційного експериментального простору. Її творчість є симбіозом декоративно-прикладного мистецтва із відеоінсталяціями. Вищезазначений проєкт має на меті розкриття сутності існування через пошук витоків. Художниця створила ряд керамічних робіт, які зображують різні види коренеплодів, які лежать у землі – морква, буряк, хрін, редька та інші. Авторка грається метафоричністю понять коріння – як плід, як початок або спадок, національна культура, історія та ідентичність [11, 130–134].

Іншим прикладом інтерпретації землі як джерела життя є проєкт Лії та Андрія Достлевих створений у 2018 році та має загальну назву «Мені досі соромно викидати їжу – бабуся розповідала мені про Голодомор». Їх інсталяція складається із сорока чотирьох праць, розміром 21 на 30 сантиметрів, які є колажами, що відображають різні відбитки їжі, які автори збирали протягом двох років. Цей проєкт є рефлексією досвідів суспільства у їх переживанні складних соціальних процесів, які польський соціолог культури Пьотр Штомпка називає культурною травмою, тобто змінами, що вплинули на нашу аксіологічну складову [12]. Це обумовило особливості розвитку суспільства та його візіонізму минулого й колективної пам'яті. У цьому випадку розкрито роль пам'яті про Голодомор попередніх поколінь та його відображення у буденній діяльності сучасників. Написи на кожному творі з зазначенням дати ніби створюють ілюзію щоденника, що читає відвідувач [11, 114–121].

Наукова новизна полягає у спробі проаналізувати семантичні варіації образу «землі» у художніх виставках 2022–2024 років на прикладі мистецьких проєктів «Серце Землі», «Межі залізної землі» та виставки Михайла Гуйди та мистецькі форми їх втілення.

Висновки. Отже, соціокультурні процеси, що відбуваються в суспільстві, зумовлюють трансформацію основних сенсів, які містять різні мистецькі та філософські концепти. У цьому дослідженні було розкрито модифікацію значень образу «землі» та варіації їх інтерпретацій – ґрунт, початок та кінець життєвого циклу, територія, «життєвий порив», батьківщина, походження та інше. Сутність цих семантичних варіацій було розкрито на прикладі мистецьких виставок Києва після 2022 та 2024 років, а саме «Серце Землі» (2022), «Межі залізної землі» (2024) та виставки Михайла Гуйди (2024).

Література

1. Виставка Михайла Гуйди. Київ, 2024. 3 грудня. URL: <https://naoma.edu.ua/news/vystavky/vidkryttya-vystavky-myhajla-gujdy/> (дата звернення 02.01.2025).
2. Глосарій з гібридних загроз / Erasmus + project WARN "Academic Response to Hybrid Threats". 2024. 203 с. URL: <https://openarchive.nure.ua/handle/document/29379> (дата звернення 02.01.2025).
3. Кант І. Критика сили судження. Київ : Темпора, 2022. 704 с.
4. Копієвська О. Р. Еволюція поняття «травматичний досвід»: культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 3–13.
5. Кримський С. Культурні архетипи Києва. Ранкові Роздуми. Київ: Майстерня Білецьких, 2009. С. 98–107.
6. Межі залізної землі: виставка. Мітець. Сучасне мистецтво України. Київ, 2024. URL: <https://mitec.ua/mezhi-zaliznoyi-zemli/> (дата звернення: 02.01.2025).
7. Мистецький арсенал. Колекція. Київ : Державне підприємство «Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал». 2024. 422 с.
8. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування I-IV. Київ: Астролябія. 2022. 624 с.
9. Островська-Люта О. Як тріпочуть крила метелика. Серце землі. Heart of Earth. Київ : Державне підприємство «Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал». 2024. С. 18–26.
10. Рева Т. С. Культурна травма у концепції соціальних змін Пйотра Штомпки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 59–63. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262207>.
11. Серце землі. Heart of Earth. Київ: Державне підприємство «Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал». 2024. 192 с.
12. Sztompka P. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *European Journal of Social*

Theory. 2000. № 3(4). Pp. 449–466. DOI: <https://doi.org/10.1177/136843100003004004> [in English].

References

1. The Exhibition by Mykhailo Huida (2024). Kyiv, 3 December [in Ukrainian]. URL: <https://naoma.edu.ua/news/vystavky/vidkryttya-vystavky-myhajla-gujdy/> [in Ukrainian].
2. Glossary of Hybrid Threats (2024). Erasmus + project WARN "Academic Response to Hybrid Threats" [in Ukrainian].
3. Kant, I. (2022). Critique of the Power of Judgement. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kopyievska, O. (2024). Evolution of the Concept of Traumatic Experience: Cultural Aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 3–13 [in Ukrainian].
5. Krymskyi, S. (2009). The Cultural Archetypes of Kyiv. *Morning Reflections*. Kyiv, 98-107 [in Ukrainian].
6. The Boundaries of the Iron Land: an exhibition (2024). Metets. Contemporary Art of Ukraine. Kyiv. URL: <https://mitec.ua/mezhi-zaliznoyi-zemli/> [in Ukrainian].
7. Mystetskyi Arsenal. Collection. (2024). Kyiv: State Enterprise 'National Cultural, Art and Museum Complex "Mystetskyi Arsenal"'.
8. Nietzsche, F. (2022). The Birth of Tragedy. Untimely Considerations I-IV. Kyiv [in Ukrainian].
9. Ostrovska-Liuta, O. (2024). How the Butterfly's Wings are Flapping. *Heart of Earth*. Kyiv, 18–26 [in Ukrainian].
10. Reva, T. (2022). Cultural Trauma in Piotr Sztompka's Conception of Social Changes. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 59–63 [in Ukrainian].
11. Heart of Earth (2024). Kyiv [in Ukrainian].
12. Sztompka, P. (2000). Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *European Journal of Social Theory*, 3(4), 449–466. DOI: <https://doi.org/10.1177/136843100003004004> [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

УДК 39(=161.2)(092)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327963

Цитування:

Сиваш І. О. Етнодизайн у збереженні національної історико-культурної спадщини (на прикладі творчості майстрів самчиківського розпису). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 254–259.

Syvash I. (2025). Ethnodesign in the Preservation of National Historical and Cultural Heritage. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 254–259 [in Ukrainian].

Сиваш Ілона Олегівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7060-5350>
ilona.syvash@ukr.net

ЕТНОДИЗАЙН У ЗБЕРЕЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МАЙСТРІВ САМЧИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ)

Метою статті є з'ясування можливостей етнодизайну у збереженні національної історико-культурної спадщини. **Методологія дослідження** базується на історичному, аналітичному і семіотичному методах дослідження. **Наукова новизна** полягає у дослідженні потенціалу етнодизайну у збереженні історико-культурної спадщини України під час російсько-української війни через символічний код українського народного мистецтва. **Висновки.** Під час воєнних конфліктів історико-культурна спадщина зазнає втрат. В однаковій мірі нині в Україні під час повномасштабної війни під загрозою знаходиться як матеріальна, так і нематеріальна спадщина. Оскільки в об'єктах етнодизайну у поєднанні традицій та новаторства через знаки і символи втілюються культурні традиції українського народного мистецтва, етнодизайн може стати засобом збереження і популяризації національної історико-культурної спадщини. Доведено, що художньо-проектні практики етнодизайну дозволять по-новому впроваджувати у життя суспільства національні культурні надбання, що сприяє самоідентифікації українців. Звернення до традиційного мистецтва стає об'єднуючим фактором, адже через об'єкти історико-культурної спадщини встановлюється зв'язок між різними верствами суспільства, що сприяє консолідації українців. Також сучасні дизайн-розробки здатні зацікавити людей і через демонстрацію культурних кодів та символів сприяти збереженню національної історико-культурної спадщини.

Ключові слова: знак, історико-культурна спадщина, етнодизайн, народна культура, орнамент, самчиківський розпис, символ.

Syvash Ilona, Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Graphic Design, National Academy of Culture and Arts Management

Ethnodesign in the Preservation of National Historical and Cultural Heritage

The purpose of the article is to find out the possibilities of ethnodesign in preserving the national historical and cultural heritage. **The research methodology** is based on historical, analytical and semiotic research methods. **The scientific novelty** of the article is to investigate the potential of ethnodesign in preserving the historical and cultural heritage of Ukraine during the Russian-Ukrainian war through the symbolic code of Ukrainian folk art. **Conclusions.** During military conflicts, historical and cultural heritage suffers losses. Today, in Ukraine, during a full-scale war, both tangible and intangible heritage are under threat. Since in ethnodesign objects, the combination of traditions and innovation through signs and symbols embodies the cultural traditions of Ukrainian folk art, ethnodesign can become a means of preserving and popularising the national historical and cultural heritage. It is proved that the artistic and design practices of ethnodesign will allow to introduce national cultural heritage into the life of society in a new way, which will contribute to the self-identification of Ukrainians. Turning to traditional art is becoming a unifying factor, as objects of historical and cultural heritage establish a connection between different segments of society, which helps to consolidate Ukrainians. In addition, modern design developments can interest people and, through the demonstration of cultural codes and symbols, contribute to the preservation of the national historical and cultural heritage.

Keywords: sign, historical and cultural heritage, ethnodesign, folk culture, ornament, samchykivka painting, symbol.

Актуальність теми дослідження. Нині під час повномасштабної війни в Україні захист і збереження історико-культурної спадщини є винятково важливим завданням. Варто

наголосити на тому, що під загрозою знищення в однаковій мірі знаходиться як матеріальна, так і нематеріальна спадщина. Оскільки завдяки об'єктам етнодизайну поєднуються

традиції і новаторство через знаки та символи, втілення культурного змісту українського народного мистецтва набуває нового сенсу саме через етнодизайн з його потужними можливостями. Тож етнодизайн може і має стати засобом збереження і популяризації національної історико-культурної спадщини. А відтак його потенціал у збереженні історико-культурної спадщини України під час російсько-української війни через символічний код українського народного мистецтва потребує наукового дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Роль етнодизайну у збереженні національної історико-культурної спадщини в сучасному контексті розглядається вперше. Для розгляду даного питання важливим є те, що, будучи предметом аналізу низки вітчизняних науковців, етнодизайн у своїх творах широко відображає культурні надбання українського народу [7]. Зокрема, І. Бондар наголошує, що етнодизайн є формою збереження образів народного мистецтва в умовах глобалізації [3]. На думку М. Близнюка однією із тенденцій сучасного суспільства є звернення до культурно-історичних витоків, в свою чергу дизайн, створений на основі етнокультурних мотивів стає світовим трендом [2]. Також завдяки етнодизайну у населення України формуються питомо українські риси у сучасній візуальній культурі, що сприяє самоідентифікації та консолідації української нації [7]. Ці чинники стають ключовими у використанні етнодизайну для збереження історико-культурної спадщини України під час повномасштабної російсько-української війни.

Мета дослідження – з'ясування можливостей етнодизайну у збереженні національної історико-культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Нині увага до захисту як матеріальної, так і нематеріальної культурної спадщини, зокрема мови, релігії, самобутності, традицій, цінностей, творчості і культурно-історичних засад згуртованості спільноти є важливою частиною вирішення питання збереження історичної пам'яті і формування національної ідентичності [4]. Варто погодитись із думкою В. Притулюка, що у нинішніх умовах російської агресії, яка є глобальною загрозою українській державності, державна політика у сфері культурної спадщини постає одним із важливих елементів забезпечення національної безпеки України. Матеріальні об'єкти культурної спадщини разом із духовними цінностями українського народу, виступають ключовими основами подальшого процесу єднання і консолідації

сучасного українського суспільства, адже сприяють формуванню спільної історичної пам'яті і національної ідентичності що в умовах російсько-української війни. З початком російського вторгнення відбуваються численні порушення міжнародного права щодо охорони та збереження культурної спадщини, адже в Україні масово знищуються та незаконно вивозяться культурні цінності [5, 109].

Намагання знищити різні прояви української нематеріальної культурної спадщини росією на території України є грубим порушенням Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини. За оцінкою експертів ООН спробою стерти українську ідентичність є напади РФ на українські культурні символи та культурні ресурси [10]. Та знакові візерунки й українські орнаменти, ставши етнокультурними мотивами постійно присутні у багатьох сферах життя українців, зокрема на продуктах харчування (для підкреслення традиційної технології їх виробництва), на промислових товарах (для відбитку національної своєрідності), на продукції, пов'язаній з національними особливостями України (для представлення держави на міжнародних виставкових, спортивних, культурних заходах). Тож, на думку М. Близнюка дизайн, створений українськими митцями на основі етнокультурних мотивів стає не тільки світовим трендом, а й засобом такої соціокультурної організації суспільства, де духовно-культурний розвиток кожної особистості стає системним. В умовах російсько-української війни актуальність звернення до проблеми національної самоідентифікації набуває нових сенсів, адже зміни у сприйнятті, осмисленні та впровадженні національних культурних надбань і регіональних особливостей до художньо-проектної практики дозволяють по новому підійти до питання збереження і популяризації національної культурної спадщини [2, 28].

Етнодизайн пробуджує зацікавлення національною архаїкою, та, як вважає І. Бондар, він здатен не тільки сформувати візуальний досвід сучасної людини, а й визначити національний стиль мислення, навчити чуттєвого освоєння сучасного предметного середовища. Нині в межах концептуально-змістовного значення домінуючим стає символічне значення речі для її потенційного споживача. В об'єкті етнодизайну виявляються знакові і символічні функції, та й сам об'єкт розглядається як символ і втілення певних

соціально-культурних ознак і цінностей. За такого підходу створюється вже не тільки сама річ, утворюються її можливі ціннісно-сміслові зв'язки з людиною. Тож необхідним стає осмислення символічних, естетичних, культурних якостей дизайн-процесу та його складових, коли традиційні елементи та форми переносяться у життєвий простір людини, співвідносячи свої яскраві ознаки з новими об'єктами, пропонуючи новий підхід та виявляючи знайомий контекст у новому трактуванні [3, 198].

Наприклад, самобутній яскравий колорит народного мистецтва Хмельниччини передається з покоління у покоління не тільки завдяки народним пісням, переказам, обрядовим дійствам, танцям, а й у творчому доробку подільських майстрів та умільців. Одне з чільних місць тут належить майстрам самчиківського розпису, які багато десятиліть працюють у селі Самчики у Старокостянтинівському районі, створюючи унікальні орнаментальні панно, картини і замальовки. Наказом Міністерства культури України від 4 липня 2019 року № 510 самчиківський розпис було включено до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. Глибинне вивчення і поєднання історії, орнаментики, кольорових гам, символіки подільян і волинян – це саме те, чим займається вже не одне покоління самчиківців. Ще здавна в окремих селах південно-східної Волині, що межували з Поділлям, а особливо у селі Самчики, майстри розмальовували свої оселі рослинними орнаментами, які вважались оберегами. Але з часом традиція розпису майже зникла і відродилась лише у шістдесятих роках минулого століття завдяки відомому на Хмельниччині і за її межами етнографу, художнику, майстру народного мистецтва, заслуженому майстру народної творчості України О. Пажимському. Саме він зі своїми однодумцями створив у Самчиках дитячу школу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва і дав друге дихання самчиківському розпису [6].

Нині самчиківським орнаментом розписані хати, зупинки громадського транспорту, навчальні заклади (рис. 1). Самчиківський розпис набув популярності не тільки у Хмельницькій області. Ним зацікавились відомі майстри, художники і пересічні громадяни всієї України. Також основам самчиківського розпису навчають дітей в школах. Хмельницький обласний науково-методичний центр культури і

мистецтва наразі є одним з тих закладів, що сприяє популяризації цього унікального виду мистецтва і робить все можливе, аби даний елемент національної культури України було включено до Всесвітнього переліку елементів нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.



Рис. 1. Зупинка громадського транспорту в с. Самчики [6]

У 2021 році було видано навчально-методичний посібник «Самчиківський розпис», авторами якого є Т. Стан (заступник директора обласного науково-методичного центру культури і мистецтва, заслужений працівник культури України) і В. Раковський (директор Самчиківської дитячої школи образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, майстер самчиківського розпису) [9].

Особливість самчиківського розпису полягає саме в оригінальності сюжетів в яких використовуються сюжети з української народної творчості, зокрема колядок, щедрівок, казок. Самчиківський розпис схожий на гобеленовий, виконується великим зубчастим малюнком з активним заповненням площини крупними масивними елементами, що членуються за допомогою контрастних або супідрядних кольорів. Йому притаманний мотив вигнутого пера, зубчастого листа, язички пелюсток квітів, враження недбалості у вигнутих лініях візерунків, що є своєрідними складниками художньої мови майстрів самчиківки.

Основна тематика цього розпису – рослинні мотиви у найрізноманітніших їх інтерпретаціях. Кожен орнамент мав свою назву, за якою його одразу можна було розпізнати. Найчастіше в роботах авторів самчиківського розпису зустрічаються барвінок, соняхи, рожа, колоски, маки, дзвоники, ягідки, бруньки, калина, гілочки. На малюнках квіти зі знайомих і звичних раптом стають казковими, фантастичними рослинами,

набувають неперевершеного українського колориту (рис. 2) [8].



Рис. 2. Робота заслуженого майстра народної творчості України О. Пажимського «Гончарики» [8]

Одним з найулюбленіших і найпоширеніших орнаментів є зображення вазону як символу світобудови, «дерева життя», як його розуміли в давнину наші предки. Це казкове дерево, в основі якого може бути писанка як символ початку роду або жолуді, з яких дерево проростає. Стовбур дерева символізує продовження життя та роду. Біля нього чи у кроні дерева часто зображують пташок, які є невід'ємними супутниками життя. Так рослинний орнамент органічно переплітається у розпису з елементами світу тварин.

Колірна гама самчиківського розпису також має сакральний сенс. У ній завжди є один об'єднувальний колір: зазвичай темний відтінок, який вирізнятиметься з-поміж інших. Часто використовується саме чорний колір – він розділяє два кольори, що містяться на картині поруч, та створює глибину. Червоний, синій, зелений, жовтий – головні кольори, що складають основу розпису. Додатково використовується також коричнева, рожева, фіолетова фарби. Як тло для своїх робіт частіше за все майстри використовують білий колір – символ чистоти, непорочності, краси, молодості та радості. Навіть якщо орнамент малюють на сірому, чорному або підсиненому тлі, білий обов'язково додають у основний орнамент – квіти, листя, тощо. Сам візерунок переважно виконують червоним кольором, що символізує повноту життя, енергію, свободу. Чорний додається для підкреслення орнаменту та підсилення інших кольорів [8].

Самчиківський розпис у своїй основі має площинний орнамент. Тобто кольори накладаються площинами (кольоровими плямами), але об'ємності немає. До його

сюжету входять елементи, кількість яких не перевищує семи. Найчастіше малюють найбільш відомих птахів – курку, півня, соловейка, гуску, лелеку, сороку, голуба, лебедів. Зустрічаються також і зображення тварин, які завжди були найбільше пов'язані з життям та побутом людей (собаки, коти, коні, лисиці, зайці, білки). Застосовують художники також і елементи, ширше притаманні писанкарству – стилізовані лапки, різьки, кучері, хрести, смужки, зірочки, кривульки, крапки. Майстри самчиківського розпису додають до своїх робіт також і зображення людей, переважно козаків або гарних українок. Композиція орнаменту завжди чітка, складається з низу, середини, верхівки та завершення. Знизу розміщуються крупні елементи, які до верху малюнку стають все більш дрібними. Саме така будова робить завершену картину найбільш доступною і зрозумілою для сприйняття [8].

Митці самчиківської традиції розписують хати в селі, малюють картини, вчать майбутніх майстрів цій техніці та всіляко її популяризують. Традиційними матеріалами, які беруть майстри для своїх виробів, є паперові, дерев'яні та гіпсові поверхні. В роботі використовують акрилові фарби та гуаш. При використанні гуаші готові роботи після висихання покривають лаком, який майстри виготовляють за власним рецептом. Спершу олівцем малюють ескіз. Після того наноситься фарба, позначаються кольори, які будуть на картині. Основними фарбами наносять колір – від світлого до темного. Художник продумує сюжетну композицію: героїв малюнку та елементи, що їх оточують (рис. 3).

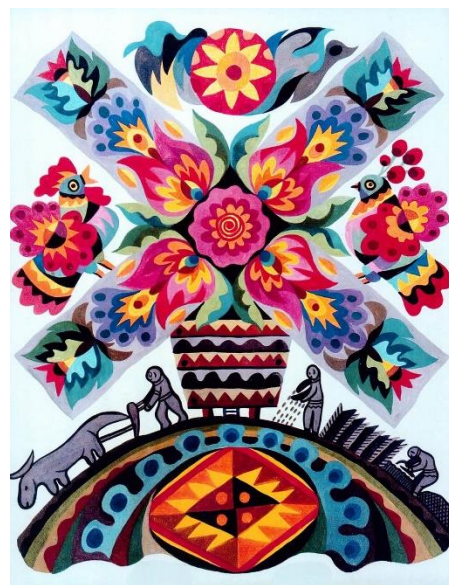


Рис. 3. Робота майстра самчиківського розпису В. Раковського «Сива давнина» [8]

У Самчиках функціонує дитяча художня школа традиційного народного мистецтва, постійно проводяться майстер-класи для усіх категорій населення, організовуються пересувні виставки, одна з яких до початку російсько-української війни охопила Наддніпрянщину, Полісся, Слобожанщину, Запоріжжя, Приазов'я та Причорномор'я. У жовтні 2018 року в Києві було презентовано проєкт «Нове Життя Самчиківського Розпису», реалізований за підтримки Українського культурного фонду в межах партнерства Мистецької ініціативи UAMAZE та Хмельницького обласного науково-методичного центру культури і мистецтв [8]. А в період війни твори майстрів були широко представлені в Науково-дослідному інституті МОН України.

Отже, розпис, що спочатку використовувався для оздоблення будинків та інтер'єрів, перебрався в інші сфери та отримав нове життя в етнодизайні. Зокрема, майстри мистецької ініціативи UAMAZE (Amazing World of Ukrainian Art) використовуючи самчиківський розпис виготовляють унікальні і неповторні вироби на замовлення – еко-торбини, новорічні дзвоники, різдвяні кулі, писанки, підноси, тарілки, хустини та багато іншої сувенірної продукції, відбираючи якісну і безпечну сировину для створення виробів. Наприклад, в останній колекції було представлено патріотичні хустки (рис. 4).



Рис. 4. Біла українська хустка «Квітучий Тризуб» з натурального шовку (етнодизайн у стилі «Самчиківський розпис») [1]

Завдяки професійним майстрам і впливу етнодизайну на формування менталітету як кожного українця, так і всієї нації, самчиківський розпис як елемент нематеріальної історико-культурної спадщини вдалося ввести в оформлення українського патріотичного подарунка. Кожен з елементів

розпису має своє значення, зокрема, основним елементом цієї білої хустини є український Герб, що для багатьох українців є символом волі. Також на представлених у колекції українських хусток з самчиківським розписом наявні наступні символи: птахи – символ безсмертної душі, що є посланцями Бога на Землі; голуби – символ кохання; лелека – символ українського народу; жіночі фігури – символ охорони всього живого на Землі [1].

Висновки. Отже збереження і популяризація української історико-культурної спадщини, яка вже стала складовою національної безпеки під час російської агресії, завдяки особливостям етнодизайну має сформувані у людей відчуття приналежності до української нації через історичну пам'ять та історико-культурні цінності. В свою чергу художньо-проєктні практики етнодизайну використовуються для сприяння самоідентифікації українців і дозволяють повному впровадженню у життя суспільства національні культурні надбання. Тож звернення до традиційного мистецтва стає об'єднуючим фактором, адже через об'єкти історико-культурної спадщини, осмислені та оригінально втілені через практики етнодизайну, встановлюється зв'язок між різними верствами суспільства, що сприяє консолідації українців. Також важливим аспектом етнодизайну у сприянні збереженню історико-культурної спадщини є те, що сучасні дизайн-розробки з її елементами здатні зацікавити людей через демонстрацію культурних кодів і символів. Про це свідчить, зокрема, використання самчиківського розпису, включеного до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України, у побутових речах та українських сувенірах.

Література

1. Біла хустина «Квітучий Тризуб». UAMAZE. URL: <https://uamaze.com.ua/shop/bila-khustyna-kvituchyj-tryzub/> (дата звернення: листопад 2024).
2. Близнюк М. М. Український етнодизайн – національний стиль та антиглобалізаційний вимір (педагогічний аспект). *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2017. Вип. 57. С. 28–33.
3. Бондар І. Етнодизайн як форма збереження образів народного мистецтва в умовах глобалізації. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. №3(2). С. 192–201.
4. Культурна спадщина та національна безпека : аналітична доповідь / В. Потапенко, Ю. Тищенко, Ю. Каплан та ін. ; за ред. В. Потапенка. Київ : НІСД, 2023. 58 с.

5. Притулюк В. Охорона культурної спадщини як складник національної безпеки. *Літопис Волині*. 2024. Вип. 30. С. 109–112.

6. Самчиківський розпис включено до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. *Хмельницька обласна військова адміністрація*. URL: <https://www.adm-km.gov.ua/?p=63085> (дата звернення: грудень 2024).

7. Сиваш І. О. Мотиви етнодизайну в сучасній візуальній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 131–138.

8. Сосніна О., Стан Т. Традиція декоративного розпису села Самчики. *Автентична Україна*. URL: <http://surl.li/mqehqd> (дата звернення: грудень 2024).

9. Хмельницький ОНМЦКіМ з радістю повідомляє про 3 нових видання. *Хмельницький обласний науково-методичний центр культури і мистецтва*. URL: <https://honmccm.com.ua/khmelnyskyj-onmtskim-z-radistiu-povidomlaie-pro-3-novykh-vydannia/> (дата звернення: грудень 2024).

10. Targeted Destruction of Ukraine's Culture Must Stop: UN Experts. 22 February 2023. URL: <https://www.ohchr.org/en/press-releases/2023/02/targeted-destruction-ukraines-culture-must-stop-un-experts> (дата звернення: листопад 2024).

References

1. White Scarf 'Blooming Trident'. (n.d.). UAMAZE. URL: <https://uamaze.com.ua/shop/bilakhustyna-kvituchyj-tryzub/> [in Ukrainian].

2. Blyzniuk, M. (2017). Ukrainian Ethnodesign – National Style and Antiglobalisation Dimension (Pedagogical Aspect). *Scientific Journal of the Drahomanov National Pedagogical University. Series 5. Pedagogical Sciences: Realities and Prospects*, 57, 28–33 [in Ukrainian].

3. Bondar, I. (2020). Ethnodesign as a Form of Preservation of Folk Art Images in the Conditions of Globalisation. *Demiurge: Ideas, Technologies, Design Perspectives*, 3 (2), 192–201 [in Ukrainian].

4. Potapenko, V. (Ed.). (2023). *Cultural Heritage and National Security: Analytical Report*. Kyiv [in Ukrainian].

5. Prytuliuk, V. (2024). Protection of Cultural Heritage as a Component of National Security. *Chronicle of Volyn*, 30, 109–112 [in Ukrainian].

6. The Samchykivka Painting is Included in the National List of Elements of the Intangible Cultural Heritage of Ukraine. (n.d.). Khmelnytskyi Regional Military Administration. URL: <https://www.adm-km.gov.ua/?p=63085> [in Ukrainian].

7. Syvash I. (2024). Motives of Ethnodesign in Modern Visual Culture. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 131–138 [in Ukrainian].

8. Sosnina O., & Stan T. (n.d.). Tradition of Decorative Painting in the Village of Samchyky. *Authentic Ukraine*. URL: <http://surl.li/mqehqd> [in Ukrainian].

9. Khmelnytskyi Regional Centre for Culture and Arts is Pleased to Announce 3 New Publications. (n.d.). Khmelnytsky Regional Scientific and Methodological Centre of Culture and Art. URL: <https://honmccm.com.ua/khmelnyskyj-onmtskim-z-radistiu-povidomlaie-pro-3-novykh-vydannia/> [in Ukrainian].

10. Targeted Destruction of Ukraine's Culture Must Stop: UN Experts. (22 February 2023). Retrieved from: <https://www.ohchr.org/en/press-releases/2023/02/targeted-destruction-ukraines-culture-must-stop-un-experts> [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2025

Отримано після доопрацювання 05.02.2025

Прийнято до друку 12.02.2025

УДК 75.03(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327964

Цитування:

Заїка Г. О. Традиції реалістичного живопису у відображенні київського міського пейзажу художників 1970–1980-х рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 260–264.

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. (2025). Traditions of Realist Painting in the Representation of the Kyiv Urban Landscape by Artists of the 1970s–1980s. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 260–264 [in Ukrainian].

ТРАДИЦІЇ РЕАЛІСТИЧНОГО ЖИВОПИСУ У ВІДОБРАЖЕННІ КИЇВСЬКОГО МІСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ ХУДОЖНИКІВ 1970–1980-Х РР.

Метою статті є вивчення традицій реалістичного живопису, що знайшли своє відображення у київському міському пейзажі 1970–1980-х років. У центрі уваги – аналіз творчих методів художників цього періоду та визначення їхнього впливу на збереження культурної ідентичності спадщини міста. **Методологія дослідження.** У роботі використано комплекс методів, зокрема: мистецтвознавчий аналіз, аналітичний підхід, історико-культурний метод та порівняльний аналіз. Застосування цих методів дає змогу здійснити всебічне й ґрунтовне вивчення об'єкта дослідження, а також сприяє досягненню достовірних і аргументованих наукових результатів. Особливу увагу приділено аналізу художніх творів київських митців 1970–1980-х років у контексті їхньої творчої манери, тематики та загального культурно-історичного тла епохи. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в систематизації та аналізі традицій реалістичного живопису у контексті зображення міського простору Києва в 1970–1980-х роках. У роботі вперше комплексно розглянуто художні прийоми, стилістичні особливості та індивідуальні творчі підходи київських митців цього періоду. Визначено їхній внесок у збереження візуального образу міста як елемента історичної та культурної спадщини. Крім того, проаналізовано вплив соціокультурних чинників – зокрема ідеологічних настанов, міської інфраструктурної трансформації та особливостей повсякденного життя – на формування художнього бачення урбаністичного простору. **Висновки.** У статті розкрито важливе значення традицій реалістичного живопису для збереження культурної пам'яті та відображення київського міського пейзажу в 1970–1980-х роках. Проведено аналіз творчості провідних художників зазначеного періоду, виявлено ключові тенденції у зображенні міського середовища, охарактеризовано їхній внесок у формування цілісного культурного образу Києва. Виявлено, що мистецькі практики того часу не лише фіксували зовнішні зміни міського простору, а й сприяли глибшому усвідомленню історичної цінності та ідентичності міста в умовах соціальних трансформацій. Реалістичний живопис виступив засобом так званого візуального архівування міського ландшафту та вагомим чинником у процесах культурної ідентифікації киян.

Ключові слова: реалістичний живопис, київський міський пейзаж, українське мистецтво.

Zaika Halyna, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Traditions of Realist Painting in the Representation of the Kyiv Urban Landscape by Artists of the 1970s–1980s

The purpose of the article is to provide a comprehensive study of the traditions of realist painting as reflected in the urban landscape of Kyiv during the 1970s–1980s. The focus is on analysing the creative methods employed by artists of this period and identifying their impact on the preservation of the city's cultural identity and heritage. **Research methodology.** This study employs a combination of methodological approaches, including art historical analysis, analytical methods, the historical-cultural approach, and comparative analysis. The use of these methods enables an in-depth and multifaceted examination of the research subject and contributes to the achievement of reliable and substantiated scholarly results. Particular attention is given to the analysis of artworks created by Kyiv-based artists of the 1970s–1980s, examined in the context of their artistic manner, subject matter, and the broader cultural and historical background of the era. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research lies in the systematisation and in-depth analysis of the traditions of realist painting within the context of depicting Kyiv's urban space in the 1970s–1980s. For the first time, the study offers a comprehensive examination of the artistic techniques, stylistic features, and individual creative approaches of Kyiv artists from this period. It defines their contribution to preserving the visual image of the city as an element of its historical and cultural heritage. In addition, the study analyses the influence of sociocultural factors – particularly ideological directives, urban infrastructural transformations, and everyday life – on the formation of artistic

visions of the urban environment. **Conclusions.** The article highlights the significant role that traditions of realist painting played in preserving cultural memory and representing Kyiv's urban landscape in the 1970s–1980s. The research analyses the works of leading artists of the time, identifies key trends in depicting the urban environment, and characterises their contribution to the creation of a cohesive cultural image of Kyiv. It is revealed that the artistic practices of this period not only recorded the external transformations of the urban space but also fostered a deeper awareness of the city's historical value and identity amid ongoing social changes. Realist painting functioned as a form of visual archiving of the urban landscape and served as an important factor in the processes of cultural identification for the residents of Kyiv.

Keywords: Realist painting, Kyiv urban landscape, Ukrainian art.

Актуальність теми дослідження. Дане дослідження зумовлене актуальною потребою у збереженні та популяризації мистецької спадщини Києва, зокрема міського пейзажу 1970-1980-х років, який виступає важливим візуальним свідченням історико-культурної ідентичності тогочасної доби. У контексті сучасних трансформацій міського середовища, стрімкої урбанізації та змін у культурному житті міста, аналіз художніх творів цього періоду дозволяє глибше осмислити взаємозв'язок між мистецтвом і простором міста. Такий підхід не лише актуалізує значення творів реалістичного живопису, а й підкреслює їхню роль як засобу фіксації й збереження колективної пам'яті. Реалістичний пейзаж виступає своєрідним візуальним архівом, що дозволяє простежити історичну динаміку міського ландшафту та зберегти цінні образи Києва, які з часом можуть бути втрачені або трансформовані.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика розвитку традицій реалістичного живопису, зокрема в контексті київського міського пейзажу 1970–1980-х років, неодноразово ставала предметом наукових розвідок як у сфері мистецтвознавства, так і культурології. У дослідженнях наголошено на специфіці художнього бачення міського середовища, відображенні соціокультурного контексту епохи та збереженні візуальної ідентичності Києва засобами реалістичної образності.

Серед науковців, які досліджували цю тематику, варто виокремити таких авторів, як Л. Савицька [9], Т. Кара-Васильєва [3], В. Монсевич [5], М. Юр [16], Л. Смирна [14], О. Жбанкова [13]. Їхні праці висвітлюють як загальні тенденції розвитку реалістичного пейзажного живопису в Україні, так і окремі аспекти творчості художників, що працювали в жанрі київського міського пейзажу.

Метою статті є ґрунтовне дослідження особливостей реалістичного живопису київського міського пейзажу 1970–1980-х років. У центрі уваги – аналіз провідних художніх прийомів, композиційних рішень та стилістичних підходів, які застосовували художники зазначеного періоду. Окремо розглядається внесок цих митців у формування національного

мистецького дискурсу, збереження візуальної пам'яті міста та репрезентацію його культурної спадщини в образотворчому мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Київський міський пейзаж завжди був джерелом натхнення для українських художників. У 1970–1980-х роках, попри домінування офіційного радянського мистецтва, багато митців зберігали й розвивали традиції реалістичного живопису, поєднуючи їх з елементами імпресіонізму, ліричного реалізму та навіть соціалістичного реалізму [2]. У цей період Київ залишався важливим культурним центром, де активно формувалися нові мистецькі підходи, незважаючи на ідеологічний тиск та вимоги до мистецтва як інструмента «відображення радянського способу життя».

Міський пейзаж посідає особливе місце в художньому процесі того часу. Він став не лише жанром, а засобом відображення архітектурної краси, історичної тяглості, внутрішньої атмосфери міста та щоденного життя його мешканців. Художники зверталися до образів старого Києва – його вузьких вуличок, храмів, зелених пагорбів, подільських двориків, зберігаючи пам'ять про міський простір, який стрімко змінювався під впливом урбаністичних трансформацій [12].

Художнє осмислення Києва в живописі 1970–1980-х років часто мало камерний характер, де реалістичні засади поєднувалися з емоційним забарвленням, ліризмом, спостережливістю та навіть ностальгією за зникаючими архітектурними об'єктами історичного Києва. У цьому контексті важливо відзначити спадкоємність традицій київської школи живопису XIX – початку XX століття, закладених такими митцями, як Микола Пимоненко, Сергій Світославський, Олександр Мурашко. Саме вони сформували естетичні засади зображення міського простору – зокрема в аспектах композиційної структури, роботи з кольором, світлотіньовими ефектами й настроєм. Ці традиції були творчо осмислені й адаптовані художниками наступних поколінь до умов радянської дійсності.

Художні твори цього періоду зберігаються в провідних музеях України, зокрема в Національному художньому музеї України,

Київській національній картинній галереї, Музеї історії Києва, а також у численних приватних колекціях. Вони виступають важливим візуальним джерелом для вивчення соціокультурної історії міста та змін, що відбувалися в міському середовищі. Водночас у межах офіційного мистецтва активно розвивалася тема індустріалізації та урбаністичних змін: на полотнах з'являлися образи новобудов, заводів, будівельних майданчиків, житлових масивів. Наприклад, у роботі Сергія Шишко «Русанівка» (1966) (рис. 1) художник показує новий житловий район, однак трактує його поетично, створюючи гармонійний, естетично привабливий образ. Шишко, не уникаючи тем буденності, перетворює урбаністичний сюжет на ліричну міську ідилію [1, 10]. Іншим прикладом є творчість Аркадія Чичкана, зокрема його робота «Мікрорайон» (1971) (рис. 2), яка демонструє відступ від канонів соцреалізму. Чичкан належав до кола художників-нонконформістів, які свідомо уникали героїко-історичних сюжетів та ідеологічної патетики, натомість надавали перевагу камерним сценам і буденним мотивам, у яких зберігалася духовна глибина і людяність [15].



Рис. 1. Сергій Шишко, «Русанівка», 1966 р.
Полотно, олія. 66 x 100 см



Рис. 2. Аркадій Чичкан, «Мікрорайон». 1971 р.
Полотно, олія

Багато художників того часу, не вступаючи у відкритий конфлікт із владою, прагнули зобразити Київ як культурний символ

— місто з глибоким історичним корінням, унікальною архітектурою та багатою духовною традицією. Внаслідок цього період 1970 - 1980-х років можна вважати своєрідним перехідним етапом - «містком» між академічною школою минулого і новими художніми пошуками, які активізувалися вже в епоху «перебудови» та пострадянського переосмислення мистецьких цінностей. Художники цього покоління формували індивідуальні стилістичні манери, зберігаючи водночас вірність принципам реалістичної школи: правдивості зображення, глибокому зануренню в середовище та увазі до деталей. Яскравим прикладом цього напрямку є творчість **Сергія Шишко** (1911–1997) – одного із найяскравіших представників київської школи живопису та провідний майстер міського пейзажу другої половини ХХ століття. У своїй творчості він послідовно розвивав традиції реалістичного зображення міського простору, поєднуючи їх із ліризмом та емоційністю. У таких творах, як «Києво-Печерська Лавра взимку», «Парк взимку», «Старий Поділ» С. Шишко демонструє поетичне бачення Києва, зосереджуючись на збереженні образу старого міста. Його полотна наповнені світлом, повітрям, тонкою атмосферною грою кольору і глибоким відчуттям часу, а кожна робота слугує візуальною хронікою Києва 1970–1980-х років. Кураторка мистецького проєкту «Сергій Шишко. Живописний щоденник. У тенетах часу» Євгенія Білоусова у своїх дослідженнях наголошує на унікальності художнього методу митця, а також його внеску в осмислення та збереження культурного ландшафту столиці [11]. **Миколи Глуценка** (1901–1977) розвивав експресивний реалізм із виразними елементами постімпресіонізму. Його творчість вирізняється поєднанням реалістичного бачення з декоративною експресією та багатою колористикою [6]. У творах «Київський цирк», «Весна в Маріїнському парку» він створює широкий панорамний образ міста, використовуючи легку декоративність, плавну тональність і кольорову емоційність. Богдана Пінчевська у книзі «Микола Глуценка» розглядає митця як не лише талановитого художника, але й фігуру з драматичною біографією - учасника розвідки, що надає його творчості додаткової глибини [7]. **Василя Чегодара** (1918–1989) – живописця і графіка, що працював у техніках олійного живопису й ліногравюри. Його пейзажі вирізняються лаконічною формою, чіткою композицією та контрастною світлотінню. Роботи, такі як «Лавра», «Весна у Лаврі», «Софія Київська»,

«Старе і нове», репрезентують архітектурну спадщину міста, зберігаючи її візуальний образ для наступних поколінь. Його творчість стала важливою частиною культурної пам'яті Києва [4]. **Тетяни Яблонської** (1917–2005) – одна з найвідоміших українських художниць ХХ століття, яка вміло поєднала академічний реалізм з імпресіоністичними впливами. Її творчість вирізняється глибиною психологізму та особистісного бачення. Як зазначає мистецтвознавиця Марія Примоченко у своїй науковій роботі, Т. Яблонська часто піддавалася критиці через те, що наважувалася втілювати власні художні ідеї всупереч домінантам соцреалізму [8]. Роботи «Київ. Володимирська гірка», «Над Дніпром», «Літо» відображають емоційний і насичений образ міста, передаючи як його красу, так і душевний стан художниці. **Юрія Химича** (1928–2003) – живописця, графіка і архітектора, відомого своєю глибокою прив'язаністю до історичного Києва. Він створив значну кількість архітектурних пейзажів, у яких зображав старі вулички, храми, будинки в стилі модерн, панорами міста. Ю. Химич експериментував із різними техніками - аквареллю, темперою, графікою – і формував свою впізнавану стилістику, в якій поєднувалися точність архітектурного рисунку й художня виразність. Його твори мають водночас мистецьке й документальне значення. Поряд із С. Шишком, М. Глущенком та Т. Яблонською, Ю. Химич вважається одним із провідних інтерпретаторів міського образу Києва в 1970–1980-х роках.

Наукова новизна дослідження полягає в систематизації та аналізі традицій реалістичного живопису в контексті зображення міського простору Києва в 1970–1980-х роках. У роботі вперше розглянуто художні прийоми, стилістичні особливості та індивідуальні творчі підходи київських митців цього періоду. Визначено їхній внесок у збереження візуального образу міста, як елемента історичної та культурної спадщини. Крім того, проаналізовано вплив соціокультурних чинників - зокрема, ідеологічних настанов, міської інфраструктурної трансформації та особливостей повсякденного життя - на формування художнього бачення урбаністичного простору.

Висновки. Реалістичний живопис київського міського пейзажу 1970–1980-х років демонструє багатство художніх підходів та індивідуальних манер у межах спільної традиції. Незважаючи на існування ідеологічних вимог до мистецтва, українським художникам вдавалося втілювати у своїх

творах щире любов до рідного міста, зберігаючи його історичну пам'ять, естетичну красу та унікальну атмосферу. Мистецька мова цього покоління митців стала «містком» між класичною академічною традицією і новими тенденціями, що формувалися в період «перебудови» та пострадянського переосмислення. Від монументальних композицій Сергія Шишка до емоційно лаконічних полотен Тетяни Яблонської, від яскравого колориту Миколи Глуценка до точного архітектурного бачення Юрія Химича - кожен із цих художників зробив свій внесок у формування візуальної ідентичності Києва та збереження його культурного ландшафту.

Література

1. Виставка творів Сергія Федоровича Шишка: 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. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2007. Вип. 7. С. 53–64.
4. Крізь віки: Київ в образотворчому мистецтві ХІІ–ХХ ст. Київ, 1982. № 317.
5. Монсевич В. В. Культурно-мистецьке середовище у формуванні київської школи історичного живопису другої половини ХХ ст. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Історичні науки*. 2021. Том 32 (71). № 4. С. 309–314. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.45>.
6. Павленко В. Ліричний щоденник Миколи Глуценка. Київ : Товариство «Україна», 1972. 36 с.
7. Пінчевська Б. Микола Глуценко. Харків : Фоліо, 2021. 128 с.
8. Примоченко М. Тетяна Яблонська: інтерпретація творчості в контексті епохи / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4602/ПРИМОЧЕНКО.pdf> (дата звернення: ...).
9. Савицька Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. Київ, 2006. 36 с.
10. Сергій Шишко: альбом / упоряд. В. Павлов. Київ : Мистецтво, 1977. 85 с.
11. Сергій Шишко. Живописний щоденник : альбом-каталог / упоряд. Є. Білоусова. Київ, 2024. 120 с.: іл.
12. Складенко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1(25). С. 67–78.
13. Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України : альбом / авт. ст., упоряд. О. Жбанкова.

Хмельницький : Галерея ; Київ : Артанія Нова, 2005. 271 с.: іл.

14. Український мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний виміри. *Нариси з історії українського образотворчого мистецтва ХХ ст. : у 2 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України*. Київ, 2008. Кн. 2. С. 5–76.

15. Чичкан Аркадій Леонідович. *Довідник Національної спілки художників України*. Київ, 2013. С. 291.

16. Юр М. В. Авторська модель мистецтва в науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2021. Вип.2. С. 58–70.

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. 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].
4. Through the centuries: Kyiv in visual art of the 12th–20th centuries. (1982). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Monsevich, 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].
6. Pavlenko, V. (1972). The lyrical diary of Mykola Hlushchenko. Kyiv: Ukraina Society [in Ukrainian].
7. Pinchevska, B. (2021). Mykola Hlushchenko. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
8. Prymochenko, M. (2020). Tetiana Yablonska: Interpretation of creativity in the context of the era. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Retrieved from: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4602/ПРИМОЧЕНКО.pdf> [in Ukrainian].
9. Savytska, L. (2006). Ukrainian art in the context of artistic life at the turn of the century. 1890–1910s: Doctoral dissertation abstract. Kyiv [in Ukrainian].
10. Pavlov, V. (Ed.). (1977). Serhii Shyshko: Album. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Bilousova, Ye. (Ed.). (2024). Serhii Shyshko. Painted diary: Album-catalogue. Kyiv: NYU ART [in Ukrainian].
12. Skliarenko, H. (2009). Ukrainian art of the second half of the 20th century: Regional issues and general context (part one). *Art Studies*, (1)(25), 67–78 [in Ukrainian].
13. Zhabankova, O. (Ed.). (2005). Ukrainian painting of the 19th – early 20th century from the collection of the National Art Museum of Ukraine [Album]. Khmelnytskyi: Gallery; Kyiv: Artania Nova [in Ukrainian].
14. Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine. (2008). Ukrainian artistic nonconformism: Historical and worldview dimensions. In *Essays on the history of Ukrainian visual art of the 20th century*. Kyiv, 2, 5–76 [in Ukrainian].
15. Arkadii Leonidovych Chychkan. (2013). in *Handbook of the National Union of Artists of Ukraine* (p. 291). Kyiv. [in Ukrainian].
16. Yur, M. V. (2021). The author's model of art in scientific discourse. *Ukrainian art history discourse*. Issue 2. P. 58–70 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025

УДК 659.4:7.075

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327976

Цитування:

Зінченко М. В. PR-комунікації на міжнародному артринку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 265–270.

Зінченко Микола Володимирович,

аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1650-9736>
ceo@arsani.art

Zinchenko M. (2025). PR Communications in the International Art Market. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 265–270 [in Ukrainian].

PR-КОМУНІКАЦІЇ НА МІЖНАРОДНОМУ АРТРИНКУ

Мета роботи – здійснити комплексний аналіз трансформації PR-комунікацій на міжнародному артринку в умовах цифрової економіки та визначити ключові тенденції розвитку комунікаційних стратегій провідних мистецьких інституцій. **Методологія** дослідження базується на застосуванні системного підходу, що дозволяє розглянути PR-комунікації як складний багатовимірний процес, а також компаративного методу для порівняння комунікаційних стратегій різних мистецьких інституцій. Використано методи аналізу та синтезу для виявлення основних тенденцій розвитку артринку. **Наукова новизна** полягає у системному аналізі новітніх форм PR-комунікацій на міжнародному артринку та виявленні їх впливу на трансформацію мистецьких практик. Вперше проаналізовано синергію традиційних та інноваційних комунікаційних стратегій провідних мистецьких інституцій в контексті глобальної діджиталізації. **Висновки.** Дослідження демонструє фундаментальну трансформацію PR-комунікацій на артринку під впливом цифрових технологій. Виявлено тенденцію до інтеграції традиційних та інноваційних комунікаційних стратегій, де цифрові технології стають невід'ємною частиною мистецького процесу. Особливого значення набувають освітні ініціативи та соціальна відповідальність мистецьких інституцій, що формують нову парадигму взаємодії між мистецтвом та суспільством.

Ключові слова: PR-комунікації, міжнародний артринк, цифрові технології, мистецькі інституції, діджиталізація, NFT, віртуальні виставки, артосвіта.

Zinchenko Mykola, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management
PR Communications in the International Art Market

The purpose of the research is to conduct a comprehensive analysis of PR communications transformation in the international art market within the digital economy and identify key trends in the development of communication strategies of leading art institutions. **The methodology** is based on a systematic approach that allows examining PR communications as a complex multidimensional process, as well as a comparative method for analysing communication strategies of various art institutions. Methods of analysis and synthesis were used to identify main trends in art market development. **The scientific novelty** lies in the systematic analysis of new forms of PR communications in the international art market and identifying their impact on the transformation of artistic practices. For the first time, the synergy between traditional and innovative communication strategies of leading art institutions has been analysed in the context of global digitalisation. **Conclusions.** The research demonstrates a fundamental transformation of PR communications in the art market under the influence of digital technologies. A trend towards the integration of traditional and innovative communication strategies has been identified, where digital technologies become an integral part of the artistic process. Educational initiatives and social responsibility of art institutions are gaining particular importance, forming a new paradigm of interaction between art and society.

Keywords: PR communications, international art market, digital technologies, art institutions, digitalisation, NFT, virtual exhibitions, art education.

Актуальність теми дослідження. В умовах стрімкої діджиталізації та глобалізації артринку актуальності набуває дослідження трансформації PR-комунікацій у міжнародному мистецькому просторі. Зростання обсягів онлайн-продажів мистецтва, поява нових цифрових платформ та зміна поведінки колекціонерів вимагають переосмислення традиційних комунікаційних стратегій.

Актуальність дослідження підкреслюється необхідністю розуміння нових механізмів формування художніх цінностей та розвитку мистецьких практик в умовах цифрової економіки.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика PR-комунікацій на міжнародному артринку досліджено в роботах провідних експертів галузі. Серед українських

науковців галузі варто відзначити дослідження Д. Акімова, який досліджує маркетингові комунікації та просування у сфері образотворчого мистецтва [1; 2]. Фундаментальні дослідження представлені у звітах (з 2017 р.) Art Basel & UBS Global Art Market Report – найавторитетнішому галузевім дослідженні міжнародного ярмарку мистецтва Art Basel та швейцарського глобального фінансового конгломерату UBS. Ці щорічні звіти містять комплексний аналіз глобального ринку мистецтва, зокрема обсяги продажів, тенденції колекціонування та трансформації ринку. Особливу цінність представляють дослідження К. МакЕндрю [15], головної аналітикині цього звіту. Технологічні аспекти трансформації комунікацій у мистецькому середовищі проаналізовано в монографії О. Холейфа [13], практичні аспекти маркетингу сучасного мистецтва розглянуто в роботах Е. Вінклмана [21]. Внесок у розуміння цифрової трансформації артринку зробили Т. Шнайдер [19], який досліджує вплив NFT на ринок мистецтва, та Е. Чандес [Chandes], яка аналізує інноваційні формати взаємодії з аудиторією. Водночас динамічний характер змін у галузі вимагає постійного оновлення досліджень та аналізу нових тенденцій.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі сучасних трансформацій PR-комунікацій на міжнародному артринку та виявленні ключових тенденцій розвитку комунікаційних стратегій провідних мистецьких інституцій в умовах цифрової економіки.

Виклад основного матеріалу. Сучасний міжнародний артринк є складною екосистемою, де PR-комунікації відіграють визначальну роль у формуванні художніх цінностей та розвитку мистецьких практик. За даними дослідження Art Basel & UBS Global Art Market Report 2023, організованого найбільшим міжнародним ярмарком мистецтва Art Basel та швейцарським банком UBS, глобальний обсяг продажів на артринку досяг історичного максимуму в 67,8 млрд дол., при цьому суттєво змінилися канали та способи комунікації між учасниками ринку [15]. Ця трансформація помітна у діяльності провідних аукціонних домів, галерей та музейних інституцій, які активно впроваджують інноваційні підходи до взаємодії з аудиторією.

Аукціонні дома Christie's та Sotheby's, які історично були консервативними інституціями, демонструють революційні зміни у своїх комунікаційних стратегіях. Показовим став продаж цифрового твору американського

художника Майка Вінкельманна (Mike Winkelmann), відомого під псевдонімом Beeple «Everydays: The First 5000 Days» на Christie's у 2021 р. за 69,3 млн дол. Ця подія не просто встановила рекорд для цифрового мистецтва, але й продемонструвала ефективність нових комунікаційних підходів, що поєднують традиційні медіа, соціальні мережі та криптоспільноту [19]. Sotheby's відповів створенням спеціалізованої платформи Sotheby's Metaverse, яка інтегрує NFT-технології у традиційний аукціонний процес.

Галерейний сектор також переживає зміни у підходах до комунікації. Глобальна мережа художніх галерей Gagosian Gallery, що спеціалізується на сучасному мистецтві та має вісімнадцять виставкових просторів у США, Європі та Азії, трансформувала свою діяльність із локальної презентації мистецтва у глобальну медіаплатформу. Галерея розвиває власне видавництво, створює відеоконтент, проводить онлайн-виставки та активно взаємодіє з аудиторією через соціальні мережі. Значущим став запуск проєкту Artist Spotlight у березні 2020 р. на початку пандемії COVID-19, який щотижня представляв нові роботи художників через цифрові канали, демонстрував адаптивність PR-стратегій до кризових умов [4].

Музейні інституції суттєво розширили свій інструментарій комунікації з аудиторією. Нью-йоркський музей сучасного мистецтва (The Museum of Modern Art (MoMA)) запустив проєкт Virtual Views під час пандемії COVID-19, який дав можливість цифрової взаємодії з колекцією музею через виставки, освітні програми та інтерактивні проєкти [17]. Metropolitan Museum of Art (м. Нью-Йорк, США) розробив інноваційну віртуальну програму «Met Unframed», що дозволяє досліджувати колекцію через ігрові механіки та технології доповненої реальності, орієнтовану на залучення молоді [20].

Трансформується і роль художника в системі PR-комунікацій. Сучасні митці активно формують власні комунікаційні стратегії, створюють персональні бренди та медіаплатформа. Англійський художник Дем'єн Герст (Damien Hirst) розробив власну систему комунікації з аудиторією, що включає NFT-проєкти, онлайн-галерею та активну присутність у соціальних мережах. А японський художник Такаші Муракамі (яп. 村上隆) пішов ще далі, він створив комплексну систему взаємодії з різними аудиторіями через колаборації з fashion-брендами, виробництво мерчу та розвиток власної медіаплатформи.

Технологічні інновації кардинально змінили способи презентації мистецтва та взаємодії з аудиторією. Віртуальна та доповнена реальність (VR/AR) перетворилися з експериментальних форматів на стандартні інструменти комунікації. Швейцарська галерея Hauser & Wirth, стала однією з найвпливовіших галерей сучасного мистецтва з філіями у семи країнах, інвестувала значні ресурси у створення детально опрацьованих віртуальних просторів. Проект галереї «ArtLab» не просто відтворює фізичні виставки у цифровому форматі, а й створює унікальні віртуальні середовища, спеціально спроектовані для взаємодії з мистецтвом у цифровому просторі [5]. Ця ініціатива дозволила галереї зберегти зв'язок з аудиторією та залучити нову плеяду колекціонерів, для яких цифрове середовище є природним способом взаємодії з мистецтвом.

Свою роль у трансформації PR-комунікацій відіграють й соціальні мережі. Instagram став платформою для презентації мистецтва та повноцінним інструментом формування художнього ринку. За даними Art Basel & UBS Global Art Market Report 2023, 84% артдилерів активно використовують соціальні мережі для просування мистецтва, причому 67% всіх онлайн-продажів у ціновому сегменті до 10 тис. дол. відбуваються саме через ці канали. Платформа дозволяє створювати безпосередній контакт між художниками, галереями та колекціонерами, мінає традиційні інституційні бар'єри [15].

Азійський артринок демонструє унікальний підхід до PR-комунікацій, органічно поєднує традиційні культурні цінності з технологічними інноваціями. M+ Museum у Гонконгу, відкритий у 2021 р. став піонером у використанні цифрових технологій для презентації мистецтва. Музей розробив багаторівневу комунікаційну стратегію, яка включає використання локальних соціальних платформ WeChat та Weibo, створення інтерактивних цифрових інсталяцій та розвиток освітніх програм, адаптованих до специфіки азійської аудиторії. Успіх M+ вплинув на стратегії інших азійських інституцій, зокрема National Gallery Singapore та Yayoi Kusama Museum в Tokyo, які також активно впроваджують інноваційні підходи до комунікації.

Освітня складова стала невід'ємною частиною PR-стратегій на артринку. Pace Gallery в Нью-Йорку розробила комплексну освітню програму, яка пропонує різноформатні освітні продукти: від онлайн-курсів та вебінарів до документальних фільмів про художників та

процес створення їхніх робіт [8]. Програма не обмежується простим інформуванням – вона створює глибоке розуміння контексту сучасного мистецтва, його зв'язку з технологіями, наукою та соціальними процесами. За перший рік роботи Pace Academy залучила понад 100 тис. учасників з 85 країн, продемонструвала глобальний попит на якісний освітній контент у сфері мистецтва.

Екологічна відповідальність стала критично важливим елементом PR-стратегій на артринку. Serpentine Galleries у Лондоні запустили масштабну програму Back to Earth, яка об'єднує мистецькі проекти з екологічною проблематикою. За перші два роки існування програма залучила понад 60 провідних художників, архітекторів та науковців, створила потужну платформу для діалогу про екологічні виклики через мистецтво [6]. Ініціатива вийшла за межі традиційних виставкових форматів, об'єднала дослідницькі лабораторії, публічні дискусії, освітні програми та практичні воркшопи. Особливістю комунікаційної стратегії програми стало поєднання офлайн-подій з цифровими ініціативами, що дозволило створити глобальну спільноту, зацікавлену в екологічних питаннях.

Міжнародні артярмарки також пережили трансформацію своїх форматів та комунікаційних стратегій. Art Basel, провідний гравець на цьому ринку, розширив свою діяльність далеко за межі традиційних щорічних подій у Базелі, Маямі та Гонконгу. Запуск платформи Art Basel Cities став ініціативою, спрямованою на розвиток мистецької інфраструктури в різних містах світу. Програма працює як довгостроковий проект культурного розвитку, включає резиденції для художників, освітні ініціативи, програми підтримки локальних галерей та кураторські проекти. У Буенос-Айресі, першому місті-учаснику програми Art Basel Cities, у 2018 р. було реалізовано серію мистецьких проектів, що залучили локальних митців та сприяли розвитку місцевої мистецької екосистеми.

Один з найпрестижніших міжнародних ярмарків сучасного мистецтва – лондонський Frieze Art Fair суттєво переосмислив свою комунікаційну модель під час пандемії COVID-19, запустивши у 2020 р. цифрову платформу Frieze Viewing Room, яка надає можливість онлайн-перегляду творів мистецтва, відвідування віртуальних турів, інтерактивних презентацій та прямих трансляцій з майстерень художників [12].

Трансформація колекціонування в цифрову епоху виявила нові тенденції у поведінці покупців. Колекціонери нового покоління, що народилися в епоху цифрових технологій, показують докорінно інший підхід до взаємодії з мистецтвом та його презентації. The Art Basel and UBS Survey of Global Collecting 2023 демонструє значне зростання ролі цифрових інструментів та онлайн-досліджень серед молодих колекціонерів при виборі творів мистецтва [14]. Phillips, один з провідних аукціонних домів, відповів на ці зміни розвитком своєї цифрової платформи, яка дозволяє переглядати лоти, брати участь в онлайн-торгах та отримувати детальну інформацію про твори мистецтва у зручному цифровому форматі.

Documenta, одна з найважливіших міжнародних виставок сучасного мистецтва, що проводиться кожні п'ять років у німецькому місті Кассель з 1955 р., у 2022 р. представила радикально новий підхід до PR-комунікацій у контексті великих мистецьких подій. Колектив арткураторів *guangrupa* з Індонезії запропонував модель «*lumbung*» (з індонез. – сільський рисовий склад спільного користування), яка передбачає колективне створення та розподіл ресурсів [9]. Ця концепція вплинула не лише на художній зміст виставки, але й на способи комунікації з аудиторією. Замість традиційної вертикальної моделі PR-комунікацій була створена горизонтальна мережа взаємодій між учасниками, відвідувачами та локальними спільнотами.

Цифровізація змінила способи взаємодії музеїв зі своєю аудиторією. Музей Лувр (м. Париж, Франція) розгорнув масштабну програму, яка трансформує весь досвід знайомства з мистецтвом. В межах цієї програми музей створив розгалужену цифрову інфраструктуру: від детального оцифрування колекції [7] до впровадження віртуальних турів та інтерактивних освітніх проєктів [10]. Цифрові інновації Лувру розширили межі сприйняття мистецтва, зробивши колекцію доступною для глобальної аудиторії.

Національний центр мистецтва і культури Жоржа Помпіду (м. Париж, Франція) впровадив новаторську комунікаційну стратегію через проєкт «Centre Pompidou x West Bund Shanghai». Ця зарубіжна філія музею в Шанхаї стала виставковим простором та потужним інструментом культурної дипломатії та розширення міжнародного впливу французької інституції. Проєкт демонструє ефективність кроскультурних колаборацій у

музейній сфері, поєднує традиційні виставкові формати з цифровими комунікаціями для залучення нової аудиторії.

Цифрова епоха змінює традиційні формати арткритики та її роль у системі PR-комунікацій. Традиційні формати рецензій та оглядів доповнюються мультимедійними форматами та цифровими платформами. Artforum, заснований у 1962 р. в Сан-Франциско та один з найвпливовіших журналів про сучасне мистецтво, адаптується до цифрової епохи, розвиває свою онлайн-присутність та поєднує традиційну арткритику з можливостями цифрових медіа [3].

Значну трансформацію показує й сектор приватних галерей, які переосмислюють свою роль у мистецькому процесі. Швейцарська галерея Hauser & Wirth створила унікальний мистецький простір на іспанському острові Менорка, де галерея інтегрувала виставкову діяльність з освітніми програмами та екологічними ініціативами. Проєкт розташований на території відреставрованого історичного військово-морського шпиталю XVIII ст. [16]. PR-стратегія простору базується на концепції відповідального споживання мистецтва, підтримці локальної спільноти та сталого розвитку. Галерея проводить освітні програми для місцевих жителів, співпрацює з екологічними організаціями та інтегрує мистецтво в природний ландшафт острова.

Паризький мистецький простір Fondation Cartier pour l'art contemporain заснований у 1984 р. домом Cartier, застосовує інноваційну PR-стратегію через формат «Nomadic Nights» – серію перформативних подій, що створюють новий рівень взаємодії з аудиторією [11; 18]. Ці мистецькі події перетворюють виставкові простори на бульварі Распай на майданчики для експериментального діалогу між різними формами мистецтва, залучають як візуальних митців, так і перформерів, серед яких американська співачка та поетеса Патті Сміт (Patti Smith) та мексиканська модельєрка Карлі Фернандес (Carla Fernández). Така комунікаційна стратегія дозволяє Фонду позиціювати себе не просто як виставковий простір, а як живий культурний хаб, що реагує на актуальні суспільні виклики через мистецькі практики.

Колаборації між мистецькими інституціями та технологічними компаніями формують нові PR-стратегії у сфері культури. Google Arts & Culture трансформує комунікацію музеїв з аудиторією через інноваційні цифрові інструменти. Art Camera створює великоформатні зображення творів

мистецтва, дозволяє онлайн-відвідувачам досліджувати найдрібніші деталі картин, а інтерактивна функція Art Transfer залучає користувачів до взаємодії з класичним мистецтвом через власні фото. Така синергія технологій та культури не лише демократизує доступ до мистецтва, але й створює нові точки контакту з аудиторією через персоналізований цифровий досвід.

PR-комунікації у сфері мистецтва все більше зосереджуються на створенні довготривалих наративів та розвитку спільнот. Замість традиційних прес-реліз та рекламних кампаній, інституції інвестують у створення контенту, що формує глибше розуміння мистецьких процесів. Ця тенденція особливо помітна в діяльності таких інституцій як Fondation Louis Vuitton та Prada Foundation, які розвивають власні дослідницькі центри та видавничі програми.

Сучасні PR-комунікації на міжнародному артринку характеризуються комплексним підходом, де цифрові технології, освітні ініціативи та соціальна відповідальність створюють нову парадигму взаємодії між мистецтвом та суспільством. Успішність комунікаційних стратегій все більше залежить від здатності інституцій створювати змістовний діалог з аудиторією та адаптуватися до швидких змін у глобальному інформаційному просторі.

Наукова новизна дослідження полягає у системному аналізі новітніх форм PR-комунікацій на міжнародному артринку та виявленні їх впливу на трансформацію мистецьких практик. Вперше проаналізовано синергію традиційних та інноваційних комунікаційних стратегій провідних мистецьких інституцій в контексті глобальної диджиталізації. Розширено розуміння ролі технологічних інновацій у формуванні нових моделей взаємодії між учасниками артринку.

Висновки. Проведене дослідження демонструє фундаментальну трансформацію PR-комунікацій на міжнародному артринку під впливом цифрових технологій та зміни споживацької поведінки. Виявлено тенденцію до інтеграції традиційних та інноваційних комунікаційних стратегій, де цифрові технології стають невід'ємною частиною мистецького процесу. Особливого значення набувають освітні ініціативи та соціальна відповідальність мистецьких інституцій. Перспективним напрямом подальших досліджень є аналіз впливу метавсесвіту та технологій розширеної реальності на розвиток PR-комунікацій в мистецькому середовищі.

Література

1. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність*, 2021. № 1. С. 139–144. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2021.238609.
2. Акімов Д. І. Маркетинг мистецтва та інтегровані маркетингові комунікації (реклама, стимулювання збуту, паблік рилейшнз). *Культура і сучасність*, 2019. № 1. С. 61–67. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.179648>.
3. Artforum. URL: <https://www.artforum.com/> (дата звернення: 05.01.2025).
4. Artists. gagosian URL: <https://gagosian.com/artists/> (дата звернення: 05.01.2025).
5. ArtLab: Our new technology and research division. *hauserwirth*. URL: <https://www.hauserwirth.com/news/28281-artlab-new-technology-research-division/> (дата звернення: 05.01.2025).
6. Back to Earth. URL: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/back-to-earth/> (дата звернення: 05.01.2025).
7. Collection. *Louvre*. URL: <https://collections.louvre.fr/en/> (дата звернення: 05.01.2025).
8. Culture & Equity. *pacegallery*. URL: <https://www.pacegallery.com/culture-equity/> (дата звернення: 05.01.2025).
9. Documenta Fifteen: Handbook / Ruangrupa et al. Stuttgart : Hatje Cantz, 2022. 301 p.
10. Études muséales – Histoire des collections. *Louvre*. URL: <https://corpus.louvre.fr/s/corpus/page/accueil> (дата звернення: 05.01.2025).
11. Fondation Cartier pour l'art contemporain. *Fondationcartier*. URL: <https://www.fondationcartier.com/en/> (дата звернення: 05.01.2025).
12. Frieze Viewing Room. *Frieze*. URL: <https://www.frieze.com/fairs/frieze-viewing-room> (дата звернення: 05.01.2025).
13. Kholeif O. Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age. Berlin: Sternberg Press, 2018. 212 p.
14. McAndrew C. The Art Basel and UBS Survey of Global Collecting 2024 / C. McAndrew; ed. J. Fulton, L. Kilmurray. Basel : MCH Swiss Exhibition Ltd., 2024. 193 p.
15. McAndrew C. The Art Market 2023: An Art Basel & UBS Report. Basel: Art Basel & UBS, 2023. 260 p.
16. Menorca. *Hauser & Wirth*. URL: <https://www.hauserwirth.com/locations/25040-menorca/> (дата звернення: 05.01.2025).
17. MoMA. URL: <https://www.moma.org/> (дата звернення: 05.01.2025).
18. Perrin A. D. Fondation Cartier pour l'art contemporain: Voir Venir, Venir Voir. Paris: Fondation Cartier, 2024. 436 p.
19. Schneider T. The Gray Market: How NFTs Changed the Art Market Forever. New York: Artnet. URL: <https://news.artnet.com/art-world-archives/sleepminting-nft-theft-monsieur-personne-1960744> (дата звернення: 05.01.2025).
20. The Metropolitan Museum of Art and Verizon Launch Interactive Virtual Art Experience

(2021) URL: <https://www.metmuseum.org/press-releases/the-met-unframed-2021-news> (дата звернення: 05.01.2025).

21. Winkleman E. *Selling Contemporary Art: How to Navigate the Evolving Market*. New York: Allworth Press, 2017. 360 p.

References

1. Akimov, D. (2021). Marketing Researches and Promotion Works of Art in the Fine Art's Marketing. Culture and Modernity, (1), 139–144. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2021.238609 [in Ukrainian].
2. Akimov, D. (2019). Marketing Art and Integrated Marketing Communications (Advertising, Stimulation of Object, Please Releases). Culture and Modernity, (1), 61–67. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.179648> [in English].
3. Artforum. (n.d.). Retrieved from: <https://www.artforum.com/> [in English].
4. Artists. (n.d.). gagosian Retrieved from: <https://gagosian.com/artists/> [in English].
5. ArtLab: Our new technology and research division. (n.d.). hauserwirth. Retrieved from: <https://www.hauserwirth.com/news/28281-artlab-new-technology-research-division/> [in English].
6. Back to Earth. (n.d.). Retrieved from: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/back-to-earth/> [in English].
7. Collection. (n.d.). Louvre. Retrieved from: <https://collections.louvre.fr/en/> [in English].
8. Culture & Equity. (n.d.). pacegallery. Retrieved from: <https://www.pacegallery.com/culture-equity/> [in English].
9. Ruangrupa et al. (2022). *Documenta Fifteen: Handbook*. Hatje Cantz [in English].
10. Museum Studies – History of Collections. (n.d.). Louvre. Retrieved from: <https://corpus.louvre.fr/s/corpus/page/accueil> [in French].
11. Cartier Foundation for Contemporary Art. (n.d.). Fondationcartier. Retrieved from: <https://www.fondationcartier.com/en/> [in English].
12. Frieze Viewing Room. (n.d.). Frieze. Retrieved from: <https://www.frieze.com/fairs/frieze-viewing-room> [in English].
13. Kholeif, O. (2018). *Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age*. Sternberg Press [in English].
14. McAndrew, C. (2023). *The Art Market 2023: An Art Basel & UBS Report*. Art Basel & UBS [in English].
15. McAndrew, C. (2024). *The Art Basel and UBS Survey of Global Collecting 2024*. MCH Swiss Exhibition Ltd [in English].
16. Menorca. (n.d.). Hauser & Wirth. Retrieved from: <https://www.hauserwirth.com/locations/25040-menorca/> [in English].
17. MoMA. (n.d.). Retrieved from: <https://www.moma.org/> [in English].
18. Perrin, A.D. (2024). *Fondation Cartier pour l'art contemporain: Voir Venir, Venir Voir*. Fondation Cartier [in French].
19. Schneider, T. (2023). *The Gray Market: How NFTs Changed the Art Market Forever*. Artnet. Retrieved from: <https://news.artnet.com/art-world-archives/sleepminting-nftheft-monsieur-personne-1960744> [in English].
20. The Metropolitan Museum of Art and Verizon Launch Interactive Virtual Art Experience (2021). Retrieved from: <https://www.metmuseum.org/press-releases/the-met-unframed-2021-news> [in English].
21. Winkleman, E. (2015). *Selling Contemporary Art: How to Navigate the Evolving Market* [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025*

УДК 738.1(44+477)"17-18"

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327977

Цитування:

Кравченко Л. В. Севрський сервіз з колекції родини Браницьких. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 271–275.

Кравченко Людмила Валеріївна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2639-3215>
ludmylakravchenko@ukr.net

Kravchenko L. (2025). Sèvres Service from the Branicki Family Collection. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 271–275 [in Ukrainian].

СЕВРСЬКИЙ СЕРВІЗ З КОЛЕКЦІЇ РОДИНИ БРАНИЦЬКИХ

Метою дослідження є виявлення, аналіз та систематизація творів французької порцеляни з колекції родини Браницьких, які нині зберігаються у фондах Музею Ханенків. Важливим аспектом є вивчення процесів, спричинених діяльністю музейних організацій в Україні, зокрема Державного музейного фонду, після революційних подій 1917 р. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні історико-культурного, порівняльного та джерелознавчого методів. Історико-культурний метод дозволив проаналізувати мистецьку цінність Севрського сервізу з колекції Браницьких у контексті європейської художньої традиції XVIII–XIX ст. Порівняльний метод застосовано для встановлення аналогій між виробами Севрської мануфактури, що зберігаються в музеях України та Європи. Джерелознавчий метод сприяв систематизації та класифікації архівних документів, музейних описів та інвентарних записів, що дозволило реконструювати історію переміщень сервізу після 1917 р. **Наукова новизна** роботи полягає у комплексному аналізі виробів Севрської мануфактури, які належали родині Браницьких. На основі архівних матеріалів, музейних інвентарних записів та мистецтвознавчого аналізу художніх особливостей експонатів встановлено історію походження предметів сервізу. Вперше простежено маршрут переміщення цих творів після 1917 р., а також їх наявність у музейних експозиціях. Публікація доповнює загальну картину історії аристократичних мистецьких колекцій України в період суспільних трансформацій. **Висновки.** Результати дослідження підтверджують, що французька порцеляна з колекції Браницьких є значущим мистецьким надбанням, що належить до європейської культурної спадщини. Переміщення колекції після 1917 р. відображає загальні тенденції розподілу приватних зібрань у радянський період, що спричинило втрату значної частини експонатів. Встановлення походження окремих творів та їхня атрибуція є важливим кроком у дослідженні, збереженні та популяризації музейних збірок України.

Ключові слова: фарфор, французька порцеляна, Музей Ханенків, історія колекції, атрибуція.

Kravchenko Liudmyla, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management
Sèvres Service from the Branicki Family Collection

The purpose of the research is to identify, analyse, and systematise French porcelain pieces from the Branicki family collection, currently housed in the Khanenko Museum's holdings. The key aspect of the study is examining the processes influenced by the activities of museum organisations in Ukraine, particularly the State Museum Fund, following the revolutionary events of 1917. **The research methodology** is based on the application of historical-cultural, comparative, and source studies methods. The historical-cultural method allowed for an analysis of the artistic value of the Sèvres service from the Branicki collection within the context of the European artistic tradition of the 18th–19th centuries. The comparative method was used to establish analogies between pieces from the Sèvres manufactory preserved in museums across Ukraine and Europe. The source studies method facilitated the systematisation and classification of archival documents, museum descriptions, and inventory records, enabling the reconstruction of the service's relocation history after 1917. **The scientific novelty** of the research lies in the complete analysis of Sèvres manufactory items once owned by the Branicki family. Based on archival materials, museum inventory records, and an art-historical examination of the exhibits artistic features, the provenance of the service items has been established. For the first time, the relocation route of these works after 1917, as well as their presence in museum exhibitions, has been traced. This publication contributes to the overall understanding of the history of aristocratic art collections in Ukraine during periods of social transformation. **Conclusions.** The study confirms that the French porcelain from the Branicki collection is a significant artistic heritage assemble, belonging to the broader European cultural legacy. The collection's movement after 1917 reflects the general trends of private collection redistribution during the Soviet era, leading to the loss of a substantial part of the exhibits. Establishing the provenance and attribution of specific pieces is an essential step in the study, preservation, and promotion of museum collections in Ukraine.

Keywords: porcelain, French porcelain, Khanenko Museum, collection history, attribution.

Актуальність теми дослідження. Вивчення мистецького зібрання родини Браницьких, зокрема їхньої колекції французької порцеляни, є важливим для розуміння культурного розвитку аристократії України протягом XVIII–XIX ст. Колекція, що зберігалася в маєтку в Білій Церкві, є не лише цінним джерелом для дослідження художніх смаків епохи, а й частиною національної спадщини, яка після революційних подій початку XX ст. зазнала значних втрат. Систематичний аналіз збережених у сучасних музеях експонатів дозволяє реконструювати історію цієї збірки, простежити шляхи її переміщення та оцінити внесок Браницьких у культурне життя України.

Аналіз досліджень і публікацій. Для цього дослідження ключовою стала стаття Олександра Ярмоли «Доля музею графів Браницьких у Білій Церкві», у якій автор, спираючись на архівні документи, реконструював події, що відбувалися в місті у 1917–1930 рр., а також детально описав діяльність краєзнавців та музейних працівників, котрі докладали зусиль для повернення колекції [8]. Олена Шевченко у розвідці «Зразки срібного посуду сім'ї Браницьких із колекції Національного музею історії України» досліджувала долю зібрання, що дозволяє глибше зрозуміти історію зберігання мистецьких цінностей [7]. Важливим доповненням до загальної картини музейного життя України перших десятиліть XX ст. стала публікація Анатолія Дахновича, присвячена організації Київської картинної галереї у 1927 р. [2]. Також вагому інформацію щодо історії маєтку та останніх років життя в Україні представниць роду Браницьких надав авторці історик Сергій Котелко.

Однак у жодній з публікацій не йшлося про вироби з фарфору, які знаходилися у збірці родини, не торкалися науковці і питань атрибуції наявних у музейних фондах предметів, що могли би належати до колекції Браницьких.

Метою дослідження є віднайдення, аналіз і систематизація предметів французької порцеляни, які належали до колекції родини Браницьких, а тепер зберігаються у фондах Музею Ханенків. Особливу увагу приділено вивченню діяльності на теренах України музейних організацій, зокрема Державного музейного фонду, після революційних подій 1917 р.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі фарфорових виробів Севрської мануфактури, які належали до

колекції Браницьких. Вивчення архівних матеріалів, музейних інвентарних записів та порівняльний аналіз предметів сервізу дозволив встановити історію їхнього походження та вперше відстежити переміщення цих творів після 1917 р., зокрема, історію експонування окремих виробів. Дослідження доповнює загальну картину долі приватних мистецьких колекцій у період історичних трансформацій.

Виклад основного матеріалу. Родина Браницьких є прикладом заможної, освіченої аристократії, яка відігравала важливу роль у суспільному житті України XVIII–XIX ст. Її члени активно розвивали власні маєтки, залишивши по собі також значну культурну спадщину. Особливе місце у житті Браницьких займала їхня літня резиденція в місті Біла Церква – маєток із дендропарком «Олександрія», закладений у 1780-х рр. графом Ксаверієм Браницьким (1730–1819). Цей маєток став символом розкоші та мистецького смаку родини.

Розквіт Білої Церкви пов'язаний з ім'ям Владислава Браницького (1826–1884), який у другій половині XIX ст. успадкував місто. Після його смерті керівництво перейшло до дружини, графині Марії Євстафіївни Браницької (1843–1918). Особливе місце займала колекція мистецтва, яка належала родині і зберігалася в їхньому палаці у Білій Церкві. Ці скарби були добре відомі широкому загалу сучасників, і про їх значущість свідчать численні згадки.

Інтер'єри палацу, зафіксовані на низці світлин початку XX ст., демонструють багатство та вишуканість зібрань [4]. У залах було розміщено колекцію живопису, скульптури та порцеляни. Ця збірка, хоча й мала аматорський характер, проте відображала смак і мистецькі уподобання родини. Звичайно, вона відрізнялась від систематичних і професійно створених колекцій інших збирачів, таких як Терещенки, Ханенки або Гансен. Загалом, зібрання родини Браницьких у Білій Церкві могло би бути джерелом для вивчення побуту та естетичних смаків української аристократії кінця XVIII – початку XX ст. Однак сьогодні важко досягнути всю значущість цієї колекції, адже її спіткала складна доля.

Трагічні події революції 1917 р. стали переломним моментом в історії шляхетної родини, маєтку та його скарбів. Революційні настрої, мародерство й руйнування призвели до знищення більшості архітектурних споруд. Пані Браницька та її донька Марія (1863–1941)

були змушені тікати, завершивши двохсотлітнє перебування сім'ї в Україні.

Після бурхливих подій 1917–1920 рр. колекція графів у Білій Церкві зазнала значних втрат: частину експонатів було розпорошено, а деякі з них – знищено. Як зазначає дослідник О. Ярмола, важливу роль у спробах збереження та повернення цієї спадщини відіграли історики та музейні працівники.

Одним із ключових діячів цього процесу був Степан Дроздов, який у 1920 р., очолюючи Білоцерківський повітовий комітет охорони пам'яток старовини та мистецтва, звернувся до голови відділу народної освіти з проханням призначити його завідувачем музею графів Браницьких. Він попереджав, що експонатам загрожує розкрадання. Одночасно Київський губернський комітет охорони пам'яток старовини наголошував на необхідності термінового вивезення колекції з Білої Церкви, щоб уникнути її втрати [8, 58–64]. Однак цього не вдалося зробити в повному обсязі, що призвело до подальших розкрадань і знищення частини експонатів.

Зрештою, з музею Браницьких до Києва у 1921 р. було вивезено 1026 предметів (91 ящик). Тоді ж було дано обіцянку, що після відкриття музею в Білій Церкві колекції хоча б частково повернуть туди, проте ця обіцянка так і залишилася невиконаною [8, 69]. Станом на серпень 1924 р. частина збірки знаходилась у Київській картинній галереї (нині – Національний музей «Київська картинна галерея»), а інші речі, що не мали наукової та мистецької цінності, були продані.

У 1925 р. дослідник Олексій Стародуб, який займався вивченням історії Білої Церкви, зробив чергову спробу повернути колекції до міста. Проте Археологічний комітет Всеукраїнської академії наук ухвалив рішення не повертати жодних експонатів, аргументуючи це необхідністю збереження унікальних речей, що, на їхню думку, можна було запезпечити саме в Києві.

У 1931 р. директор Білоцерківського музею Маслун знову звернувся до Києва. Однак Київська картинна галерея повідомила, що цінності з Білої Церкви спочатку були передані не їй, а Державному музейному фонду, і лише частина з них була розподілена між київськими музеями [8, 68–70].

В Україні організацією музейного фонду займався Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва, створений у 1919 р. при НАРКОМПРОМІС УСРР. У 1920–1921 рр. посаду завідувача фондом обіймав Андрій Степанович Дахнович (1881–1938). У своїй

статті про створення Київської картинної галереї він описав діяльність фонду та стан музейної справи в ті роки: «Фонд не мав пристосованого для своїх потреб приміщення – його склади розкидані були по різних частинах міста, головним же складом був неопалюваний, темний і вогкий підвал теперішнього Історичного музею, де в безладі навалені були картини, меблі, бронзи, порцеляна, скло, тканини та ін.» [2, 216]. За свідченням А. Дахновича, у 1920 р. з Музейного фонду до Київської картинної галереї надійшов бірюзовий сервіз севрського виробництва 1770–1780-х рр., який у 1922–1928 рр. знаходився у Художньо-промисловому відділі експозиції [2, 217; 2, 222].

Так само з цього фонду ряд предметів європейського фарфору надійшов і до збірки Музею Ханенків. У музейному описі [3] зазначено кілька надходжень порцеляни, як то з колекцій Репніних, Розенберга і Браницьких. Серед творів, перерахованих у переліках надходжень 1922 р. з маєтку Браницьких у Білій Церкві, описано вироби Севрської королівської порцелянової мануфактури:

«31–36. Шість тарілок неглибоких білих з ясно-синім краєм. Посередині та в золочених медальйонах на краї – квітки. Севр.

47–50. Чотири соусника ясно-синіх з золотими медальйонами, в яких квітки; різних форм. Севр» [3, 50–51].

На момент надходження цим творам ще не були присвоєні інвентарні номери, адже перші інвентарні книги були запроваджені в музеї тільки у 1925 р. Ми перевірили записи на наявність інформації про вироби французьких мануфактур з колекції Браницьких, але творів з таким провенансом не виявлено. Однак під старими інвентарними номерами (3690–3698) існують записи з подібним описом предметів, зокрема: «тарілка з блакитним бортом та білим дзеркалом; по борту між золотими гірляндами в золотому обрамленні три овальні медальйони з кучками різнобарвних квіток, в середині дзеркала букет різнобарвних квіток з садовою. На звороті на донці блакитна марка. Севр XVIII ст.» [5, 284–285].

Неточне визначення форм від початку породжувало сумніви, тому було перевірено всю колекцію порцеляни, перелічену в старих інвентарних записах. Результати пошуків довели, що в колекції музею на той час не існувало інших творів виробництва Севру з відповідним декором. Отже, в 1925–1928 рр. у Київській картинній галереї знаходився бірюзовий сервіз севрського виробництва 1770–1780-х рр., а в музеї Ханенків – шість

тарілок та чотири соусники з таким самим описом та датуванням. Обидва надходження походили з колекції Браницьких.

На цьому історія переміщень сервізу не закінчилась. У 1934 р., коли Музей Ханенків та Київську картинну галерею було об'єднано в єдину установу, з відділу російського мистецтва до відділу європейського передали 1766 творів художньої промисловості, серед яких були вироби французької порцеляни. За характерними інвентарними номерами, що ставились на творах мистецтва в Картинній галереї, в колекції віднайдено 22 предмети севрської порцеляни 1770–1780-х рр. небесно-блакитного кольору [1, 192–192 зв.]. Це була частина того самого сервізу зі збірки Браницьких, про який писав А. Дахнович. Згодом, у 1957 р., фонд Музею Ханенків поповнився ще двома виробами з цього ж набору [6, 10–14].

Такі крихкі твори, як порцеляна, майже сорок років переходили з рук у руки, тому сьогодні важко уявити повний склад сервізу, коли він ще належав родині Браницьких. Очевидно, що до збірки Музею Ханенків він потрапив вже не в повному складі: частину могли розбити чи розкрасти ще в Білій Церкві, а умови зберігання порцеляни у Музейному фонді не відповідали нормам, більше того, опис Дахновича не залишає ілюзій щодо належної охорони. Однак, відколи сервіз опинився у музейних колекціях, його цінність було визнано, а предмети отримали місце в експозиції та були атрибутовані.

Своєю чергою, ми також провели дослідження цих творів. У XVIII ст. Севрська мануфактура була відома своїми розкішними порцеляновими виробами, що створювалися для королівських дворів та аристократії Європи. Завдяки збереженням архівам виробництва вдалося встановити, що 30 червня 1781 р. сервіз, що розглядається, був придбаний Жаком Бійє. Документи містять інформацію про склад набору та його докладний опис, відомості щодо замовника [9, 639–640].

Кожен виріб має характерний небесно-блакитний фон (*bleu céleste*), який був популярним та найдорожчим за вартістю у другій половині XVIII ст. Декоративні елементи виконані у вигляді картушів з поліхромними квітами та фруктами, обрамлених позолотою у формі листя, квіткових гірлянд і невеликого бантика у верхній частині. Витонченість розпису та багатство декору свідчать про високий рівень майстерності художників, які працювали над цим сервізом.

У 1781 р. він складався зі значної кількості предметів, що представляли основні різновиди посуду для парадних обідів. До нього

входили: плоскі та глибокі тарілки, супниці з підносами, миски, соусниці та салатниці, маслянки. Для подачі закусок передбачалися різні види горщиків для соусів, гірчичниці та підставки до них. Сервіз включав і десертні посудини. Окрему групу складали компот'єри різних форм, призначені для десертів і фруктів, горщики для конфітурів, а також цукорниці, чашки для морозива та морозивниці. Серед предметів для сервірування напоїв були охолоджувачі для пляшок і чарок. Завдяки такому широкому складу сервіз відповідав найвищим стандартам аристократичного столового етикету XVIII ст. [9, 639–640].

На сьогодні в Музеї Ханенків наявні сімнадцять тарілок (*assiette à palmes*), що мають фестончатий край із пальмовими гілками у вигляді низького рельєфу. На блакитному борті – по три овальні картуші з поліхромними букетами квітів, а в центрі кожної тарілки – композиція з букетів та фруктів. Маркування виробів вказує на датування: 1776 р. (літера “Y”), 1778 р. (літери “AA”), 1779 р. (літери “BB”). Над їхнім створенням працювали такі майстри мануфактури, як Дені Леве, Едме-Франсуа Буйа, Жак-Франсуа Міко, Ніке, Шарль-Луї Мєро, Жан-П'єр Буланже, Жак-Франсуа-Луї де Ларош, Ніколя Бюлідон та Мішель-Барнабе Шово [9, 1309].

Окрім тарілок, в музеї наявні компот'єри для подачі фруктів та десертних страв. Серед них є три квадратні (*Compotier carré*), що мають чотири картуші з квітковим розписом, який виконав Мішель-Габрієль Коммелан, і позолочені Етьєном-Енрі Ле Гуа та Жаком-Франсуа-Луї де Ларошем. Три круглі компот'єри (*Compotier rond*), розписані Дені Леве та позолочені Етьєном-Енрі Ле Гуа, датуються 1778 р. Три овальні компот'єри (*Compotier ovale*), датовані тим самим роком, прикрашені розписом Едме-Франсуа Буйа. Особливий інтерес викликають два компот'єри у формі мушлі (*Compotier coquille*), один з яких датований 1777 р. (літера “Z”) і прикрашений розписом Мішеля-Габрієля Коммелана [9, 1309].

Серед складних форм сервізу вирізняється таця з горщиками для конфітуру (*Plateau à deux pots de confiture*): фігурний піднос із двома маленькими посудинами, закріпленими на ньому і прикрашеними квітковим розписом та позолоченими деталями. Виріб створено у 1779 р. і розписано Дені Леве. Цукорниця з кришкою, закріплена на таці (*Sucrier de Monsieur le Premier*) і датована 1776 р. (літера “Y”), є роботою Едме-Франсуа Буйа [9, 1309].

До колекції також входять дві підставки для чашок для морозива (*Souscoupe à pied*) з високими ніжками та фестончатим краєм, розписані Венсаном Тайандьє та Мішелем-Барнабе Шово. Три чашки для морозива (*Tasse à glace*) у формі

дзвіночка з фігурними ручками прикрашені квітковим розписом Антуана-Жозефа Шапої. Важливим елементом сервізу є морозивниця (Seau à glace), що складається з трьох частин – відерця з двома ручками, внутрішнього лотка та кришки з фігурною ручкою. Декор морозивниці включає два картуші на боках та аналогічні зображення на кришці, виконані Етьєном-Енрі Ле Гуа [9, 1309].

До сервізу також входять два охолоджувачі: охолоджувач для пляшки (Seau à bouteille), що має форму відерця з двома вигнутими ручками, та овальний, з хвилястим краєм, охолоджувач для чарок (Seau crepnelé), який слугував для подачі охолоджених посудин. Останній предмет датований 1778 р. і прикрашений розписом Жана-Батіста Тандара та позолочений Етьєном-Енрі Ле Гуа [9, 1309].

Сервіз, який сьогодні є гордістю збірки Музею Ханенків, став яскравим прикладом вишуканого мистецтва французького порцелянового виробництва XVIII ст. Завдяки майстерності художників і позолотників, які працювали над його декоруванням, кожен предмет вирізняється багатством і витонченістю орнаментів, ретельністю виконання.

Наукова новизна роботи полягає в комплексному аналізі виробів Севрської мануфактури, які належали родині Браницьких. На основі архівних матеріалів, музейних інвентарних записів та мистецтвознавчого аналізу художніх особливостей експонатів встановлено історію походження предметів сервізу. Вперше простежено маршрут переміщення цих творів після 1917 р., а також їх наявність у музейних експозиціях. Публікація доповнює загальну картину історії аристократичних мистецьких колекцій України в період суспільних трансформацій.

Висновки. Результати дослідження підтверджують, що французька порцеляна з колекції Браницьких є значущим мистецьким надбанням. Аналіз збережених предметів свідчить про високий рівень виконавської майстерності виробників та мистецькі уподобання власників зібрання, що орієнтувалися на європейські культурні традиції. На жаль, численні переміщення експонатів збірки після 1917 р. не тільки відобразили загальні тенденції поводження з приватними художніми колекціями у радянський період, а й спричинили до втрати значної частини експонатів. З огляду на це, встановлення походження окремих творів та їхня атрибуція музейними співробітниками є важливим кроком у збереженні та популяризації культурної спадщини України.

Література

1. Акт передачі творів художньої промисловості. 14 квітня 1934 р. *Науковий архів Національного музею мистецтв Богдана та Варвари Ханенків*. Оп. 1. Спр. 44. Арк. 182–203.
2. Дахнович А. Київська картинна галерея. *Український музей*. Київ, 1927. С. 215–224.
3. Повний інвентарний опис Державного музею заснованого Ханенко. 1919–1921 рр. *Науковий архів Національного музею мистецтв Богдана та Варвари Ханенків*. Оп. 1. Спр. 14. Арк. 50–51.
4. Петро-фото садиби Браницьких. URL : <https://gid.bila-tserkva.in.ua/retro-foto-parka/category/tag?tagid=76> (дата звернення: 06.01.2025).
5. Старі інвентарні описи музейного зібрання. Інвентарна книга. Інв. №№ 2477–5365. 1925–1946 рр. *Архів обліку та збереження Національного музею мистецтв Богдана та Варвари Ханенків*. Справа №1а/33. С. 478.
6. Список фарфору західно-європейських заводів, виділеного з фондів Київського державного музею російського мистецтва для передачі Київському державному музею західного та східного мистецтва. 1957 р. *Архів служби з обліку та збереження експонатів Національного музею мистецтв Богдана та Варвари Ханенків*. Оп. 7. Спр. 2. Од. зб. 109. Арк. 10–14.
7. Шевченко О. Зразки срібного посуду сім'ї Браницьких із колекції Національного музею історії України. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2017. №2. С. 136–141.
8. Ярмола О. Доля музею графів Браницьких у Білій Церкві. *Протоієрей Петро Лебедінцев та українське Відродження XIX – початку XX ст. : матеріали наук. читань* (29 листопада 2001 р., Біла Церква). Біла Церква, 2002. С. 56–77.
9. Peters D. Sèvres Plates and Services of the 18th Century. Vol. 2. London : Little Berkhamsted, 2005. 1774 p.

References

1. Act of Transfer of Works of Artistic Industry (April 14, 1934). Scientific Archive of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. Op. 1, Spr. 44, 182–203 [in Ukrainian].
2. Dakhnovych, A. (1927). Kyiv Art Gallery. Ukrainian Museum. Kyiv, 215–224 [in Ukrainian].
3. Complete Inventory of the State Museum Founded by Khanenko (1919–1921). Scientific Archive of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. Op. 1, Spr. 14, 50–51 [in Ukrainian].
4. Retro Photos of the Branicki Estate. (n.d.). Retrieved from: <https://gid.bila-tserkva.in.ua/retro-foto-parka/category/tag?tagid=76> [in Ukrainian].
5. Old Inventory Records of the Museum Collection (1925–1946). Inventory Book Inv. No. 2477–5365. Archive of Registration and Preservation, Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. Case No. 1a/33 [in Ukrainian].
6. List of Western European Porcelain Factories (1957). Selected from the Funds of the Kyiv State Museum of Russian Art for Transfer to the Kyiv State Museum of Western and Eastern Art. Archive of the Registration and Preservation Service of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. Op. 7, Spr. 2, Collection Unit 109, 10–14 [in Ukrainian].
7. Shevchenko, O. (2017). Samples of Silverware of the Branicki Family from the Collection of the National Museum of the History of Ukraine. Bulletin of the National Museum of the History of Ukraine, 2, 136–141 [in Ukrainian].
8. Yarmola, O. (2002). The Fate of the Branicki Counts' Museum in Bila Tserkva. Archpriest Petro Lebedyntsev and the Ukrainian Renaissance of the 19th – Early 20th Century. Bila Tserkva, 56–77 [in Ukrainian].
9. Peters, D. (2005). Sèvres Plates and Services of the 18th Century. London, 2 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

Цитування:

Щербаков С. О. Еволюція скульптури: від традиційних матеріалів до цифрових технологій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 276–281.

Щербаков Сергій Олегович,
аспірант Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0009-0002-8914-3579>
shcherbakovsergo@gmail.com

Shcherbakov S. (2025). The evolution of sculpture: from traditional materials to digital technologies. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 276–281 [in Ukrainian].

ЕВОЛЮЦІЯ СКУЛЬПТУРИ: ВІД ТРАДИЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ ДО ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Мета статті полягає у висвітленні етапів еволюції скульптури, впливу технологічних інновацій на розвиток цього виду мистецтва, зокрема на зміну матеріалів, методів створення та способів взаємодії глядача з мистецькими творами в умовах цифрової епохи. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні низки методів, а саме: історичного, структурно-функціонального, феноменологічного, що дозволяє глибше проаналізувати еволюцію скульптури через призму технологічних змін, розглянути структуру та функції нових технологічних методів, а також зрозуміти досвід сприйняття цих змін як феномену у сучасному мистецтві. Використано аналітичний підхід для вивчення історичних етапів розвитку скульптури, включаючи огляд класичних і сучасних методів. Також застосовано порівняльний метод для аналізу змін у матеріалах і техніках, а також описовий метод для характеристики впровадження цифрових технологій у скульптуру. **Наукова новизна** полягає в комплексному огляді ключових змін, які відбулися у скульптурі завдяки новітнім інноваціям, що дозволяє по-новому зрозуміти процес трансформації цього виду мистецтва. **Висновки.** В результаті дослідження виявлено, що розвиток технологій змінив не лише спосіб створення скульптур, а й їхнє сприйняття глядачами. Розглянута проблема впливу технологічних інновацій на традиційні форми скульптури, зокрема на зміну матеріалів, методів створення та способів взаємодії з глядачем. Традиційні матеріали, такі як глина, піщаник, камінь, бронза, метал, дерево були доповнені новими технологіями, такими як 3D-друк та віртуальна і доповнена реальність, що дозволило розширити межі мистецтва та створити інтерактивні твори, які виводять скульптуру за межі фізичного простору. Зміни, що відбулися в процесі переходу від фізичних матеріалів до цифрових технологій, поставили перед митцями питання збереження автентичності, ролі матеріальності та адаптації скульптури до нових умов цифрової реальності. Майбутнє скульптури буде ще більш інтерактивним та адаптивним завдяки впровадженню штучного інтелекту та нових цифрових інструментів.

Ключові слова: скульптура, мистецтво, традиційні матеріали, цифрова скульптура, 3D-технології, доповнена реальність, штучний інтелект.

Shcherbakov Serhiy, Postgraduate Student, National Academy of Fine Arts and Architecture

Evolution of Sculpture: From Traditional Materials to Digital Technologies

The purpose of the publication is to highlight the stages of the evolution of sculpture, the impact of technological innovations on the development of this art form, in particular on changes in materials, methods of creation, and ways of interacting with works of art in the digital age. **The research methodology** consists in applying a number of methods, namely: historical, structural-functional, phenomenological, which allows for a deeper analysis of the evolution of sculpture through the prism of technological changes, to consider the structure and functions of new technological methods, and also to understand the experience of perceiving these changes as a phenomenon in contemporary art. An analytical approach was used to study the historical stages of the development of sculpture, including a review of classical and modern methods. A comparative method was also used to analyse changes in materials and techniques, as well as a descriptive method to characterise the introduction of digital technologies into sculpture. **The scientific novelty** lies in the comprehensive review of key changes that have occurred in sculpture due to the latest innovations, which allows for a new understanding of the process of transformation of this type of art. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that the development of technologies has changed not only the way sculptures are created, but also their perception by viewers. The problem of the impact of technological innovations on traditional forms of sculpture was considered, in particular, on changes in materials, methods of creation, and ways of interacting with the viewer. Traditional materials

such as clay, sandstone, stone, bronze, metal, wood have been complemented by new technologies such as 3D printing and virtual and augmented reality, which has allowed to expand the boundaries of art and create interactive works that take sculpture beyond the boundaries of physical space. The changes that occurred during the transition from physical materials to digital technologies have posed questions for artists about preserving authenticity, the role of materiality, and adapting sculpture to the new conditions of digital reality. The future of sculpture will be even more interactive and adaptive thanks to the introduction of artificial intelligence and new digital tools.

Keywords: sculpture, art, traditional materials, digital sculpture, 3D technologies, augmented reality, artificial intelligence.

Актуальність теми дослідження зумовлена стрімким розвитком цифрових технологій, які суттєво трансформують скульптуру як вид мистецтва. Технологічні інновації докорінно змінили процес створення, репрезентації та сприйняття скульптури. Поява нових інструментів, таких як 3D-моделювання, 3D-друк, 3D-сканування, доповнена (AR) і віртуальна реальність (VR), розширює межі художнього вираження, змінює традиційні художні методи створення та взаємодії з глядачем, що сприяє розвитку нових форм скульптурного мистецтва. Дослідження є важливим для розуміння сучасних тенденцій і перспектив розвитку скульптури в умовах цифрової культури, виникає потреба в осмисленні цих змін, їхнього впливу на матеріальність, автентичність і жанрово-видову структуру скульптури.

Аналіз досліджень і публікацій. У дослідженнях останніх років особливу увагу приділяють ролі цифрових інновацій у мистецтві, таких як 3D-друк, AR- та VR-технології, 3D-моделювання. А. Білик, Т. Шмельова, О. Попінова, Г. Крюкова, Е. Рейлі, О. Ясенев, О. Цугорка, розглядають вплив нових технологій на процес створення скульптури та сприйняття мистецтва глядачем. О. Попінова та Г. Крюкова роблять висновки, що «Технологічні інновації завжди допомагали художникам втілювати різноманітні ідеї, самовиражатися через нові форми мистецтва» [6, 264]. Інші дослідники, наприклад, В. Одрехівський, О. Чепелик, А. Доколова, В. Волинець, Т. Миронова, Д. Чембержі, С. Пашукова, І. Єрмак аналізують зміну соціальної ролі скульптури в умовах цифрового світу, де взаємодія між мистецтвом та аудиторією відбувається через віртуальні платформи. В. Одрехівський зазначає, що «Скульптура із залученням медіа як окремого виду мистецтва все більше поглинута мультидисциплінарними мистецькими практиками» [5, 97]. Натомість Т. Миронова підкреслює схожу думку, що «технологічні можливості сполучення художньої творчості та потенціалу цифрових технологій у сучасному мистецтві створюють інтелектуальне середовище його існування» [4, 143].

Мета статті полягає у дослідженні еволюції скульптури від традиційних матеріалів до цифрових технологій, а також аналіз змін у процесі створення, демонстрації та взаємодії зі скульптурою. Особливий акцент зроблено на ролі новітніх технологій у створенні нових форм мистецького вираження.

Виклад основного матеріалу. Скульптура завжди займала важливе місце у мистецтві та протягом століть слугувала засобом самовираження людини, втілюючи її задуми у формі, матеріалі та просторі. Еволюція скульптури тісно пов'язана з розвитком технологій, тому протягом століть цей вид мистецтва постійно розвивався, адаптуючись до нових технологічних досягнень і соціальних змін. Спочатку це була фізична робота з матеріалами, але з розвитком технологій, зокрема цифрових, традиційні форми вираження зазнали значних змін. Сьогодні, коли віртуальні технології та цифрові інновації відкрили нові можливості для творчості, скульптура набуває нових конфігурацій і значень [8].

Класичні методи виготовлення скульптур, зокрема античних, створювались завдяки усталеним канонам, традиціям та матеріалам. В різні періоди формування цивілізації та культури використовувались доступні на певний час матеріали, здобутки науки і технічного прогресу. Як відзначила Т. Шмельова «матеріал із його характером, кольором, міцністю, вагою та іншими властивостями є одним із художньо-образних засобів скульптури, за допомогою якого розкривається ідейний зміст мистецтва» [12, 19]. Поступово з'являються нові види матеріалів, трансформуються методи створення та способи взаємодії зі скульптурою.

Від давніх часів матеріали визначали естетику та функції скульптури, надаючи їй фізичної присутності та вагомості. Найдавніші зразки були створені ще в період палеоліту, коли люди використовували прості інструменти для обробки каменю, кістки, дерева та глини, роблячи круглу скульптуру невеликих розмірів. Камінь і дерево стали основою для перших творів, які здебільшого мали релігійний або ритуальний характер.

Найдавніші скульптури, такі як фігури з Ласко у Франції або відомі статуї з острова Пасхи, демонстрували первісне розуміння форми та простору. «Яскравим прикладом пізньої неолітичної та енеолітичної скульптури на території країн Європи є трипільська скульптура: великі кам'яні зображення людей («кам'яні баби»), а також скульптурні прикраси з бронзи, золота, срібла, керамічна пластика тощо» [12, 30].

Скульптори тих часів опановували техніку, навчаючись взаємодіяти з твердістю матеріалу і природою його обробки. Серед класичних технік виділяють ліплення, різьблення, лиття та зварювання. Кожен з цих методів був ретельно розроблений і вдосконалювався з покоління в покоління, створюючи міцну основу для розвитку скульптурного мистецтва.

В епоху Стародавнього Єгипту митці використовували камінь, граніт, діорит, базальт, мармур, глину, вапняк, піщаник для створення реалістичних фігур богів, правителів і героїв, демонструючи досконалість людського тіла та ідеалізовані образи. Окрім цього «у єгипетській малій пластиці значну роль відводили алебастру, ебеновому дереву, золоту, міді, фаянсу» [12, 43]. Ці матеріали були важливими не тільки через їхню довговічність, але й через символіку. Удосконалення технік різьблення та лиття дозволило досягти неймовірної деталізації та динаміки в роботах. Скульптура залишалася міцно пов'язаною з матеріальним світом, де форми створювались за допомогою ручної обробки, що вимагало великої майстерності, а кожна робота існувала як єдине, фізичне ціле.

У міру розвитку цивілізацій, зокрема в Стародавній Греції та Римі, технології обробки матеріалів значно покращувались. Матеріалом для скульптури цього періоду слугували мармур, бронза, віск, слонова кістка та камінь. «Винайдення сплаву міді з оловом (бронзи) поступово витісняє кераміку з найважливіших сфер – виробництва культових предметів, прикрас і зброї» [12, 34]. Бронза стала популярним матеріалом для скульптур завдяки можливості лиття, що дозволило створювати більш детальні та складні твори. Мармурні скульптури, такі як «Давид» Мікеланджело або «Венера Мілоська», продемонстрували можливості художників працювати з реалістичною формою, вивчаючи деталі людського тіла та анатомії. Відомі приклади скульптур, таких як статуї Зевса й Афін, створені Фідієм, демонструють високий рівень

майстерності й уваги до деталей, що вимагало значного фізичного зусилля та часу.

Період епохи Відродження та бароко, привніс новий підхід до скульптури завдяки відкриттям у галузі анатомії, перспективи та пропорцій. Майстри, такі як Мікеланджело та Донателло, використовували ці знання для створення реалістичних зображень, при цьому використовуючи традиційні методи обробки каменю та бронзи. Головним інструментом залишалися руки скульптора, але їхнє вміння набувало ще більшої технічної складності, як наприклад, в скульптурах Л. Берніні, поверхня яких була відполірована.

З початком промислової революції у XIX столітті виникла можливість використовувати нові матеріали та механізовані інструменти, які дозволили ефективніше обробляти матеріали. Метал, бетон, полімери, скло розширили художній арсенал скульпторів, і митці почали експериментувати з їх використанням, що змінило характер скульптури. Технічний прогрес сприяв удосконаленню технік лиття, паяння, що дозволило створювати більш масштабні та складні форми, абстрактні й експресивні конфігурації, а розвиток інженерії відкрив нові можливості для публічного мистецтва. З'явилися монументальні скульптури, які стали символами індустріальної епохи, такі як статуя Свободи у Нью-Йорку або Ейфелева вежа в Парижі, що поєднує архітектуру та скульптуру.

На початку XX століття сюрреалізм і абстракціонізм змінили підхід до матеріалу та форми у скульптурі, тому художники почали експериментувати з металом, пластиком і бетоном, які стали не просто основою для фізичної обробки, а носіями ідей. Художники, такі як Ж. Арп, Г. Мур, О. Архипенко, А. Джакометті відходили від реалістичних зображень і використовували органічні форми, що часто не мали чіткої ідентифікації. Ця тенденція продовжилася в роботах модерністів, які працювали з матеріалами як з носіями концепції.

З появою нових медіа та технологій митці почали інтегрувати кінетичні елементи у свої роботи, дозволяючи скульптурам рухатись та взаємодіяти з глядачем. Одним із піонерів цього напряму був О. Колдер, який створив «мобілі» – легкі, рухомі структури, що реагували на потоки повітря. Ще одним новаторським підходом стало використання світла як матеріалу. Так, художник Д. Таррелл, досліджував взаємодію світла і простору, створюючи скульптури, які були менш

фізичними об'єктами і з великими оптичними враженнями. Ці нові форми творчості стали містком до сучасних цифрових інновацій.

Окрім цього, особливістю скульптури ХХІ ст., як зазначила А. Білик, стало «широке застосування нових матеріалів, окрім традиційних, митці використовують пластик, плівку, гуму, тканину, папір, тощо», що сприяло значному розширенню виразних можливостей скульптури та зумовило появу нових форм і технік [1, 104]. Використання альтернативних матеріалів дозволило митцям експериментувати з фактурою, прозорістю, гнучкістю та тимчасовістю матеріальних об'єктів, що, у свою чергу, змінило підходи до просторової організації скульптури та сприйняття її глядачем. Ця тенденція також стала основою для розвитку інтерактивних інсталяцій, де поєднуються традиційні матеріали та цифрові технології, створюючи синтетичні художні образи.

У цифрову епоху виникли абсолютно нові види взаємодії з пластикою. На сьогодні, існують нові цифрові технології, які кардинально змінили процес створення скульптур та відкрили нову еру у розвитку цього виду мистецтва. Дослідники Тан Вей та Лю Юань влучно зауважили, що «зі швидким розвитком науки і техніки, електронної інформації та матеріальної промисловості людське суспільство змінюється новою технологічною революцією, а традиційне мистецтво стикається з впливом цифрових технологій» [14, 587]. Комп'ютерні програми для 3D-моделювання, технології 3D-сканування, 3D-друку, AR та VR технології дозволили митцям створювати унікальні скульптури.

Починаючи з 1960-х років, з появою комп'ютерів, скульптори отримали новий інструмент, що дозволив художникам досягти нових трансформацій у сфері пластики. Програмне забезпечення для 3D-моделювання, таке як AutoCAD, Blender, ZBrush, Mudbox, Maya, дозволяє художникам працювати з формами у комп'ютерному просторі, за допомогою графічного планшета створювати тривимірні моделі з неймовірною деталізацією та точністю, змінюючи їх до ідеального стану перед фізичним втіленням [7]. Так, О. Цугорка зазначає, що «за допомогою комп'ютерних технологій найбільш виразно можна зімітувати матеріали, прийоми і техніки, характерні для традиційних форм графіки, живопису та скульптури відповідно» [9, 112]. Комп'ютерне 3D-моделювання надає змогу скульпторам віртуально проєктувати свої роботи, з легкістю

створювати детальні цифрові моделі, складні структури, тестувати їх віртуально перед тим, як матеріалізувати, що значно скорочує час і витрати.

Матеріальна і цифрова скульптура мають багато спільного з погляду базових характеристик, класифікації за формою (кругла скульптура або рельєф), жанрової структури (портрет, історичний жанр, побутова скульптура, символічна, алегорична і міфологічна). Проте, у традиційній скульптурі чітко виділяють монументальну, станкову та малу пластику, тоді як у цифровій скульптурі цей поділ фактично втрачає своє значення через можливість легкого масштабування моделі. Скульптури потім можуть бути втілені фізично за допомогою 3D-друку або залишатись віртуальними творами.

3D-друк став одним з найбільш революційних інструментів для скульпторів, який дозволяє перетворювати цифрові моделі на реальні фізичні об'єкти з матеріалів, таких як пластик, метал, бетон або навіть біоматеріали. Використання різних матеріалів для друку дало нові можливості для експериментів зі структурами та фактурами. Це змінило саме поняття виробництва скульптури – скульптори можуть тепер створювати і друкувати надзвичайно важкі для втілення форми, що розширило межі цього виду мистецтва. Прикладами таких інновацій є роботи таких скульпторів, як Д. Харкер, Н. Ервінк, М. Хансмаєра, Й. Флореа, Т. Крег та ін. «Скульптори, які вивчають нові матеріали, прагнуть досліджувати поєднання сучасних матеріалів і формальних структур» [14, С. 588].

Слід також виокремити технології VR та AR, які суттєво вплинули на розвиток сучасного мистецтва та відкрили нові горизонти для творчості. Завдяки цим технологіям митці створюють тривимірні скульптури, які можуть бути представлені та вивчені глядачем через VR-гарнітури або AR-додатки, що робить мистецтво більш доступним, інформативним, вражаючим та популярним серед молоді. Високоякісні VR- та AR-гарнітури стають більш доступними, а 3D-принтери та сканери усе частіше можна зустріти у громадських просторах [7]. VR дозволяє художникам створювати твори у віртуальному середовищі, де вони можуть експериментувати з масштабом, матеріалами і контекстом без фізичних обмежень. VR-скульптура стає новою формою мистецтва, яка дозволяє глядачам не тільки споглядати твір, а й буквально «перебувати» в ньому [7].

Технологія AR дозволяє поєднувати цифрові скульптури з фізичним простором. За допомогою смартфонів, планшетів або AR-окулярів користувачі можуть бачити віртуальні скульптури, які накладаються на реальний світ, що можна побачити у роботах Б. Доннеллі (KAWS), Д. Кунса, А. Баккера та ін. AR-скульптури можуть змінювати сприйняття простору, додаючи новий шар досвіду. Це дозволяє скульпторам працювати з межами реального та уявного, але як зазначила В. Волинець «втління проєктів з використанням технології AR та VR у даний момент неможливо без відповідного матеріально-технічного забезпечення та навичок комп'ютерних технологій» [2, 9].

Розмірковуючи про використання засобів 3D-сканування, варто зазначити, що після оцифрування мистецького твору його цифрова копія може бути інтегрована у віртуальний простір та представлена широкій аудиторії за допомогою AR-технологій і віртуальних галерей. Така репрезентація здатна забезпечити користувачу ілюзію безпосередньої взаємодії з оригіналом, створюючи відчуття автентичної присутності поруч із твором. Так, дослідники з Китаю в результаті опитувань зазначають, «що музеї можуть ефективно використовувати доповнену та віртуальну реальність для експонування артефактів, що може покращити враження та задоволення відвідувачів» [13, 4].

Сучасні технології дозволяють створювати інтерактивні скульптури, які реагують на дії глядача. Глядачі можуть впливати на вигляд або рухи скульптур у реальному часі через сенсори та технології доповненої реальності [6, 264]. Це створює абсолютно новий рівень залученості глядача до мистецького процесу. Від датчиків руху до об'єктів, що змінюють форму в залежності від зовнішніх чинників, ці скульптури активізують нові форми сприйняття мистецтва. Такий підхід відкриває нові можливості для діалогу між художником і глядачем.

Штучний інтелект (ШІ) також змінює підхід до створення мистецтва. Скульптори використовують комп'ютерні алгоритми, які аналізують стилі та техніки художників, генеруючи нові форми на основі великих обсягів даних, що дозволяє досягти нових рівнів інновацій та експериментів. Такий підхід піднімає питання про роль художника як автора і ставить глядача в нову роль співавторства.

Безперечно, технологічна еволюція скульптури триває і майбутні досягнення надалі будуть удосконалюватися у цифровій сфері та досягати нових результатів. «Зі

збагаченням і модернізацією скульптурних матеріалів, принесених цифровими технологіями, нові матеріали, безумовно, матимуть більшу вагу у створенні скульптури зараз і в майбутньому» [14, 588]. Імовірно, з подальшим розвитком штучного інтелекту, квантових комп'ютерів та нових матеріалів відбудеться ще більша взаємодія між реальним та цифровим світом.

Наукова новизна полягає в комплексному огляді ключових змін, які відбулися в скульптурі завдяки новітнім інноваціям, що дозволяє по-новому зрозуміти процес трансформації цього виду мистецтва. Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що охоплює аналіз історичних змін, технологічного розвитку, структурних особливостей цифрової скульптури та нових способів взаємодії глядача з мистецькими творами, а також у визначенні перспектив подальшого розвитку скульптури в умовах діджиталізації. Дослідження систематизує вплив цифрових технологій на зміну матеріально-технічної бази скульптури, методів її створення та експозиційного представлення.

Висновки. Еволюція скульптури від матеріальної до цифрової форми демонструє, що мистецтво здатне адаптуватися до нових технологічних умов, зберігаючи при цьому свою сутність як засобу вираження людських емоцій та ідей. Використання цифрових технологій відкриває нові можливості для експериментів, як у створенні нових форм, так і у взаємодії з аудиторією. Від класичних методів різьблення до інноваційних цифрових рішень, кожен етап розвитку додавав нових можливостей для самовираження скульпторів, що відобразилось у суспільстві і мистецтві загалом. Сьогоднішня скульптура існує на межі матеріального і віртуального світів, відкриваючи нові перспективи для глядачів і митців.

Основні розбіжності між матеріальною та цифровою скульптурою пов'язані з їхніми сферами застосування. Матеріальна скульптура обмежується фізичним простором, використовується в архітектурі, монументальному мистецтві та музейних колекціях. Цифрова скульптура, натомість, виходить за межі реального простору й активно застосовується у віртуальній та доповненій реальності, інтерактивних мультимедійних проєктах, ігрових середовищах, цифрових виставках і 3D-архівах.

Новітні технології продовжуватимуть змінювати мистецтво і скульптуру як форму

творчості. Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому вивченні впливу цифрових технологій на сприйняття мистецтва, а також у розвитку нових інструментів для цифрового моделювання, що надає митцям ще більше свободи у їхній творчості.

Література

1. Білик А. Особливості сучасної скульптури. *Українська академія мистецтва*. Київ. 2023. Вип. 33. С. 100–105.
2. Волинець В. О. Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 9–16.
3. Доколова А. С. Особливості цифрового паблік-арту ХХІ століття: мистецтво фізичного та віртуального простору. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 3–8.
4. Міронова Т. В. Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських мистців. *Київська міська галерея мистецтв «Лавра»*. *Art and Design*. 2021. Вип. №2. С. 141–151.
5. Одрехівський В. Українська скульптура ХХІ століття: проблема інтермедіальності та жанрово-видового синтезу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2017. Вип. 31. С. 97–108.
6. Попінова О. М., Крюкова Г. О. Інтеграція технологій і образотворчого мистецтва: від комп'ютера до цифрових медіа. *Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 1. С. 260–265.
7. 3D технології та розширена реальність: як застосувати їх у вищій освіті. *Journalism Teachers' Academy*. 25.05.2022. URL: <https://www.jta.com.ua/trends/3d-tekhnohohii-ta-rozshyrena-realist-ikh-zastosuvaty-ikh-u-vyshchiiy-osviti/>
8. Цифрова скульптура: трансформація світу мистецтва. *Exchange art*. 25.08.2023. URL: <https://blog.exchange.art/digital-sculpture-transforming-the-art-world/> (дата звернення: 08.01.2025).
9. Цугорка О. П. Образотворче мистецтво і можливості новітніх технологій. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 111–118.
10. Чембержі Д. А., Пашукова С. Г., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціальнокультурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 144–149.
11. Чепелик О. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 23–40.
12. Шмельова Т. В. Мистецтво скульптури: навчально-методичний посібник. Житомир : ЖДУ ім. Івана Франка, 2018. 201 с.
13. Chen Yang, Yang Liu. Preserving Sculptural Heritage in the Era of Digital Transformation: Methods and Challenges of 3D Art Assessment. *Digitalization and Its Application of Sustainable Development*. 2024.
14. Tan Wei, Liu Yuan. The Transfer of Weight of the Digital Technology in the Creation of Contemporary

Sculpture. *Proceedings of the International Conference of Information and Communication Technology. Procedia Computer Science*. 2018. № 131. С. 585–591.

References

1. Bilyk, A. (2023). Features of Modern Sculpture. *Ukrainian Academy of Arts*, 33, 100–105 [in Ukrainian].
2. Volynets, V. O. (2021). Integrating Virtual and Augmented Reality into Art. *Culture and Modernity*, 1, 9–16 [in Ukrainian].
3. Dokolova, A. S. (2023). Features of Digital Public Art of the 21st Century: the Art of Physical and Virtual Space. *Art History Notes*, 43, 3–8 [in Ukrainian].
4. Mironova, T. V. (2021). Virtual and Augmented Reality in the Work of Ukrainian Artists. *Kyiv City Art Gallery 'Lavra'. Art and Design*, 2, 141–151 [in Ukrainian].
5. Odrekhivskiy, V. (2017). Ukrainian Sculpture of the 21st Century: The Problem of Intermediality and Genre-Species Synthesis. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 31, 97–108 [in Ukrainian].
6. Popinova, O. M., & Kriukova, H. O. (2024). Integration of Technology and Fine Arts: From Computer to Digital Media. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 1, 260–265 [in Ukrainian].
7. 3D Technologies and Augmented Reality: How to Apply them in Higher Education. (2022) *Journalism Teachers' Academy*. Retrieved from: <https://www.jta.com.ua/trends/3d-tekhnohohii-ta-rozshyrena-realist-ikh-zastosuvaty-ikh-u-vyshchiiy-osviti/> [in Ukrainian].
8. Digital Sculpture: Transforming the Art World. (2023). *Exchange Art*. Retrieved from: <https://blog.exchange.art/digital-sculpture-transforming-the-art-world/> [in Ukrainian].
9. Tshorka, O. P. (2015). Fine Arts and the Possibilities of New Technologies. *Culture and Modernity*, 2, 111–118 [in Ukrainian].
10. Chamberzhi, D. A., Pashukova, S. H., & Yermak, I. (2023). Digital Art in the Socio-Cultural Space: Impact, Interaction and Prospects. *Topical Issues of the Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*, 64, 144–149 [in Ukrainian].
11. Chepelyk, O. (2021). Immersive Environments, VR, AR in Ukrainian Contemporary Art in Recent Years. *Contemporary Art*, 17, 23–40 [in Ukrainian].
12. Shmelova, T. V. (2018). *The Art of Sculpture*. Zhytomyr [in Ukrainian].
13. Chen Yang, & Yang Liu. (2024). Preserving Sculptural Heritage in the Era of Digital Transformation: Methods and Challenges of 3D Art Assessment. *Digitalization and Its Application of Sustainable Development* [in English].
14. Tan Wei, & Liu Yuan. (2018). The Transfer of Weight of the Digital Technology in the Creation of Contemporary Sculpture. *Proceedings of the International Conference of Information and Communication Technology. Procedia Computer Science*, 131, 585–591 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.3.03

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327979

Цитування:

Шевчук О. Ю., Легка І. П. Рецепція іспанського танцю в постановках сучасних хореографів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 282–287.

Shevchuk O., Legka I. (2025). Reception of Spanish Dance in the Productions of Modern Choreographers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 282–287 [in Ukrainian].

Шевчук Ольга Юріївна,

старша викладачка кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0009-0008-2392-9572>
gordeeva_olga@ukr.net

Легка Ілона Павлівна,

старша викладачка кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-00002-9674-5386>
ilonalegka2@gmail.com

**РЕЦЕПЦІЯ ІСПАНСЬКОГО ТАНЦЮ
В ПОСТАНОВКАХ СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІВ**

Мета статті – виявити особливості стилізованого іспанського танцю та окреслити його рецепцію сучасними хореографами на прикладі фламенко. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного та історико-культурного аналізу з метою з'ясування особливостей історичного розвитку іспанського танцю та обставин його формування як народно-сценічного; типологічного та системного аналізу для концептуалізації технічних особливостей хореографії танцю фламенко; метод жанрово-стильового та мистецтвознавчого аналізу, що посприяв виявленню особливостей рецепції фламенко в постановках сучасних хореографів. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику рецепції іспанського танцю в постановках сучасних хореографів на прикладі танцю фламенко; уточнено процес формування та розвитку і виявлено особливості стилізованого іспанського танцю; проаналізовано технічні особливості фламенко; окреслено підходи провідних хореографів ХХІ ст. до постановок фламенко (на прикладі «Compañía Suite Española», хореографи-постановники Рікардо та Розаріо Кастро Ромеро і вистави «Invocación» Національного балету Іспанії, хореограф-постановник Р. Ольмо). **Висновки.** Стилізований іспанський танець було сформовано на основі особистого внеску провідних танцюристів в хореографів шляхом перероблення або абстрагування фольклору, школи болеро та фламенко, а більша частина його розвитку відбувалася у Франції та Сполучених Штатах Америки. Важливість еволюції хореографічної мови іспанського танцю та репрезентації сучасним поколінням кращих взірців народної танцювальної культури Іспанії в яскравих, видовищних формах, що надають можливість отримання нового художньо-естетичного досвіду, зумовлює звернення хореографів-постановників до стилізації (неокласичний іспанський танець) та танцю-ф'южн (комбінування спадку андалузської танцювальної-музичної культури з елементами різноманітних напрямів і стилів танцю, в тому числі і сучасного). Рецепція іспанського танцю в постановках сучасних хореографів характеризується розмаїттям точок зору, лексики та способів його розуміння. Використання лексики традиційного іспанського танцю є популяризацією культурної спадщини іспанського народу і передбачає репрезентацію яскравих образів, колоритного іспанського темпераменту і характерної пристрасності.

Ключові слова: іспанський танець, фламенко, стилізація, хореограф, сценічні постановки, неокласичне фламенко, фламенко ф'южн.

Shevchuk Olga, Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities; Legka Iлона, Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities

Reception of Spanish Dance in the Productions of Modern Choreographers

The purpose of the article is to identify the features of stylised Spanish dance and outline its reception by modern choreographers using the example of flamenco. **Research methodology.** The method of theoretical and historical-cultural analysis was applied in order to clarify the features of the historical development of Spanish dance and the circumstances of its formation as a folk-stage one; typological and systemic analysis to conceptualise the technical features of flamenco dance choreography; the method of genre-style and art history analysis, which contributed to identifying the features of

flamenco reception in the productions of modern choreographers. **Scientific novelty.** The issues of reception of Spanish dance in the productions of modern choreographers using the example of flamenco dance are considered; the process of formation and development is clarified and the features of stylised Spanish dance are identified; the technical features of flamenco are analysed; the approaches of leading choreographers of the 21st century are outlined. to flamenco productions (for example, "Compañía Suite Española", choreographers-directors Ricardo and Rosario Castro Romero and the performance "Invocación" of the National Ballet of Spain, choreographer-director R. Olmo). **Conclusions.** Stylised Spanish dance was formed on the basis of the personal contribution of leading dancers to choreographers by reworking or abstracting folklore, the bolero and flamenco schools, and most of its development took place in France and the United States of America. The importance of the evolution of the choreographic language of Spanish dance and the representation by modern generations of the best examples of the folk dance culture of Spain in bright, spectacular forms that provide the opportunity to obtain a new artistic and aesthetic experience, determines the appeal of choreographers-producers to stylisation (neoclassical Spanish dance) and dance-fusion (combining the heritage of Andalusian dance and music culture with elements of various directions and styles of dance, including modern). The reception of Spanish dance in the productions of modern choreographers is characterised by a variety of points of view, vocabulary and ways of understanding it. The use of the vocabulary of traditional Spanish dance is a popularization of the cultural heritage of the Spanish people and involves the representation of bright images, colourful Spanish temperament and characteristic passion.

Keywords: Spanish dance, flamenco, stylisation, choreographer, stage productions, neoclassical flamenco, flamenco fusion.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва, особливості якого пояснюються глобалізаційними тенденціями соціокультурного простору першої чверті ХХІ ст., танцювальні сценічні постановки активно включають лексику танців різних народів, зокрема іспанського танцю. Народносценічний іспанський танець користується популярністю та поширенням по всьому світу, проте донині існують лакуни та відмінності в підходах відносно його назви, визначення, походження та розвитку. Практика рецепції іспанського танцю в постановках сучасних хореографів станом на середину 2020-х рр. складає значний пласт хореографічного мистецтва, що актуалізує важливість її теоретичного дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика сприйняття та використання лексики іспанського танцю так чи інакше отримала осмислення в публікаціях сучасних українських мистецтвознавців. Так, наприклад, О. Бойко, в статті «Танець-театр у сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві» [1], що присвячена, розглядає діяльність Театру танцю «Фламенко», Танцювального театру «Булевар» та Національного іспанського театру танцю (керівник А. Гомес); І. Гутник у публікації «Стилізація у професійному народному хореографічному мистецтві сучасності» [4] аналізує особливості обробки народного танцю фламенко, зокрема неофламенко та фламенко-ф'южн у постановках сучасного балету фламенко Х. Кортеса, а також поєднання фламенко з елементами класичного балету хореографами К. Мота та Х. Марсело в шоу «Фуего»; особливості інтерпретації іспанського

танцю в хореографічних постановках А. Гадеса досліджує О. Вакуленко в статті «Інтерпретація іспанського танцю в сценічній хореографії Антоніо Гадеса» [2], особливості іспанської хореографії ХV–ХVІІІ ст. аналізує Є. Сластіна [5], окремі аспекти історії походження і техніки виконання іспанського танцю пасодобль висвітлено в публікації Р. Гриценюка [3] та ін. Проте незважаючи на важливість названих вище досліджень, означена проблематика лишається недостатньо вивченою.

Мета статті – виявити особливості стилізованого іспанського танцю та окреслити його рецепцію сучасними хореографами на прикладі фламенко.

Виклад основного матеріалу. Світ іспанського танцю надзвичайно різноманітний, проте найбільш відомим і найбільш популярним танцем з музичним супроводом в світовому масштабі є фламенко. Іспанський танець зародився на землях Андалусії, коли в ХV ст. на них оселилися цигані – саме вони сформували особливу танцювальну касту. У всіх його провінціях Андалусії є свій особливий танець, в якому переважають грація, нерви, пристрасть і легкість андалузського характеру. Його вплив поширюється на прикордонні регіони, і тому, наприклад, у Мурсії та Естремадурі популярно фанданго, похідне від андалузського фламенко, з невеликими змінами, внесеними в кожному з регіонів. На розвиток фанданго значний вплив здійснили аутентичні танцюристи фламенко, а його основою стали обертання і фігури, характерні для весільного танцю. Проте за межами Іспанії фанданго маловідомий. У Мурсії танцювали парранду, яка зараз не використовується, а сьогодні дуже популярна малагуенья, а в Естремадурі дуже популярний

танець андалузький танець jota extremeña, який зазвичай не підпорядковується особливим правилам, що перешкоджають власній ініціативі танцюриста. Як темпераментний танець, він має велику частку імпровізації в жестах, рухах і рухах, які розкривають жвавість і грацію цього народу. Його зазвичай танцюють під гітару та кастаньєти, а іноді й у супроводі співу. Серед старих танців, з яких народилися інші, виділяється сарабанда, яка дуже часто використовується, хоча вважалася непристойною через рухи та пози, які приймали танцюристи. Головну роль у цьому танці грали руки і стегна [7, 12]. Ще один старовинний танець, так званий панадерос, що донині популярний, зокрема і як народно-сценічний танець, і танець віто, який на сучасному етапі танцюють лише жінки і є своєрідною пародією на кориду (у танці виконуються всі трюки, і він закінчується імітацією смерті уявного бика). Танці Оле де Херес, Оле гадітано, Оле де ла Курра мають схожу конструкцію та хореографію, що вимагає легкості та гнучкості виконання. Їх своєрідний фінал полягає в тому, щоб лівою ногою стояти на колінах і максимально відкинути корпус назад. La Maja у el Torero – це танець, у якому беруть участь ці два персонажі. Ла Майї з'являється покритою мантилією, а Тореадор загорнутий у свою накидку. Він, обертаючись до Майї, намагається розгледіти її обличчя, яке вона закриває віялом, і танець закінчується, коли йому вдається його побачити і вони ховаються під накидкою Тореро. Севільянас (Sevillanas) – найпопулярніший і, мабуть, найвідоміший танець в Іспанії. Його виконують з кастаньєтами, і складається він із семи куплетів. З них зазвичай танцюють лише перші чотири, при цьому кожен куплет ділиться на три частини. Як вказує його назва, танець, заснований на роботі ніг, а складність полягає в досягненні великої чіткості і чистоти звуку [9, 25].

Фламенко — це мистецький жанр, що базується на народному натхненні, яке глибоко вкорінене в іспано-андалузькій культурі і розвивався через рефлексії способу розуміння цього суспільства протягом тривалої історії. Щоб зрозуміти його еволюцію, важливо проаналізувати сучасні тенденції через його естетичний і хореографічний розвиток. Спів, гра і танець становлять основні стовпи мистецтва фламенко - вони взаємопов'язані через власні комунікаційні коди. Щоб забезпечити успіх у хореографії фламенко, базове тріо, що складається з співака, гітариста та танцюриста, повинно бути знайоме з характеристиками, що ідентифікують кожен стиль фламенко.

Танго, Фаррука, Булеріас, Солеарес та Алегріас - це стилі фламенко, що вимагають від танцюриста володіння темпераментом, щоб їх адекватно інтерпретувати. Танцюрист повинен бути налаштований і відчувати музику, щоб не помилитися емоційно. Супровід під гітару і кастаньєти, і однією з неодмінних умов їх виконання є володіння почуттям ритму, оскільки музика, що складається з гітарних переборів і фальцет, не вказує конкретно на кроки і зміни, що складають танець. Характерною ознакою є варіативність виконання одного і того самого танцю – він повторюється, змінюється та відрізняється від попереднього, що є мотивованим, оскільки ці танці не мають певної хореографії, і танцюрист імпровізує або вводить різні кроки та навіть адаптує кроки з інших танців, що вкладаються в ритм, з якого вони походять. У цих танцях фламенко чоловік залишається практично нерухомим – його танець базується на роботі ніг; натомість жінка виконує дуже помітні рухи стегнами і, перш за все, різноманітні пози рук [17, 69]. Відомий теоретик і практик танцю фламенко Т. Мартінес де ла Пенья, аналізуючи загальні характеристики танцю фламенко і його техніку розрізняє те, що називає «стилями», і визначає їх як «кроки»:

- пунктир (Punteado): він складається з м'якої, зв'язної роботи ніг, що виконується без шуму, створюючи філігранні або орнаментальні фігури. Іноді він зводиться до простих кроків вперед і назад, але в більшості випадків ноги створюють справжні арабески, що слугують розвагою, тоді як інтерес танцю зосереджено на виразі рук, тіла та голови; розрізняють два типи: ритмічна хода в такт мелодії та футворк (схожа техніка з'явилася в давній Греції та Римі і набула повноцінного розвитку в придворну добу Відродження в серії елегантних танців) [17, 56–57];

- деспланте (Desplante) – серія сильних ударів ногами по землі без будь-якої витонченості або нюансування, що, посиляючись на примітивні танці називається pateo, але у фламенко вона набуває особливого значення, оскільки її головною метою є розслаблення м'язів; найбільш примітивне вираження фізичного рельєфу. Цей стиль відповідає першим проявам танцю – він зустрічається в доісторичних культурах, а також в танцях сучасних племенних народів. Проте якщо в менш розвинутих культурах pateo проявляється в монотонній та безперервній формі, фламенко використовує його лише як завершальний штрих до інших кроків. Desplante певною мірою ставить кінець спокою

punteado або віртуозності zapateado. У ширшому розумінні desplantes також є завершенням повної частини танцю. Desplante відповідає на гітарі простому бренчанню, яке відбувається в кінці мелодії;

- сапатеадо (Zapateado) – найхарактерніший етап танцю фламенко. Він складається зі звукової гри, яка виконується ударами всієї ступні, подушечною ступні та каблукком об землю, тому її також називають Taconeo. Є два типи: коротке постукування (Redoble), що нагадує дріб барабана та коли рух ніг і барабанний рух поєднуються і разом продовжують свою дію протягом повної частини танцю, (Escobilla), отже, це специфічна назва частини танцю, під час якої відбувається дія руки та інші частини тіла, щоб зосередити увагу на ритмічному звуку ніг. Escobilla починається з легких рухів ніг і продовжується більш складними, тоді як сапатеадо є сучасною формою, яка вимагає використання високого взуття на підборах, і, перш за все, вимагає розширених знань ритму - навіть якщо тільки інтуїтивно – щоб оволодіти технікою удару. Це типово для середньовічної культури і схоже на контрапункт у музиці [17, 57].

Перша риса, яку слід виділити в хореографії фламенко, це її індивідуальний характер [19, 40]. У переважній більшості випадків інтерпретація танцю фламенко – це, як правило, художня дія однієї особи, коли танцюрист очолює музикантів, які йому акомпанують у своїй мистецькій демонстрації. Наступна риса передувє попередній, описуючи танець фламенко з унікальним особистим та відмітним стилем: людська чутливість та артистичність [18, 7]. Ця риса має бути непередаваною, але, як і в усіх мистецьких течіях, коли є мода, з'являється багато послідовників і наслідувачів, і можна розпізнати, наприклад, особистий стиль відомого хореографа в інтерпретації нового танцюриста. Третя особливість удари ногами, взутими у взуття на високих підборах о підлогу – це хореографічна основа, що пропонує звуки, які створюють музичність і де відзначається метрика танцю [20, 38]. Ще одна фундаментальна особливість – імпровізація, успадкована від магічних і архаїчних сімейних свят романтичної Андалусії [14, 19]. Ця характеристика присутня як у постановочних танцях, так і в інтимних танцях, навіть у деяких танцях, які виконуються групою [7, 13].

Однак є одна константа, яка виконується: коди, що використовують спів і гру для налаштування фламенко, тональності, що необхідні для правильного виконання танцю.

Отже, параметри, які визначають фламенко, є узагальненими ідеями та прийнятими більшістю, але вони не є абсолютними правилами чи норми, яких дотримуються всі практики.

Фламенко – це мистецтво, яке передавалося століттями з покоління в покоління завдяки усній традиції. Немає спеціальної термінології чи посібників з попередніх століть, які б зумовлювали базову систему відліку в техніці танцю фламенко. Саме наприкінці XIX ст. з появою Cafés Cantante почалася комерціалізація фламенко, зробивши крок до його професіоналізації [18, 93]. Це призвело до конфігурації стилів фламенко, які дійшли донині.

Дослідники стверджують, що перші практики неокласичного або стилізованого іспанського танцю (фламенко, болеро та ін.) відбулися в Парижі, але саме Нью-Йоркський іспанський балет отримав значний розвиток, завдяки місцевим художнім течіям: «останні великі події в іспанському танці зародилися за межами Іспанії, наприклад, концертний танець, що знайшов свою першу аудиторію в Парижі та іспанський балет, що розвинувся у Нью-Йорку» [16, 102]. На думку Ла Мері, іспанський танцюрист, лишаючись вдома надає перевагу виконанню кафетинських танців 50- та 100-літньої давнини, але іспанець за кордоном, «лишаючись при цьому повністю іспанцем, несучи свою національність довкола себе, як мантию, надихається закордонними художніми течіями і таким чином сприяє розквіту свого власного характерного мистецтва» [16, 102]. Класична техніка іспанського танцю складається з кроків регіональних танців і танцю фламенко. Техніка рук і тіла має те саме джерело. В процес стилізації народилася нова форма мистецтва – неокласичний іспанський танець. Отже, іспанський танець не лише зайняв нову цитадель у світі сценічної хореографії, але фактично породив новий хореографічний стиль – танець став композицією, в якій поєднано хореографічну тріаду дизайну паркету, дизайну повітря і дизайну музики, і втіленням хореографічних правил контрасту [16, 59].

Завдання хореографії в танці може залежати від двох типів намірів автора: справити певний вплив на глядача або встановити комунікацію з ним. У танці фламенко співіснують дві хореографічні течії: традиційна і сучасна. Перший прагне зберегти різні канони, що виникли на початку та в середині минулого століття. Другий заснований на постійній еволюції, яку передбачає будь-яке

художнє джерело зміни внаслідок еволюційного прогресу суспільства.

Традиційні методи порядку, послідовності та руху в мистецтві хореографії суперечать ідеям постмодерністських хореографів, які стверджують, що танець не зобов'язаний передавати певне повідомлення [13, 34]. Сучасна тенденція полягає в тому, що хореограф відмовляється від певного контролю, використовуючи різні техніки, зокрема:

- імпровізацію під керівництвом танцюристів, щоб потім вибрати найцікавіший оригінальний матеріал і включити його до хореографічної лексики постановки [12, 28];

- пошук натхнення через нові технології;

- використання будь-якого типу руху без урахування методу або стилю танцю [8, 90];

- зменшення танцю, щоб зробити його максимально мінімалістичним, як у випадку танцю як скульптури, запропонованого Judson Dance Theater [10, 180];

- «випадковий танець», яка полягає у використанні випадкових методів, що визначають зміст та організацію хореографічного матеріалу [13, 57].

Одними з найвідоміших на сучасному етапі популяризаторів іспанської народно-танцювальної культури в Європі та Північній Америці є хореографи Розаріо та Рікардо Кастро Ромеро, засновники колективу Compañía Suite Española, діяльність якого спрямована на збереження іспанської танцювальної спадщини та визнано у всьому світі провідним у жанрі фламенко. Рікардо Кастро Ромеро – учасник танцювальної компанії А. Гадеса, член трупи Національного балету Іспанії та головний виконавець всесвітньовідомого Corral de la Morería – одного з найвидатніших фламенко-tablaо в Мадриді, історія якого налічує понад півстоліття. Хореограф-постановник вистав «Кармен», «Етерно», «Болеро», «Esencia Flamenco» (танцюристи Х. Ромеро, К. Муньос, Дж. Родрігес, Х. Ібанкос), поєднує у своїй творчості різні стилі, від класичного іспанського танцю та фламенко та сучасного ф'южн. Розаріо Кастро Ромеро – лауреат премії танцю Cultura Viva, постійний учасник престижних балетних фестивалів по всьому світу, яка спеціалізується на поєднанні фламенко, класичного і сучасного танцю [11].

Показовим прикладом переосмислення фламенко на сучасному етапі є постановки Національного балету Іспанії під керівництвом Р. Ольмо, наприклад Invocación – виставу, що пропонує глобальний погляд на іспанський

танець, що охоплює більшість його стилів. Постановник репрезентує фламенко у формі балету – найчистішого стилізованого танцю і однієї з небагатьох сучасних хореографій школи болеро. Водночас вистава є омажем танцюристу і хореографу, одному з провідних майстрів іспанського танцю, М. Майє (1937–2008) – Р. Ольмо адаптує одну з його постановок «De lo flamenco» [15].

Танець фламенко містить сутність справжнього досвіду через самотність андалузької культури [6, с. 44]. Його еволюція вимірюється через плин часу та те, як на нього вплинув прогрес людства протягом різних історичних періодів.

Висновки. Стилізований іспанський танець було сформовано на основі особистого внеску провідних танцюристів в хореографів шляхом перероблення або абстрагування фольклору, школи болеро та фламенко, а більша частина його розвитку відбувалася у Франції та Сполучених Штатах Америки. Важливість еволюції хореографічної мови іспанського танцю та репрезентації сучасним поколінням кращих взірців народної танцювальної культури Іспанії в яскравих, видовищних формах, що надають можливість отримання нового художньо-естетичного досвіду, зумовлює звернення хореографів-постановників до стилізації (неокласичний іспанський танець) та танцю-ф'южн (комбінування спадку андалузької танцювальної-музичної культури з елементами різноманітних напрямів і стилів танцю, зокрема й сучасного). Рецепція іспанського танцю в постановках сучасних хореографів характеризується розмаїттям поглядів, лексики та способів його розуміння. Використання лексики традиційного іспанського танцю є популяризацією культурної спадщини іспанського народу і передбачає репрезентацію яскравих образів, колоритного іспанського темпераменту і характерної пристрасті.

Література

1. Бойко О. С. Танець-театр у сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 46–49.
2. Вакулєнко О. М. Інтерпретація іспанського танцю в сценічній хореографії Антоніо Гадеса. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 197–202.
3. Гриценюк Р. А. Специфіка пластичної образності конкурсного танцю Пасодобль. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 166–171.
4. Гутник І. М. Стилізація у професійному народному хореографічному мистецтві сучасності.

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 356–360.

5. Сластина Є. Ю. Особливості іспанської хореографії XV–XVIII ст. *Культура України*. 2020. Вип. 67. С. 157–165.

6. Arranz A. *El baile flamenco*. 2^a ed. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2012. 130 p.

7. Baena-Chicón I. Tratamiento Coreográfico En El Baile Flamenco. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*. 2016. Issue 9(11). pp. 11–14.

8. Batalha AP, Borges F. Paradigmas de la danza y otras formas de expresión. En: Gómez S, Vargas A. *De la danza académica a la expresión corporal*. Murcia: DM, 2012. Pp. 83–92.

9. Borrull T. *La Danza Española*. Sucesor de E. Meseguer, 1982. 142 p.

10. Burt R. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. New York: Taylor & Francis Group, 2006. 240 p.

11. Castro Romero flamenco North American tour. NP Entertainment. 2024. URL: <https://www.npentertainment.ca/castro-romero> (дата звернення: 07.01.2024).

12. Castañer M. *Expresión corporal y danza*. Barcelona: INDE, 2002. 104 p.

13. Cerny S. *Coreografía: Método básico de creación de movimiento*. Badalona: Editorial Paidotribo, 2011. 172 p.

14. Cruces C. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música (II)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2003. 280 p.

15. La danza del Ballet Nacional de España, Sara Jiménez y florencia oz, y la voz de María José Llergo protagonizan la recta final del 19 Flamenco Festival Londres. *Flamenco Festival*. 2020. URL: <https://www.flamenco-festival.org/2024/06/11/la-danza-del-ballet-nacional-de-espana-sara-jimenez-y-florencia-oz-y-la-voz-de-maria-jose-llergo-protagonizan-la-recta-final-del-19-flamenco-festival-londres/> (дата звернення: 08.12.2024).

16. La Meri, Meriwether Hughes R. *Spanish Dancing*. Literary Licensing, LLC, 2013. 202 p.

17. Martínez de la Peña T. *Teoría y Práctica del baile Flamenco*. Madrid 1969. 140 p.

18. Navarro JL, Pablo E. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Crdoba: Almuzara, 2007. 192 p.

19. Pérez E. M., Vargas A. *Elementos de comunicación en el baile flamenco*. En Gómez S, Vargas A. *De la danza académica a la expresión corporal*. Murcia: DM, 2012. Pp. 37–46.

20. Vargas A. *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecnico y condicin fsica*. 2^a ed. Cdiz: Centro de Investigacin Flamenco Telethusa, 2009. 256 p.

References

1. Boyko, O. S. (2017). Dance-Theatre in Modern European Musical and Choreographic Art. *Culture and Modernity*, 2, 46–49 [in Ukrainian].

2. Vakulenko, O. M. (2023). Interpretation of Spanish Dance in Stage Choreography by Antonio

Gades. *Herald of the National Academy Culture and Arts Management*, 1, 197–202 [in Ukrainian].

3. Hrytseniuk, R. A. (2023). Specifics of Plastic Imagery of the Pasodoble Competitive Dance. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 166–171 [in Ukrainian].

4. Hutnyk, I. M. (2019). Stylisation in Professional Folk Choreographic Art of Today. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 356–360 [in Ukrainian].

5. Slastina, E. Yu. (2020). Peculiarities of Spanish Choreography of the 15th–18th Centuries. *Culture of Ukraine*, 67, 157–165 [in Ukrainian].

6. Arranz, A. (2012). *El baile flamenco*. 2^a ed. Madrid [in Spanish].

7. Baena-Chicón, I. (2016). Tratamiento Coreográfico En El Baile Flamenco. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 9(11), 11–14 [in Spanish].

8. Batalha, A. P., & Borges, F. (2012) Paradigmas de la danza y otras formas de expresión. En: Gómez S, Vargas A. *De la danza académica a la expresión corporal*. Murcia. Pp. 83–92 [in Spanish].

9. Borrull, T. (1982). *La Danza Española*. Sucesor de E. Meseguer [in Spanish].

10. Burt, R. (2006). *Judson Dance Theater: Performative Traces*. New York [in English].

11. Castro Romero flamenco North American tour. (2024). NP Entertainment. Retrieved from: <https://www.npentertainment.ca/castro-romero> [in English].

12. Castañer, M. (2002). *Expresión corporal y danza*. Barcelona [in Spanish].

13. Cerny, S. (2011). *Coreografía: Método básico de creación de movimiento*. Badalona [in Spanish].

14. Cruces, C. (2003). *Antropología y flamenco. Más allá de la Música (II)*. Sevilla [in Spanish].

15. La danza del Ballet Nacional de España, Sara Jiménez y florencia oz, y la voz de María José Llergo protagonizan la recta final del 19 Flamenco Festival Londres. *Flamenco Festival*. (2020). Retrieved from: <https://www.flamencofestival.org/2024/06/11/la-danza-del-ballet-nacional-de-espana-sara-jimenez-y-florencia-oz-y-la-voz-de-maria-jose-llergo-protagonizan-la-recta-final-del-19-flamenco-festival-londres/> [in Spanish].

16. La Meri, & Meriwether Hughes, R. (2013). *Spanish Dancing*. Literary Licensing, LLC [in Spanish].

17. Martínez de la Peña, T. (1969). *Teoría y Práctica del baile Flamenco*. Madrid [in Spanish].

18. Navarro, J. L., & Pablo, E. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Crdoba [in Spanish].

19. Pérez, E. M., & Vargas, A. (2012). *Elementos de comunicación en el baile flamenco*. En Gómez S, Vargas A. *De la danza académica a la expresión corporal*. Murcia. Pp. 37–46 [in Spanish].

20. Vargas, A. (2009). *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecnico y condicin fsica*. 2^a ed. Cdiz [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2025

Отримано після доопрацювання 12.02.2025

Прийнято до друку 21.02.2025

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.067.26:78.071.1

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327981

Цитування:

Афоніна О. С. Драматургічні прийоми в опері на прикладі фрагменту з вистави Рейчел Портман «Маленький принц». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 288–294.

*Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>
aolena7@gmail.com*

Afonina O. (2025). Dramaturgical Devices in Opera on the Example of a Fragment from Rachel Portman's Play "The Little Prince". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 288–294 [in Ukrainian].

ДРАМАТУРГІЧНІ ПРИЙОМИ В ОПЕРІ НА ПРИКЛАДІ ФРАГМЕНТУ З ВИСТАВИ РЕЙЧЕЛ ПОРТМАН «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»

Мета статті полягає у визначенні драматургічних прийомів в опері на прикладі фрагменту з музики Р. Портман «Маленький принц». **Методологія роботи** включає аналітичний, структурно-функціональний, узагальнюючий методи; музикознавчий аналіз для розкриття окремих драматургічних прийомів у фрагменті опери. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі критики щодо зазначеної опери, драматургічних прийомів і засобів музичної виразності, які були використані композиторкою для логіки розвитку обраних сцен. **Висновки.** На прикладі фрагменту із зазначеної опери було виокремлено драматургічні прийоми і засоби музичної виразності, якими композиторка розкрила напругу і посилення емоційного ефекту окремих сцен. Повторення слів і фраз визначено як засоби драматургічного акценту. У словах Зірок повторювалися вирази, які функціонували як драматургічний прийом, спрямований на нагнітання емоційної напруги та підкреслення загрозливого контексту бурі. Вони передавали атмосферу очікування і тривоги, яка поступово загострювалася. Наростання музичної динаміки є продовженням драматургічного розвитку. Зміна тональності, додавання інтервалів стали засобом відображення зростання невизначеності та тривоги. Побудови зі зменшеними септакордами відповідали драматургічному принципу емоційного кульмінаційного розвитку, що підкреслило зростання напруги у сцені бурі. Варіативність фактури є прийомом розвитку драматургії, коли зменшений септакорд звучить у різних фактурах (акордових, розкладених), що відображає поступову ескалацію драматичного конфлікту. Цей прийом дозволяє поступово насичувати музичну текстуру, синхронізуючи її з розвитком сценічної дії. Прийомом розвитку драматургії є розширення музичної текстури через розгортання хорових партій: дуєт – тріо – хор – драматургічний прийом масштабування конфлікту. Це дозволяє композиторці зробити ефект масовості з підсиленням відчуття неминучості бурі та додає сцені епічності. У подальшому тематика бурі стає символом драматургічного конфлікту, оскільки буря захоплює Пілота з літаком – кульмінаційний момент сцени, підпорядкований драматургічній логіці ескалації. Її музичне втілення гармонійно пов'язане з розвитком подій, де кожен елемент – від повторення слів до хорових партій – посилює загальний емоційний та художній ефект. Драматургічні прийоми у цій сцені полягають у поступовому загостренні напруги через повторення тексту, зміну гармонічної структури, варіювання фактури та розширення текстури за рахунок хорових партій. Усе це робить багатопланову структуру із відображенням драматизму подій, активному формуванню емоційного стану глядача.

Ключові слова: драматургічні прийоми в опері, «Маленький принц» англійської композиторки Рейчел Портман, засоби музичної виразності, інтерпретація.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Musical Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Dramaturgical Devices in Opera on the Example of a Fragment from Rachel Portman's Play "The Little Prince"

The purpose of the article is to determine the dramatic techniques in the opera using the example of a fragment based on the music of "The Little Prince" by R. Portman. **The methodology of the work** includes analytical, structural-functional, generalising methods; musicological analysis to reveal individual dramatic techniques in the opera fragment. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis of criticism regarding the specified opera, dramatic techniques and means of musical expression that were used by the composer for the logic of development of the selected scenes. **Conclusions.** Using the example of a fragment from the specified opera, dramatic techniques and means of musical expression were identified, with which the composer revealed the tension and enhanced emotional effect of individual

scenes. Repetition of words and phrases is defined as means of dramatic emphasis. The words of the Stars repeated expressions that functioned as a dramatic device aimed at increasing emotional tension and emphasising the threatening context of the storm. They conveyed an atmosphere of gradually increasing expectation and anxiety. The increase in musical dynamics is a continuation of dramatic development. The change in tonality, the gradual addition of intervals became a means of reflecting the growth of uncertainty and anxiety. Chord sequences with diminished seventh chords corresponded to the dramatic principle of emotional culmination development. This emphasised the growth of tension in the storm scene. Variability of texture is a device for developing dramaturgy. The diminished seventh chord sounds in different textures (chord, decomposed chords). This reflects the gradual escalation of dramatic conflict. This device allows the musical texture to be gradually saturated and synchronised with the development of the stage action. The development of dramaturgy is achieved by expanding the musical texture through the deployment of choral parts: duet – trio – chorus – a dramatic technique for scaling the conflict. This allows the composer to create a mass effect with an increased sense of the inevitability of the storm and gives the scene an epic quality. Later, the theme of the storm becomes a symbol of the dramatic conflict, since the storm captures the Pilot with the plane – the culmination of the scene, subject to the dramatic logic of escalation. Its musical embodiment is harmoniously connected with the development of events, where each element – from the repetition of words to the choral parts – enhances the overall emotional and artistic effect. The dramatic techniques in this scene consist of a gradual aggravation of tension through the repetition of the text, a change in the harmonic structure, a variation in texture and an expansion of texture due to the choral parts. All this creates a multi-layered structure with a reflection of the drama of events, an active formation of the emotional state of the viewer.

Keywords: dramatic devices in opera, “The Little Prince” by English composer Rachel Portman, means of musical expression, interpretation.

Актуальність теми дослідження. У сучасному українському музикознавстві аналіз опер зарубіжних композиторів другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття зустрічається доволі рідко. Зокрема, практично відсутні публікації, присвячені оперним та балетним виставам, які ставляться на європейських сценах. Ця тематика, зокрема опера «Маленький принц» англійської композиторки Рейчел Портман, є малодослідженою, що зумовлює її актуальність.

Опера за мотивами однойменного твору Антуана де Сент-Екзюпері була створена Рейчел Портман у 2003 році для Х'юстонської Гранд Опери (Houston Grand Opera). На офіційному сайті опери доступні повний текст опери англійською мовою, партитура та клавір, а також фото- та відеоматеріали, статті про прем'єрні покази та дискографія.

Додаткової уваги заслуговує участь опери «Маленький принц» у фестивалі, що відбувся на сцені Національного театру в Празі (Národní divadlo, Чехія) у 2025 році. Постановка була представлена театром із Банської Бистриці (Štátna opera Banská Bystrica, Словаччина). Вистава прозвучала словацькою мовою, однак для аналізу тексту було використано клавір із лібрето англійською мовою.

Опера у двох діях із підзаголовком «чарівна опера» на лібрето Ніколаса Райта досі залишається маловідомою в українському музикознавстві. Це, своєю чергою, підкреслює важливість і своєчасність дослідження, яке дозволяє глибше зрозуміти як саму оперу, так і її сприйняття в сучасному оперному просторі.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові дослідження з проблем музичного театру, сучасних вистав, оперного мистецтва

обмежені. Серед ґрунтовних українських праць з цієї, але скоріше дотичної проблематики, виокремлюється новинка року 2024 – монографія Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя» (Львів, Видавництво УКУ, 2024) [1]. Видання розкриває питання інтонаційну кризу зламу ХVІ – ХVІІ століть і специфіку новоевропейської музики. Крім того, автор простежує різні віхи функціонування оперного театру і жанру опери в культурі Європи Нового часу. Оригінальним є заключний розділ монографії з розглядом оперного театру як інфраструктури.

Оскільки публікація стосується опери англійської композиторки, здійснено аналіз наукового дискурсу зарубіжних дослідників. Особливу увагу привернула монографія Каролін Еббате, яка досліджує природу оперного виконання та акустичні образи, зосереджуючись на оперному мистецтві від К. Монтеверді до М. Равеля. У своїй роботі авторка прагне знайти золоту середину між оперою як абстрактним мистецтвом і перформансом як явищем, що оживляє оперу і робить її реальністю.

Ці ідеї знаходять відгук у сприйнятті опери Р. Портман. Портман, відома переважно як кінокомпозиторка, у своїй творчості також прагне віднайти баланс між емоційною інтуїцією та інтелектуальною складністю музичного матеріалу. Її підхід до опери можна співвіднести з думками Каролін Еббате, яка у своїй праці «У пошуках опери» зазначає: «Ця книга є посередником між відчуттям опери, яке може бути пристрасним та інтуїтивним, та інтелектуальним залученням до опери як складного естетичного явища» [2].

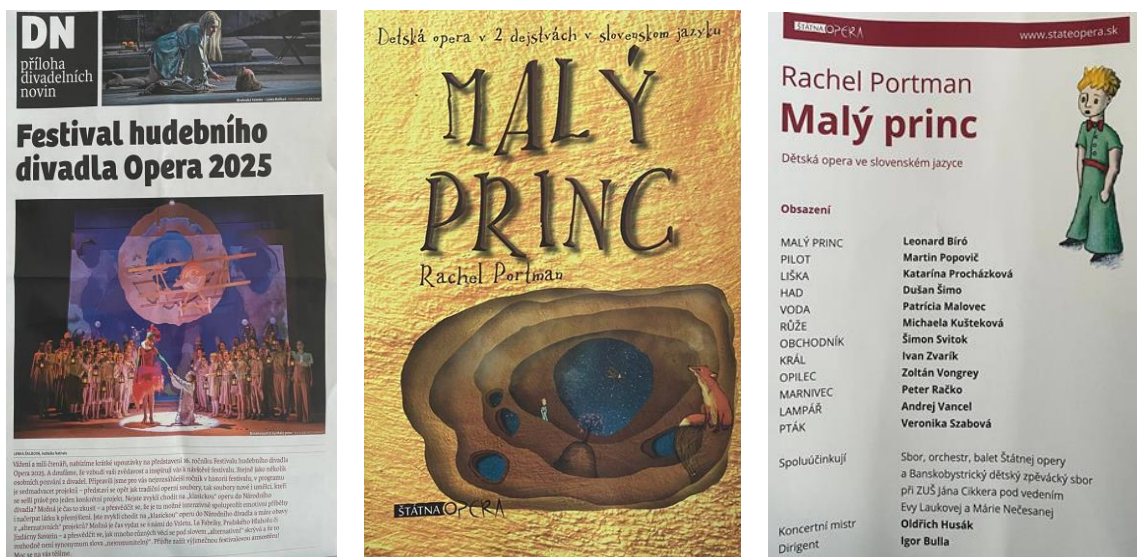


Рис. 1. Фото реклами, програмки з особистого архіву. Фестиваль музичного театру, Опера 2025, Прага

Ця паралель дозволяє глибше осмислити творчі пошуки Р. Портман, яка, працюючи на межі кінематографічного й оперного жанрів, винаходить унікальний музичний матеріал, що поєднує емоційну експресію та естетичну витонченість.

У сфері дослідження оперного мистецтва перш за все привертають увагу публікації, присвячені прем'єрним виставам, специфіці музично-театрального мистецтва та аналізу фестивальних подій. Щодо творчого доробку Рейчел Портман, інформацію про її роботи можна знайти на офіційному сайті композиторки, а також у численних інтерв'ю.

Рейчел Портман здобула музичну освіту в Оксфордському університеті, що заклало основу її подальшої кар'єри. Перші кроки у творчості вона зробила, пишучи музику для драматичних постановок у фільмах BBC і Channel 4, зокрема для стрічки «Four Days In July» Майка Лі та серіалу «Storyteller» Джима Хенсона. Ці ранні роботи стали важливим етапом її становлення як композиторки, що згодом здобула міжнародне визнання, включаючи успіх у кінематографі та оперному жанрі [3, 8]. Р. Портман була першою жінкою-композитором з премією «Оскар» (музика до фільму «Емма»). Її творчість складається з більше, ніж 100 музичних композицій для кіно, телебачення та театру.

Стаття Ліндсей Големан «Рейчел Портман. Магія та голлівудське оповідання» у монографії «Жіноча музика для екрану» присвячена окремим фільмам, до яких композиторка написала музику. Але про оперну музику авторка статті не згадує [11].

Всю інформацію використано у статті з посиланнями на відповідні джерела. Журналіст «Star-Telegram Classical Music Critic» Вейн Лі

Гаї (Wayne Lee Gay), позитивно оцінюючи оперну подію, написав: «Хоча зворушлива притча Сент-Екзюпері про самопізнання є основою привабливості опери, саме музика композиторки Портман надає цьому твору карколомного впливу» [10]. Критик охарактеризував музику опери як стилістично консервативну, але з «палітрою привабливих, мелодій, що запам'ятовуються і традиційними гармоніями» [9].

Критик Вейн Лі Гаї відмітив чудову оркестровку опери, володіння вокальним текстом в опері. Вокальні партії написані з розрахунком на максимально вигідний показ майстерності виконавців. Приміром, «юнацька роль Принца (у виконанні 11-річного Натанієля Ірвіна) виконана з вражаючою стриманістю, щоб юний голос не перевтомлювався й завжди використовувався з користю» [9].

Критик відмітив римовану версію оповідання британським драматургом Ніколасом Райтой, який зміг передати ключову фразу, яка визначає тему як книги, так і опери: «Серце бачить набагато чіткіше, ніж очі» [9].

Інший критик Чарльз Ворд (Charles Ward) зазначив складність переносу відомого твору до оперного жанру з неймовірною майстерністю композиторки. Портман написала «переконливу вокальну музику – арії для Пілота, Маленького принца та інших героїв; плавно окреслені ансамблі для дитячого хору із зображенням птахів, які водили принца від планети до планети; і активні ансамблі, щоб завершити кожну з двох дій. Райт і Портман знайшли правильний баланс між почуттями та серйозністю. Сцена, в якій Лисиця так витончено навчає Маленького принца любові та дружбі, була б дуже вражаючою, якби вона розглядала цю тему по-дорослому. Натомість

він м'яко пробував, даючи слухачеві простір для реакції [9].

Критик Стейсі Корс написав, що адаптувати улюблений літературний твір для музичної сцени, такий як «Маленький принц» Антуана де Сент-Екзюпері, є серйозним викликом. Проста історія про хлопчика містить істини, «моральна п'єса для дорослих, викладена в дитячій казці, у ній більше філософії, ніж сюжету» [5]. На думку критика, партитура опери Р. Портман поєднує зворушливі мелодії з делікатним гумором і гостротою. У лібрето драматург Ніколас Райт скоротив філософські дискусії, зосередився на персонажах. Поява «грецького хору» дітей надала зв'язності сюжетній лінії. Автор статті підкреслив схожість мюзиклу (мабуть дійсно, мюзиклу) із музичним супроводом у стилі саундтреку [5]. Один із критиків опери Т. Джей Медрек Бос також відмітив яскраву і партитуру опери Портман та її вплив на сценічну дію, характеристику різноманітних персонажів [9]. Із знайдених публікацій було з'ясовано відсутність аналізу драматургічних прийомів в опері, зокрема фрагменті з опери «Маленький принц» Р. Портман.

Мета статті полягає у визначенні драматургічних прийомів в опері на прикладі фрагменту з музики Р. Портман «Маленький принц».

Виклад основного матеріалу. Пролог опери починається зі знайомства з одним із головних героїв – Пілотом. Він розповідає про важливу подію зі своїх спогадів дитинства. Він згадує ставлення дорослих до його фантазійних картин, приміром, сцену з удавом, який проковтнув слона. Хлопчик зробив ескіз, але дорослі порадили йому вивчати граматику та історію. Вони переконували його в тому, що це єдиний шлях до успішного життя. Хлопчик виріс і обрав свій власний шлях – він став пілотом. Це було його покликанням. Його домом стало небо із зірками.

Пілот знаходиться на сцені один. Музичний вступ починається з чистих квінт, які асоціюються із самотністю. З цього приводу може виникати багато філософських питань, але зосередимося на музиці. Розмір 4/4, два такти чистих квінт цілими нотами. Далі розмір змінюється (3/4) і мелодичний рух активізується шістьнадцятими з перервами на половинні. Мінорна тональність (h moll, дорійського нахилу) передає почуття підготовки для розповіді. Це почуття підкріплюється подальшим соло Пілота. Розмір 4/4 повертається і мелодичний рух зі вступу переходить в партію Пілота: стрибки на чисту

квінту, потім кварту – заповнення октави на тоніці з поступовим низхідним заповненням. Цей мелодичний рух підкріплений гармонічним супроводом, який дублює тонічну квінту – звучить почергово, то одночасно, то у стрибку – це у першій фразі. Друга фраза більш активна ритмічно і мелодично, хоча в основі мелодії звуки тонічного тризвуку, октавний стрибок на тоніці і весь мелодичний рух на протягнутій квінті. Такий розповідний тип мелодії, що може нагадати шотландську народну музику, зокрема баладу, яку співав один виконавцем у супроводі волинка або народної скрипки. Тут розповідь Пілота супроводжує скрипка, якій вторять духові інструменти.

Вокальна партія Пілота складається з чотиритактових фраз, після яких є двотактові музичні програші, що також характерно для народної музики. До чергування тоніки з натуральною домінантою в мінорі додається дорійський шостий ступінь. Дорійський лад використовувався в музиці кельтсько-англосаксонського фольклору, що у подальшому вплинуло на використання дорійського ступеня в англосаксонських халупах (пісенний жанр матроських традицій). Хоча можемо згадати і джаз, і поп і рок композиції, де дорійський лад, інтонаційні ходи в цьому ладу використовуються як стилістичні засоби або імпровізаціях.

Повертаючись до музичного тексту, у першій фразі Пілот згадує про картину, на який він побачив як дикого звіра з'їдає удав. У другій фразі Пілот зізнається, що це його вразило. Тут мелодичний і ритмічний рух, при розповіді про емоційний стан, стає більш активним – квінто-кварткові стрибки перевищуються терцієвим звуком, замість тоніки – перевищення вершини попереднього інтервалу формує відчуття експресії.

У супроводі на відміну від першої фрази не просто витримані квінти цілих тривалостей, вони роздібнюються на половинні та чверті. Але супровід залишається у межах тонічної квінти. Структура цієї фрази відрізняється від першого проведення: там було 4+2; тут – 4 такти з вокальною партією + 3 такти музичного супроводу [8].

Загалом то був перший розділ двочастинної форми монологу Пілота. Другий розділ мелодично більш вільний: з широкими стрибками і заповненням, як у першому розділі. На відміну від першого розділу, другий гармонічно насичений. Тут вже не просто зіставлення мінорної тоніки і домінанти, тут послідовність включає акорди G – D – A – E –

C – h – A. Відносно основної тональності h moll, зазначена послідовність відповідає ступеням VI – III – VII – IV – II низький (неаполітанський) – I – VII. Така послідовність у музиці асоціюється з фольклорним або модальним типом гармонії, який часто зустрічається у народній музиці або стилізаціях на її основі. Тут варто згадати про композиторку опери, яка є кінокомпозиторкою та її музика в дусі постмодерну відтворює атмосферу народних ладів із елементами автентичності, що додає забарвленості, етнічності, «духу регіону».

Неаполітанський акорд (II низький) звучить на словах Пілота про батьків, які хотіли, щоб він більше зосереджувався на вивченні історії та граматики, тобто Пілот переживає непорозуміння між його дитячими фантазіями та рішеннями батьків. Тож, цей акорд часто є драматичним і яскравим елементом гармонії, додає кольору й відчуття зв'язків між минулим і розповіддю про нього. Загалом послідовність символізує типовість у поєднанні народної традиції і професійної музики.

Важливою є зміна фактури з акордової на розкладені акорди, що надає розповіді Пілота більшої експресії. Зрештою, гармонія приходить до короткочасної тоніки (I), але завершення не настає. У тексті Пілот згадав про свій вибір і в музиці була досягнута кульмінація. Вона була підтримана зміною мінору на однойменний мажор, який затвердився у вокальній мелодії, пройшов у партіях різних інструментів. Це було зроблено яскравим висхідним рухом від I до мажорного III ступеня. Після декількох повторів виник мелодичний рух з V на III мажорний ступінь на словах Пілота про те, що він літає, його літак високо в небі конкурує з зірками.

Оригінальна акордова послідовність H – H – H – fis – E – D – H – A – D – fis – H демонструє складний емоційний і гармонічний символізм, зокрема через використання fis як мінорної домінанти і поступове формування зв'язків між завершеністю та відкритістю. Початок послідовності на H-dur, повторений тричі, передає відчуття гармонічної стабільності та фокусу на основній тональності. Це дає композиції чіткий старт, що дозволяє зосередитися на центральній ідеї та образі монологу. Використання fis у функції мінорної домінанти є нестандартним, але воно передає відчуття м'якості та передчуття, яке гармонійно спрямовує слухача до наступної частини. Це символізує емоційну напругу, що не досягає класичного вирішення, натомість передбачає можливість трансформації. У контексті

символізму, fis тризвук як перехід до Fis-dur у наступному номері із зірками підсилює ідею глибинного зв'язку між попередніми і майбутніми частинами композиції. Цей гармонічний хід працює як міст між темами. Закінчення послідовності на fis – H формує ефект завершеності через повернення до тоніки H-dur, але включення IV ступеня (fis) перед фінальним акордом залишає ефект відкритості. Цей прийом підкреслює незавершений характер монологу, який ніби завершується, але готує слухача до переходу в іншу частину композиції.

Мінорний характер fis підсилює інтимність і задумливість, відповідаючи емоціям героя, а у подальшому надає гармонічний зв'язок із «майбутнім». Оскільки сцена із Зірками у Fis-dur у наступному номері, є символом просвітлення та піднесення. Гармонічний перехід від fis мінору до Fis-dur є певною метафорою переходу від напруженості і сумнівів до ясності та надії.

Отже, ця акордова послідовність є виразним драматургічним прийомом. Вона балансує між завершеністю та відкритістю, передаючи емоції героя (Пілота) в момент рефлексії та передчуття змін. Використання акорду fis moll, як мінорної домінанти і гармонічної незавершеності, надає композиції глибини, а символізм послідовності тісно пов'язаний із контекстом наступного номеру про зірки у Fis-dur.

Перша дія починається хором Зірок, але для глибшого розуміння *драматургічних прийомів*, використаних композиторкою, доцільно розглянути розвиток подій у такій послідовності: сцена з хором Зірок і дуєтом двох Зірок; сцена бурі.

Розповідь Зірок про їхню роль на небі композиторка передає через досить просту мелодію на фоні остінатної тоніки у тональності фа-дієз мажор (Fis-dur). Незважаючи на складну тональність, мелодія побудована на трихорді за ступенями: V – III – V – VI – III, з повторами. Остінатність і трихордовість мелодії оживлюються завдяки прихованій танцювальності. Цьому сприяє тридольний розмір ($\frac{3}{4}$) і ритм, характерний для вальсів: мелодія починається із-за такту, а її ритмічна структура включає чверть з крапкою і восьму, після чого слідує дві восьмі ноти. Такий ритмічний рух робить мелодію досить динамічною. Однак цей рух переривається на третьому такті й триває до останньої долі четвертого такту, що передає відчуття уривчастості.

Гармонічний фон залишається стабільним завдяки тонічному органному пункту, який утримується протягом усього періоду. При цьому гармонія поступово рухається до субдомінантової сфери, а при повторних проведеннях рух до домінанти пришвидшується, додаючи розвитку більшої динаміки.

Це підводить до повідомлення Зірок про наближення потужної піщаної бурі. У їхніх словах повторюються окремі вирази, такі як: «що ти бачиш», «обережно», «здригається», «тремтіння». Музично ці моменти передано оригінально, але з використанням простих засобів виразності.

По-перше, змінюється тональність: від *Fis-dur* залишається лише «*fis*», до якого додається висхідна терція, що збігається з питаннями у тексті. Згодом терції поступово додаються, складаючи висхідні послідовності, що підсилюють драматичну напругу. Коли терції доходять до зменшеного септакорду, його звучання варіюється: спочатку як акорди, а потім у формі розкладених акордів, що передає відчуття наростання та загострення ситуації.

До дуету двох Зірок приєднується ще одна, а згодом і весь хор, що додає музичній текстурі об'ємності. Тематично буря захоплює Пілота разом із його літаком, поглиблюючи драматизм сцени.

Висновки. На прикладі фрагменту з опери Р. Портман «Маленький принц» було виокремлено драматургічні прийоми і засоби музичної виразності, якими композиторка розкрила напругу, посилення емоційного ефекту і логіку розвитку сцени. По-перше, це повторення слів і фраз як засоби драматургічного акценту. У словах Зірок повторювалися вирази, які функціонували як драматургічний прийом, спрямований на нагнітання емоційної напруги та підкреслення загрозливого контексту бурі. Вони передавали атмосферу очікування і тривоги, яка поступово загострювалася.

По-друге, наростання музичної динаміки як продовження драматургічного розвитку. Зміна тональності, додавання інтервалів стали засобом відображення зростання невизначеності та тривоги. Побудови зі зменшеними септакордами відповідали драматургічному принципу емоційного кульмінаційного розвитку, що підкреслило зростання напруги у сцені бурі.

По-третє, варіативність фактури також є прийомом розвитку драматургії, коли зменшений септакорд звучить у різних

фактурах (акордових, розкладених), що відображає поступову ескалацію драматичного конфлікту. Цей прийом дозволяє поступово насичувати музичну текстуру, синхронізуючи її з розвитком сценічної дії.

Наступним прийомом розвитку драматургії є розширення музичної текстури через розгортання хорових партій: дуєт – тріо – хор – драматургічний прийом масштабування конфлікту. Це дозволяє композиторці зробити ефект масовості з підсиленням відчуття неминучості бурі та додає сцені епічності. У подальшому тематика бурі стає символом драматургічного конфлікту, оскільки буря захоплює Пілота з літаком – кульмінаційний момент сцени, підпорядкований драматургічній логіці ескалації. Її музичне втілення гармонійно пов'язане з розвитком подій, де кожен елемент – від повторення слів до хорових партій – посилює загальний емоційний та художній ефект.

Драматургічні прийоми у цій сцені полягають у поступовому загостренні напруги через повторення тексту, зміну гармонічної структури, варіювання фактури та розширення текстури за рахунок хорових партій. Усе це робить багатопланову структуру із відображенням драматизму подій, активному формуванню емоційного стану глядача.

Література

1. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
2. Carolyn Abbate. In Search of Opera. Princeton Studies in Opera. Princeton University Press, 2014. 312 p.
3. Composing Myself – Wise Music Group's CEO Dave Holley and Creative Director Gill Graham chat to Rachel Portman. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1934/Rachel-Portman/> (дата звернення: 05.01.2025).
4. Rachel Portman. The Little Prince. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/19108/The-Little-Prince--Rachel-Portman/> (дата звернення: 05.01.2025).
5. Stacey Kors (2003). Opera: The Little Prince. Financial Timesю. URL: <http://www.littleprinceopera.com/reviews.html#bostonher> (дата звернення: 05.01.2025).
6. The Little Prince Opera : official website. URL: <http://www.littleprinceopera.com/production/HGO.html> (дата звернення: 05.01.2025).
7. The Little Prince – 2004. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tdpgIeu7DXI> (дата звернення: 05.01.2025).
8. The Little Prince Opera. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/19108/The->

Little-Prince--Rachel-Portman/ (дата звернення: 05.01.2025).

9. T.J. MedrekBos (2005). Prince' production gets royal treatment. Boston Herald. URL: <http://www.littleprinceopera.com/reviews.html#bostonher> (дата звернення: 05.01.2025).

10. Wayne Lee Gay (2003). Music is heart of "Little Prince". Star-Telegram Classical Music Critic. URL: <http://www.littleprinceopera.com/reviews.html#bostonher> (дата звернення: 05.01.2025).

11. Women's Music for the Screen (Routledge Music and Screen Media Series). 1st Edition by Felicity Wilcox (Editor) 2021. 228 p.

References

1. Chekan, Yu. (2024). The World That Truly is... Opera Theatre in the Infrastructure of Musical Life. Lviv [in Ukrainian].

2. Carolyn, A. (2014). In Search of Opera. Princeton Studies in Opera. Princeton [in English].

3. Composing Myself – Wise Music Group's CEO Dave Holley and Creative Director Gill Graham chat to Rachel Portman. (n.d.). URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1934/Rachel-Portman/> [in English].

4. Rachel, Portman. (n.d.). The Little Prince. Retrieved from: <https://www.wisemusicclassical.com/work/19108/The-Little-Prince--Rachel-Portman/> [in English].

5. Stacey, Kors (2003). Opera: The Little Prince. Financial Times. Retrieved from: <http://www.littleprinceopera.com/reviews.html#bostonher> [in English].

6. The Little Prince Opera: official website. (n.d.). Retrieved from: <http://www.littleprinceopera.com/productionHGO.html> [in English].

7. The Little Prince – 2004 (2024). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=tdpgIeu7DXI> [in English].

8. The Little Prince Opera (2004). Retrieved from: <https://www.wisemusicclassical.com/work/19108/The-Little-Prince--Rachel-Portman/> [in English].

9. T.J. MedrekBos (2005). Prince' Production Gets Royal Treatment. Boston Herald. Retrieved from: <http://www.littleprinceopera.com/reviews.html#bostonher> [in English].

10. Wayne, Lee Gay (2003). Music is Heart of "Little Prince". Star-Telegram Classical Music Critic. Retrieved from: <http://www.littleprinceopera.com/reviews.html#bostonher> [in English].

11. Women's Music for the Screen (Routledge Music and Screen Media Series) (2021). 1st Edition by Felicity Wilcox (Editor) [in English].

*Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 17.02.2025*

УДК 781.1

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327982

Цитування:

Козлін В. Й., Грищенко В. І. MuseScore 4.2 як інструмент композитора-аранжувальника. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 295–304.

Kozlin V., Grishenko V. (2025). MuseScore 4.2 as a Composer-Arranger's Tool. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 295–304 [in Ukrainian].

Козлін Валерій Йосипович,

доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8974-0894>
vkozlin@dakkkim.edu.ua

Грищенко Валентина Іванівна,

кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5720-0631>
v.grishenko@dakkkim.edu.ua

MUSESCORE 4.2 ЯК ІНСТРУМЕНТ КОМПОЗИТОРА-АРАНЖУВАЛЬНИКА

Мета роботи – дослідження та розробка алгоритмів роботи сучасного програмного забезпечення професійного нотного редактора MuseScore 4.2. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні загальнологічних методів пізнання, а саме: аналізу, синтезу та індукції. **Наукова новизна** полягає у виявленні та розробці цілеспрямованих методів роботи в професійному нотному редакторі MuseScore 4.2, що дозволяє створювати музичні композиції для фортепіано, для гітари, для оркестру, для хорових партій, для музичних груп, для маршових оркестрів у різних стилях за допомогою сучасних програмних інструментів, а також можливостей використання музично-інформаційних технологій у подальшій мистецькій практиці музикантів, композиторів-аранжувальників, саундпродюсерів, звукорежисерів, продюсерів та у професійній музичній освіті. **Висновки.** MuseScore 4.2 – це безкоштовний та багатифункціональний нотний редактор, який за своїми можливостями не поступається багатьом комерційним аналогам. Він чудово підійде для музикантів-початківців, студентів закладів музичної освіти та професіоналів, які шукають безкоштовне та якісне рішення для створення та редагування нот. MuseScore 4.2 розповсюджується безкоштовно та має відкритий вихідний код, що означає, що будь-хто може взяти участь у розробці та вдосконаленні програми. Програма працює на Windows, macOS та Linux, що робить її доступною для широкого кола користувачів. MuseScore 4.2 має інтуїтивно зрозумілий та зручний інтерфейс, який легко освоїти навіть новачкам. Програма проста в освоєнні порівняно з такими редакторами, як Finale та Sibelius, і досить досконала для професійного застосування. MuseScore 4.2 підтримує всі необхідні функції для створення та редагування нотного тексту будь-якої складності, має велику та активну спільноту користувачів, де можна отримати допомогу, поділитися своїми роботами та знайти багато корисної інформації, розробники MuseScore постійно працюють над вдосконаленням програми, додаючи нові функції та покращуючи існуючі. MuseScore 4.2 – це потужний та інтуїтивно зрозумілий нотний редактор, який відкриває безмежні можливості для користувачів будь-якого рівня. Від початківців до професіоналів композиторів, аранжувальників, звукорежисерів, кожен знайде в ньому інструменти для втілення своїх творчих задумів.

Ключові слова: професійний нотний редактор, партитура, озвучування, музикант, композитор, аранжувальник, звукорежисер, саундпродюсер.

Kozlin Valery, D.Sc. in Arts, Professor, National Academy of Culture and Arts Management; Grishenko Valentina, PhD in Pedagogical Sciences, National Academy of Culture and Arts Management

MuseScore 4.2 as a Composer-Arranger's Tool

The purpose of the article is to research and develop algorithms for the operation of modern software of the professional music editor MuseScore 4.2. **The research methodology** is based on the application of general logical methods of cognition, namely, analysis, synthesis, and induction. **The scientific novelty** lies in the identification and development of purposeful methods of work in the professional music editor MuseScore 4.2, which allows the creation of musical compositions for piano, guitar, orchestra, choral parts, musical groups, marching bands in various styles using modern software tools, as well as the possibility of using music information technologies in the further artistic practice of musicians, composers, arrangers, sound producers, sound engineers, producers and in professional music education. **Conclusions.** MuseScore is a free and multifunctional music notation editor that is not inferior in its capabilities to many commercial counterparts. It is perfect for beginner musicians, students of music education institutions and professionals who are looking for a free and high-quality solution for creating and editing notes. MuseScore is distributed free of charge and has open-source code, which means that anyone can participate in the development and improvement of the program.

The programme runs on Windows, macOS and Linux, which makes it accessible to a wide range of users. MuseScore has an intuitive and user-friendly interface that is easy to learn even for beginners. The programme is easy to learn compared to such editors as Finale and Sibelius, and is quite advanced for professional use. MuseScore supports all the necessary functions for creating and editing musical text of any complexity, has a large and active community of users, where you can get help, share your work and find a lot of useful information, MuseScore developers are constantly working on improving the programme, adding new features and improving existing ones. MuseScore is a powerful and intuitive musical notation editor that opens up endless possibilities for users of any level. From beginners to professional composers, arrangers, sound engineers, everyone will find in it the tools to realise their creative ideas.

Keywords: professional music editor, score, sound, musician, composer, arranger, sound engineer, sound producer.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що нотні цифрові технології - це широкий спектр інструментів і програмного забезпечення, які використовуються для створення, редагування, зберігання та відтворення музики в цифровому форматі. Вони охоплюють різні аспекти музичної діяльності, від композиції та аранжування до виконання та освіти. Переваги використання нотних цифрових технологій: цифрові інструменти дозволяють швидко та легко створювати, редагувати та друкувати нотний текст; програмне забезпечення надає доступ до різноманітних функцій та інструментів для роботи з музикою; цифрові технології дозволяють експериментувати зі звуком та створювати музику різних жанрів, багато програм та онлайн-сервісів є безкоштовними або мають доступні ціни. Програма MUESCORE 4.2 є одним з найбільш популярним безкоштовним додатком для роботи з нотами. Вона є професійним нотним редактором, абсолютно безкоштовна, має відкритий вихідний код, професійні рішення, проста у використанні, може уводити дані за допомогою MIDI-клавіатури експортувати та імпортувати MusicXML, MIDI та інші формати файлів.

Розвиток нотних цифрових технологій продовжується, з'являються нові інструменти та можливості, які розширюють горизонти музичної творчості та освіти.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить про те, що спеціальних праць, що висвітлюють розгляд алгоритмів роботи з нотатором MUESCORE 4 дотепер не було. Багато музичних педагогів та дослідників у галузі музичної освіти використовують програмні засоби для створення навчальних матеріалів, аранжування та транскрипції. Але зазвичай, це не наукові публікації, бо музиканти та ентузіасти діляться своїми знаннями та досвідом роботи з MuseScore на онлайн-платформах, таких як YouTube, форуми та блоги.

Мета роботи – дослідження та розробка алгоритмів роботи сучасного програмного

забезпечення професійного нотного редактора MuseScore 4.2.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо основні алгоритми роботи нотатора MUESCORE 4.2 та використання інструментів програми для створення якісних нотних партитур.

Розділ 1. Підготовка програми до роботи. Виклик програми. Запустити програму можна з меню **Пуск** (вона розташована в нижньому лівому куті екрана Windows), вибравши команду **Пуск**⇒**Програми**⇒**MuseScore 4**. Якщо в процесі інсталяції на робочому столі Windows ви створили ярлик MuseScore 4, то відкрити програму можна подвійним клацанням миші на цьому етикетки. У цьому екрані з'явиться вікно (рис. 1.1).

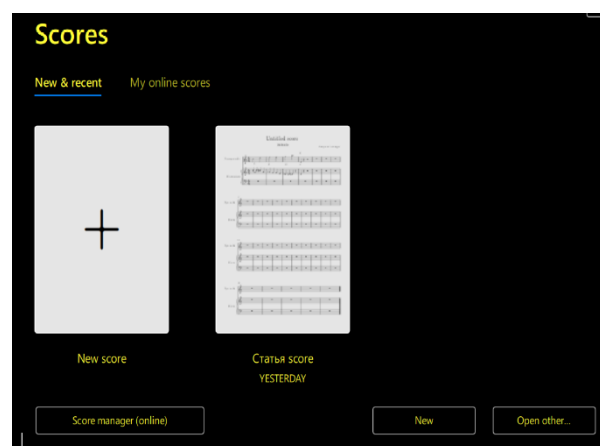


Рис. 1. Попереднє вікно програми

Зображення у програмі може бути із чорною основою (як у нашому випадку) або світлою. Щоб змінити основу, необхідно увійти в меню **Edit**⇒**Preferencts**⇒**Apearance**. У вікні рис. 2 вибрати бажане зображення (White - біле або Black-чорне). Приклад світлого зображення (рис. 3).

High contrast themes


☒ White

☐ Black

Рис. 2. Вибір зображення

New & recent

My online scores



New score

YESTERDAY score

Score manager (online)

New

Open other...

Рис. 3. Вигляд світлого зображення

Клацанням по зображенню з нотами відкривається остання робоча партія. Кнопкою **Open other** відкриваються збережені файли. **Scoremanager** відкривається Інтернет, де можна поставити запитання щодо програми. Для створення нової партитури слід активувати кнопки **Newscore** або **New**. При цьому відкривається вікно вибору музичних інструментів рис.4.

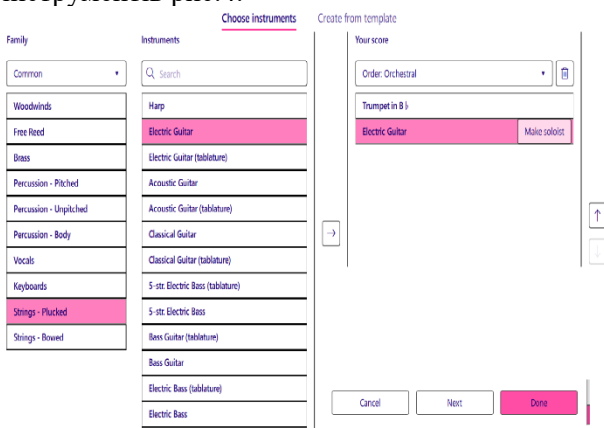


Рис. 4. Вікно вибору музичних інструментів

За необхідності можна створювати партитуру для оркестрів різних складів. Активацією команди **Common** відкривається список складів оркестрів (рис. 5).

У стовпці **Family** (рис. 4) відображаються типи музичних інструментів вибраного оркестру, в **Instruments** – конкретні інструменти. Подвійним клацанням по вибраному музичному інструменту або стрілкою → інструмент вводиться в партитуру поле **YourScore** (рис. 1.4).

Common
All instruments
Pop/Rock
Jazz
Choral
Orchestra
Concert Band
Marching Band
Electronic Music
World Music
Early Music
Classroom

Рис. 5. Список складів оркестрів

Для прикладу оберемо інструменти труба та електрогітара. Далі активуємо кнопку **Next** (рис. 4), що відкриває вікно рис. 6, у якому можна вибрати тональність, розмір метр, швидкість відтворення, кількість тактів (у верхньому ряду квадратів). У нижній стрічці вводяться: назва твору, заголовок, підзаголовок, ім'я композитора, аранжувальника, поета.

Additional score information

Key signature C major	Time signature 4/4	Tempo ♩ = 120	Measures 32 measures, no pickup

Title
Untitled score

Composer
Composer / arranger

Subtitle
Subtitle

Lyricist
Lyricist

Copyright
Copyright

Cancel Back Done

Рис. 6. Вікно додаткової інформації

При активації кнопки **Done** відкривається головне вікно програми рис. 7. Центральне місце у вікні займає партитура нотних станів з вибраними музичними інструментами.

1.1. Переклад транспонуючого інструменту в той, що не транспонує.

Розгляд фрагментів треків головного вікна (рис. 8) показує, що гітара звучатиме на октаву нижче (цифра 8 нижче скрипкового ключа). А труба - це інструмент, що транспонує в лад **Bb** (дієзи при ключі). Для роботи з партитурою спочатку зручніше перевести інструменти, що транспонують, в такі, що не транспонують. Для цього достатньо клацнути мишкою по кнопці **Concernpitch**. Результат показано на рис. 9.

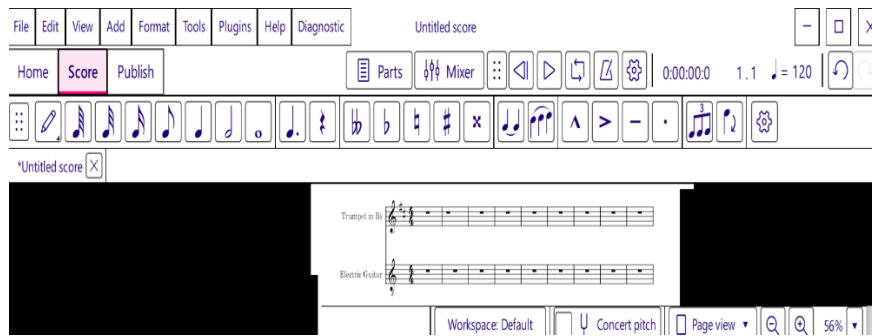


Рис. 7. Головне вікно програми

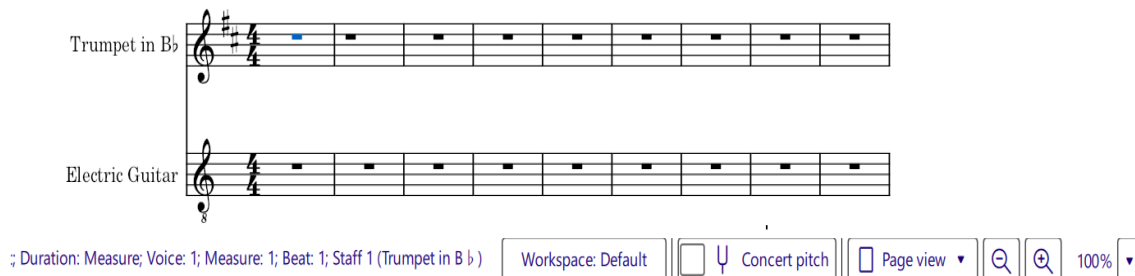


Рис. 8. Фрагмент треків головного вікна



Рис. 9. Трек труби в ладі, що не транспонує



Рис. 10. Нотний стан

	Cut	Ctrl+X
	Copy	Ctrl+C
	Paste	Ctrl+V
	Swap with clipboard	Ctrl+Shift+X
	Clear measures	Del; Backspace
	Delete measures	Ctrl+Del; Ctrl+Backspace
	Staff/Part properties...	
	Insert measures	▶
	Measure properties...	

Рис. 11. Спливаюче вікно

Зазначимо, що для зручності писати ноти для труби потрібно в ладі, що не транспонує, а потім, запотребив, перевести у транспонуючий лад тією ж кнопкою **Concernpitch**.

1.3. Створення інструменту, що транспонує. Для створення інструменту, що транспонує, потрібно виділити нотний стан (Ctrl+A) (рис. 10). Кладнути правою кнопкою мишкина першому тактії у спливаючому вікні (рис. 11) активувати лівою кнопкою мишки вкладку **Staff / Partproperties**. У вікні транспортування (рис. 12) праворуч від **Octavey** полі інтервалів вибрати, наприклад 2 –

Part properties

Рис. 12. Фрагмент вікна транспонування

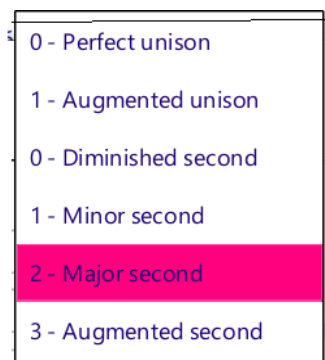


Рис. 13. Вибір інтервалу



Рис. 14. Результат транспонування

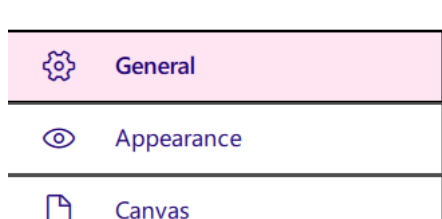


Рис. 15. Вибір мови користувача

Majorsecondi закріпити дії кнопкою **OK**. На рис. 14 показано результат транспонування. Кнопкою **Concertpitch** (рис. 7) під час набору нот транспонування можна скасувати.

1.4. Перемикання мови користувача. У меню **Edit** відкрити вкладку **Preferences**, вибрати **General**→**Languages** (рис. 7) й у вікні вибрати мову (рис. 15). Більшість музичних програм правильно реагує на гарячі клавіші в англійській розкладці. Якщо змінити мову з англійської на іншу, то при перекладі можуть бути допущені помилки, які спотворюють текст.

1.5. Зміна зовнішнього вигляду партитури. Зовнішній вигляд партитури можна змінювати між лінійним та сторінковим режимами за допомогою вкладки **PageView** (внизу праворуч) головного вікна (рис. 7).

Розділ 2. Робота з нотним текстом.

2.1. Введення нот. Ноти можна вводити в нотні стани різними способами. Перший спосіб за допомогою мишки. Для цього попередньо задається тривалість ноти.

На рис. 16 показана лінійка тривалостей, скопійована із головного вікна програми (рис. 7). Цифрами під нотами є клавіші основної клавіатури комп'ютера. Кожній тривалості ноти відповідає цифра кнопки. Якщо в комп'ютері є цифрова клавіатура, то зручніше та доцільніше користуватися нею, але для цього потрібно увімкнути **NumLock**.



Рис. 16. Лінійка тривалостей нот

2.2. Введення нот за допомогою мишки.

Спочатку потрібно задати тривалість ноти за допомогою відповідної цифрової клавіші або клацанням мишки по ноті відповідної тривалості на лінійці. Потім клацнути мишкою олівцем на лінійці, або скористатися гарячою клавішею **N** (в англійській розкладці). До курсора мишки ноти «приклеїться», яка змінюватиметься при переміщенні курсору по вертикалі на нотному стані. Клацання мишкою в потрібній позиції виставляє ноту. Для отримання акорду потрібно клацати мишкою на відповідних лінійках розташування нот. Вихід із режиму здійснюється клавішею **Esc**.

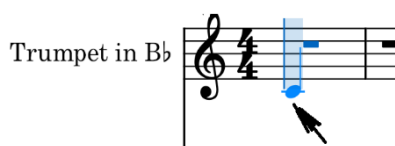


Рис. 17. Уведення нот за допомогою мишки

2.3. Літерний набір нот.

Ноти у редакторі позначаються англійськими літерами та закріплені за певними клавішами комп'ютерної клавіатури (рис. 18). У нижньому рядку – відповідне розшифрування.

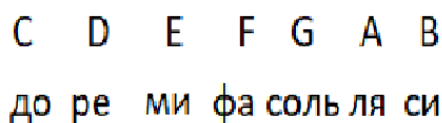


Рис. 18. Позначення нот у програмі

Щоб ввести ноту, потрібно задати її тривалість, виділити паузу на нотному стані й клацнути мишкою по відповідній клавіші. Якщо нас не влаштовує октава, то її можна змінити гарячими клавішами **Ctrl + ↑↓**. Ноти вставляються без знаків альтерації. Якщо виділену ноту переміщати стрілками **↑** або **↓**, то при **↑** нота переміщається вгору на нотному стані й до неї додаються діе́зи, а при **↓** - вниз і

додаються бемолі. На рис. 19 показано звуко́ряд, що уведеною таким способом.



Рис. 19. Приклад створеного звуко́ряду

Якщо скористатися клавішами **Akt + Scift**, то стрілками **↑↓** ноти переміщуються вгору або вниз без знаків альтерації. Для того щоб перевести ноту в паузу, потрібно на цифровій клавіатурі скористатися клавішею **Ins**, або на лінійці тривалості нот клацнути по символу паузи. Точка до ноти додається активацією символу або кнопки **Del** на цифровій клавіатурі.

2.3. Набір нот за допомогою кнопки R (Repeat – повтор). Першу ноту потрібно набрати будь-яким вищезазначеним способом. При клацанні по клавіші **R** справа на нотному стані з'являється копія ноти. Кнопками **↑↓** переміщуємо ноту в потрібне положення. Якщо замість першої ноти вводили акорд, то з'явилася його копія.

2.4. Набір акордів. Акорди набираються за інтервалами (рис. 20), або з додаванням нот (рис. 21).

Унісон	Alt+1	Секста вгору	Alt+6
Секунда вгору	Alt+2	Септима вгору	Alt+7
Терція вгору	Alt+3	Октава вгору	Alt+8
Кварта вгору	Alt+4	Нона вгору	Alt+9
Квінта вгору	Alt+5		

Рис. 20. Набір акордів за інтервалами

Додати До у акорд	Shift+C
Додати Ре у акорд	Shift+D
Додати Мі у акорд	Shift+E
Додати Фа у акорд	Shift+F
Додати Соль у акорд	Shift+G
Додати Ля у акорд	Shift+A
Додати Сі у акорд	Shift+B

Рис. 21. Набір акордів з добавкою нот

В обох методах спочатку вводиться перша нота акорду, а наступні за допомогою відповідних «гарячих клавіш».

2.5. Ноти за діапазоном звучання музичного інструмента. Під час роботи з партитурою ноти деяких музичних

інструментів можна ввести за діапазон їх природного звучання. Програма акцентує на це увагу і такі ноти фарбує в червоний колір. Щоб це контролювати потрібно відкрити меню **Edit** → **Preferences** → **Noteinput** (рис. 7) та у вікні, що активувалося поставити прапорець у полі **Colornotesoutsideofusablepitchrange**(рис.23).

В обох методах спочатку уводиться перша нота акорду, а наступні за допомогою відповідних «гарячих клавіш».

2.5. Ноти за діапазоном звучання музичного інструмента. Під час роботи з партитурою ноти деяких музичних інструментів можна ввести за діапазон їх природного звучання. Програма акцентує на це увагу і такі ноти фарбує в червоний колір. Щоб це контролювати потрібно відкрити меню **Edit** → **Preferences** → **Noteinput** (рис. 7) та у вікні, що активувалося поставити прапорець у полі **Colornotesoutsideofusablepitchrange**(рис. 22).

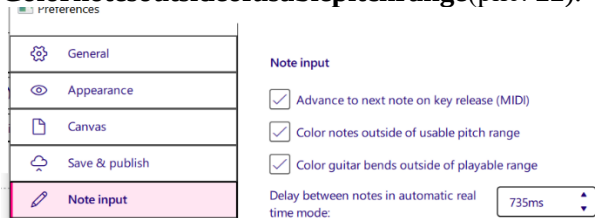


Рис. 22. Ноти за діапазоном звучання інструмента

2.6. Набір акордів символів. Під символами маються на увазі буквенно-цифрові позначення акордів. Для їх введення потрібно виділити відповідне місце в такті та скористатися гарячими клавішами **Ctrl + K**. Акорд з'явиться вгорі такту (рис. 23).



Рис. 23. Символи акордів

Під час відтворення партитури акорди можуть звучати. Щоб зняти звучання, потрібно активувати мишкою в лінійці звуку символ  (рис. 24).



Рис. 24. Лінійка звуку

Відкриється вікно рис. 25, у якому потрібно зняти прапорець у рядку

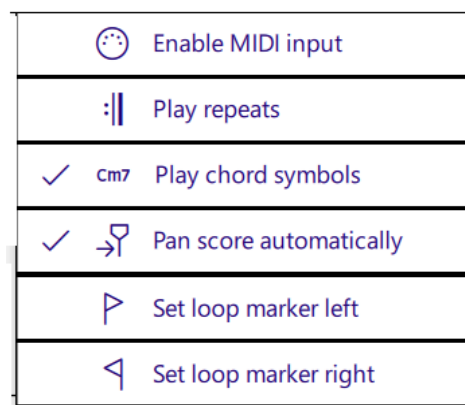
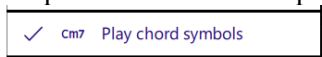


Рис. 25. Відміна звучання акорду

2.7. Знаки альтерації на вибір. На рис. 26 представлено лінійку знаків альтерації, що є частиною функцій головного вікна (рис. 7).



Рис. 26. Лінійка знаків альтерації

Для введення знака потрібно виділити ноту та натиснути на відповідний знак. Для деяких є «гарячі клавіші», а саме: Дієз  знак + на цифровій клавіатурі,  знак мінус там же,  знак рівності на основній клавіатурі.

2.8. Штрихи та голоси. Для введення в партитуру штрихів та голосів спочатку треба набрати необхідні ноти. Позначення цих способів виконання нот в партитурі показано на рис. 27.



Рис. 27. Лінійка штрихів та голосів

Елемент **1** – сполучна ліга (T), у дужках вказані «гарячі кнопки»; **2** – **Slur** (S) легато; **3** – **Marcato** (Shift + O); **4** - **Accent** (Shift + V); **5** – **Tenuto** (Shift + N); **6** - **Staccato** (Shift + S); **7** – **Tuplet** (тріoley, квартолей та інших «oley» (рис. 28). Елемент **8** – для перевертання ноти штилем вгору (вниз) (X). Елемент **9** і за ним – для вибору голосів (загалом може бути чотири голоси (Ctrl + Alt + 1), (Ctrl + Alt + 2), (Ctrl + Alt + 3), (Ctrl + Alt + 4). Елемент **10** (рис. 27) відчиняє вікно рис. 29.

Duplet	Ctrl+2
Triplet	Ctrl+3
Quadruplet	Ctrl+4
Quintuplet	Ctrl+5
Sextuplet	Ctrl+6
Septuplet	Ctrl+7
Octuplet	Ctrl+8
Nontuplet	Ctrl+9
Other...	

Рис. 28. Набір «олей»

+
Notes
Intervals
Measures
Frames
Text
Lines

Рис. 29. Вікно елемента M

Верхні 2 рядки відкривають вікна набору нот та інтервалів розглянутих раніше. Активація рядку **Measure** відкриває вікно додавання тактів рис. 30.

	Insert one measure before selection	Ins
	Insert measures before selection...	Ctrl+Ins
	Insert one measure at end of score	Ctrl+B
	Insert measures at end of score...	Alt+Shift+B

Рис. 30. Рядок Measure

Активацією першого рядку вставляється один такт перед виділеним, а другого – задану кількість тактів, а при активації третього рядку вставляється один такт наприкінці партитури, а останнім - задану кількість тактів.

Для роботи з атрибутами тексту слід активувати рядок **Text** (рис. 29) і відкривається робоче вікно (рис. 31).

Title	Instrument change
Subtitle	Eingering
Composer	Sticking
Lyricist	Chord symbol Ctrl+K
Part name	Roman numeral analysis
System text Ctrl+Shift+T	Nashville number
Staff text Ctrl+T	Lyrics Ctrl+L
Expression text Ctrl+E	Figured bass Ctrl+G
Rehearsal mark Ctrl+M	Tempo marking Alt+Shift+T

Рис. 31. Вікно атрибутів тексту

Елемент 11 (рис. 27) відкриває атрибути інструментальної панелі (рис. 32.1, 32.2). Зображення у вигляді ока свідчить, що цей атрибут є на панелі інструментів, а у вигляді відсутня.

		Введення нот
	1024	1024-та нота
	512	512-та нота
	256	256-та нота
	128	128-ма нота
		64-та нота
		32-а нота
		16-а нота
		Восьма нота
		Четвертинна нота
		Половинна нота
		Ціла нота
		Подвійна ціла нота

----- Separator line -----	
	Крапка доповнення
	Подвійна крапка доповнення
	Triple augmentation dot
	Quadruple augmentation dot
	Пауза
----- Separator line -----	
	Toggle double-flat
	Toggle flat
	Toggle natural
	Toggle sharp

Рис. 32.1. Атрибути інструментальної панелі



Рис. 32.2. Атрибути інструментальної панелі

2.9. Номери тактів. Для встановлення номерів потрібно клацнути правою кнопкою миші на порожньому місці партитури й у вікні (рис. 33) вибрати Style. З'явиться вікно (рис. 34), у якому потрібно відзначити Measure numbers і праворуч встановити потрібні атрибути.

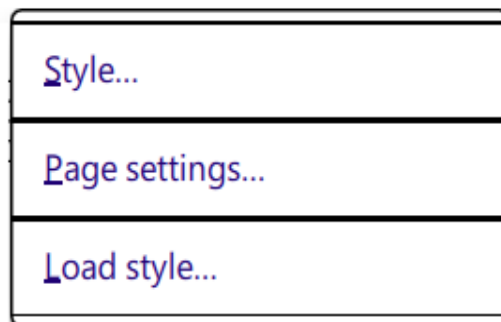


Рис. 33. Вікно вибору номерів тактів

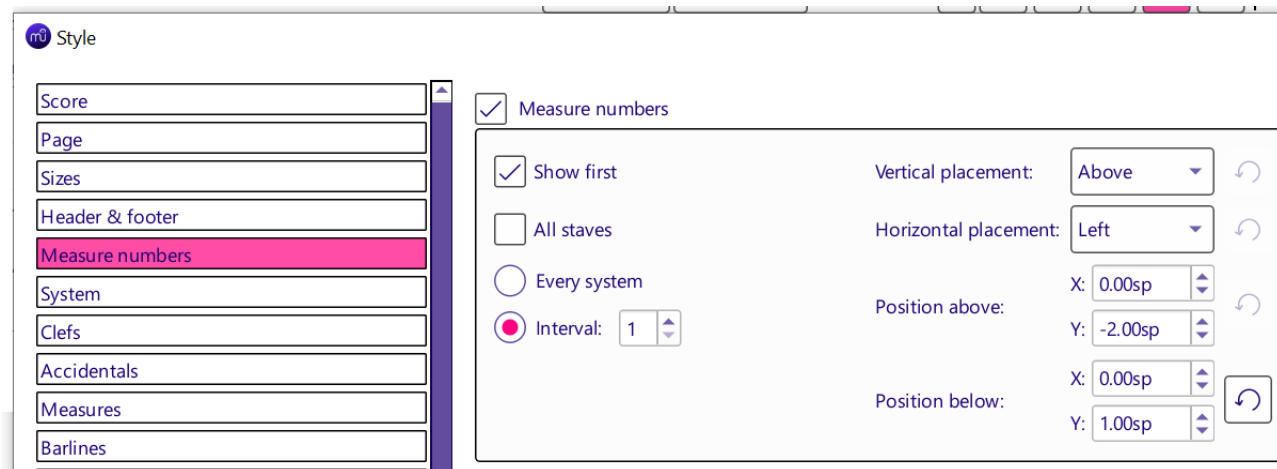


Рис. 34. Вікно атрибутів тактів

Додати (видалити) такти. Додати такти можна за допомогою команди **Add** → **Measures** (рис. 30, 31). Видалити такти можна командою **Ctrl+Del** основної клавіатури або цією самою командою цифрової клавіатури при вимкненому **Num Lock**.

2.10. Інструментальна панель. Панель активується за допомогою меню **View** → **Instruments** (F7). Відкривається вікно (рис. 35).

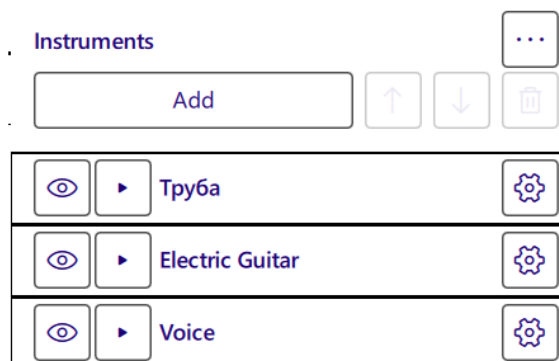


Рис. 35. Інструментальна панель

Наявність елемента  свідчить, що в партитурі відображається повний склад музичних інструментів (рис. 36). Він також відображений в інструментальній панелі. Якщо

клацнути на зображенні , то воно змінюється на  і нотний стан інструменту забирається з партитури (рис. 37), а так само відключається його звучання. Повернення партитури у вихідне положення здійснюється кнопкою .



Рис. 36. Повний склад музичних інструментів



Рис. 37. Нове зображення партитури

Клавішею **Add** відкривається вікно вибору музичних інструментів, розглянуте раніше (рис. 4).

Наукова новизна полягає у виявленні та розробці цілеспрямованих методів роботи у професійному нотному редакторі MUSESCORE 4.2, що дозволяє створювати музичні композиції для фортепіано, для гітари, оркестру, хорових партій, музичних груп, маршових оркестрів у різних стилях за допомогою сучасних програмних інструментів, а також можливостей використання музично-інформаційних технологій у подальшій мистецькій практиці музикантів, композиторів-аранжувальників, саундпродюсерів, звукорежисерів, продюсерів та у професійній музичній освіті.

Висновки. MuseScore 4.2 – це безкоштовний та багатофункціональний нотний редактор, який за своїми можливостями не поступається багатьом комерційним аналогам. Він чудово підійде для музикантів-початківців, студентів закладів музичних освіти та професіоналів, які шукають безкоштовне та якісне рішення для створення та редагування нот. MuseScore 4.2 поширеться безкоштовно та має відкритий вихідний код, що означає, що будь-хто може взяти участь у розробці та вдосконаленні

програми. Програма працює на Windows, macOS та Linux, що робить її доступною для широкого кола користувачів. MuseScore 4.2 має інтуїтивно зрозумілий та зручний інтерфейс, який легко освоїти навіть новачкам. Програма проста в освоєнні порівняно з такими редакторами, як Finale та Sibelius, і досить досконала для професійного застосування. MuseScore 4.2 підтримує всі необхідні функції для створення та редагування нотного тексту будь-якої складності, має велику та активну спільноту користувачів, де можна отримати допомогу, поділитися своїми роботами та знайти багато корисної інформації, розробники MuseScore 4.2 постійно працюють над вдосконаленням програми, додаючи нові функції та покращуючи наявні.

MuseScore 4.2 – це потужний та інтуїтивно зрозумілий нотний редактор, який відкриває безмежні можливості для користувачів будь-якого рівня. Від початківців до професіоналів музикантів, композиторів, аранжувальників, звукорежисерів, продюсерів кожен знайде в ньому інструменти для втілення своїх творчих задумів.

Література

1. Сова М. О. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*. Київ, 2012. Вип. 16. С. 129–133. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/9544/Sova.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 04.01.2025).
2. MuseScore. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/MuseScore>. (дата звернення: 04.01.2025).
3. Офіційний сайт Musescore. URL: <https://musescore.org/uk> (дата звернення: 04.01.2025).
4. MuseScore in Minutes: Layouts & Parts. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=owDxvIQK4mE> (дата звернення: 06.02.2025).
5. Musescore tutorial for beginners! Learn how to add QUICKLY articulations. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RMkPM_q3zcw (дата звернення: 04.01.2025).

References

1. Sova, M. O. (2012). Musical Computer Technologies as Tools of Modern Educational Process. *Scientific Journal of M.P. Drahomanov NPU. Creative Personality of the Teacher: Problems of Theory and Practice*, 16, 129–133 [in Ukrainian].
2. MuseScore.(n.d.). Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/MuseScore> [in Ukrainian].
3. MuseScore. (n.d.). Official Webpage. Retrieved from: <https://musescore.org/uk> [in English].
4. MuseScore in Minutes: Layouts & Parts. (n.d.). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=owDxvIQK4mE> [in English].
5. MuseScore Tutorial for Beginners! Learn how to Add QUICKLY Articulations. (n.d.). Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=RMkPM_q3zcw [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025

УДК 78.03(=161.2)"16":7.071.2-054.7(477:470)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327983

Цитування:

Підгорбунський М. А. Українська музична культура в XVII ст. в контексті протистояння міграції київських співаків до Московії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 305–310.

Підгорбунський Микола Анатолійович,

*доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2678-5147>
nikolauspig@gmail.com*

Pidhorbunskyi M. (2025). Ukrainian Musical Culture in the 17th Century in the Context of Opposition to the Migration of Kyiv Singers to Muscovia. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 305–310 [in Ukrainian].

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА В XVII СТ. В КОНТЕКСТІ ПРОТИСТОЯННЯ МІГРАЦІЇ КИЇВСЬКИХ СПІВАКІВ ДО МОСКОВІЇ

Мета роботи – проаналізувати новий етап в розвитку української музичної культури в XVII ст. і з'ясувати причини протистояння та масового повернення київських співаків і композиторів до України. **Методологія дослідження** включає системний аналіз, що сприяв аналізу стану музичної культури в даний період. Для окреслення часових характеристик досліджуваного матеріалу використано хронологічний метод. Актуальність публікації пов'язана із зростаючим інтересом до причин протистояння між українською владою і київських ієрархів та московським царем. **Наукова новизна** дослідження полягає в дослідженні творчого шляху окремих співаків та композиторів київської школи XVII ст., з'ясовано причини відмови київських ієрархів посилати співаків до Московії. Недостатньо вивченими залишаються ряд питань, пов'язаних із висвітленням більш повної картини особливостей розвитку української музичної культури в XVII ст. **Висновки.** Проаналізовано новий етап у розвитку української музичної культури, який розпочався в XVII ст. Досліджено творчий шлях співаків, композиторів і теоретиків київської школи зазначеного періоду. З'ясовано причини протистояння та масового повернення київських співаків та композиторів з Московії. Головна причина відмови царським посланцям у відправці українських співаків до Москви полягала в загостренні відносин між державами.

Ключові слова: київські співаки, музичні капели, багатоголосий спів, братські хори, музичні композиції.

Pidhorbunskyi Mykola, Doctor of Art History, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts
Ukrainian Musical Culture in the 17th Century in the Context of Opposition to the Migration of Kyiv Singers to Muscovia

The purpose of the work is to analyse a new stage in the development of Ukrainian musical culture in the 16th century and to find out the reasons for the opposition and the mass return of Kyiv singers and composers to Ukraine. **The research methodology** includes a systematic analysis, which contributed to the analysis of the state of musical culture in this period. To outline the time characteristics of the studied material, a chronological method was used. The relevance of the publication is associated with the growing interest in the reasons for the opposition between the Ukrainian authorities and the Kyiv hierarchs and the Moscow tsar. **The scientific novelty** of the study lies in the study of the creative path of individual singers and composers of the Kyiv school of the 17th century, the reasons for the refusal of Kyiv hierarchs to send singers to Muscovy are clarified. A number of issues related to the coverage of a more complete picture of the features of the development of Ukrainian musical culture in the 16th century remain insufficiently studied. **Conclusions.** A new stage in the development of Ukrainian musical culture, which began in the 16th century, is analysed. The creative path of singers, composers and theorists of the Kyiv School of the specified period is studied. The reasons for the confrontation and mass return of Kyiv singers and composers from Muscovy are clarified. The main reason for the refusal of the tsarist envoys to send Ukrainian singers to Moscow was the aggravation of relations between the states.

Keywords: Kyiv singers, musical chapels, polyphonic singing, brotherly choirs, musical compositions.

Актуальність теми дослідження.
Поширення реформаційних течій на українських теренах, навчання українців в кращих університетах Європи, міграція європейських музикантів унаслідок посилення

контрреформації, підтримка литовськими магнатами та заможною шляхтою різноманітних протестантських течій суттєво вплинуло на українську музичну культуру. Українські співаки та музиканти засвоювали

західноєвропейський багатоголосий спів та творчо його розвивали, збагачуючи своїми національними рисами.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед українських вчених саме М. Антонович присвятив ряд розвідок перебуванню українських співаків в Московії. О. Цалай-Якименко досліджувала особливості київського співу в XVI–XVII ст. За матеріалами київської рукописної пам'ятки української партесної музики О. Шуміліна та Л. Гнатенко проаналізували творчу спадщину Івана Домарацького.

Мета роботи – проаналізувати новий етап в розвитку української музичної культури в XVII ст. і з'ясувати причини протистояння та масового повернення київських співаків і композиторів до України.

Виклад основного матеріалу. На початку XVII ст. українські співаки та композитори, які отримали музичну освіту в західноєвропейських освітніх закладах, стали одними із провідних музикантів і композиторів не тільки на українських теренах, а й в Польщі та Московії. Так, найславнішим композитором і регентом митрополичої капели Петра Могили був Єлисей Ільковський (р. н. невідомий – 1669 р.), який в історичних документах згадується як Єлисей Монах, Єлисей Законник, Іляковський. Він працював у різних білоруських та українських осередках, причому як православних, так і унійних. Перша згадка стосується праці Єлисея при унійному митрополитові Веляміні Рутському у Вільно (1625). Улітку 1627 р. Єлисей Ільковський був у Дерманському монастирі на Волині, при ігуменові Мелетії Смотрицькому. В монастирі Єлисей довго не затримався, довідавшись від прислуги, що ігумен таємно прийняв унію, тож разом з чотирма монахами переїжджає до Луцька, – про це свідчить у своїй праці історик і публіцист XIX ст. М. Коялович [3, 367–368]. Нетривалий час він був вчителем братського хору в Луцькій школі (1627), у жовтні 1627 р. під час нападу студентів єзуїтської колегії на братську школу Єлисей Ільковський убив одного з нападників. Це зазначено в документі, складеним єзуїтами, згідно з яким, за цей злочин суд присудив йому штраф: «від пана Ільківського, який убив бурсака і був покараний судом гривнею» [12, 150].

Надалі життя Єлисея Ільковського було сповнене потрясінь – він був учасником міжконфесійних сутичок, кілька разів змінював віросповідання. Так, за сприяння уніатського митрополита Антонія Селяви (1583–1655), Єлисей переходить в унію і переїжджає до

Мінська. У 1635 р. Єлисей стає протопсалтом Лаври в Києві, тобто головним співаком хору монастиря, до обов'язків якого входило керування всіма співаками хору, під час виконання піснеспівів контроль за якісним виконанням мелодії, ритмом. Закінчив своє життя Єлисей Ільковський в унійному Жировицькому монастирі в 1661 р. Про Єлисея Законника М. Дилецький говорить як про майстра концертного, імітаційного багатоголосся [2].

Ім'я Симеона Пекалицького відоме завдяки перелікам втрачених нині львівських багатоголосих рукописів за 1697 р. Так у списку нот Львівського братства за 1697 р. значаться чотири Служби Божі Пекалицького. Кілька його творів було знайдено у московських архівах, серед них «Служба Божя» на вісім голосів та концерт «Дух Твой благий». Народився Симеон Пекалицький близько 1630 р., дата смерті також приблизна – після 1688 р. Остання відомість про композитора це та, що він, разом із сім'єю знову їде до Москви в 1688 р. Український композитор, хоровий диригент та музичний педагог вважається один із зачинателів української музики барокового стилю. У 1660-х рр. Симеон Пекалицький став регентом капели чернігівського архієпископа Лазаря Барановича, а в 1666 р. побував із капелою в Москві. З 1667 р. переїхав до Львова, де працював у єпископа Йосипа Шумлянського, а також служив в Унівському та Словінському монастирях, де навчав співу і теорії музики місцевих монахів. За рекомендацією архієпископа Лазаря Барановича в 1673 р. Симеон Пекалицький знову їде до Москви, де очолює Придворну капелу. У 1680-х роках керував співочою капелою в Новгород-Сіверському. Також є відомості про те, що в грамоті Малоросійського приказу до гетьмана Івана Мазепи за 1688 р. йдеться про відправку до Москви «Новгород-Сіверського попа Симеона Пекалицького з дружиною та дітьми». Є дані, що Симеон Пекалицький був священником Стрітенського собору Московського Кремля, який призначався царським дітям для служб. Про це згадує у листі до В. Голіцина гетьман І. Мазепа: «сыскав тех... спеваков... Чернигова пять человек, а ис Киева одного человека... отсылаю к пресветлому их царского пресветлого величества престолу при знатном и ближнем слуге моем Романе Высоцком» [5, 156].

Видатним теоретиком багатоголосого співу та композитором XVII–XVIII ст. був Микола Павлович Дилецький. Він народився у Києві близько 1630 р., освіту здобув у

Віленській єзуїтській академії. Його вчителями, як вважає музикознавець-історик і музичний критик М. Фіндейзін, були українські музиканти Микола Замаревич та Мартин Мільчевський [8, 299]. Як регент і вчитель церковного співу М. Дилецький працював у Вільні, Смоленську та Москві. Відомі кілька його Служб Божих: «Київська», «Препорціална», «Чотириголоса», «Воскресенський канон», ряд концертів, один з яких, вельми одіозний, який приписують композитору на підставі московського рукопису, скоріш за все, написаний не М. Дилецьким. Найвизначнішим його музично-теоретичним твором вважається «Грамматика пѣнія мусикийского». Цей трактат містить відомості з теорії музики, композиції багатоголосого співу, в ньому узагальнено досвід українського церковного співу попередніх століть та європейської музики.

Композитор Правобережної України Іван Домарацький є автором багатоголосих концертів і служб (друга пол. XVII ст. – перша пол. XVIII ст.). Біографічних відомостей не збереглося, творча спадщина композитора також потребує спеціального дослідження. З творами Івана Домарацького можна ознайомитися в зібранні Києво-Софійського собору та в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. У своєму дослідженні О. Шуміліна та Л. Гнатенко проводять археографічний опис першого поголосника, мотивуючи це тим, що сім інших книжок комплексу (загалом 8 книжок) за змістом майже не відрізняються від першої. Дослідники подають повний список творів Івана Домарацького із 18 композицій [11, 172–179]. На початку або наприкінці цих концертів є посилання на композитора – це ініціали, або повне його ім'я. Імовірно, це автографи Івана Домарацького, ці твори написані автором і підписані ним же.

Одним із видатних українських співаків та композиторів XVII ст. був Федор (Теодор) Тернопільський (роки народження і смерті невідомі). Він навчався в Києво-Могилянській колегії, де здобув і музичну освіту. В 1640–1650-х рр. працював регентом капели в цій колегії. В 1652 р. путивльський піп Іван Курбатов, перебуваючи в Києві, вмовив співаків київського Братського монастиря поїхати до Московії. Іван Курбатов від імені московського царя обіцяв високу «заплату», «корм всякий – їду й пиття і всякий потрібний одяг». У травні цього ж року путивльський воєвода Теодор Хилков у листі до царя доповідав: «поп Иван изза рубежа приехал», а з

ним архідиякон Михайло і «вспеваки» Феодор Тернопільський «з товаришами одинацять чаловік». Літературознавець та бібліограф, дослідник рукописної та стародрукованої книги В. Ундольський вказує імена цих співаків: Осип, Семен, Ігнат, Григорій, Лаврентій, Євстафій, Никита, Андрій, Данило, Николай [7, 16]. У додатку № 2 В. Ундольський подає «Просьбу архидиакона Михаила и большого певчего Федора с братией. Май, 1652 г.», де Федора Тернопільського називає «творцем пенія строчного» [7, 24]. Можливо, архідиякон Михайло, пишучи про Федора Тернопільського, мав на увазі творця багатоголосого співу, а не строчного. Також не виключаємо можливості, що він був знавцем і строчного, і багатоголосого співу. Перебування в Москві співаків київського Братського монастиря було нетривалим і тяжким, обіцянки попа Івана Курбатова не справдилися. Київські співаки зверталися до царя: «сьогодні всі – помираємо від голоду». Того ж року українські співаки випросили у царя дозвіл повернутися в «кієвскую страну» [1, 305]. Подальша доля співака Федора (Теодора) Тернопільського та його товаришів невідома.

Саме в 1652 р. з українських земель виїхало найбільше українських співаків, композиторів і теоретиків до Московії. Московський цар разом із патріархом Никоном активізують свою діяльність і намагаються якомога більше переманити київських співаків до своїх церковних хорів. Про це свідчить фундаментальна праця «Краткий обзор певчих дьяков, композиторов и теоретиков в XVI–XVII вв.» М. Фіндейзена, в якій він подає загальний список московських та київських співаків. Зокрема, серед українських співаків, які виїхали до Московії в цей період, і імена яких збереглися в листах, проханнях і грамотах до московського царя: Бережанський Петро Іванов «нововыезжий иноземец киевлянин», Биковський Михаїл Осіпов «нововыезжий иноземец киевлянин», Васильєв Александр «иноземец» київський співак, Дилецький Микола Павлович «киевлянин», Іванов Григорій «киевский певчий», Іванов Петро «киевский певчий», Ільїн Якушко (Яков) «нововыезжий киевский спевак», Коленда Іоанн (Ян) «певчий из Киева», регент і композитор; Кононовський Клим та Лешковський Александр (київські співаки, які приїздили за старцем Й. Загвойським в Київ). Мезенец Александр теоретик «из малороссов из гор. Черкас», Нектарьев Иван «киевский певчий», Осіпов Михайло «киевский певчий», Павлов Роман «киевский певчий», Резвицький

Яков «малорос» композитор, Селіверстов Іван «киевский певчий», Тимофеев Іван «киевский певчий» [8, 325–336].

Це неповний перелік українських співаків, композиторів і теоретиків, які в 1652 р. переїхали до Московії і працювали там деякий час. Згаданий серед них Йосиф Загвойський був знавцем багатоголосого співу, його вважають одним із реформаторів церковної співочої практики [4, 9]. Духовну освіту він здобув у Києво-Могилянській академії. Отримавши чудову музичну освіту, Йосиф Загвойський працював регентом хору Київського Братського монастиря [6, 101]. У 1655 р. став співаком, а потім і регентом церковного хору Києво-Печерської Лаври, а наступного року за наказом московського царя Олексія Михайловича архімандриту Києво-Печерської лаври Йосифу Тризні було доручено «без задержки» відпустити в Москву монаха (старця) Йосифа до хору «государевих» півчих дяків навчати «партесному співу». Московський цар мав сумніви, що його грамота справить відповідне враження на архімандрита, тому пише листа київському воєводі Федору Федоровичу Волконському, щоб той просив архімандрита Йосифу Тризну відпустити Йосифа Загвойського до Москви. Для його супроводу з царською грамотою до Києва прибули два українські співаки, які перед тим служили у Москві: Олексій Лешковський та Клим Кононський. Коли царський воєвода прийшов до архімандрита з проханням, то Йосиф Тризна відповів, що старець Загвойський отримав від нього благословення і пішов з монастиря, а куди йому не сказав.

Київські ієрархи не бажали віддавати Й. Загвойського та інших співаків до Москви, тому його не змогли знайти ні в Київському Михайлівському Золотоверхому монастирі, ні в Київському Пустинно-Миколаївському монастирі, ні в Київському Межигірському монастирі, ні в Чигирині у гетьмана Богдана Хмельницького. Гетьман відреагував листом: «Не хоче співати, то неволею надіслати його неможливо», як свідчить у своїй праці історик церкви і богослов, академік Української АН (1919–1928), який працював, зокрема, в історичній секції М. Грушевського, К. Харлампович [9, 319]. Безрезультатними були й звернення до ректора Києво-Могилянської академії Лазаря Барановича. Подальша доля українського співака і композитора Йосифа Загвойського невідома. Його хоріві твори були втрачені. О. Цалай-Якименко зазначає, що Йосиф Загвойський «щасливо уникнув примусу переїхати на

царську службу до Москви» [10]. Не можна з упевненістю сказати бажав чи не бажав Йосиф Загвойський працювати в Москві – на той час співаки церковних хорів були людьми підневільними й остаточне рішення щодо їхньої було за київськими ієрархами. М. Фіндейзен зазначає, що Йосиф Загвойський виїхав до Чигирин до Виговського і «стоял в монастыре его строенья на крылосе» [8, 328].

У цей період у Києві перебував український співак і композитор Василь Пикулинський (Пикулицький) (роки його народження і смерті невідомі). Музичну освіту він здобув у Києво-Могилянській колегії, де згодом був регентом капели. З 1656 р. працював солістом, регентом і «начальником партесного співу» в капелі київського митрополита Сильвестра Косіва. Був автором церковних хорових концертів. Після того як царським посланням не вдалося забрати до Москви Йосифа Загвойського, присланий від царя співак Олексій Лешковський запропонував воєводі Ф. Волконському співака Василя Пикулинського, який був знавцем багатоголосся і перебував в капелі київського митрополита Сильвестра Косіва. Лешковський зазначив, що мав розмову з Василем і той був згоден перейти на службу до царя, якщо митрополит дасть благословення. Можливо царський посланець зманивав Пикулинського, обіцяючи йому великі матеріальні статки, як це робив путівльський піп Курбатов, вмовляючи співака Теодора Тернопільського. Митрополит Київський, Галицький та всієї Русі Сильвестр Косів, вислухавши прохання царських послів, відмовився відпустити Василя Пикулинського. «Такий у него є, і в монастирі без него бути неможливо (нельзя) і відпустити до тебе государя не можна (не мочно)», – писав воєвода московському царю. Прислані від московського царя співаки поїхали ні з чим. «А вспѣваковъ, Государь, Алешку Лешковского, да Климка Коновского, давъ имъ подводы отпустили мы холопи твои исъ Киева, къ Москвѣ». Ф. Волконський, маючи страх, що прислані українські співаки від царя Олексій Лешковський та Клим Кононський не захочуть повертатися до Московії, призначив для них «опіку»: з Києва до Москви їх супроводжували московські стрільці [1, 311].

Імена українських співаків, композиторів і теоретиків (Биковський Михайл Осіпов, Васильєв Александр, Іванов Григорій, Іванов Петро, Ільїн Якушко (Яков), Кононовський Клим, Лешковський Александр, Нектарьєв Іван, Осіпов Михайло, Павлов Роман, Селіверстов Іван, Тимофеев Іван, Ромашко

Павлов, Стенко Тимофіїв, Івашка Микифоров, Бережанський Петро Іванов, Федор (Теодор) Тернопільський, Микола Павлович Дилецький, Іоанн (Ян) Коленда, Александр Мезенец, Яков Резвицький, Симеон Пекалицький) згадуються, як було відзначено, в стародавніх рукописах та грамотах. Але про перебування українських співаків в Московії найбільше відомостей міститься в так званих «прошеніях нововыезшихъ Киевскихъ певчихъ» до царя з проханням видати обіцяні «харчі»: «... вели намъ свое царское жалованье кормъ давати, чим бы намъ ситимъ быти, чтобъ намъ zde безпопощнымъ и без заступнимъ отъ нужды великія и гладу въ конецъ не погибнути...» [7, 24–25]. Після прочитання цих «прошеній» складається враження, що московський цар намагався щедрими обіцянками заманити до себе київських співаків, утім, як тільки вони приїжджали, царат одразу забував свої обіцянки і співаки були змушені писати прохання з нагадуванням давати їх «харч» та одяг. Доволі часто, не дочекавшись обіцяних умов, київські співаки поверталися додому.

Але все ж головна причина відмови царським посланцям у відправці українських співаків до Москви полягала в загостренні стосунків між державами. У 1654 р., Московська патріархія взяла в своє управління Смоленську, Мстиславсько-Могилівську та Полоцьку єпархії, які до цього часу були під юрисдикцією Київського митрополита. Гетьман Богдан Хмельницький неодноразово звертався з листами до московського царя, піднімаючи питання про права та привілеї української Православної церкви, але відповіді не було. Митрополит Сильвестр Косів відправив спеціальне посольство до царя Олексія Михайловича на чолі з Миколопустинським ігуменом Інокентієм Гізелем. Головна вимога посланців – залишити Київську митрополію під юрисдикцією Константинопольського патріарха, але московський цар відмовився задовольняти прохання київського духовництва. Поїздка київського посольства до царя Олексія Михайловича виявилася безрезультатною, що призвело до ще більшого загострення відносин митрополита Сильвестра Косіва та гетьмана Богдана Хмельницького з московським царем і патріархом Никоном. Надалі московські священники в захоплених єпархіях почали перелаштовувати все на свій лад, а московський патріарх Никон самовільно призначив себе «патріархом Великої, Малої та Білої Русі». У зв'язку з цим серед київських ієрархів зростає невдоволення заведеними московськими

порядками в єпархіях Київського митрополита, тому на певний час призупиняються поїздки українських співаків до Московії.

Отже, протягом певного часу в Московії багатоголосу музику та київську нотацію запроваджували саме українські співаки, композитори і теоретики. Популяризація багатоголосого співу відбувалася за сприяння московського патріарха Никона упродовж 1952–1666 рр., коли він впавав у царську немилість і став простим монахом. Після цього в Московії відновлюються архаїчні традиції і відбувається повернення монодійного літургійного співу та невменної (крюкової) нотації. В. Ундольський зазначає, що хоча кияни і вчили москвичів співати по партесам, але на московському Соборі в 1667 р. розглядалися питання «о исправлении книгъ... и о крюковомъ пеніи». Було визначено: «Церковное все Божіе славословіе чинно и немятежно и единоголасно, и гласовное пеніе пети на речъ» [7, 17].

Наукова новизна дослідження полягає в дослідженні творчого шляху окремих співаків та композиторів київської школи XVII ст., з'ясовано причини відмови київських ієрархів посилати співаків до Московії. Недостатньо вивченими залишаються ряд питань, пов'язаних із висвітленням більш повної картини особливостей розвитку української музичної культури в XVII ст.

Висновки. Головна причина відмови царським посланцям у відправці українських співаків до Московії полягала в загостренні відносин між державами. Московська патріархія захопила Смоленську, Мстиславсько-Могилівську та Полоцьку єпархії, які перебували під юрисдикцією Київського митрополита. У подальшому московські священники почали перелаштовувати все на свій лад в захоплених єпархіях, а московський патріарх Никон самовільно призначив себе «патріархом Великої, Малої та Білої Русі». У зв'язку з цим серед київських ієрархів зростає невдоволення заведеними московськими порядками в єпархіях Київського митрополита, тому на певний час призупиняються поїздки українських співаків до Московії. Московський цар намагався щедрими обіцянками заманити до себе київських співаків, але не виконував свої обіцянки і співаки були змушені писати йому прохання з нагадуванням давати їм «харч» та одяг. Не дочекавшись обіцяних умов, київські співаки доволі часто поверталися додому.

Література

References

1. Антонович М. І. Українські співаки на Московщині в 17 ст. *Записки товариства імені Шевченка* : вид-во, присвяч. науці і письменству укр.-рус. народу. - Львів : Накладом Т-ва імені Шевченка. Т. 169 : Збірник на пошану Зенона Кузеля = Recueil a la memoire de Zenon Kuzela / за ред. В. Янева ; мов. ред. І. Кошелівець. Париж ; Нью-Йорк ; Мюнхен ; Торонто ; Сідней: [б.в.]. 1962. С. 301–315.
2. Дилецький М. П. Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. ХСІІІ + 109 с.
3. Коялович М. Й. Литовская церковная уния. Санкт-Петербург : Тип. духовного журнала «Странник», 1861. Т. 2. 443 с.
4. Кузьмінський І. Ю. Реформа церковного співу митрополита Петра Могили у Києві. *Українська музика*. 2018. Число 2. С. 5–11.
5. Лист І. Мазепи до В. Голіцина (квітень 1688 р.). *Листи Івана Мазепи. 1687–1691* / упоряд. В. Станіславський. Київ, 2002. Т. 1. С. 156.
6. Підгорбунський М. А. Вплив італійської музичної школи на розвиток богослужбового співу в Україні. *Культура і сучасність*. 2008. № 1. С. 100–104.
7. Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. Москва, 1846. 46 с.
8. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 3. М.; Л. : Музсектор, 1928. 364 с.
9. Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. Томъ I. XXIV, 878, LXVI с.
10. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматика. Київ; Львів; Полтава, 2002. 509 с.
11. Шуміліна О. А., Гнатенко Л. А. Творча спадщина Івана Домарацького (за матеріалами київської рукописної пам'ятки української партесної музики). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 1998. Вип. 4. С. 172–179.
12. Kochanowicz J. Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych : Materiały. Kraków : Wydawnictwo WAM, 2002. 269 s.

1. Antonovych, M. I. (1962). Ukrainian Singers in the Moscow Region in the 17th Century. Notes of the Shevchenko Society: publication, dedicated to the science and writing of the Ukrainian-Russian people. Lviv. 169: Collection in honour of Zenon Kuzela = Recueil a la memoire de Zenon Kuzela. Paris; New York; Munich; Toronto; Sydney: [n.p.], 301–315 [in Ukrainian].
2. Dyletskyi, M. P. (1970). Musical Grammar: Photocopy of the Manuscript of 1723. Kyiv [in Ukrainian].
3. Koialovych, M. Y. (1861). Lithuanian Church Union. St. Petersburg [in Russian].
4. Kuzminskyi, I. Yu. (2018). Reform of Church Singing by Metropolitan Petro Mohyla in Kyiv. *Ukrainian Music*, 2, 5–11 [in Ukrainian].
5. Stanislavsky, V. (Comp.). (2002). Letter from I. Mazepa to V. Golitsyn (April 1688). Letters of Ivan Mazepa. 1687–1691. Kyiv [in Ukrainian].
6. Pidhorbunskyi, M. A. (2008). The Influence of the Italian Musical School on the Development of Liturgical Singing in Ukraine. *Culture and Modernity*, 1, 100–104 [in Ukrainian].
7. Undolskyi, V. M. (1846). Notes on the History of Church Singing in Russia. Moscow [in Russian].
8. Findeisen, N. F. (1928). Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century, 1, 3. M.; L. [in Russian].
9. Kharlampovych, K. V. (1914). Little Russian Influence on Great Russian Church Life. Kazan [in Russian].
10. Tsalai-Yakymenko, O. S. (2002). Kyiv School of Music of the 17th Century: Kyiv Pine, Kyiv Note, Kyiv Grammar. Kyiv; Lviv; Poltava [in Ukrainian].
11. Shumilina, O. A., & Hnatenko, L. A. (1998). The Creative Heritage of Ivan Domaratskyi (Based on Materials from the Kyiv Manuscript Monument of Ukrainian Partest Music). *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 4, 172–179 [in Ukrainian].
12. Kochanowicz, J. (2002). Geographical Dictionary of Jesuit Music Dormitories. Kraków [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 06.01.2025
Отримано після доопрацювання 07.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

УДК [78.7.034] (410.1)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327984

Цитування:

Соколова А. В. Музична естетика Джона Доуленда: від епохи Єлизавети I до сучасного осмислення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 311–317.

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

Sokolova A. (2025). Musical Aesthetics of John Dowland: From the Era of Elizabeth I to the Modern Understanding. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 311–317 [in Ukrainian].

МУЗИЧНА ЕСТЕТИКА ДЖОНА ДОУЛЕНДА: ВІД ЕПОХИ ЄЛИЗАВЕТИ I ДО СУЧАСНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Мета дослідження полягає в осмисленні творчості Джона Доуленда через призму концепції меланхолії як відображення специфічного світогляду англійського суспільства від епохи Єлизавети I до сучасності. **Методологічна основа дослідження** базується на історично-концептуальному, герменевтичному методі та компаративному аналізі фактологічних даних з опорою на праці Е. Чемберса, В. Маккефрі, Д. Дрю, Д. Пултон, Е. Феллоуза, П. Холмана, А. Рулі, Ф. Хезелтайна та ін. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що зроблено спробу розкрити специфіку естетики меланхолії як унікального явища та частини національного культурного коду Англії; здійснено дослідження музичної естетики Джона Доуленда в контексті культури елізаветинської доби та її впливу на сучасне музичне мистецтво Англії. **Висновки.** Англійська меланхолія як специфічний культурний код нації формувалася під впливом комплексу чинників: географічної ізольованості Британії, особливих кліматичних умов, пуританської спадщини з її акцентом на самоаналізі, а також емпіризму англійської філософської думки. Ключову роль у музичному втіленні та закріпленні цього феномену відіграв композитор Джон Доуленд, який не просто відобразив схильність до меланхолійних настроїв, але створив естетику меланхолії та здійснив революційний прорив у кількох напрямках. У період домінування вокальних жанрів він підніс лютневу музику до рівня високого мистецтва. Універсальність його музичної мови дозволила подолати станові кордони елізаветинської Англії – твори композитора з однаковим успіхом виконувались як при королівському дворі, так і в міському середовищі. Естетика меланхолії суттєво вплинула на подальший розвиток англійської музичної культури.

Ключові слова: жанр, музичний стиль, музична естетика Джона Доуленда, епоха Єлизавети I, англійський консорт, мадригал, мотет, пісня, естетика меланхолії, як частина національного культурного коду Англії, сучасна інтерпретація.

Sokolova Alla, Doctor of Art Criticism, Professor at the Theoretical Department and Applied Cultural Studies, Odesa National A. N. Nezhdanova Academy of Music

Musical Aesthetics of John Dowland: From the Era of Elizabeth I to the Modern Understanding

The purpose of the research is to understand the work of John Dowland through the prism of the concept of melancholy as a reflection of a specific worldview of English society from the era of Elizabeth I to the present. **The research methodology** is based on the historical-conceptual, hermeneutic method and comparative analysis of factual data based on the works of E. Chambers, V. McCaffrey, D. Drew, D. Poulton, E. Fellows, P. Holman, A. Rooley, D. Poulton, F. Heseltine and others. **The scientific novelty** of the research lies in the first attempt to reveal the specifics of the aesthetics of melancholy as a unique phenomenon and part of the national cultural code of England. A study of John Dowland's musical aesthetics in the context of the culture of the Elizabethan era and its influence on modern musical art was carried out. **Conclusions.** English melancholy as a specific cultural code of the nation was formed under the influence of a complex of factors: geographical isolation of Britain, special climatic conditions, Puritan heritage with its emphasis on introspection, as well as the empiricism of English philosophical thought. A key role in the musical embodiment and consolidation of this phenomenon was played by the composer John Dowland, who not only reflected the tendency to melancholic moods, but also created a new aesthetic of melancholy and made a revolutionary breakthrough in several directions. In the period of dominance of vocal genres, he raised the music of the month to the level of high art. The universality of his musical language made it possible to overcome the status boundaries of Elizabethan England – the composer's works were performed with equal success both at the royal court and in the urban

environment. The aesthetics of melancholy created by John Dowland significantly influenced the further development of English musical culture.

Keywords: genre, musical style, musical aesthetics of John Dowland, era of Elizabeth I, English consort, madrigal, motet, song, aesthetics of melancholy, as part of the national cultural code of England, modern interpretation.

*Той дурень, хто не здатний
віддатися меланхолії хоча б раз на день.*

Старовинний англійський вислів

Актуальність теми дослідження. У 1558 році після смерті Марії I, прозваної «Кривавою Мері», на англійський престол зійшла її єдинокровна сестра Єлизавета I. У цей період англійський флот досяг визначних успіхів. Так, у 1588 році було здобуто славетну перемогу над іспанським воєнним флотом «Непереможна армада» – наймогутнішим флотом того часу. Іншою знаковою подією стало кругосвітнє плавання Френсіса Дрейка, здійснене у 1577–1580 роках. Ці досягнення заклали підвалини майбутньої Британської імперії та затвердили статус Англії як провідної морської держави, що мало далекосяжні наслідки для світової історії. Сама королева була вишуканим музикантом, чудово грала на верджинелі та лютні, любила танцювати, славилася покровителькою мистецтв, надихаючи музикантів, поетів та драматургів. У цьому контексті творчість відомого англійського композитора Джона Доуленда є особливо цікавою, оскільки йому вдалося трансформувати загальнокультурне розуміння меланхолії в неповторний музичний стиль.

Дослідження меланхолійної образності у творчості Дж. Доуленда відкриває перспективи розуміння як спільних точок дотику, так і відмінностей між англійською та європейською музичної традицією. Осмислення суті англійської меланхолії стає ключем до автентичного відтворення творів Джона Доуленда в сучасній концертній практиці, а також дає змогу вивчити причини впливу його творчості на наступні покоління композиторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про зростаючий інтерес до творчої спадщини Джона Доуленда. У сучасному музикознавстві спостерігається тенденція до переосмислення естетичних принципів композитора у контексті єлизаветинської епохи та їхньої актуалізації у сучасному музикознавстві. Фундаментальні дослідження А. Буллен, Е. Чемберса, В. Маккефрі, Д. Дрю, Ч. Боклерк, Е. Феллоуза, П. Холмана, Ф. Хезелтайна та інших розкривають соціокультурний контекст єлизаветинської доби та специфіку творчості Дж. Доуленда. Значний внесок у вивчення мелодійної

своєрідності творів Дж. Доуленда зробили також А. Рулі та Д. Пултон, у працях яких детально аналізуються особливості інтонаційної драматургії та риторичні постаті творів композитора.

Мета дослідження полягає в осмисленні творчості Джона Доуленда через призму концепції меланхолії як відображення специфічного світогляду англійського суспільства від епохи Єлизавети I до сучасності.

Виклад основного матеріалу. Єлизаветинська епоха – блискучий період англійського мистецтва: небувалий підйом досяг театру, поезія збагатилася сонетами Філіпа Сідні та Едмунда Спенсера. «За сорокап'ятирічне правління Єлизавети I довелося зіткнутися з багатьма викликами: релігійною нетерпимістю, що процвітала в британському суспільстві, загрозою іноземного вторгнення, чумою. Єлизавета I ставилася з повагою до грецької і латинської культури, вільно володіла французькою, італійською та іспанською мовами, була прекрасним оратором, із завидною завзятістю вела свою країну до епохи стабільності і процвітання», – зазначає дослідник А. Соколова [13].

Придворне життя королівського двора відрізнялося насиченістю: від видовищних лицарських турнірів, мисливських забав, поетичних вечорів та театралізованих вистав придворних Масок, що втілювали естетичні ідеали епохи. Танці займали особливе місце у житті королівського двору. Вольти, гальярди та павани були настільки популярні, що деякі композитори складали винятково танцювальну музику для інструментальних ансамблів. Серед композиторів-інструменталістів виділявся Ентоні Холборн, який служив при дворі королеви Єлизавети I як «асистент» (так називав його англійський композитор Джон Доуленд). Е. Холборн видав збірку із шістдесяти п'яти творів для ансамблів у чотирьох- та п'ятиголосному виконанні [12].

Єлизаветинська епоха ознаменувалася появою нових музичних інструментів: віоли (попередниці скрипки), раннього гобою та цілого сімейства клавішних – спінета, клавесина та вірджинала, що дозволило композиторам значно розширити звукову палітру. У цей же період лютня набуває широкої популярності як акомпануючий інструмент для вокалістів. Завдяки відносно

невисокій вартості виробництва люття відкрила доступ до музики для широких верств суспільства. Звучання люття створювало особливий меланхолійний настрій, який ідеально резонував із сумними осінніми вечорами – останнім яскравим спалахом життя перед настанням зимової темряви.

У період правління Єлизавети I відбулася істотна трансформація церковної музики, зумовлена насамперед утвердженням протестантизму в Англії. Якщо раніше домінувала католицька традиція з її латинськими текстами, то тепер особлива увага приділялася псалмам англійською мовою, що відповідало протестантській доктрині про доступність богослужіння для всіх віруючих Британії. Незважаючи на те, що латинська мова, як і раніше, зберігала свій статус у церковній практиці, англійські тексти поступово ставали все більш поширеними. Наслідуючи принципи протестантського богослужіння, композитори розробили нові музичні форми, що відрізнялися ясністю, простотою і виразністю. У результаті англійська церковна музика набула свого неповторного характеру і, надалі, вплинула на європейську музичну традицію [3].

Особливий розвиток у церковній музиці в період правління Єлизавети I отримав жанр антеми – духовна кантата на біблійний текст. Антем стає провісником нового підходу до богослужбової практики, де традиційна поліфонія переплітається із чіткістю текстової подачі.

До видатних композиторів єлизаветинської епохи можна віднести Томаса Талліса, якого часто називають отцем англійської церковної музики. Він служив органістом у Королівській капелі за правління чотирьох монархів, що свідчить про його надзвичайний талант і професійну майстерність. Учень Талліса, Вільям Берд також перебував на службі як головний органіст і придворний композитор королеви Єлизавети I. Свідченням особливого статусу обох композиторів при королівському дворі стає безпрецедентне рішення Єлизавети I, яка в 1575 надала В. Берду і Т. Таллісу двадцятирічну ліцензію на публікацію музики в Англії та монополне право на друк поліфонічних творів. Результатом такої королівської милості стає випуск *Cantiones que ab argumento sacrae vocantur* – однієї з перших в Англії збірки духовної музики. Збірка містила тридцять чотири латинські мотети, серед яких одним із найвідоміших вважався мотет Т. Талліса *O Nata Lux*. Публікація *Cantiones que*

ab argumento sacrae vocantur стала знаковою подією в історії англійської музики, яка дала поштовх поширенню музичних творів через друковані видання [6].

Англійський композитор Пітер Філіпс залишив велику музичну спадщину. Особливої популярності набув мотет *Ascendit Deus* («Бог вознісся»), який традиційно завершував різдвяні бенкети. Твори Пітера Філіпса увійшли до знаменитих музичних збірок епохи – *First Book of Consort Lessons* Томаса Морлі та *Fitzwilliam Virginal Book*. Доля композитора склалася драматично: будучи католицьким священником, він був змушений тікати з Англії, рятуючись від переслідувань на релігійному ґрунті.

Королева заохочувала творчі експерименти з різними інструментами, що спричинило народження англійського консорту. Термін «консорт», що вперше з'явився в англійській музиці середини XVI століття, походить від латинського *consortium* – об'єднання музикантів, що грають на різних інструментах. Особливістю консортної музики була старанно продумана поліфонічна структура, у якій кожен інструментальний голос, залишаючись чітко помітним, вплітався у загальну музичну тканину. Перший англійський струнний ансамбль складався зі скрипки, флейти, люття та віолі. Популярність консорту була настільки велика, що в 1599 р. Томас Морлі видав свою знамениту працю «Перша книга п'єс для консорту», що став настільною книгою музикантів того часу. Можна стверджувати, що симфонічна музика, що досягла своїх вершин у творчості Моцарта і Бетховена, спирається на фундамент, закладений середньовічними трубадурами та англійських консортів з їх складною поліфонічною структурою та принципами взаємодії різних інструментальних груп [9].

Інший музичний символ періоду правління Єлизавети I – англійський мадригал – жанр світської музики, призначений для освіченої публіки. Мадригал бере свої витoki в італійській музичній традиції, проте на англійському ґрунті він знайшов нове життя. Мелодична виразність, зв'язок музики з поетичним текстом зробило англійський мадригал надзвичайно популярним. Серед видатних майстрів, які складали мадригал, особливе місце займають Томас Вілкс і Томас Морлі. Т. Вілкс, автор знаменитого мадригалу *Hark, All Ye Lovely Saints Above* («Послухайте, всі прекрасні святі вище»), створював твори, що відрізняються глибиною емоційного змісту.

Томас Морлі привніс до англійського мадригалу народний колорит і опублікував збірку «Тріумф Оріани», що об'єднала двадцять п'ять мадригалів різних композиторів того часу. «Оріана», як і «Глоріана», було одним із поетичних імен, якими сучасники називали королеву Єлизавету I. До збірки увійшов і мадригал самого Т. Морлі *Arise, Awake* («Повстань, прокинься»), який став класикою жанру та свідченням розквіту англійської поліфонічної музики елізаветинської епохи [5].

В епоху Відродження в Англії балади грали особливу роль, будучи розвагою, доступною всім соціальним верствам: саме балади ставали вікном у світ мистецтва для небагатих городян. Серед перлин баладної творчості того часу особливе місце займає різдвяна балада *The Old Year Now Away Is Fled*, мелодія якої перегукується зі знаменитою *Greensleeves*, авторство якої приписується королю Генріху VIII, який нібито присвятив пісню Анні Болейн, майбутній матері королеви. Однак музикознавці спростовують цю легенду: стиль *Greensleeves* несе явні риси пізнішого, елізаветинського періоду. Так чи інакше, походження цієї мелодії і досі оповите таємницею. Тим не менш, про її повсюдну популярність до кінця XVI століття красномовно свідчить шекспірівська комедія «Віндзорські жартівниці», де головний герой Фальстаф виголошує: «Нехай небо пролле картопляний дощ! Нехай гримить під мелодію *Greensleeves!*» [1].

У п'єсах Вільяма Шекспіра було процитовано назви чи витримки з понад 150 популярних балад та танців. Музично освічена елізаветинська публіка була настільки добре знайома з популярними баладами, що навіть найменший натяк або відсилання до відомої мелодії або тексту викликали миттєвий емоційний відгук. Ця особлива чутливість до музики та поезії, схильність до глибоких переживань знайшла своє відображення в культурному феномені того часу – меланхолії, яку дослідники визначають як характерну рису епохи Відродження, називаючи цей період «золотим віком меланхолії». Надлишок чорної жовчі, що викликав меланхолію, розглядався двояко: з одного боку, як тілесна недуга, яка потребує специфічних методів лікування, з іншого – як особливий стан, що відкриває шлях до найвищих проявів людського інтелекту. Філософи епохи Відродження, вивчаючи давньогрецькі тексти, заново відкрили аристотелівську концепцію меланхолії, згідно з якою люди, схильні до цього стану духу, часто мають ознаки геніальності. Ця ідея отримала

розвиток і в епоху романтизму: меланхолія стала сприйматися як елемент піднесеного, а смуток розглядався як особливий стан душі, що сприяє прозрінню та збагненню істини.

Досліджуючи корені англійської меланхолії, можна знайти складне переплетення різних чинників. У народній мудрості цей настрій не тільки визнавався, а й цінувався, що відображено у старовинному англійському вислові: «Той дурень, хто не здатний вдатися до меланхолії хоча б раз на день». Ставлення до меланхолії як до ознаки глибокого розумового процесу та чутливості різко контрастує з європейським поглядом, що яскраво ілюструє саркастичне зауваження Вольтера про «темні листопадові дні, коли англійці звично вішаються».

За протилежним сприйняттям ховається фундаментальна особливість англійського характеру: здатність перетворювати меланхолію на джерело творчого та філософського осмислення життя. Згодом ця риса настільки глибоко інтегрувалася в англійську культуру, що стала одним із визначальних елементів національної ідентичності. Меланхолія в англійській традиції – це не просто стан засмучення, а складний культурний феномен, що поєднує в собі споглядальність, творче натхнення та особливу форму естетичного сприйняття світу [4].

Меланхолія в елізаветинську епоху – не модна забаганка, а ознака витонченої натури, здатної до почуттів і роздумів, не хвороба розуму, яка поглинає і руйнує, а медитація, що оздоровлює. Міркування про меланхолію пронизували всі сфери життя того часу – від наукових трактатів про природу меланхолії до шекспірівського «Гамлета» з його муками.

Джон Доуленд – один із найвпливовіших композиторів елізаветинської епохи. Меланхолія стала творчим кредо англійського лютніста, композитора, поета та дипломата Джона Доуленда, що позначилася на його особистому девізі: *Semper Dowland Semper Dolens* («Завжди Доуленд, завжди сумний»). Фактично його творчість заклала основи для формування меланхолійного стилю в англійській музиці.

Дж. Доуленд майстерно використовував меланхолійний тренд, перетворивши його на художньо-виразний засіб. Його музика стала втіленням духовних пошуків, а особисті переживання композитора резонували із загальними настроями суспільства. Він зумів надати індивідуальне звучання колективним емоціям, створивши музичний стиль, який не втрачає своєї актуальності й сьогодні [8].

Біографія видатного музиканта, незважаючи на його величезну популярність, оповита таємницею. Д. Доуланд, що народився близько 1563 року, імовірно в Лондоні, прожив бурхливе життя. Його кар'єра була сповнена драматичних поворотів. Спочатку він служив при дворі королеви Єлизавети I. Пізніше доля привела його до Данії, де він став придворним лютністом короля Крістіана IV. Однак, незабаром Д. Доуланд був змушений покинути датський двір через «незадовільну поведінку», що опосередковано свідчить про складний характер його взаємин із владою. Ця подія стала однією з безлічі поворотних моментів у житті композитора. Відмова в службі при англійському дворі, ймовірно пов'язана з його католицьким віросповіданням, життя у бідності, незважаючи на широке визнання, наклали глибокий відбиток на творчість композитора.

Внутрішній світ композитора розкривається через музику: пісні Д. Доуланда пронизані тугою та смутком, стали знаковими та впродовж століть продовжують захоплювати слухачів. Популярність музики Доуланда серед сучасників була безпрецедентною – одна з його пісенних збірок перевидавалася чотири рази на рубежі XVI-XVII століть. Його перша збірка пісень та лютневих арій 1597 року стала справжнім бестселером свого часу. Будучи автором численних пісень, Доуланд, по суті, був поп-ідолом свого часу. Творча спадщина Д. Доуланда майже порівну складає вокальні твори та сольні композиції для лютні. Емоційна глибина його музики вражає серйозністю, про що свідчать назви його творів: *Flow, My Tears* («Лийтеся, мої сльози»), *Rest awhile, you cruel cares* («Відпочиньте на мить, жорсткі турботи»).

Чотирихвилинна тривалість типової пісні Дж. Доуланда – це не випадковий тимчасовий вимір, а ретельно вивірена форма, що дозволяє слухачеві повністю поринути в атмосферу меланхолійної споглядальності. За цей час музична драматургія твору розгортається від першого зіткнення зі скорботою до глибокого емоційного очищення – катарсису, характерного для творчості композитора [12].

Новаторство Дж. Доуланда виявилось не тільки у емоційному змісті його музики, а й у революційному підході до музичного виконавства. Він відіграв ключову роль у популяризації лютні в Англії, інструменту, який можна порівняти із сучасним фортепіано за його доступністю та демократичністю. Дж. Доуланд створив інтимний стиль виконання: солюючий голос супроводжувався скромним акомпанементом лютні. Ця простота

і безпосередність музичного висловлювання мали великий вплив на публіку і сприяли утвердженню англійської мови як однієї з провідних мов європейської музичної культури.

Твердження англійського композитора, історика музики Чарльза Берні про «мізерні здібності Дж. Доуланда в контрапункті» демонструє нерозуміння природи та стилю його творів. Складний контрапункт у традиції Томаса Талліса, Джованні-П'єрлуїджі да Палестрина, та Орlando ді Лассо був би недоречним для камерних поетичних творів, які створював Д. Доуланд. У тих випадках, коли композитор все ж таки звертається до контрапункту, він використовує його лаконічно і цілеспрямовано, що ілюструють гімни в збірці *A Pilgrim's Solace*.

Можна частково погодитись із зауваженням Франческо Берні про те, що Дж. Доуланд не здобув систематичної музичної освіти, що включає всі академічні дисципліни. Однак, подібна критика могла б бути адресована багатьом видатним композиторам. Творче становлення Джона Доуланда відбувалося переважно у французькому музичному середовищі, де домінував популярний жанр світської вокальної музики *air de cour*, що чітко простежується у його ранніх творах [11].

Творчий шлях Дж. Доуланда можна умовно поділити на три ключові етапи. На першому етапі композитор затвердив принцип чотириголосся із лютневим акомпанементом, де лютнева партія адаптувала вокал під можливості інструменту. Його ранні пісні були строфічними, заснованими на танцювальних формах та натхненними мадригальним стилем італійського композитора Луки Маренціо. Другий етап творчості Доуланда відбито у «Другій книзі пісень», композитор почав експериментувати з формою сольної пісні. На третьому, заключному етапі, Дж. Доуланд досяг досконалості у створенні творів для соліста та лютні, де вокальна та інструментальна партії утворювали нерозривне художнє ціле. Строфічна форма зустрічалася рідше, Джон Доуланд поступово відійшов від мадригального стилю на користь вільнішої манери, який тісно переплітався з природними ритмами мови та відрізнявся пронизливою виразністю [10].

«Книги пісень» Дж. Доуланда стали справжнім бестселером: кожен нову збірку публіка чекала з нетерпінням. Збірки зробили музику Доуланда доступною для широкої аудиторії завдяки інноваційному формату.

Книги друкувалися великим шрифтом і були розраховані на розміщення на невеликому столі, зібравшись навколо музиканти могли читати свої партії. Такий формат дозволяв експериментувати із різними поєднаннями інструментів.

Дж. Доуленд віртуозно володів принципами музичної риторики, та його дар виявлявся у майстерному поводженні з текстом, що знаходило відгук у слухачів. Яскравим прикладом є пісня *Sorrow, Stay*, де композитор майстерно використовує прийоми повторення та музичного коливання. Слово «жалість» звучить шість разів поспіль, а фраза «але вниз, вниз, вниз, вниз я падаю» повторюється чотири рази, створюючи драматичний ефект. За цим слідує слово «встань», протягне на вісім повільних тактів, породжуючи момент надії. Однак цей пробіск оптимізму різко обривається заключними словами «Я ніколи не буду», повертаючи слухача до первісного почуття безвиході [7].

Хоча достеменно невідомо, чи був Д. Доуленд автором текстів своїх творів, є вагомі підстави вважати, більшість із них належали його перу. Багато текстів відрізняються поетичною майстерністю. *In Darknesse Let Me Dwell* («Дозволь мені перебувати в п'їтмі») заслуговує на дослівну цитату [2]:

In darkness let me dwell, the ground shall
sorrow be,

The roof despair to bar all cheerful light
from me,

The walls of marble black that moistened
still shall weep,

My music hellish jarring sounds to banish
friendly sleep...

Дозволь мені перебувати в темряві, де
скорбота – моя земля,

Де дахом стане мені розпач, світло
радісті ганя,

Де стіни чорного мармуру, обмиті
сльозами,

І музика пекельних звуків прожене сон
годинами...

(Переклад авторки А. Соколової).

Вплив творчості Джона Доуленда виявився позачасовим, і досі його називають «Шекспіром пісні». Традиція музичної меланхолії проходить через всю історію британської музики і знаходить своє відображення в різних жанрах і епохах. Бенджамін Бріттен, натхненний спадщиною великого лютніста, створив два видатні твори: *Lachrymae* для альта та фортепіано та *Nocturnal* для соло гітари. Обидва твори є переосмисленням

музики Д. Доуленда в сучасному контексті. Монументальні симфонії Едварда Елгара сучасники характеризували як «чудесні у своїй героїчній меланхолії». Композитор Томас Адес запропонував незвичайну інтерпретацію знаменитої пісні *In Darknesse Let Me Dwell* («У темряві дозволь мені жити»), трансформувавши її в загадкову фортепіанну п'єсу під назвою *Darkness Visible* («Зрима п'їтма»).

Меланхолійна традиція продовжує жити і в сучасній британській музиці: меланхолійні настрої трансформуються в нові форми вираження – від поп- і рок-музики до експериментальної електроніки. Творчість Д. Доуленда знайшла несподіване продовження у популярній музиці. Елвіс Костелло виконав свою версію *Can She Excuse My Wrongs?* («Чи може вона вибачити мої помилки?»). Композиція *Time* культового гурту *Pink Floyd* стала квінтесенцією «тихого англійського розпачу», меланхолія набула нового звучання, поєднавши в собі класичну традицію з психоделічними експериментами.

Музика Джона Доуленда зачаровувала Стінга (справжнє ім'я – Гордон Метью Томас Самнер) протягом 25 років. У 2006 році Стінг записав альбом пісень Доуленда *In Darkness Let Me Dwell* («У темряві дозвольте мені поселитися») для престижної німецької звукозаписної компанії *Deutsche Grammophon*, прагнучи відтворити атмосферу тюдоровської епохи. Автентичне звучання старовинних інструментів гармонійно переплітається з характерним голосом Стінга, що безпомилково впізнається, створюючи ідеальний баланс між теперішнім і минулим.

До творчої спадщини Дж. Доуленда звернувся і британський композитор Гаррісон Бертуїстл, який створив нову інтерпретацію шести пісень композитора, включаючи *Seven Tears Figures in Seven Passionate Pavanes* («Сім сліз, втілених у семи пристрасних паванах»). Ці твори склали першу частину його театральної роботи, прем'єра якої відбулася в місті Олдборо. Г. Бертуїстл не тільки не прагнув пом'якшити властиву музиці Дж. Доуленда меланхолію, але, навпаки, посилив її за допомогою оркестрування. Використовуючи кларнет і флейту в крайніх регістрах їх діапазонів, йому вдалося створити пронизливий твір, який став прелюдією до його п'єси *The Corridor* («Коридор»). Цей твір є оригінальним переосмисленням міфу про Орфея, розказаного від імені загиблої Еврідіки.

Отже, меланхолійна традиція, яку заклав Дж. Доуленд, вплинула на розвиток англійської музики в наступні століття. Музика Д. Доуленда має якість позачасовості. Феномен довговічності

творів композитора, мабуть, полягає у здатності композитора вести інтимний діалог зі слухачем. Він говорить дивовижно зрозумілою емоційною мовою, зачіпає струни людської душі незалежно від історичної епохи. Ця особливість його музики долає тимчасову дистанцію у більш ніж чотири століття, зберігаючи свою достовірність та художню силу.

Висновки. Джон Доуленд – унікальна постать у музичній культурі. Його новаторство виявилось у кількох ключових аспектах. Музика Джона Доуленда здолала станові кордони елізаветинської Англії. Твори англійського композитора з рівним успіхом виконувались як у королівському дворі, так і у міському середовищі, що свідчить про універсальність його музичної мови. Дж. Доуленд здійснив революцію в інструментальній музиці: у період безумовного домінування вокальних жанрів він підняв лютневу музику до рівня високого мистецтва. У творчості Дж. Доуленда вперше з'являється детальне опрацювання поетичного тексту. Композитор об'єднав віртуозну техніку лютневої гри, виразність людського голосу та вишукану поезію.

Джон Доуленд відіграв ключову роль у затвердженні англійської меланхолії як культурного коду Англії. Формуванню даного феномена сприяли географічна ізольованість Британії та відстороненість від континентальної метушні, кліматичні умови, пуританська спадщина з акцентом на самоаналізі та внутрішньому самовдосконаленні, емпіризм англійської філософії, що розкриває чуттєвий досвід та суб'єктивні переживання, а також характерна для англійської *upper lip*. Пізніше меланхолійна лінія отримала розвиток у творчості В. Шекспіра, вікторіанських композиторів та письменників. Культові твори закріпили образ меланхолійного героя англійському суспільстві. Дж. Доуленд не тільки відобразив схильність до меланхолійних настроїв в Англії, але створив нову естетику меланхолії як частини національного художнього канону, що вплинула на наступні покоління англійських композиторів.

Література

1. Beauclerk Ch. Shakespeare's Lost Kingdom: The True History of Shakespeare and Elizabeth. New York : Grove Press, Reprint edition, 2011. 464 p.
2. Bullen A. H. Song-Books of the Elizabethan Age, London, John C. Nimmo, 1887. P. 53–54.
3. Chambers E. The Elizabethan Stage. Oxford & New York : Clarendon Press & Oxford University Press, 2010. 488 p.
4. Drew D. The Melancholy Assemblage: Affect and Epistemology in the English Renaissance Fordham University Press, 2013. 238 p.
5. Fellowes E. H. English Madrigal Composers. Oxford University Press, 1948. 364 p.

6. Hageman E., Conway K. Resurrecting Elizabeth I in Seventeenth century England. Vancouver : Fairleigh Dickinson University Press, 2007. 296 p.
7. Heseltine Ph. A Note on John Dowland. Scientific journal: The Musical Times, Vol. 67, No. 997. 1926. P. 209–212.
8. Holman P. Dowland: Lachrimae, 1604. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 120 p.
9. MacCaffrey W. T., Forney K. Elizabeth I. London : E. Arnold, 1993. 64 p.
10. Poulton D. John Dowland: his life and works. University of California Press, 1972. 520 p.
11. Rooley A. New Light on John Dowland's Songs of Darkness. Journal: Early Music, Vol. 11, № 1. 1983. P. 6–22.
12. Sokolova A. V. Theater in England: from Elizabethan to restoration Theater. European Journal of Humanities and Social Sciences : Scientific journal. Vienna : Premier Publishing, 2020. Issue 6. P. 8–14.
13. Соколова А. Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Русі-України : дисер. ... доктора мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2021.

References

1. Beauclerk, Ch. (2011). Shakespeare's Lost Kingdom: The True History of Shakespeare and Elizabeth. New York [in English].
2. Bullen, A. H. (1887). Song-Books of the Elizabethan Age. London [in English].
3. Chambers, E. (2010). The Elizabethan Stage. Oxford & New York [in English].
4. Drew, D. (2013). The Melancholy Assemblage: Affect and Epistemology in the English Renaissance. Fordham University Press [in English].
5. Fellowes, E. H. (1948). English Madrigal Composers. Oxford [in English].
6. Hageman, E., & Conway, K. (2007). Resurrecting Elizabeth I in Seventeenth century England. Vancouver [in English].
7. Heseltine, Ph. (1926). A Note on John Dowland. Ph. Heseltine. The Musical Times, 67, 209–212 [in English].
8. Holman, P. (2008). Dowland: Lachrimae, 1604. Cambridge [in English].
9. Poulton, D. (1972). John Dowland: His Life and Works. University of California Press [in English].
10. Rooley, A. (1983). New Light on John Dowland's Songs of Darkness. Early Music, 11 (1), 6–22 [in English].
11. Sokolova, A. V. (2020). Theater in England: From Elizabethan to Restoration Theater. European Journal of Humanities and Social Sciences, 6, 8–14 [in English].
12. Sokolova, A. (2021). Byzantine Knightly Cultural Phenomenon in the Religious and Creative Traditions of Britain-England and Rus-Ukraine. Doctoral Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025*

УДК 78.2У;79.2

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327985

Цитування:

Бекіров У. Р. Роль музики в постановках сучасного українського театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 318–322.

Бекіров Усеїн Різайович,

доктор філософії з музичного мистецтва,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6766-3923>
usyabek@gmail.com

Bekirov U. (2025). The Role of Music in Productions of Modern Ukrainian Theatre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 318–322 [in Ukrainian].

РОЛЬ МУЗИКИ В ПОСТАНОВКАХ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Мета статті – виявити особливості використання театральної музики у виставах драматичних і експериментальних театрів України першої чверті ХХІ ст. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, системний та типологічний метод, метод компаративного аналізу, метод мистецтвознавчого та жанрово-стильового аналізу.

Наукова новизна. Досліджено особливості використання музики у виставах українських драматичних та експериментальних театрів першої чверті ХХІ ст.; розглянуто сучасні підходи до створення театральної музики на прикладі постановок В. Троїцького (етногурт «ДахаБраха»), Д. Петросяна (використання творів світових та сучасних українських композиторів, поєднання класики, бібопу, ембієнту та ін.) та ін. **Висновки.** Серед основних функцій музики в постановках сучасного українського театру: визначення та конкретизація обстановки, визначення темпу сценічної дії, наявність підтексту, створення настрою та посилення передчуття, формування та спрямування емоцій з метою посилення залучення глядача. За допомогою музики у виставах з'являється об'ємність та своєрідна філософія звучання. Значні виражальні можливості театральної музики зумовлені зокрема і можливістю вторинних сенсів, створюючи підтексти – цитати, що спрямовані на сприйняття першоджерела, трансформованого в результаті цитування. Матеріал, що цитується композитором інтерпретується в особливому ракурсі відповідно до його можливості формувати необхідні режисеру-постановнику контексти. Специфіка розвитку сучасного українського музичного і театального мистецтва зумовлює використання у постановках вітчизняного театру різноманітних підходів до театральної музики – від створення авторської музики, зокрема на основі поєднання автентичного українського мелосу з інокультурними елементами, до радикальних експериментів з різноманітними шумами, від побудови музичної партитури на міксі популярної музики, до ретельного відбору завершених музичних фрагментів, що призначені для акцентування на необхідних драматургічних моментах.

Ключові слова: театральна музика, сучасний український театр, музичний матеріал, синтез, режисер, композитор, авторські підходи.

Bekirov Usein, Doctor of Philosophy in Musical Arts, Doctoral Student, National Academy of Culture and Arts Management

The Role of Music in Productions of Modern Ukrainian Theatre

The purpose of the article is to identify the features of the use of theatrical music in the performances of Ukrainian dramatic and experimental theatres of the first quarter of the 21st century. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, the system and typological method, the method of comparative analysis, the method of art history and genre-style analysis were applied. **Scientific novelty.** The features of the use of music in the performances of Ukrainian dramatic and experimental theatres of the first quarter of the 21st century were studied. Modern approaches to the creation of theatrical music were considered using the example of the productions of V. Troitskyi (ethnogroup "DakhaBrakha"), D. Petrosian (use of works by world and modern Ukrainian composers, combination of classics, bebop, ambient) and others. **Conclusions.** Among the main functions of music in the productions of modern Ukrainian theatre are: defining and specifying the setting, determining the pace of stage action, the presence of subtext, creating mood and enhancing anticipation, forming and directing emotions in order to increase the viewer's involvement. With the help of music, volume and a peculiar philosophy of sound appear in performances. Significant expressive possibilities of theatrical music are due, in particular, to the possibility of secondary meanings, creating subtexts – quotes, which are aimed at the perception of the primary source, transformed as a result of quoting. The material quoted by the composer is interpreted in a special perspective in accordance with his ability to form the contexts necessary for the director-producer. The specifics of the development of modern Ukrainian musical and theatrical art determine the use of various approaches to theatrical music in the productions of the domestic theatre – from the creation of original music, in particular, based on a combination of authentic Ukrainian melos with foreign cultural elements, to radical experiments with various noises, from building a musical score on a mix of popular music, to a careful selection of completed musical fragments designed to emphasise the necessary dramatic moments.

Keywords: theatrical music, modern Ukrainian theatre, musical material, synthesis, director, composer, original approaches.

Актуальність теми дослідження. Перша чверть ХХІ ст. – один із знакових періодів в історії розвитку українського театрального мистецтва, що отримало виявлення в суттєвому розширенні та збагаченні жанрових, тематичних, формотворчих та художньо-постановочних аспектів. Наслідком сміливих творчих експериментів провідних діячів українського сценічного мистецтва стало формування нової театральної естетики. В синтетичному за природою театральному мистецтві трансформаційні процеси торкнулися всіх компонентів драматичної вистави, включно з музикою – важливого елемента театру, що збагачує сценічну дію та поглиблюючи емоційні зв'язки.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю виявити особливості використання театральної музики у виставах драматичних та експериментальних театрів України першої чверті ХХІ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед наукових праць, присвячених театральній музиці чи не найбільше уваги дослідниками приділено саме аспекту взаємодії музичного і драматичного мистецтва. Так, наприклад, М. Гарбузюк у статті «Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру імені М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора» [2] на основі аналізу клавіру музики та примірника режисерського сценарію здійснює спробу осмислити пошуки композитором мелодичного, гармонічного і тембрового вияву образу та особливості його використання в сценічній дії. Однією з ґрунтовних праць, присвячених дослідженню театральної музики крізь призму особливостей українського драматичного театру є публікація Г. Фількевич «Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття» [10]. Комплексне дослідження ролі музики в українському драматичному театрі другої половини ХХ ст. здійснює О. Білас у дисертаційній роботі «Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької)» [1]. Особливості творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру на прикладі діяльності О. Радченка, який є автором музики до близько 500 драматичних і музично-драматичних вистав розглядає Х. Новосад [6]. Окремі

аспекти ролі музики у створенні атмосфери сучасного театру на прикладі Рівненського обласного академічного театру висвітлено у статті А. Куряти [4] та ін. Проте проблематика театральної музики у постановках сучасних українських театрів лишається одним із недостатньо висвітлених аспектів і вимагає подальшого мистецтвознавчого осмислення.

Мета статті – виявити особливості використання театральної музики у виставах драматичних і експериментальних театрів України першої чверті ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Новий рівень взаємодії музики і театру, започаткований на межі ХІХ–ХХ ст., що був зумовлений особливістю культуротворчої філософії модерну, ознаменував еволюцію синкретичності, вкоріненої ще в античній театральній традиції, до феномену мистецького синтезу [5, 70].

Театральна музика являє собою музику, що написана для управління, покращення або посилення театральної концепції і використовується в постановках різних видів театру (музичного, драматичного, експериментального, пластичного та ін.) і характеризується певними особливостями та функціями, що відповідають специфіці музично-театральних і драматичних жанрів/видів/форм. Музика, створена для драматичних вистав чи перформансів, на відміну від музики для опери, балету, мюзиклу чи музичної комедії, підкорюється іншим законам. Якщо в опері музика диктує форму репрезентації драматичного візуального образу і керує його розвитком, в інших видах театру вона є одним із елементів, органічний синтез яких народжує цілісний сценічний твір. Власне дотримання ідеї синтезу мистецтв, в якому музика присутня в розмаїтті всіх можливостей характерне для театральних концепцій сучасної режисури.

На думку дослідників, театральна музика у драматичних виставах «сприяє створенню емоційної атмосфери драми, трагедії чи комедії» [7, 163], надає можливості відтворення необхідного колориту сценічного дійства (від історичного до національного та локального), поглиблює акторські образи, дозволяє фокусувати увагу глядача на знакових моментах або кульмінації вистави, впливати на залученість акторів і, відповідно, на рівень їх гри та ін. [7, 163]; посилює стильові та конструктивні особливості постановки, створює атмосферу і динаміку сценічної дії, дозволяє виокремити основні та другорядні епізоди, надає можливість досягнути художньо-

постановочну концепцію та використані для її втілення засоби [2, с. 49].

У теорії театральної музики розрізняють:

- музику, що включена до п'єси безпосередньо драматургом (зазвичай постановки музично-драматичного театру) – різноманітні музичні номери (від хорового і сольного співу до оркестрового виконання та ін.);

- музику, що є одним із важливих елементів сценічного твору, а її специфіка відповідає режисерському задуму і передбачає залучення композитора або звернення до готових музичних творів (можливе використання звукозапису або живе виконання музикантами як за лаштунками, так і в межах сценічного простору).

С. Садовенко типологізує театральну музику в драматичних виставах за способом використання: увертюра, музичні антракти, музичний фінал акта або вистави, музичні номери по ходу сценічної дії (у свою чергу поділяється на сюжетну та умовну – перша виправдовується сценічною дією і або виконується або обігрується дійовими особами, а друга звучить поза місцем дії і призначена для сприйняття лише глядачем – саме вона є активним елементом сценічної дії [7, 165].

Закордонні дослідники пропонують більш широку типологізацію театральної музики за способом використання:

- музика відкриття (увертюра): сприяє зосередженню увагу глядача на виставі, яка буде представлена, а також повідомляє про початок вистави. Оскільки її функція полягає в тому, щоб зосередити увагу аудиторії, композиція вступної музики спрямована на привернення уваги глядача;

- кавер-музика: музика, що сповіщає глядачів про завершення вистави, зазвичай має таку саму композиційну форму як увертюра чи інша музика, що звучить у виставі;

- замінна музика: ця музична композиція служить для підтримки емоційної стабільності глядачів у перенесенні атмосфери до наступного епізоду, а також функціонує як підготовка для акторів і сценічної групи;

- музична ілюстрація: допомагає виразити внутрішній настрій персонажа в певному епізоді або сцені;

- музичний звуковий трек: музична композиція, що зазвичай має форму пісні або пісні з текстом, тема якого є основною або головною темою в постановці;

- музична тема пісні – це музика, натхненна темами, які вважаються важливими в сценічному творі;

- музика персонажів: музичні композиції, створені спеціально для характеристики зовнішнього вигляду персонажа;

- акцентуаційна музика: призначена для уточнення наміру руху актора; хоча насправді людський рух не звучить чітко, наприклад, коли в історії комусь кажуть вдарити свого супротивника, щоб прояснити рух, його поглиблюють і уточнюють за допомогою акцентованої музики;

- музика налаштування: музика розкриває місце і час події, вона відіграє важливу роль у вираженні ситуації на слух через асоціативні чи творчі звуки про атмосферу (технічно цей музичний супровід повинен мати безперервність між атмосферою, рухом і музикою);

- музика, що розтоплює емоції: «знищення або розчинення емоцій, які були скеровані з попередніх сцен, а потім навмисно розтоплені» [12, 26205].

Театральна музика в контексті особливостей драматичного театру виконує ряд функцій, серед яких створення та посилення емоцій персонажів, атмосфери вистави та наділення її можливостями стимулювати уяву і стати центром уваги глядача. Важливими функціями музики є вплив на актора і глядача, в контексті формування необхідних емоційних відчуттів та психологічних станів. Здатність музики забезпечити емоції і сенс не лише сама собою, але й у контексті ролі, впливає на емоційний відгук глядача, передаючи психологію зіграних персонажів.

Дослідники серед способів організації музичного матеріалу в загальній партитурі вистави виділяють: систему лейтмотивів, що пов'язані з головними персонажами; музичні номери, завдання яких полягає в створенні емоційно-настрійового тла сцени/епізоду, ілюстрування сценічної дії; музику як ритміко-організуюче начало, що сприяє посиленню «пунктуації» театральної мови; вокальні номери, що виступають характеристиками героїв та ін. [2, 52].

Форма музики в театрі завжди інноваційна. У той час коли опера і балет відповідає моделі, що включає в себе постановку, глядацький етикет, взаємодію з глядачем та ін., театр постійно намагається зламати бар'єри між цими моделями. Специфіка розвитку сучасного українського музичного і театрального мистецтва зумовлює використання у постановках вітчизняного театру різноманітних підходів до театральної музики. З огляду на значний вплив на сучасне мистецтво ідей постмодернізму, однією з важливих особливостей якого є стирання межі між високою і масовою

культурою, музична партитура багатьох вистав зазвичай являє собою мікс популярної музики з номерною структурою. Паралельно в сучасних театрах проводяться радикальні експерименти з музичними можливостями, наприклад, з використанням різноманітних шумів, щоб змусити глядача відчувати себе некомфортно і надати можливість зосередитися на слуханні.

Показовим прикладом новаторських експериментів театральної музики є діяльність режисера В. Троїцького, який спеціально для проєкту «Україна містична» (2004, Мистецький центр ДАХ) заснував гурт «ДахаБраха», що працює в стилі етно-хаос (мається на увазі хаотичне поєднання різноманітних джерел етнічного походження). Мистецтвознавці наголошують, що для гурту «характерне створення ефекту, аналогічного сепмлюванню, трансу, медитації, проте за допомогою живого звучання інструментів» [9, 90]. У проєкті «Україна містична» драматичною основою стали колізії трагедії «Макбет» В. Шекспіра, а основоположне значення відіграла унікальна репрезентація музично-пісенного матеріалу, вирішене в обрядово-ритуальній традиції з метою введення глядачів у стан трансу: автентичний український мелос органічно доповнювали звуки «буддійського гонгу, індійських барабанів-tabla, маракасів, тріскачок і академічної віолончелі» [8].

Власне інноваційний ф'южн автентичних мотивів із сучасними музичними напрямками і стилями є досить популярним підходом до створення театральної музики на початку 2020-х рр. Так, наприклад, головна хормейстерка Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка С. Карпенко створила музику до резонансної вистави режисера І. Уривського «Конотопська відьма» за Г. Квіркою-Оснот'яненком, репрезентувавши осучаснений музичний супровід, у якому «автентичні мотиви та звуки, притаманні українській народній музиці» [11, 30] синтезовано з українським репом.

Цікавий підхід до театральної музики демонструє один із провідних представників молодого покоління українських театральних режисерів Д. Петросян - майстер сам конструює задумані підтексти, оскільки є автором музичного оформлення всіх своїх вистав. Позиціонуючи музику як додаткового персонажа вистави, Д. Петросян поєднує її з візуальним рядом та створює нові сенсові навантаження в контексті режисерської концепції. Варто зазначити, що підходи Д. Петросяна до музичного оформлення досить варіативні. Так, у виставі «Війна» за однойменною п'єсою Л. Нурена (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2018) режисер мінімізує звукове оформлення, зводячи все до єдиної потужної звукової події (змітання зі столу відра з водою),

в «Царі Едіпа» Софокла (Театр на Подолі, 2023) використовує готові музичні фрагменти композиторів Р. Григоріва та І. Разумейка, написаних спеціально для вистави, а також мелодія з опери Chornobyldorf; у «Візиті» Ф. Дюрренматта (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2023) – використовує абстрактні музичні образи (конкретні посилання на класичні твори, зокрема фінальну арію Командора з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта) з метою відходу від побутовості; у «Кассандрі» Лесі Українки (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2021 р.) акцент зроблено на посиленні емоційності ситуації, у якій перебуває персонаж (у плейлисті до вистави музика А. Пярта, С. Мікуса, М. Монка, М. Равеля, Й. Баха та ін.) [3].

Д. Петросян створює своєрідне шумове тло, завершені музичні фрагменти в якому призначені для акцентування на необхідних драматургічних моментах, а варіативність його підходів до театральної музики засвідчує використання як творів світових (В. А. Моцарт, Й. Бах, М. Равель та ін.), так і сучасних українських композиторів (Р. Григорів та І. Разумейко), поєднання класики, бібопу, ембієнту та ін.

Отже, музика в драматичній виставі дає описові підказки, які покращують розуміння наративу у візуальному ряді, створює емоції акторського складу та необхідну для глядача атмосферу.

У сучасному українському театрі музика виконує кілька функцій:

- характеристика: у суспільстві існують сформовані враження про різні види музики (весела, трагічна, пристрасна – щодо ритму, патріотична з точки зору теми та ін.) – такий зв'язок між музикою та емоціями активно використовує режисер для посилення образу персонажа;

- зміщення в часі та просторі: порівняно з оперою, просторова структура драматичної вистави зазвичай занурює глядача в історію, що дає сучасному українському театру багато можливостей увиразнити постановку (наприклад, живий реп використовується між сценами для переходу від однієї сцени до іншої);

- передача атмосфери: традиційно головна роль театральної музики полягає в передачі атмосфери – незважаючи на те, що художній ефект вистави великою мірою залежить від візуальних ефектів та мови, музичний супровід відіграє важливу роль.

Висновки. Серед основних функцій музики в постановках сучасного українського театру: визначення та конкретизація обстановки, визначення темпу сценічної дії, наявність підтексту, створення настрою та посилення передчуття, формування

та спрямування емоцій з метою посилення залучення глядача. За допомогою музики у виставах з'являється об'ємність та своєрідна філософія звучання. Значні виражальні можливості театральної музики зумовлені зокрема і можливістю вторинних сенсів, створюючи підтексти – цитати, що спрямовані на сприйняття першоджерела, трансформованого в результаті цитування. Матеріал, що цитує композитор, інтерпретується в особливому ракурсі відповідно до його можливості формувати необхідні режисеру-постановнику контексти. Специфіка розвитку сучасного українського музичного і театального мистецтва зумовлює використання у постановках вітчизняного театру різноманітних підходів до театральної музики – від створення авторської музики, зокрема на основі поєднання автентичного українського мелосу з інокультурними елементами, до радикальних експериментів з різноманітними шумами, від побудови музичної партитури на міксі популярної музики, до ретельного відбору завершених музичних фрагментів, що призначені для акцентування на необхідних драматургічних моментах.

Література

1. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 19 с.
2. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник львівського у-ту. Мистецтвознавство*. 2002. С. 49–57.
3. Гордієнко М. Режисер Давид Петросян про музику, театр і про музику в театрі. *The Claquers*. 2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/11275> (дата звернення: 13.12.2024).
4. Курята А. Роль музики у створенні атмосфери та підкресленні ключових моментів вистави на прикладі вистав Рівненського обласного академічного театру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. С. 32–37.
5. Лукашева Л. Т., Садовенко С. М. Музично-театральна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова: культурологічний вимір. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 68–74.
6. Новосад Х. Проблеми творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру в осмисленні Олександра Радченка. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 222–230.
7. Садовенко С. М. Театральна музика: особливості, функції, ролі. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги: зб. наук. праць / упор., наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 163–169.
8. Скиба М. Україна містична, або Катарсис відстроченої дії. *День*. 2004. № 137. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/ukrayina-mistychna-abo-katarsys-vidstrochenoyi-di-yi> (дата звернення: 08.12.2024).
9. Тормахова В. М. Характерні особливості стилю World music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха».

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. С. 89–93.

10. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття. *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ ст.* Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 587–606.
11. Челакова О. Феномен вистави «Конотопська відьма». *Кіно-Театр*. 2024. № 1. С. 29–31.
12. Wiflihani W., Raden B., Mei S., Frisdo E. Perspectives and Functions of Music in Role Art. *Budapest International Research and Critics Institute-Journal*. 2022. Volume 5. № 3. Pp. 26199–26210.

References

1. Bilas, O. (2018). Composer's Style as a Factor of Artistic Integrity of a Dramatic Performance (On the Example of Music by A. Kos-Anatolskyi and V. Kaminskyi for Performances of the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theatre). Phd Thesis. Lviv [in Ukrainian].
2. Harbuziuk, M. (2002). Music in the Performance "Hamlet" of the Lviv M. Zankovetska Theatre (1957): Cooperation of the Director and Composer. Lviv, 49–57 [in Ukrainian].
3. Hordienko, M. (2023). Director David Petrosian about Music, Theatre and about Music in the Theatre. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/11275> [in Ukrainian].
4. Kuriata, A. (2024). The Role of Music in Creating an Atmosphere and Emphasizing Key Moments of a Performance Using the Example of Performances by the Rivne Regional Academic Theatre. *Current Issues in the Humanities*, 74, 32–37 [in Ukrainian].
5. Lukasheva, L. T., & Sadovenko, S. M. (2021). Musical and Theatrical Reflection of the Creative Phenomenon of M. M. Synelnikov: Culturological Dimension. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 68–74 [in Ukrainian].
6. Novosad, Kh. (2018). Problems of Creative and Organisational and Practical Activities of the Composer of the Drama Theatre in Understanding of Oleksandr Radchenko. *Art History Notes*, 34, 222–230 [in Ukrainian].
7. Sadovenko, S. M. (2020). Theatre Music: Features, Functions, Roles. Producer's Activities in the Cultural and Artistic Space of the 21st Century: *Creative Dialogues*, 163–169 [in Ukrainian].
8. Skyba, M. (2004). Mystical Ukraine or Catharsis of Delayed Action. *Day*, № 137. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/ukrayina-mistychna-abo-katarsys-vidstrochenoyi-di-yi> [in Ukrainian].
9. Tormahova, V. M. (2016). Characteristic Features of the World Music Style through the Prism of the Creativity of the Group "Dakhbrakha". *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 89–93 [in Ukrainian].
10. Filkevych, H. (2006). Music as a Component of the Figurative Synthesis of Performances of the Ukrainian Drama Theatre of the Second Half of the 20th Century. *Essays on the History of Theatrical Art of Ukraine of the 20th Century*. Kyiv, 587–606 [in Ukrainian].
11. Chelakova, O. (2024). The Phenomenon of the Performance "Konotop Witch". *Kino-Theater*, 1, 29–31 [in Ukrainian].
12. Wiflihani, W., Raden, B., Mei, S., & Frisdo, E. (2022). Perspectives and Functions of Music in Role Art. *Budapest International Research and Critics Institute-Journal*, 5 (3), 26199–26210 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025

УДК 783.1:27-5:316.74

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327986

Цитування:

Булах Т. Б. Музична природа християнського поклоніння в аспекті балансу емоційної виразності і теологічного змісту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 323–327.

Bulakh T. (2025). Musical Nature of Christian Worship in the Context of Balancing Emotional Expressiveness and Theological Content. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 323–327 [in Ukrainian].

Булах Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
учений секретар ректорату
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-0954-8422>
tetianakablova@gmail.com

МУЗИЧНА ПРИРОДА ХРИСТІЯНСЬКОГО ПОКЛОНІННЯ В АСПЕКТІ БАЛАНСУ ЕМОЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ І ТЕОЛОГІЧНОГО ЗМІСТУ

Метою статті є визначення принципів гармонізації емоційно-естетичної та теологічно-змістовної складових християнського музичного поклоніння, з урахуванням його впливу на духовний досвід віруючих і соціокультурну динаміку релігійних громад. **Методологічна база** дослідження базується на міждисциплінарному підході, що інтегрує методи релігієзнавчого аналізу, музикознавчого дослідження та соціокультурної критики. Основну увагу приділено аналізу християнського співу як багатофункціонального феномену, що включає літургічні, комунікативні, естетичні та сакральні-педагогічні аспекти. **Наукова новизна** дослідження полягає у розробці методологічного підходу до музичного служіння, що спрямоване на збереження балансу між емоційною виразністю та теологічною доктриною. Запропоновано інноваційні принципи формування музичного репертуару, які враховують відповідність літургічним традиціям, естетичну значущість, теологічну коректність та емоційну чуттєвість. Виявлено, що музичне служіння є ключовим компонентом сакральної практики, який не лише формує колективний релігійний досвід, але й функціонує як засіб духовної соціалізації. **Висновки.** У статті акцентовано, що музичне служіння сприяє інтеграції традиційних і сучасних елементів, використовуючи широкий спектр інструментальних, вокальних і технічних засобів. Сучасне християнське поклоніння виходить за межі простого вокального явища, перетворюючись на інтерактивний аудіовізуальний досвід, що залучає віруючих до спільної дії та посилює атмосферу сакральної причетності. Детально проаналізовано принципи формування репертуару: його відповідність літургічним традиціям, естетична значущість, теологічна коректність та емоційна чуттєвість. Гармонія емоційно-естетичних і теологічних цінностей сприяє створенню інтегративного простору, який відповідає потребам сучасних релігійних громад, забезпечуючи збереження традицій та інноваційність підходів до музичного мистецтва у християнському контексті.

Ключові слова: музичне служіння, християнське поклоніння, емоційна гармонія, теологічна доктрина, соціалізація

Bulakh Tetiana, PhD in Arts, Associate Professor, Academic Secretary of the Rectorate, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts

Musical Nature of Christian Worship in the Context of Balancing Emotional Expressiveness and Theological Content

The purpose of the article is to determine the principles of harmonising the emotional-aesthetic and theological-content components of Christian musical worship, taking into account its impact on the spiritual experience of believers and the sociocultural dynamics of religious communities. **The methodological basis** of the study is built on an interdisciplinary approach that integrates methods of religious studies analysis, musicological research, and sociocultural critique. The primary focus is on the analysis of Christian singing as a multifunctional phenomenon that encompasses liturgical, communicative, aesthetic, and sacred-pedagogical aspects. **The scientific novelty** of the study lies in the development of a methodological approach to musical ministry aimed at maintaining a balance between emotional expressiveness and theological doctrine. Innovative principles for forming musical repertoire have been proposed, considering its alignment with liturgical traditions, aesthetic significance, theological correctness, and emotional sensitivity. It has been revealed that musical ministry is a key component of sacred practice that not only shapes collective religious experience but also functions as a means of spiritual socialisation. **Conclusions.** The article emphasises that musical service facilitates the integration of traditional and modern elements by utilising a wide range of instrumental, vocal, and technical means. Contemporary Christian worship transcends being a mere vocal phenomenon, transforming

into an interactive audio-visual experience that engages believers in collective action and enhances the atmosphere of sacred involvement. The principles for forming the repertoire have been analysed in detail, including its alignment with liturgical traditions, aesthetic significance, theological correctness, and emotional sensitivity. The harmony of emotional-aesthetic and theological values fosters the creation of an integrative space that meets the needs of modern religious communities, ensuring the preservation of traditions and the innovative approaches to musical art in the Christian context.

Keywords: musical ministry, Christian worship, emotional harmony, theological doctrine, socialisation.

Актуальність теми дослідження. У багатьох євангельських християнських громадах музика є ключовим елементом богослужіння, що торкається не лише емоційної сфери, але й формує теологічну свідомість. Характер музичного супроводу богослужіння часто стає вирішальним чинником у залученні вірян до духовного життя або, навпаки, у створенні бар'єрів. Багато вірян зазначають, що саме пісні є тим джерелом, яке найглибше формує їхню віру. Як зазначає Лонг, «...ми черпаємо наше богослов'я значно частіше з гімнів, які співаємо, ніж із проповідей, які чуємо» [6, 110]. Одним із актуальних викликів сучасного музичного служіння є питання балансу між емоційною виразністю та теологічною наповненістю пісень. У християнській традиції стверджується, що «хороші» пісні повинні гармонійно поєднувати когнітивну складову (богословське наповнення) та емоційний вплив. У межах даного дослідження термін «пісня» використовується в широкому значенні, охоплюючи церковні гімни, госпел-пісні, сучасні твори поклоніння, хори, повторювані співи та інші музичні твори, що виконуються під час богослужіння чи християнських зібрань.

Вивчення музичної природи євангельського християнського поклоніння крізь призму емоційної та теологічної складових є надзвичайно важливим для розуміння специфіки музичного впливу на віруючих, гармонійного формування їхнього духовного досвіду та збереження богословської глибини у практиках поклоніння.

Аналіз досліджень та публікацій. Музика євангельського християнського поклоніння постає як багатогранне явище, що поєднує естетичні, емоційні та теологічні аспекти. Незважаючи на широкий спектр досліджень, питання досягнення балансу між емоційною виразністю та теологічним змістом залишається недостатньо висвітленим. Albrecht у праці *Einführung in die Hymnologie* закладає основи для теологічного аналізу гімнографії, наголошуючи на значущості змістовного компоненту християнських піснеспівів. Barnard у дослідженні *Liturgie voorbij de Liturgische Beweging* звертає увагу на динамічний характер літургійної музики, однак не розкриває повною мірою ролі емоційного впливу у створенні

духовного досвіду. Праця Long «Beyond the Worship Wars: Building Vital and Faithful Worship» фокусується на важливості гармонізації емоційного і змістовного аспектів у поклонінні. Проте автор здебільшого розглядає це питання у контексті загального богослужбового досвіду, залишаючи поза увагою специфіку євангельської традиції. Tyson у своїй книзі *Assist Me to Proclaim: The Life and Hymns of Charles Wesley* підкреслює роль змістовних текстів гімнів, однак менше зосереджується на музичній складовій як інструменті емоційного впливу. Вітчизняні дослідники, такі як М. Антонович, О. Зосім, І. Задорожний, Л. Корній, О. Сапожнік, Н. Сиротинська, О. Цалай-Якименко, зосереджують увагу на історико-теоретичних аспектах церковної музики. Вони аналізують формотворчі принципи і теологічну сутність православних піснеспівів, проте євангельська традиція потребує окремого розгляду.

Зазначені дослідження демонструють високу наукову цінність, але вказують на значну прогалину у вивченні саме євангельського християнського поклоніння з акцентом на балансі емоційної виразності та теологічного змісту. Ця тема є актуальною з огляду на важливість створення духовного досвіду, що одночасно відповідає сучасним естетичним уподобанням та глибоким теологічним цінностям.

Отже, потреба дослідження цієї теми полягає в прагненні розкрити специфіку музичної природи євангельського християнського поклоніння як феномену, що гармонійно поєднує емоційну та теологічну складові.

Метою дослідження є виявлення та обґрунтування музичної природи євангельського християнського поклоніння через аналіз взаємодії та балансу емоційної виразності і теологічного змісту пісень, а також визначення їхнього впливу на формування духовного досвіду вірян.

Виклад основного матеріалу. Музичне служіння є важливою складовою християнської традиції, яка значною мірою впливає на формування духовного досвіду віруючих та забезпечує передачу християнських цінностей наступним поколінням. У дослідженні широко застосовується термін «хороша» пісня, що є свідомо абстрактним, оскільки він відображає

багатогранність підходів до оцінки музичних творів у контексті богослужбового поклоніння. Отже, цей термін функціонує як змінна категорія, що залежить від низки соціокультурних, теологічних і естетичних чинників, які варіюються залежно від традицій, релігійних конфесій та навіть персональних уподобань. Водночас, незважаючи на широке розмаїття поглядів щодо оцінки музичних творів, що виконують у межах богослужінь, існує необхідність у виокремленні певних критеріїв, що дозволяють класифікувати пісні як такі, що здатні витримати випробування часом, ставши важливою частиною духовної практики громади.

Сучасні дослідження в цій сфері засвідчують, що музичне служіння є не лише естетичною складовою богослужіння, але й важливим комунікативним актом. Практична теологія, в межах якої розглядається гімнологія, більше не сприймається як сукупність окремих функціональних піддисциплін, спрямованих виключно на діяльність служителя. Сьогодні вона розглядається як цілісна дисципліна, теоретичною основою якої є комунікація [4, 30]. Музика в цьому контексті постає як один із найпотужніших інструментів передачі Євангелія через пісню, що охоплює індивідуальний, громадський і суспільний рівні [4, 27].

Як зазначають дослідники, пісенний репертуар богослужіння виконує важливу функцію як засіб збереження та передачі християнської традиції. Водночас він є відображенням актуального духовного досвіду кожного покоління, сприяючи формуванню колективної ідентичності. Лютеранська традиція, наприклад, надає особливого значення гімнам, які приймаються громадою як її власні твори. Лютер наголошував, що гімни, створені Амвросієм, стали «церковними піснями», оскільки їх прийняв народ, використовуючи їх як свої власні [6, 112].

Особливий вплив на музичне служіння в сучасних церквах справив рух «Praise and Worship». Як зазначає Роберт Веббер, цей рух характеризується прагненням до безпосереднього переживання Духа, інтимності у стосунках із Богом та орієнтацією на постхристиянську культуру, що вимагає адаптації музики й неформальності для зв'язку з сучасною аудиторією [7, 118].

У визначенні, запропонованому Найробійською заявою про поклоніння і культуру (1996) від Всесвітньої Лютеранської Федерації, підкреслюється, що поклоніння є серцем і пульсом християнської церкви. У межах богослужіння віряни спільно

святкують дари Божого творіння і спасіння, а також отримують зміцнення для життя у відповідь на Божу благодать. Поклоніння завжди включає дії, а не лише слова, об'єднуючи музику, мистецтво, архітектуру, літургію та проповідь [7, 67–68].

Проте, в межах музичного служіння постає питання про необхідність збереження балансу між різними цілями та елементами поклоніння. Як зазначав Ван де Лаар, у поклонінні існує «творча напруга» [8]. Наприклад, є потреба говорити сучасною культурною мовою, але при цьому зберігати найкращі надбання минулого. Також існує необхідність залучати людей до служіння, не втрачаючи його глибини, та одночасно служити потребам людей і викликати їх до змін.

Такий підхід співвідноситься з твердженням Тайсона щодо важливості підтримки діалектичної рівноваги між такими полярностями, як «традиція і Реформація», «правда і любов», «розум і почуття». Лютер також часто звертав увагу на напругу між «свободою» та «любов'ю», яка, на його думку, повинна визначати будь-які реформи богослужіння. Цей принцип вплинув на його рішення переглянути певні зміни в літургійних формах, які були запроваджені його колегами під час його перебування у Вартбургі (Friedenthal 1982:395–396) [7, 95–98].

Збереження балансу між такими полярностями сприяє встановленню діалогу та «злиттю горизонтів», як це описує Ганс-Георг Гадамер, на що вказує у своєму дослідженні Федорів [2]. Враховуючи, що більшість людей природно схильється до однієї із полярностей, свідоме прагнення до рівноваги запобігає жорсткості підходів, стимулює відкритість до діалогу та взаємодії. У контексті музичного служіння така взаємодія є важливою для забезпечення богослужіння, яке одночасно відповідає сучасним потребам громади та залишається вірним духовним основам.

У процесі рефлексії над різними полярностями, згаданими вище, а також взаємодії з традиційними і сучасними літургіями та піснями, було виокремлено наступні 10 полярностей, як результат аналізу богослужінь у різних церковних громадах: минуле проти теперішнього; об'єктивність проти суб'єктивності; когнітивне проти емоційного; громада проти індивідуума; знайомство проти різноманітності; підтвердження проти виклику; хрест проти слави; трансцендентність проти іманентності; універсальне проти конкретного [7, 150–168].

Ця полярність стосується протиставлення «розуму» та «серця» в поклонінні. Хоча обидва аспекти необхідні, різні традиції та деномінації надають більшу увагу одному з них. В історії церкви маємо неодноразові коливання між надмірною сентиментальністю і сухою об'єктивністю, що викликає численні дискусії (див. історичний огляд у наступних розділах). Традиційні служби часто критикували за надмірну орієнтацію на «розум», тоді як багато сучасних служб піддаються критиці за надмірну емоційність. Для багатьох людей «успішне поклоніння» означає переживання «відчуття» присутності Бога, і вони критикують відсутність таких відчуттів на традиційних службах. Це реалії, які необхідно серйозно враховувати, оскільки для більшості людей досвід та емоції є входом, через який можна почути повідомлення. Однак у деяких сучасних службах здається, що існує тиск на створення емоцій: «Не маючи щирої близькості в громадському спілкуванні, ми часто накладаємо хибний тиск на поклоніння, щоб воно створювало відчуття близькості» [4, 210].

Бернард пише про служби Praise and Worship так. Однією з слабкостей у сучасних прославленнях є часто розмиті межі між переживанням Бога під час поклоніння та емоційним вивільненням у поклонінні... емоційно виражене поклоніння має дивно залежну якість для багатьох. Це може призвести до того, що деякі починають поклонятися своєму досвіду поклоніння, а не самому Богові... Наголос на емоціях у постмодерній популярній психології може привабити багатьох постмодерністів до харизматичного поклоніння, які шукають новий вид емоційного вивільнення. Але привабливість швидко згасає без глибокої основи в класичній християнській теології та багатому досвіді поклоніння, що охоплює всю особистість і піднімає поклонника з індивідуального досвіду до справжнього спільного поклоніння [5].

У поклонінні, а особливо в піснях, необхідна певна міра емоцій, оскільки саме це зачіпає людей і відкриває їх для того, щоб почути слово. Пісні є основним способом відповісти на почуте, і тому певна міра емоційності є доречною. Однак пісні також повинні проголошувати та навчати, оскільки вони впливають на теологію, яка буде передана. Когнітивний та емоційний елементи, хоча й перебувають інколи в напруженні, не є протилежними. Найкращі пісні для поклоніння звертаються до всієї особистості: волі, емоцій та інтелекту. Музика має потужну роль у пробудженні людських емоцій. Саме тому вона була піддана сумнівам деякими реформаторами і ретельно контролювалася інституційними церквами [8]. Однак, як таке, це потужний засіб

для передачі когнітивного змісту, якщо ці два полюси зберігаються в балансі.

Когнітивна цінність пісні походить від її тексту. Емоційна цінність виникає переважно з мелодії, але текст також може містити емоційні слова та вигуки. Слова можуть викликати бойовий чи еротичний настрій. Типові емоційні слова, які можуть бути інтегровані в більш змістовні тексти, включають, наприклад, «обійми мене», «піднімайся», «Ісус, любов мого серця».

Питання, чи є пісня занадто «сухою і розумовою» чи «занадто емоційною», є предметом різних думок. Якщо мета – євангелізація, то емоційний вплив є дуже важливим при виборі музики. Якщо головною метою є формування характеру відданих членів громади, то визнається, що віра формується не лише через наші почуття, але й через наше розуміння змісту віри, тому більше уваги буде приділено когнітивному змісту пісень.

Підтримання балансу між когнітивним та емоційним у піснях досить просто на практиці під час недільного богослужіння є значно складнішим і потребує чутливого підходу до роботи з командами поклоніння. Слід враховувати, що людям подобається співати, і включати деякі з цих пісень, навіть якщо вони мають відносно низьку теологічну цінність. У структурі лютеранського богослужіння такі пісні можна включати на початкових етапах служби або в кінці. Більш змістовно насичені пісні варто розміщувати у частині богослужіння, присвяченій Слову. Водночас необхідно ретельно оцінювати пісні з популярною привабливістю, особливо розрізняючи ті, які мають обмежений чи однобічний теологічний зміст, та ті, що містять проблемну теологію в текстах. Проблемними з теологічного погляду є пісні, які наголошують на успіху та обіцяють звільнення від проблем, якщо слідувати за Христом. Найбільш проблематичним прикладом, знайденим у ході цього дослідження, є рядок: «У Його присутності всі наші проблеми зникають». Такі пісні бажано уникати. Іноді редактори пісенників переписують рядки пісень, що є можливим, якщо на них більше не поширюється авторське право. Однак зміна текстів пісень, автор яких ще живий, є більш складною та делікатною темою. У деяких випадках це трапляється, як, наприклад, у пісні, де цей рядок змінили на: «У Його присутності наша мета стає зрозумілою». Утім у таких випадках безпечніше просто вилучити пісню.

Більшість пісень є не стільки теологічно неправильними, скільки однобічними. Це означає, що їх можна використовувати, якщо одночасно виконувати інші пісні, які відновлюють баланс. Наприклад, існує багато пісень, які підкреслюють лише божественність, славу та силу Христа, не згадуючи про Його людяність і страждання за нас.

Чимало пісень надто суб'єктивні, акцентуючи лише на нашій дії поклоніння або відповіді вірою, не визнаючи дії Бога. Такі пісні можуть ефективно використовуватися в богослужінні, але завжди потрібно пам'ятати, що те, що люди співають, зрештою впливатиме на їхню теологію. Необхідно зважати на позитивну «емоційну» цінність пісні порівняно з потенційним негативним впливом, який вона може мати на теологію співаків та їх вплив на громаду.

Проведення богослужіння і вибір пісень, які поєднують емоційну привабливість і проголошувальну цінність, залишаються складним завданням. Однак існує чимало пісень із гармонійним балансом цих характеристик, які варто знайти й інтегрувати в життя громади. Важливо робити це чутливо, аби люди не відчували позбавлення своїх улюблених пісень. Власний досвід у ході дослідження, зокрема неформальні дискусії з лідерами поклоніння та студентами, свідчить, що більшість людей позитивно реагує на ідею балансу й розуміє її важливість.

Висновки. Спів залишається фундаментальною складовою християнської ідентичності та служіння. Він є невід'ємною складовою християнського богослужіння, яка поєднує емоційне та теологічне начала. Успішне керівництво богослужінням та вибір пісень вимагають зваженого підходу, що враховує як їхню емоційну привабливість, так і проголошувальну цінність. Досягнення балансу між цими елементами сприяє створенню гармонійного духовного досвіду, що відповідає як індивідуальним, так і спільнотним потребам віруючих. Виявлено низку складових щодо створення гармонійної цілісності музичного прославлення. Баланс між емоцією та змістом: Пісні повинні поєднувати емоційний вплив і змістовну теологічну наповненість, що сприяє глибшому духовному збагаченню громади. Чутливість до вподобань громади: Необхідно зберігати улюблені пісні, якщо вони не є теологічно помилковими, додаючи при цьому нові пісні, які мають потенціал стати улюбленими. Формування спільного досвіду: Регулярне повторення цінних пісень допомагає закріпити їхню емоційну значущість і створює спільний досвід, який об'єднує громаду. Розширення репертуару: Включення як нових, так і традиційних пісень збагачує богослужіння, створюючи різноманіття естетичного й теологічного змісту. Ефективність та збагачення: Ретельний вибір пісень підсилює богослужіння, роблячи його не лише ефективним засобом поклоніння, але й джерелом втіхи, навчання та духовного розвитку.

Християнські пісні виконують у різноманітних контекстах, однак основним місцем їх виконання є богослужіння, яке зазвичай проводиться в недільний ранок, коли

християни певної деномінації збираються разом, щоб співати, молитися, поклонятися, слухати Слово Боже і, частіше чи рідше, брати участь у Святому Причасті. Саме цей конгрегаційний контекст визначає, які пісні можуть або повинні виконуватися, а також які з них залишаться в традиції надовго. Водночас, різні теологічні підходи спричиняють розмаїття думок щодо цілей і функцій недільного богослужіння, що, відповідно, впливає на вибір музичного репертуару. Отже, музичне служіння потребує усвідомленого і гнучкого підходу, який забезпечує як емоційне, так і теологічне збагачення, сприяючи гармонії між традицією та сучасністю в християнському поклонінні.

Література

1. Безклубенко С. та ін. На межі тисячоліть: християнство як феномен культури. Київ : Українська Православна Церква Київський Патріархат, Міжнародний інститут лінгвістики і права, 2000. 606 с.
2. Федорів М. Українські Богослужбові співи. Івано-Франківськ, 1997. 201 с.
3. Сапожник О. В. Вплив ісихазму на церковні піснеспіви Візантії та Київської Русі. У: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Вип. 31. Рівне : РДГУ, 2019. С. 71–79.
4. Albrecht C. Einführung in die Hymnologie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. 355.
5. Barnard M. Liturgie voorbij de Liturgische Beweging. Zoetermeer: Meinema, 2006, № 4, S. 12-34.
6. Long T. Beyond the worship wars: Building vital and faithful worship. Durham: The Alban Institute, 2001. № 2. S. 100–115.
7. Tyson J. Assist me to proclaim: The life and hymns of Charles Wesley. Grand Rapids: Eerdmans, 2007. 240.
8. Van de Laar J. W. A theological exploration of the role and use of music for worship in the Methodist Church of Southern Africa. Pretoria : UNISA, 2000. № 1. S. 77–90.

References

1. Bezklubenko, S., et al. (2000). Christianity as a Cultural Phenomenon at the Turn of the Millennium. Kyiv [in Ukrainian].
2. Fedoriv, M. (1997). Ukrainian Liturgical Chants. Where Christianity Came to Ukraine. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
3. Sapozhnik, O. V. (2019). The Influence of Hesychasm on Church Chants of Byzantium and Kyivan Rus. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development, 71–79 [in Ukrainian].
4. Albrecht, C. (1995). Einführung in die Hymnologie. Göttingen [in German].
5. Barnard, M. (2006). Liturgie voorbij de Liturgische Beweging. Zoetermeer: Meinema, 4, 12–34 [in Dutch].
6. Long, T. (2001). Beyond the Worship Wars: Building Vital and Faithful Worship. Durham: The Alban Institute, 2, 100–115 [in English].
7. Tyson, J. (2007). Assist Me to Proclaim: The Life and Hymns of Charles Wesley. Grand Rapids [in English].
8. Van de Laar, J. W. (2000). A Theological Exploration of the Role and Use of Music for Worship in the Methodist Church of Southern Africa. Pretoria: UNISA, 1, 77–90 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 02.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025

УДК 780.616.432.082.4-053.2(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327988

Цитування:

Зубай Ю. М. Український «дитячий» фортепіанний концерт: жанрова специфіка, тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 328–333.

Zubay Yu. (2025). Ukrainian "Children's" Piano Concerto: Genre Specificity, Development Trends. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 328–333 [in Ukrainian].

*Зубай Юрій Миколайович,
доктор філософії з культурології,
викладач загального фортепіано
Київської муніципальної академії музики
імені Р. Глієра
<https://orcid.org/0000-0003-1475-8368>
kmamglier@glieracademy.org*

УКРАЇНСЬКИЙ «ДИТЯЧИЙ» ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Мета статті – визначити основні ознаки, розкрити особливості розвитку та функціонування на сучасному етапі жанру українського фортепіанного концерту як складової дитячого педагогічного репертуару. **Методи дослідження** ґрунтуються на використанні комплексного підходу, серед яких – історичний метод, що дає змогу дослідити розвиток жанру у хронологічній послідовності; компаративний метод – з метою виявлення і зіставлення індивідуальних особливостей музики обраних авторів; аналітичний метод – задля розкриття виконавських та жанрово-стилістичних аспектів зразків жанру «дитячого» фортепіанного концерту. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що жанр українського «дитячого» фортепіанного концерту став об'єктом цілісного музикознавчого аналізу. Хоча в музикознавчій літературі існує чимало праць, присвячених фортепіанним творам для дітей (циклами, альбомам тощо), проте спеціалізованих статей, що детально розглядають саме «дитячий» фортепіанний концерт в українській музиці, наразі не виявлено. Це свідчить про перспективність подальших досліджень у цьому напрямі, зокрема аналізу існуючих творів, їхніх жанрово-стильових особливостей та педагогічної цінності. **Висновки.** На сучасному етапі жанр «дитячого» фортепіанного концерту має широке поширення як складова педагогічного учнівського репертуару. В українській музиці ХХ століття сформувались основні традиції даного жанру, закладені І. Берковичем та М. Сільванським, котрі творчого переосмислювались плеядою композиторів наступних поколінь. Окрім очевидних особливостей жанру, що відрізняють його від так званого «дорослого» або «зрілого» українського фортепіанного концерту (концертів, написаних для професійних виконавців), серед яких, в першу чергу, – технічна доступність матеріалу, менший текстовий об'єм, використання малознайомих тональностей та коло образів цікаве юним виконавцям; специфічні відмінності на сучасному етапі виявляються також у значній орієнтації на класико-романтичні традиції в жанрі «дитячого» концерту (на відміну від «дорослого»), відносній легкості у пошуку «першовиконавця» (в силу простоти тексту, переважної прозорості текстового полотна), та значної відмінності у композиторах що творять у жанрах «дитячого» та «дорослого» фортепіанного концерту. Жанр «дитячого» фортепіанного концерту найкраще розуміє композитор, котрий є педагогом-піаністом, і саме вони, переважно є авторами сучасних фортепіанних концертів для дітей.

Ключові слова: український «дитячий» фортепіанний концерт, українська музична культура, фортепіанна музика, композиторська творчість, дитяче виконавство.

Zubay Yuriy, Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Teacher of General Piano, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

Ukrainian "Children's" Piano Concerto: Genre Specificity, Development Trends

The purpose of the article is to determine the main features and reveal the peculiarities of the development and functioning of the Ukrainian piano concerto genre as a component of the children's pedagogical repertoire. **The research methods** are based on the use of an integrated approach, including the historical method, which allows us to study the development of the genre in chronological sequence; the comparative method – in order to identify and compare the individual characteristics of the music of the selected authors; the analytical method – to reveal the performance and genre-stylistic aspects of the samples of the genre of "children's" piano concerto. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that the genre of the Ukrainian "children's" piano concerto has become the object of a holistic musicological analysis. Although there are many works in the musicological literature devoted to piano works for children (cycles, albums), no specialised articles have been found that deal in detail with the children's piano concerto in Ukrainian music. This indicates the prospects for further research in this area, including an analysis of existing works, their genre and style

features, and pedagogical value. **Conclusions.** At the present stage, the genre of the “children’s” piano concerto is widespread as a component of the pedagogical student repertoire. In the Ukrainian music of the twentieth century, the main traditions of this genre were formed, laid down by I. Berkovych and M. Silvanskyi, which were creatively reinterpreted by a galaxy of composers of the following generations. In addition to the obvious features of the genre that distinguish it from the so-called “adult” or “mature” Ukrainian piano concerto (concertos written for professional performers), including, first of all, technical accessibility of the material, smaller textual volume, use of low-key tonalities and a range of images interesting for young performers. Specific differences at the present stage are also manifested in a significant orientation towards classical-romantic traditions in the genre of the “children’s” concerto (as opposed to the “adult” one), relative ease in finding a “first performer” (due to the simplicity of the text, the predominant transparency of the textual canvas), and a significant difference in composers who work in the genres of the “children’s” and “adult” piano concerto. The genre of the “children’s piano concerto” is best understood by a composer who is a piano teacher, and they are mainly the authors of contemporary piano concertos for children.

Keywords: Ukrainian “children’s” piano concerto, Ukrainian musical culture, piano music, composer’s creativity, children’s performance.

Актуальність теми дослідження. Тема українського «дитячого» фортепіанного концерту є дуже актуальною в контексті сучасної музичної освіти і розвитку української музичної культури загалом.

Музика в житті людини виступає потужним інструментом, який сприяє становленню особистості, розвитку творчих здібностей та формуванню естетичного смаку. «Дитячий» фортепіанний концерт відіграє важливу роль у вихованні молодого покоління музикантів. Сучасна музична освіта гостро потребує оновлення репертуару, який відповідатиме як педагогічним, так і художнім вимогам. Український «дитячий» фортепіанний концерт має всі можливості залучити сучасних дітей до національної музичної спадщини та адаптувати її до сучасної педагогічної практики. Врахування жанрової специфіки дозволяє створити репертуар, який буде не лише технічно доступним, але й емоційно багатим та цікавим для юних виконавців.

Популяризація цього жанру підкреслює унікальність нашої культури, традицій, зокрема в дитячій творчості. У сучасній Україні важливо не втратити свою національну ідентичність. А саме музика може стати важливим елементом, який єднає наші покоління, передаючи наш культурний код, нашу унікальність.

Основними проблемами в цій галузі можуть бути обмеження сучасного дитячого українського репертуару, а також відсутність детального дослідження жанрових тенденцій, які враховують особливості сучасного музикознавства. Дослідження жанру «дитячого» фортепіанного концерту сприяє мотивації українських композиторів створити нові твори, які відповідали б захопленням сучасних дітей, тобто вони мають зацікавити і одночасно навчити. Це лише відкриття перспективу для розвитку дитячої творчості, збагатить репертуар музичних шкіл та ліцеїв.

Музика, яка створюється для дітей і про дітей, а також викладена через призму національного контексту, сприяє вкоріненню національної свідомості та любові до української культури. Вивчення жанру українського «дитячого» фортепіанного концерту – це важливий етап вдосконалення сучасної музичної освіти та підтримки культурної спадщини, а також виховання нових поколінь талановитих виконавців, які нестимуть українську культуру через віки.

Аналіз досліджень і публікацій. Жанр українського фортепіанного концерту присвячена низка праць, серед яких праці: О. Копелюка [3], О. Немкович [4], О. Пономаренко [5], Н. Ревенко [7], Ся Мін [9] та ін. Цікавість українських музикознавців до жанру «дитячого» фортепіанного концерту й досі залишається своєрідною «terra incognita». Тому у цій проблематиці репрезентативними стануть праці у яких здебільшого констатується факт існування цього жанру в українській музиці. Хронологічно першою, серед них є праця В. Тимофєєва [10], (1972) у якій лише вгадується факт існування фортепіанних концертів для дітей І. Берковича та М. Сільванського. Музикознавець водночас наголошує, що хоча концерти є доступними за рівнем складності, але їх не варто сприймати як «легкі» у образному значенні. Вперше проблематика українського фортепіанного концерту ХХ століття стала предметом наукового вивчення у дисертації О. Пономаренко [5] (2003). Музикознавиця здійснила чітку періодизацію в розвитку даного жанру, з класифікацією основних ознак жанру, у конкретні періоди. Але власне жанр «шкільного», «юнацького» фортепіанного концерту (за О. Пономаренко) авторка дисертації побіжно виокремила як різновид жанру, що не зазнавав трансформацій у своєму розвитку протягом ХХ століття. У дисертації О. Хіль [11] (2015) зосереджено увагу саме на

«юнацьких» концертах. Авторка підкреслила, що приставка «дитячий» концерт не відповідала б естрадним масштабам проаналізованих нею концертів для фортепіано з оркестром (Д. Кабалевський, Г. Галинін, Ю. Знатков та ін.).

Мета дослідження – аналіз жанрової специфіки українського «дитячого» фортепіанного концерту, визначення основних тенденцій розвитку цього жанру в контексті української музичної культури ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Український «дитячий» фортепіанний концерт є невід’ємною частиною музичної культури країни, поєднуючи класичні традиції з національними особливостями. В Україні «дитячий» фортепіанний концерт розвивався в межах європейських музичних традицій, зберігаючи при цьому тісний зв’язок із народною музикою та класичними формами. Він слугує важливим інструментом для навчання юних музикантів та в певній мірі відображає культурні зміни, що відбуваються в країні.

Хронологічно історія жанру українського фортепіанного концерту для дітей розпочинається з Всеволода Задерацького. Ним написані два «дитячі» фортепіанні концерти (1946, 1949). Свого часу вони не отримали «схвалення», перш за все і силу ідеологічного минулого їхнього автора, і тому вони, як і інша музика митця на кілька десятиліть залишилися в «тіні забуття». Внесок Задерацького в цей жанр є стартом для аналізу подальшого розвитку «дитячого» фортепіанного концерту в Україні.

У 1956 році М. Сільванський написав Концерт для фортепіано з оркестром № 1 («Піонерський») розрахований на виконання учнями старших класів музичних шкіл. Концерт № 2 («Легкий»), орієнтований на учнів середніх класів дитячих музичних шкіл (далі ДМШ), вже пів століття є одним із найпопулярніших українських «дитячих» фортепіанних концертів у репертуарі юних піаністів. Стилiстично твори М. Сільванського характеризуються гармонійною простотою, чіткістю образної структури та використанням мелодійного матеріалу, що доступний дитячому сприйняттю.

Поряд із М. Сільванським плідно у цьому жанрі творив його колега І. Беркович – ним було створено три фортепіанні концерти для різних етапів навчання юного піаніста. Концерт №1 (1963) складається з трьох частин: I частина (*allegro energico*) носить жвавий, святковий характер; II частина *andante g-moll* складається з трьох розділів, крайні носять спокійний лірико-споглядальний характер, середній епізод *allegretto* більш піднесений; III частина

allegro non troppo G-dur. Веселий та яскравий фінал написаний у формі рондо. У цій частині рефрен спочатку проходить у партії оркестру в акордовому вигляді. Потім, при його проведенні у в партії соліста виклад вже не настільки фактурно насичений, скоріш за все це зумовлено саме орієнтацією на технічні можливості майбутнього виконавця. Також, орієнтуючись на можливості юного виконавця, І. Беркович чергує віртуозні епізоди (здебільшого рефрен) з великими оркестровими соло та епізодами з прозорою фактурою. В них композитор може переходити в далекі тональності та використовувати нові теми.

Концерт №2 для фортепіано з оркестром І. Берковича написаний у 1963 році і є другою спробою композитора роботи в жанрі «дитячого» фортепіанного концерту. Твір складається з трьох частин, у ньому дуже лаконічно і компактно подані основні аспекти даного жанру. Відносно свого першого фортепіанного концерту цей концерт більш доступний технічно і образно для маленьких виконавців, а також власне гармонія даного концерту є більш багатшою.

Найбільшу популярність як педагогічний репертуар набула саме друга та третя частина концерту. Друга частина *andante con moto a-moll* має лірично-споглядальний характер, форма проста 3-частинна з невеликою кодою. Основна тема є цитуванням української народної пісні «Ой ти дівчино зарученая». У цій частині партія соліста не являє собою значних технічних задач. Робота має зосереджуватись в якості туше. Воно повинно бути глибоким та наспівним навіть при нюансах «*p*» «*pp*». Третя частина (фінал) *allegro assai C-dur* за характером світла та радісна. Основна тема частини взята із української народної пісні «Ой лопнув обруч».

Концерт №3 І. Берковича написаний у 1967 році та має присвяту «молодим піаністам». Концерт написаний у формі сонатного *allegro*. Він вражає багатством гармонії та різноплановістю фактури, відносно інших фортепіанних творів І. Берковича. Рисами цього концерту є енергія, динаміка, оптимізм та чудове володіння композитором фортепіанною фактурою. Особливістю цього концерту порівняно з попередніми концертами І. Берковича є надзвичайно розгорнута каденція соліста. Віртуозні якості каденції відкриваються одразу, композитор починає її динамічним пасажем, що проходить по всьому діапазону фортепіано. Каденція поділяється на кілька розділів, котрі відділяються змінами темпу та змінами фактури. Для першого розділу

каденції (andante) характерне поступове насичення фактури, динаміки та темпу. Цей розділ інтонаційно побудований на уривках із тем ГП і ПП. У наступному розділі композитор демонструє багатство гармоній, котрі зосереджені в акордово-оркестровій фактурі соліста, даний розділ є кульмінаційним центром усієї каденції. Перехід до репризи зроблений композитором дуже цікаво: продовжуючи каденцію соліста композитор пише в його партії оркестровий вступ у тому ж вигляді, у якому він був на початку концерту, а після нього ідуть ті ж пасажі соліста, що і на початку концерту, в які вже «вплітається» оркестрова ГП.

Отже, І. Беркович своєю чергою створив три концерти, кожен із яких розрахований на різні етапи навчання юного піаніста: Концерт № 1 – для учнів середніх класів ДМШ; Концерт № 2 – учнів початкових класів; Концерт № 3 – учнів старшого шкільного віку.

У 1980-х роках ХХ століття вийшла низка збірок «Фортепіанні концерти для дітей», куди увійшли концерти композиторів різних країн колишнього радянського союзу, хоча переважно збірку складали твори російських композиторів. Показовим прикладом є факт, що найбільшу популярність зі всіх тих збірок отримали саме Концерт №2 І. Берковича та «Легкий» Концерт М. Сільванського.

Вже в часи незалежності України вищезгадані «дитячі» фортепіанні концерти І. Берковича та М. Сільванського перевидало єдине в країні періодичне нотно-методичне видання, орієнтоване на учнів та викладачів ДМШ видання «Музична школа» у випуску № 94. Це була не єдина публікація зразка жанру «дитячого» фортепіанного концерту у цьому виданні – у випуску № 142 була опублікована перша частина фортепіанного концерту для дітей № 1 українського композитора Юрія Зубая.

Отже, саме І. Беркович і М. Сільванський значною мірою заклали ті основи жанру, котрі творчо переосмислювались українськими композиторами наступних періодів, зокрема зразки цього жанру є у творчості таких композиторів як: Леонід Брустінов, Юрій Щуровський, Людмила Шукайло (2008), Наталія Боева, Олександр Іванько (8 концертів, два концертино, розпочав писати у жанрі з 1994 року [12, 278]), Ким Шутенко (1967), Олександр Рудянський (1989-перша редакція, 1995 – друга), Богдана Фроляк (2000), Олександр Гоноволін (Концерт та концертино 2019), Максим Канке (2023), Лариса Дьяконенко та інші. В ракурсі формотворення

жанру композитори не обмежуються типовою класичною тричастинною формою, серед них є одностайні концерти (переважна більшість концертів О. Іванька), двочастинні (концерт мі мінор Ю. Щуровського), чотиричастинні (Б. Фроляк). Гармонічна мова має широку палітру – від типово класико-романтичних (Л. Брустінов, Ю. Щуровський, О. Гоноволін) до концертів з яскравим авангардним впливом ХХ століття (Б. Фроляк).

Значною мірою в «дитячих» фортепіанних концертах представлений вплив національного фольклору. Включення фольклорних елементів у музику не тільки відображає сутність народних традицій, але й допомагає дітям розвивати почуття національної ідентичності та поваги до свого культурного коріння. Збагачення жанру «дитячого» фортепіанного концерту фольклорними мотивами дозволяє інтегрувати технічні та виразні вимоги, а також доторкнутися до емоційної глибини народної музики. Зокрема, використання народних мелодій, ритмів, ладів та орнаментів дозволяє композиторам створювати твори, які є одночасно освітніми та виховними, сприяють емоційному розвитку дітей та їх музичному сприйняттю. Сучасні композитори інтегрують фольклорні елементи у свою музику в унікальний спосіб, використовуючи народні мотиви не просто як цитати чи адаптації, а як інструменти для створення нових, переосмислених образів [1, 74]. Л. Брустінов у «дитячому» концерті використовує цитати пісень «Дощик», «Вийшли в поле косарі», «Кругом Мариноньки ходили дівоньки», «Ти до мене не ходи»; О. Рудянський у «Шкільному» концерті – «Ой чий то кінь стоїть»; М. Канке в Концертино – «Ой там на горі січ іде», «Йшли селом партизани», «Там під Львівським замком», «Ой що ж то за шум».

Серед українських композиторів, котрі свого часу емігрували закордон, але своєю творчістю збагачують національну музичну культуру теж є митці котрі плідно працюють в цьому жанрі. Величезний внесок зробив сучасний україно-американський композитор, педагог та піаніст, котрий народився та отримав освіту в Україні – Олександр Песканов. Він на теперішній момент створив 22 фортепіанні концерти, 18 з яких сам автор рекомендує як дитячий педагогічний репертуар. Концерти О. Песканова мають переважно типову класичну форму і характеризуються програмністю, як відносно національної основи мелосу (№2 – «Український», № 10 – «Італійський», № 20 – «Латинський»), так і відносно стилісти стики

(№ 17 – «Бароковий», № 18 – «Класичний»). Три «дитячі» фортепіанні концерти та «Іспанське» концертно створено сучасною україно-німецькою композиторкою, піаністкою та педагогом – Оксаною Крут. Її творчість спрямована на дитяче фортепіанне виконавство, до своїх авторських творів вона подає детальні методичні та практичні рекомендації. У «дитячих» концертах О. Крут використовує різноманітні жанрові основи, що робить їх цікавими сучасним маленьким виконавцям. Зокрема, у Концерті № 1 (друга частина в жанрі босанови, третя – самба у формі рондо), Концерті № 2 (друга частина – блюз, третя – регтайм).

Майже всі «дитячі» фортепіанні концерти існують у формі відеозаписів, в силу того, що даний жанр музики з легкістю «віднаходить» свого виконавця, а сучасна інтернет-мережа дозволяє все це надовго зафіксувати для вільного доступу широких мас. У цьому аспекті варто все-таки виділити те коло зразків цього жанру, котре закріпилось як конкурсний дитячий репертуар. В Україні існувала незначна низка фортепіанних конкурсів, де діти мали можливість зіграти з оркестром (у довоєнний період) – це міжнародні конкурси: Горовиць-дебют (група «Д»), конкурс Є. Станковича, «Музичний листопад»; всеукраїнські – імені С. Прокоф'єва, музична олімпіада «Голос країни». Аналіз програм учасників конкурсу «Горовиць-дебют» 2008-2021 року продемонстрував, що найпопулярнішим українським «дитячим» фортепіанним концертом у репертуарі учасників був Концерт №2 І. Берковича [8]. Також саме цей концерт найчастіше брали до своїх програм учасники конкурсу Є. Станковича (групи «А») [6].

Висновки. Сучасний етап можна вважати «золотою» епохою розвитку жанру «дитячого» фортепіанного концерту в Україні. Про це свідчить збільшення кількості творів, активна діяльність композиторів та педагогів, розширення можливостей для виконання та популяризації цього репертуару.

Жанр «дитячого» фортепіанного концерту в Україні має кілька ключових традицій, які визначили його розвиток. Однією з найважливіших традицій є включення в музику народних мотивів. Іншим важливим аспектом є академічна структура, пристосована до дитячого виконання. Хоча композитори переважно зберігають класичну тричастинну форму концерту, вони адаптують музику до можливостей юних музикантів. Ці традиції відіграють вагомий роль у вихованні нового покоління музикантів, і також суттєво впливають на українську музичну культуру. А загалом сучасна епоха в розвитку української

музики надає композиторам значні можливості для розвитку жанру «дитячого» фортепіанного концерту.

Література

1. Дерев'янченко О. Неофольклористичні тенденції у творчості Михайла Вериківського та перспективи їх втілення в сучасній українській музиці. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2024. №1(62). С. 69–91. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(62\).2024.304968](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304968).
2. Зубай Ю. М. Творча діяльність Ісаака Берковича в контексті розвитку української фортепіанної музики (до 120-річчя від дня народження композитора). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №2. С. 181-187. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262273>.
3. Копелюк О. О. Типологія жанру українського фортепіанного концерту першої половини ХХ століття в концертно-виконавській практиці – науково-методичне видання для вищих навчальних закладів культури та мистецтв III–IV рівня акредитації зі спеціальності 025 Музичне мистецтво / Харківський нац. унів. мистецтв. Харків : ХНУМ, 2018. 16 с.
4. Немкович О. Український інструментальний концерт (1941–1958 рр.). *Мистецтвознавство України*. Київ : Кий, 2001. Вип. 2. С. 123–134.
5. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. ... дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2003. 21 с.
6. Програми учасників Міжнародного інструментального конкурсу Є. Станковича за 2013–2021 роки. Приватний архів організації «BIBAT ART».
7. Ревенко Н. В. Український фортепіанний концерт в репертуарі майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2019. №3. С. 191–195. DOI: 10.33310/2518-7813-2019-66-3-191-195.
8. Сайт Міжнародного конкурсу піаністів ім. В. Горовиця. URL: <https://legacy.horowitzv.org/ukr-home/about.html> (дата звернення: 17.12.2024).
9. Ся Мін. Фортепіанний концерт на зламі культурних парадигм. Центр українсько-європейського наукового співробітництва: колективна монографія: *Musical Art and Linguistic Thesaurus of World Culture: Ukraine's Experience / Музичне мистецтво та мовний тезаурус світової культури: український досвід*. Cuiavian University in Wlclawek, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Izdevnieciba Baltija publishing, 2023. С. 222-236. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-13>.
10. Тимофєєв В. Д. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична Україна, 1972. 160 с.
11. Хіль О. М. Тема дитинства-юнацтва як фактор жанрової типології фортепіанного концерту у вітчизняній інструментальній музиці ХХ століття :

автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2015. 16 с.

12. Tsepukh I. O. Oleksandr Petrovych Ivanko – unknown pages of the life and work of the Ukrainian composer of Romantic Postmodernism. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience*: Scientific monograph / Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2023. 265-286. DOI:10.30525/978-9934-26-293-7-16.

References

1. Derevianchenko, O. (2024). Neo-Folkloristic Trends in the Work of Mykhailo Verikyvskyi and the Prospects of Their Implementation in Modern Ukrainian Music. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (62), 69–91. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(62\).2024.304968](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304968) [in Ukrainian].
2. Zubai, Yu. (2022). Creative Activity of Isaak Berkovych in the Context of the Development of Ukrainian Piano Music (To the 120th Anniversary of the Composer's Birth). *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 181–187 [in Ukrainian].
3. Kopeliuk, O. (2018). Typology of the Ukrainian Piano Concerto Genre of the First Half of the 20th Century in Concert Performance Practice. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Nemkovych, O. (2001). Ukrainian Instrumental Concert (1941–1958) / A. Chebykin (Red.). *Art History of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Ponomarenko, O. Yu. (2003). Main trends in the development of the Ukrainian piano concerto in the 80s-90s of the 20th century (Author's dissertation ... candidate of arts: 17.00.03). Kyiv [in Ukrainian].
6. Programmes of Participants of the Ye. Stankovych International Instrumental Competition for 2013–2021. Private archive of the organisation "VIVAT ART" [in Ukrainian].
7. Revenko, N. V. (2019). Ukrainian Piano Concert in the Repertoire of the Future Teacher of Music Art. *Scientific Bulletin of V. O. Sukhomlynskyi Mykolaiv National University. Pedagogical Sciences*, 3, 191–195. DOI: 10.33310/2518-7813-2019-66-3-191-195 [in Ukrainian].
8. XIth International Competition for Young Pianists in Memory of Volodymyr Horowitz. (2023). Retrieved from: <https://legacy.horowitzv.org/ukr-home/about.html> [in Ukrainian].
9. Xia Ming (2023). Piano Concert at the Turn of Cultural Paradigm. *Musical Art and Linguistic Thesaurus of World Culture: Ukrainian's Experience: collective monograph*. Riga, 222–236 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-13> [in Ukrainian].
10. Timofieiev, V. D. (1972). Ukrainian Soviet Piano Concerto. Kyiv [in Ukrainian].
11. Khil, O. M. (2015). The Theme of Childhood and Youth as a Factor in the Genre Typology of the Piano Concerto in Domestic Instrumental Music of the 20th Century. Candidate's Thesis. Odesa [in Ukrainian].
12. Tsepukh, I. O. (2023). Oleksandr Petrovych Ivanko – Unknown Pages of the Life and Work of the Ukrainian Composer of Romantic Postmodernism. *Musical Art and Linguistic Thesaurus of World Culture: Ukraine's Experience: Scientific monograph*. Riga, 265–286 [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

УДК 78.072:78.089

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327989

Цитування:

Руденко О. Ф. Голоси трьох інструментів: побудова та внутрішня драматургія тріо Е-Дур В. А. Моцарта. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 334–338.

Rudenko O. (2025). The Voices of Three Instruments. Structure and Internal Dramaturgy of the Trio in E Major by W. A. Mozart. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 334–338 [in Ukrainian].

Руденко Олександр Федорович,
доктор філософії, старший викладач
кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0002-0368-6445>
Web of Science ResearcherID: HGV-1255-2022
sasha798132@gmail.com

ГОЛОСИ ТРЬОХ ІНСТРУМЕНТІВ: ПОБУДОВА ТА ВНУТРІШНЯ ДРАМАТУРГІЯ ТРІО Е-DUR В. А. МОЦАРТА

Мета роботи полягає у представленні комплексного аналізу фортепіанного тріо Е-Дур (KV 542) з метою глибшого розуміння камерного стилю В. А. Моцарта. Дослідження передбачає аналіз структурних елементів опусу, що сприятиме підвищенню рівня виконавської майстерності та розширення музичної освіченості на всіх етапах професійного розвитку. **Методологія роботи.** Для досягнення мети дослідження використано комплекс наукових методів, що включає історико-стилістичний аналіз (вивчення історичного контексту та впливу епохи), музикознавчий аналіз (мелодичний, гармонічний, ритмічний, фактурний, динамічний, тембровий та формальний), виконавський аналіз (розробка рекомендацій щодо технічних, художніх та стилістичних аспектів), порівняльний аналіз (зіставлення з іншими творами, аналіз літературних джерел та метод експертної оцінки). **Наукова новизна** полягає у комплексному аналізі фортепіанного тріо В. А. Моцарта з урахуванням приміток композитора у партитурах, які набули розповсюдження за життя композитора. Дослідження враховує стилістику епохи часів композитора. **Висновки.** Дослідження фортепіанних тріо Моцарта є важливим кроком у розвитку українського музичного мистецтва та дозволить вдосконалити репетиційний та навчальний процес. Воно сприяє глибшому розумінню творчості великого композитора, розширює знання про його музичний стиль та відкриває нові можливості для інтерпретації та виконання його камерних творів. Перспективи подальших досліджень охоплюють аналіз інтерпретаційних підходів, жанрових трансформацій та їх впровадження в успішну виконавську практику.

Ключові слова: виконавська майстерність, експресія, камерна музика, Моцарт, музична досконалість, структурний аналіз, фортепіанні тріо.

Rudenko Oleksandr, Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Choreography and Musical Art, A.S. Makarenko Sumy State Pedagogical University

The Voices of Three Instruments. Structure and Internal Dramaturgy of the Trio in E Major by W. A. Mozart

The purpose of the article is to present a comprehensive analysis of the Piano Trio in E-Dur (KV 542) in order to gain a deeper understanding of W. A. Mozart's chamber style. The research involves an analysis of the structural elements of the opus, which will contribute to raising the level of performing skills and expanding musical awareness at all stages of professional development. **Research methodology.** To achieve the purpose of the research, a set of scientific methods was used, including historical and stylistic analysis (study of the historical context and the influence of the era), musicological analysis (melodic, harmonic, rhythmic, textural, dynamic, timbral and formal), performing analysis (development of recommendations on technical, artistic and stylistic aspects), comparative analysis (comparison with other works), analysis of literary sources and the method of expert evaluation. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive analysis of W. A. Mozart's Piano Trio, taking into account the composer's annotations in the scores that were disseminated during his lifetime. The research also considers the stylistic characteristics of the composer's era. **Conclusions.** The study of Mozart's piano trios represents a significant step in the development of Ukrainian musical art and contributes to the enhancement of both the rehearsal and educational processes. It fosters a deeper understanding of the great composer's work, expands knowledge of his musical style, and opens new possibilities for the interpretation and performance of his chamber compositions. Future research prospects include the analysis of interpretative approaches, genre transformations, and their implementation in successful performance practice.

Keywords: performance mastery, expression, chamber music, Mozart, musical excellence, structural analysis, piano trios.

Актуальність теми дослідження. Актуальність нашого дослідження зумовлена стійким інтересом до камерної музики В. А. Моцарта та необхідністю глибшого осмислення його фортепіанних тріо. Незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених творчості композитора, питання інтерпретації, стилевих особливостей та виконавських підходів до його камерних творів залишаються предметом дискусій серед музикознавців і виконавців.

Аналіз досліджень і публікацій. Фортепіанні тріо В. А. Моцарта привертають увагу багатьох дослідників, які розглядають ці опуси як надзвичайно суттєвий внесок композитора у розвиток камерної музики. Європейська музикознавча традиція приділяє значну увагу історико-стилістичному аналізу творів Моцарта. Дослідження К. Г. Вайслера акцентує увагу на еволюції камерного стилю композитора та взаємозв'язку його тріо з симфонічною творчістю. Г. Грінд аналізує тональний і гармонічний розвиток у цих творах, підкреслюючи їхню внутрішню драматургію та використання поліфонічних прийомів. Важливим джерелом у дослідженні виконавської інтерпретації є дослідження Й. Зефріда, які присвячені динамічним особливостям гри на клавішних інструментах, особливо в контексті фортепіанних тріо Моцарта. Американські дослідники зосереджуються на впливі жанрових традицій та виконавських підходів у виконанні тріо. Дослідження Р. Левіна розглядають імпровізаційні аспекти. Д. Волтон аналізує роль фортепіано як центрального інструмента ансамблю, підкреслюючи взаємодію між струнними та клавішними у контексті музичного балансу. Варто відзначити і дослідження Б. Ньюмена, який розглядає використання сучасних інтерпретаційних технік при виконанні камерних творів Моцарта де він аналізує вплив акустичних характеристик концертних залів на темброву палітру фортепіанних тріо.

Мета дослідження полягає в представленні комплексного аналізу фортепіанного тріо E-Dur (KV 542) з метою глибшого розуміння камерного стилю В. А. Моцарта. Дослідження передбачає аналіз найважливіших структурних елементів опусу, що сприятиме підвищенню рівня виконавської майстерності та розширення музичної освіченості на всіх етапах професійного розвитку.

Виклад основного матеріалу. Порівняно з кількістю творів в інших жанрах вісім

фортепіанних тріо, які створив Вольфганг Амадей Моцарт, це зовсім небагато. На жаль, шанувальники класичної музики можуть лише жалкувати, що композитор прожив лише 35 років (1756–1791). З цих творів, сім написані для класичного складу в цьому жанрі – фортепіано, скрипки та віолончелі, і лише одне – мі-бемоль-мажорне – для фортепіано, кларнета та альту [1, 1211]. Можна сміливо стверджувати, що у ансамблевих творах цього жанру відображається сама еволюція стилю композитора. Перше тріо (дивертисмент B-Dur), KV 254) було створено у зальцбурзький період і абсолютно нічим не поступається останньому тріо – G-Dur, KV 564. Тріо складні своєю піднесеною простотою, художньою повнотою та виразністю [7, 218].

Говорячи про творчість Моцарта відразу важливо підкреслити, що інтерес до його музичної спадщини не зникав ніколи. Його музика постійно звучить у великих та малих концертних залах, а підготовка професійного музиканта абсолютно неможлива без знайомства з його надбаннями. Фортепіанні тріо входять до навчальних програм музичних училищ та консерваторій. У музичних школах, особливо у великих містах, можна побачити ансамблі вчителів, які з великим задоволенням виконують фортепіанні тріо. Отже, учні з раннього віку знайомляться з камерною музикою композитора, формуючи свій смак до музичного мистецтва на прикладі своїх наставників. Це чудово, адже без цього професійне виховання майбутніх виконавців та просто любителів музичного мистецтва зазнає великих втрат. При підготовці високоякісних виконавців дуже важливо попередньо розвинути інтелектуальний та духовний кругозір, натренувати слуховий апарат, щоб він був готовий до сприйняття багатогранності моцартівських образів та виразної експресії його інструментальної мови. Нестача знань у сфері тембрової та динамічної палітри призводить до слабого розуміння музичної мови. Зрештою, це впливає на культуру звукоутворення загалом, що призводить до втрати виконавцями необхідного рівня експресії, теплоти та глибини. Звучання стає порожнім, відстороненим, невиразним і нецікавим ні для виконавця, ні для слухача. Саме тому дуже важливо розвивати прагнення до самовдосконалення, використовуючи найкращі музичні зразки на всіх етапах навчання. З часом це призведе до гарного розуміння та відтворення динаміки, точності і краси формування фразування, відсутності перенасиченості у виконанні. Досить швидко

сформується тенденція грати вдумливо, насолоджуючись кожним елементом музичної конструкції, помічаючи і смакуючи кожную, навіть таку найменшу деталь, як прикраса.

Досягти бездоганності у виконанні пасажів, виявлення їх мелодійності так само складно, як і відчувати строгий темпо-ритм, тонко розуміти значення філірування звуку. Лише при кропіткій роботі над головними елементами конструкції твору відкриється вся повнота моцартівських образів та музичних барв.

Для нашого дослідження надзвичайно важлива наявність партитур тріо з примітками самого композитора.

Тріо E-Dur створено поряд із симфонією KV 543, мабуть, саме тому так насичено елементами симфонізму, конфліктним образним змістом, значно підсиленим прийомами поліфонічного письма. Значну роль відіграють дисонансні напруги складних акордів. Порівняно з іншими опусами цього жанру, в тріо набагато менше різного роду прикрас (мелізми, морденти, форшлагги тощо). Дуже важливо розуміти як смислове значення тональних послідовностей, так і оригінальність їх чергування. Досить часто настрої характеризуються зіставленням тональностей (C-dur та Es-Dur, F-Dur і B-Dur). Загалом вони створюють рішучий і енергійний настрій [8, 23].

У тріо спостерігається певна трансформація підходу композитора до жанрових елементів. Змінюється ставлення до мелодійних зворотів та ритму.

У першій частині (Allegro), яка несе відлуння менуетності, має чітко прослідковуватися гармонічна єдність досить різних настроїв. Цьому активно сприяє ніжність та виразність мелодії, заснованої переважно на хроматичних рухах розміреними тривалостями, і водночас щільне, гармонічне звучання акордів. Саме баланс між цими двома лініями створює необхідний ліричний і мрійливий настрій.

Вже з самих перших нот видно, наскільки важливо для композиторів тієї епохи, і безперечно для Моцарта, органічне поєднання елементів. Динаміка звучання перших тактів має органічно задавати тон для подальшої побудови динамічних конструкцій. Forte повинно органічно підкреслювати мелодійний рух звуків по хроматизмах вниз, переходячи у piano. Вивіреність і рівність при побудові такої динамічної конструкції призведе до логічної фрази.

У зв'язку із цим важливо зазначити точність відтворення ритмічних компонентів, які також є ключовими для створення

необхідного емоційного стану. Цей стан набуває розвитку вже у розробці. Загалом головна партія проходить двічі, але при повторі вона повинна звучати більш експресивно, хоча й набуває інколи більш меланхолійного відтінку.

На тлі партії клавішного інструмента вступає партія скрипки. Саме тут необхідно скорегувати динаміку forte не тільки відносно фрази, але й відносно звучання між іншими інструментами. При низхідних рухах мелодії у клавішного інструменту важливо не затіняти звучання струнних інструментів, між якими також має чітко звучати діалог. Складність полягає у створенні діалогу трьох сторін, звучання яких має бути чітко чути як окремо, так і у взаємозв'язку між ними.

Поява нової тональності cis-moll привносить новий відтінок настрою. Для його якісного відтворення необхідно використовувати зовсім інші штрихи. Звучання має бути щільнішим, а legato повинно бути нарочито виразним.

Кропітка праця над загальною плавністю призведе до кращого розуміння темпу всього твору, що має вписуватися у рамки, характерні для епохи Моцарта. Важливо пам'ятати, що Моцарт у своїх листах до батька та сестри писав про нелюбов до крайнощів, а саме надто швидких або надто повільних темпів. Відомі виконавці, особливо при виконанні творів Моцарта, відзначають, що обрання вірного темпу при виконанні твору вважається дуже важливим завданням, яке не завжди було легким [9]. Загалом, під час репетицій необхідно орієнтуватися на ключові місця у творі, де темп зазначений або уточнений композитором найбільш точно. Саме ці епізоди дозволяють відтворити повний план темпів усього твору.

Втіленням сонячного настрою є зв'язкова партія. Вона наповнена легкими штрихами, чергуванням legato і staccato, граційністю групетто. У тактах 35–37 та 39–41 піаністу та скрипалю важливо звернути увагу на перші ноти і виконувати їх на legato, з подальшим переходом у portato. Важливо висвітлити бажання композитора відтворити саме танцювальність.

Відтворення музикою характеру тієї епохи передбачає досить обмежене використання прийомів vibrato та дещо утрироване наповнення звучання партій струнних інструментів. Партіям клавішного інструмента необхідно звертати увагу на повторювані пасажі. За можливості їх слід трохи урізноманітнити. Важливий елемент, який дозволяє досягти цієї мети, – це правильне

використання поступово зростаючої динаміки від поступового *crescendo* до *forte* [7].

У проведеннях експозиції важливо звернути увагу на точність темпу, єдину манеру виконання та схожість штрихів. Незважаючи на це, кожному учаснику тріо буде корисно вміти вибудовувати своє бачення гри, знаходячи для кожної конструкції оптимальні специфічні засоби художнього виконання. Особливо значущим у побічній партії є епізод, що починається у G-Dur. Він розширює межі теми, концентруючи у собі необхідну експресію.

Говорячи про засоби виразності, важливо підкреслити виняткову важливість матового тембру віолончелі, який надає ліричному образу більш драматичного забарвлення. Важливе значення слід надавати прийомам поліфонічного розвитку, що дозволяє створити насиченість і щільність звучання музичної мови. На додаток, у побічній партії важлива кантилена, на тлі якої необхідне обережне виконання групетто. Кінець побічної партії відзначається чергуванням контрастних настроїв, які виникають завдяки добре продуманій динаміці.

Завершальна партія є злиттям окремих елементів партій експозиції. Початок розробки необхідно максимально наблизити до менуетного характеру. Це важливо підкреслити використання тих самих штрихів та темпів, що й у експозиції, а також початкової динаміки. У зв'язку з цим корисно звернути увагу на важливість під час попередніх репетицій періодично повертатися до заздалегідь визначених ключових моментів. Це дозволить підтримувати єдине бачення і розуміння загальної концепції тріо.

Важливим зображувальним елементом у розробці є перекличка інструментів. Цьому знову сприяють тональні відхилення. Переходячи з партії у партію, з регістру в регістр, вони створюють цілу палітру відчуттів занепокоєння та хвилювання. Важливим є і підбір правильного співвідношення ладу та характеру звукоутворення. Воно має бути більш енергійним у мажорі та ніжним у мінорі. Це вміння навчає ширшому розумінню правил розвитку сюжетної драматургії Моцарта. Кульмінація розробки Allegro, а саме ступінь її напруженості, досить сильно залежить від чіткого відтворення ритмічної організації, ясності та виразності [9]. Це стосується як виконання фортепіанних арпеджіо, так і значущості та глибини звучання струнних інструментів.

На самих перших репетиціях важливо дотримуватися специфіки камерного звучання та його динамічних особливостей. Також

необхідно звертати увагу на те, що самі учасники тріо можуть визначати характер звучання, виразність фразування, ритмічну контрастність. Саме таке командне мислення дозволить досягти якісного втілення першої частини музичної композиції і особливо витончено розкрити її кульмінацію.

Реприза дозволяє виконавцям створити іншу версію або інтерпретацію. Важливо враховувати зміну розмірів, варіативність настрою, обумовлену збільшенням кількості тональних відхилень (e-moll, G-Dur, a-moll, e-moll, C-Dur, E-Dur). У другому проведенні теми мінорний лад надає іншого тембрового забарвлення скрипці. Третій елемент головної теми проходить у тому вигляді, який він набув під впливом розробки. Менуетно-танцювальний характер відступає, і у центрі уваги опиняються ніжні та ліричні почуття. Вони чудово прослуховуються у діалозі скрипки та віолончелі, і, що дуже важливо, не повинні бути затінені партією клавішного інструменту. Загалом увага учасників тріо в репризі має бути сконцентрована на втіленні гармонійності музичного змісту, відображенні душевних переживань, а також оптимізму.

II частина відкривається пасторальною витонченою ліричною мелодією. У мелодичній мові чітко прослуховуються танцювальні рухи. Автор зазначає *Andante grazioso*. Під час виконання частини бажано цілеспрямовано дотримуватися чіткого метроритму, та розуміти, що *forte* другої частини дещо відрізняється від цього ж самого нюансу у I частині, що дозволяє слухачу глибше зануритися у світ інших ліричних почуттів. Кожний розділ рефрену представлений порізноручно. Важливо ясно та чітко виконувати прикраси ні у якому разі не ускладнюючи, але і не скорочуючи їх. Необхідні підказки щодо бачення штрихів самого композитора ми знаходимо у партитурах, де Моцарт ретельно проставляє над нотами крапок або риски. Це свідчить про важливість дотримання виконавцями довжини звучання нот та характеру виконання.

Загалом *Andante grazioso* має власний мелодичний матеріал. Від інших частин його відрізняє як фактура, так і мелодичний матеріал. Загалом кожен фахівець розуміє, що пауза важлива частина мелодії, але у Моцарта вона важлива частина розмови, яка дозволяє чітко окреслити особливий характер кожного співрозмовника. Саме під час пауз активно прослуховується власний тембр інших інструментів [9].

За для побудови фіналу Моцарт обрав емоційну мелодію, яка поступово набуває розвитку. Особливо витонченими здаються гармонійні проведення мелодичного матеріалу де у першому тема звучить у партії клавішного інструменту, а у другому у скрипки. Цього, у повній мірі, не можна сказати про зв'язкову партію, де мелодичні лінії віолончелі та клавішного інструменту спочатку переважно співставляються, а потім утворюють дует. Основна тональність *gis-moll* при переході у побічну партію змінюється на *B-Dur*. Характер побічної партії насичений та блискучий. Складається з двох музичних речень. Головними особами виступають скрипка та клавішний інструмент. Передумовою фіналу є заключна партія, яка складається переважно з коротких мелодичних конструкцій, що звучать у різних тональностях. Їх схвильований уривчастий характер органічно вводить у головний розділ фіналу. Його кульмінаційним епізодом є *cis-moll* конструкція. Точність фрази та збереження вказаних у партитурі штрихів дозволять поглибити сприйняття мелодійних обертів. Поступово динаміку необхідно розширити, чому сприяє зростання теситури мелодії, особливо у партії скрипки. Реприза бере початок з динамічного проведення побічної партії. Її емоційний настрій досить витончений та елегантний. Цікавим є і рішення щодо завершення. Заключні акорди ніби завершують феєричне свято [2].

Дивертисмент *E-Dur* – це втілення безлічі світлих настроїв, відчуття блаженства та щастя, і наявність лірико-драматичних моментів кардинально не змінює позитивного настрою.

Наукова новизна полягає в аналізі фортепіанного тріо В. А. Моцарта з урахуванням приміток композитора у партитурах, які набули розповсюдження за життя композитора. Дослідження враховує стилістику епохи часів композитора.

Висновки. Дослідження фортепіанних тріо Моцарта є важливим кроком у розвитку українського музичного мистецтва та дозволить вдосконалити репетиційний та навчальний процес. Воно сприяє глибшому розумінню творчості великого композитора, розширює знання про його музичний стиль та відкриває нові можливості для інтерпретації та виконання камерних творів. Перспективи подальших досліджень охоплюють аналіз інтерпретаційних підходів, жанрових трансформацій та їх подальше впровадження у виконавську практику.

Література

1. Горюхіна, Н.А. Еволюція сонатної форми. Київ : Музична Україна, 1973. 310 с.
2. Abert, G. W. A. Mozart. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1923. 1552 s.
3. Dommer A. Musikalisches Lexicon : auf Grundlage des Lexicons von H.Ch. Koch / A. von Dommer, H.Ch. Koch. – Heidelberg : Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1865. 1010 s.
4. Giegling F. Vorvort. Zum vorliegenden Band / W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie I. Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York : Bärenreiter, 1958. 112 s.
5. Glover J. Mozart's Women. London : Pan Books, 2006. 436 p.
6. Henzel C. Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert. Mozart-Jahrbuch 2000. Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter, 2002. S. 167–178.
7. Jan O. W. F. Mozart. Bde I-IV. Bd. I. Lpz., 1856. 1380 S.
8. Klasen L. Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke. Wien : L. Klasen-Verlag, 1897. 112 S.
9. Mancini G. Practical reflections on the figurative art of singing. Boston : Richard G. Badger, 1912. 194 p.

References

1. Horyukhina, N. A. (1973). Evolution of the Sonata Form. Kyiv [in Ukrainian].
2. Abert, G. W. (1923). W. A. Mozart, by Breitkopf and Hartel [in German].
3. Dommer, A. (1865). Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicons von H. Ch. Koch. A. von Dommer, H.Ch. Koch. Heidelberg [in German].
4. Giegling, F. (1958). Vorvort. Zum vorliegenden Band. F. Giegling. W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie I. Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York [in German].
5. Glover, J. (2006). Mozart's Women. J. Glover. London [in English].
6. Henzel, C. (2002). Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert. C. Henzel. Mozart-Jahrbuch 2000. Kassel, Basel, London, New York, 167–178 [in German].
7. Jan, O. (1856.) W. Mozart. Bde I-IV. Bd. I. Lpz. [in German].
8. Klasen, L. (1897) Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke. Wien [in German].
9. Mancini, G. (1912). Practical Reflections on the Figurative Art of Singing. Boston [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025

UDC 7.03:780.614.131(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327990

Цитування:

Stepanov V. Formation of the Ukrainian Guitar School in the Context of the Development of European Guitar Art. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 339–343 [in Ukrainian].

Stepanov Volodymyr,

Candidate of Pedagogical Sciences,
Doctor of Philosophy, Doctoral Student at the
National Academy of Culture and Arts Management
<https://orcid.org/0000-0002-3018-4483svtzt69@gmail.com>

Степанов В. А. (2025). Становлення української гітарної школи в контексті розвитку європейського гітарного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 339–343.

FORMATION OF THE UKRAINIAN GUITAR SCHOOL IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN GUITAR ART

The purpose of this study is to examine the main trends in the establishment and development of national guitar schools in European countries and Ukraine. It attempts to present certain general historical characteristics of the process in different countries, as well as to identify famous composer-guitarists and pedagogues who have made an important contribution to the development of modern guitar art. **The research methodology** includes the principles of systematisation and generalisation, analytical, historical, and comparative methods. It enables the analysis and systematisation of existing scientific studies on the subject, comparison and synthesis of formation processes, development trends, and characteristics of national guitar schools in Europe and Ukraine. The innovation of the study is in the identification and emphasis on peculiarities of formation and development of national guitar schools in Ukraine and European countries. **Conclusions.** Ukrainian guitar performance is characterised by special historical conditions and a vibrant national character. Today, there are certain national guitar schools in Ukraine, for example, the Kyiv, Kharkiv, Lviv, Odesa, Chernihiv, Kryvyi Rih, and Dnipro schools. Performers and teachers of these schools have used the world professional performance traditions and added national colour to them. In all national schools, the guitar gradually developed from a folk instrument into an academic concert instrument with established performance standards. This led to an increasingly complex repertoire and the production of avant-garde compositions. There is a tendency towards the recognition of the guitar as a multifunctional and independent musical instrument. Every European country now has its own national guitar school, and the guitar is one of the most widespread and popular instruments in the world.

Keywords: guitar, guitar school, guitar performance, composer-guitarists, guitar educators.

Степанов Володимир Андрійович, кандидат педагогічних наук, доктор філософії, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Становлення української гітарної школи в контексті розвитку європейського гітарного мистецтва

Мета роботи – розкрити основні тенденції розвитку та становлення національних гітарних шкіл країн Європи та України, окреслити деякі загальноісторичні особливості цього процесу в різних країнах, виділити видатних композиторів-гітаристів та педагогів, які зробили вагомий внесок у формування сучасного гітарного мистецтва. **Методологія роботи** включає в себе принципи систематизації та узагальнення, аналітичний та історичний методи, компаративний метод, що дозволило проаналізувати та систематизувати наявні наукові дослідження означеної проблеми, порівняти та узагальнити процеси становлення, тенденції розвитку та особливості національних гітарних шкіл у країнах Європи та України. **Наукова новизна** полягає у виявленні та висвітленні специфіки становлення та розвитку національних гітарних шкіл України та країн Європи. **Висновки.** Українське гітарне виконавство характеризується особливими історичними умовами та яскравою національною специфікою, що на даний момент налічує декілька національних гітарних шкіл (Київська, Харківська, Львівська, Одеська, Чернігівська, Криворізька, Дніпровська), виконавці і педагоги яких запровадили професійні світові виконавські традиції та привнесли в них національний колорит. У всіх національних школах гітара поступово позбавлялася статусу народного інструменту, та переходила у статус концертного академічного інструменту зі сформованими виконавськими вимогами, що призводило до ускладнення репертуару та появи нових творів авангардного характеру. Чітко прослідковується тенденція осмислення гітари як самостійного універсального музичного інструмента. На даний момент гітара має певну сформовану школу у кожній країні Європи та є одним з найбільш розповсюджених та популярних інструментів у світі.

Ключові слова: гітара, гітарна школа, гітарне виконавство, композитори-гітаристи, педагоги-гітаристи.

Relevance of the Research Topic. At the present stage of the scholarly research of the national cultural heritage of Ukraine, there is a growing interest in the study, positioning, and reinterpretation of cultural-historical processes, and in the examination of the role of performance art in the development of Ukrainian musical culture. In this context, theoretical and historical research on the formation of national schools of performance, with special attention to the Ukrainian guitar school, within the general context of European guitar art, is of great importance. Despite the large number of publications devoted to this issue, the problem requires careful study, further analysis, and an integrated approach. The creation of national guitar schools in the neighbouring countries and their influence on professional guitar playing in Ukraine is not very well-studied subject.

Analysis of Research and Publications. In the 21st century and 20th century, the art of guitar became a subject of scientific research. The historical development of the guitar and the best European schools of performance have been studied by such authors as F. Bernat, T. Ivannikov, M. Mykhailenko, M. Tushchenko, etc. The creation of Ukrainian guitar mastery has been studied by O. Antonovych, M. Davydov, V. Vytvytskyi, V. Dotsenko, V. Illyashevych, M. Mykhailenko, V. Sydorenko, K. Chechenya, and others. However, most of the researches are concerned with the process of musical performance, pedagogy, theoretical basis of guitar mastery, as well as musical interpretation and so on. At the same time, the history of the development of the Ukrainian guitar school within the European and global guitar art remains insufficiently researched and documented.

Research Objective. The aim of this study is to identify the main significant trends in the development and formation of national guitar schools in European countries and Ukraine. It attempts to characterise the general historical characteristics of this process in different countries and to identify outstanding guitarist-composers and instructors who have made significant contributions to the formation of modern guitar art.

Presentation of the Main Material. The guitar (Spanish guitarra) is an ancient stringed instrument of the lute family. Guitars are now divided into acoustic, semi-acoustic, and electric guitars. They also differ in the number of strings, the material of strings (originally gut, now metal or nylon), the construction of the body, and the intended use. The name “guitar” comes from the Greek term kithara, which in ancient times referred to stringed instruments used to accompany vocals.

The guitar belongs to the family of plucked string instruments, which have existed for thousands of years, and possibly as early as 3000 BC.

The guitar is the closest ancestor of the lute, which was widespread in Europe during the Middle Ages and reached its zenith in the 15th–16th centuries. It was luthiers who gradually raised the playing of plucked string instruments to the level of an art, which became a distinct form of music.

From the 16th century, the guitar became increasingly popular throughout Europe, gradually replacing the lute. The majority of the musicians replaced the lute with the guitar, which soon became the more widely used instrument. The surviving examples of 17th-century guitars indicate that by the end of the period the guitar was a common instrument among the aristocracy and composers throughout Europe. By the late 18th century, the guitar had joined the piano as one of the most important domestic musical instruments.

The first golden age of the classical guitar is considered to be the late 18th to early 19th century when ‘the folk character of guitar music slowly changed, and guitar playing rose to the level of academic musical art’ [7, 215]. During this period, national guitar schools were established in Spain, Italy, England, Germany and France.

Researchers describe the concept of a ‘national guitar school’ as a multifaceted phenomenon that encompasses historical, cultural, pedagogical, compositional, and performance factors within a given nation. Such factors form a specific style, a characteristic pedagogy, and repertoire related to the musical and cultural heritage of the country. S. Zhovnir emphasises that the development of the academic guitar tradition in different national cultures follows different paths, including composition, educational centres, and performance schools. He also stresses the crucial role of the individual contributions of composers and performers in this process. [4]. It is noteworthy that professional composers never composed music for the guitar in large quantities. Thus, the majority of guitarists were not only musicians but also teachers and composers.

The Spanish guitar school is characterised by a strong national identity, since it incorporates the folk culture of flamenco (“flamenco” – a type of music that bridges the traditions of the Spanish gypsies: songs, dances, guitar playing in the flamenco style, characterised by hypertrophied emotional colouring, excitability, rhythmic uncertainty (polyrhythm in singing, playing, dancing), flexibility of the scale, lavish ornamentation, and chromaticism [9, 289]). It also played a key role in the history of the development of the guitar in Western Europe, transforming itself

even at a time when the fascination with the guitar was waning in other countries, i.e. in the 1830s and 1840s.

It was in Spain that master Antonio de Torres (1817–1892) established the modern form of the guitar. In 1825, D. Aguado's "School for Guitar" was published, and in 1830, F. Sor's "School for Guitar", both of which led to the development of performance techniques and the addition of new ways of playing, although both differed in the production of sound [1]. The revival of interest in the guitar was accompanied by the revival of the Spanish National Music School founded by I. Albéniz (1860–1909). His school was followed by E. Granados (1867–1916) and F. Tárrega (1852–1909) [7].

However, the greatest contribution to the popularisation of the guitar is owed to A. Segovia (1893–1987), who treated the guitar as a scholarly instrument and not as a folk instrument, and whose concerts, even in Kyiv, helped to fuel interest in the instrument. The Spanish school laid the foundations for classical guitar performance, which played a decisive role in determining the world guitar performance art.

In the Italian guitar school, M. Giuliani (1781–1828), M. Carcassi (1792–1853), and F. Carulli (1770–1841), who are considered to be among the first soloists on the classical guitar and authors of the first manuals for learning to play the six-string guitar, are worthy of mention. M. Carcassi's "School of Guitar Playing", published in Paris in 1836, became one of the most popular manuals for learning this instrument. Their manuals, written as teachers, composers, and performers, and their music are still widely used today.

The development and formation of the English guitar school was influenced by overseas musicians, while the widespread circulation of the guitar was facilitated by habits of English lutenists, which captured the interinfluence of the national traditions of instrumental music and more modern manifestations of expression [5]. Its leading representative was S. Botton (1760–1820), who wrote the first English treatise on the technique of playing the guitar (1806).

Italian composers C. Sol, author of the manual "Instructions for the Spanish Guitar" in 1819, and H. Anelli, whose manual emphasised the correct positioning of the hand (something that had previously been overlooked), both had a decisive influence on the English school of guitar playing. Unfortunately, as useful as such a manual would have been for the development of playing technique, no copies of the book survive today. In the 20th century, the English guitar school began to

merge with mainstream art styles and revolutionary movements, establishing a certain standard of performance in terms of creation.

One of the most famous representatives of the French guitar school was N. Cost (1805–1883), a pupil of F. Sor, who, together with others, made the first arrangements of lute compositions for the guitar. By the 20th century, the French guitar performance experienced a revival of its repertoire, control of new expressive means, and the professionalisation of performance [7]. In the 20th–21st century, one of the main representatives of the French school of guitar was R. Diens (1955–2016), whose musical style combined elements from all areas of music.

The German school had no historical basis in the form of a national practice on the guitar, as the guitar was always avoided by German composers. The most famous guitar-pedagogue was probably G. Albert (1870–1950), who wrote tutorials for playing the lute and the guitar and followed classical methods. The further development of the German guitar school occurred in the 20th century.

The creation and establishment of the guitar schools in Poland, Romania, the Czech Republic, Slovakia, Hungary, Bulgaria, the Baltic States, and Ukraine took place much later than in Western European countries (mainly in the second half of the 20th century), thus they were created under the influence of already existing European traditions. On the whole, the issue of the creation of national guitar schools in these countries has not been sufficiently studied in Ukrainian academic works. Therefore, the peculiarities of their emergence and possible mutual influences with the Ukrainian school of the guitar remain open for further research.

It is known that the guitar became popular in Poland in the 19th century as a home music-making and salon performance instrument. Systematic professional training for guitarists did not begin until the 20th century. The Polish guitar school is associated with the name of W. Smorawiński, whose compositions became popular beyond the borders of Poland, M. Pasiieczny, the modern Polish composer and performer, and other personalities. In the 1980s–1990s, numerous guitar music festivals and competitions were held in Poland. The author of the Hungarian national guitar school was L. Sendri-Karper (1932–1991), who was the first guitar instructor at the Franz Liszt Academy in the 20th century, and who published his own "School of Guitar Playing", which includes numerous Hungarian folk tunes. F. Bernát's work examines the creation and development of the Hungarian national guitar school [1].

While the guitar was already well established in Spain at that time, the Ukrainian guitar art only began to flourish, and the first mentions of guitarists and performers appeared. The development of Ukrainian guitar art began about 150 years ago, much later than in the Western European countries. In the 18th century, T. Bilogradsky and I. Stepanovsky gained recognition in Europe. The great Ukrainian composer and instrumentalist, H. Rachynsky, played the guitar brilliantly [8].

Among the Ukrainian guitarists who had a considerable influence on the first national guitar art development, it is necessary to highlight M. Sokolovsky (1818–1883) and especially M. Verbytsky (1815–1870), the author of the first Ukrainian guitar pedagogical manual, “PouchenieKhitary”, and a set of guitar musical works, “Guitarre No. 16”, containing 32 pieces, of which 14 are instrumental works (czardas, polkas, kozachkys, marches, mazurkas), more demanding pieces, mostly in the form of variations, and vocal pieces with guitar accompaniment. The pieces from this set are the only surviving evidence of the composer’s chamber (guitar) pieces. They represent the typical characteristics, forms, genres, and means of extracting musical material of the period, and, nationally, develop the style of European art in the first half of the 19th century.

Examining the creativity of the Halychyna guitarists, V. Sydorenko reports that ‘their repertoire is characterised by a wide and diverse range of genres: song and dance compositions, often with a folk orientation – kozachoks, marches, waltzes, mazurkas, dumkas, kolomyikas, and folk song arrangements; transcriptions of works by famous composers; more complex forms with cyclical features – fantasies, potpourris, and variations on themes from operas, popular, or folk songs; virtuoso transcriptions, concert paraphrases, and programmatic pictorial pieces’ [6, p. 9]. According to the researcher’s opinion, these works of various genres were written for solo guitar playing, guitars ensembles, chamber ensembles of diverse compositions, and even for combinations based on vocals and guitar or vocals, guitar, and piano.

The compositions for solo guitar, which are the beginning of the musical culture in Halychyna, were influenced not only by Ukrainian but also by Austrian song traditions, i.e. the Biedermeier style. (Biedermeier was ‘a stylistic movement that originated in Germany and Austria in the first half to the middle of the 19th century and spread to Central and Eastern European countries, especially among the Slavs’ [3]. It is characterised by ‘a transitional period between classicism and romanticism, with some elements of democracy,

tastes, and perceptions of urban life’ [ibid.]). This influence, as noted by V. Sydorenko and M. Tushchenko, is of unquestionable historical importance, not only for the formation of the Ukrainian guitar tradition but also for Ukrainian music.

It should also be noted that in Ukraine, the bandura was the closest relative of the guitar, whose repertoire consisted mainly of folk songs, which, in turn, served as the basis for the first Ukrainian guitar compositions.

The 20th-century history of the emergence and formation of professional guitar playing in Ukraine is traditionally divided into two periods – the Soviet period and the period of independence. Each of these periods has been distinguished by the creative efforts of great Ukrainian composers and performers, whose work has shaped and continues to shape the art of guitar in Ukraine. The Soviet period (initially spanning from the 1950s to the 1980s) was characterised by prominent figures such as K. Smaga, P. Polukhin, and V. Manilov, among others. Ukraine’s subsequent era of independence witnessed the emergence of numerous composers, performers, and educationalists, including V. Dotsenko, M. Mykhailenko, and K. Chechenya, et al. [2].

The establishment of professional guitar pedagogy in Ukraine can be traced back to the 1930s in Kyiv, a development that coincided with the rise of interest in guitar artistry, as evidenced by the performance of Andrés Segovia in 1927 in Kyiv, followed by subsequent performances in Kharkiv and Odesa. From 1930 onwards, M. Helis was employed at the conservatory and the Music and Drama Institute, followed by Ya. Pukhalsky in 1956 and M. Mykhailenko in 1979. The Kyiv guitar pedagogical tradition was disseminated to other cities in Ukraine, including Kharkiv (1947, M. Lysenko), Rivne (1950s, I. Kuznetsov), Odesa (from 1916 to the 1960s, initiated by Z. Kupchenko), Dnipropetrovsk (now Dnipro) from 1927 (H. Frolov), Ivano-Frankivsk from the 1950s (Ye. Volchkovskiy), Uzhhorod from 1946 (P. Myoslavskiy), and Lviv (H. Kazakov).

In contemporary times, the domain of guitar pedagogy has undergone significant advancements. Centres of professional education with rich performance traditions have been established in Kyiv, Kharkiv, and Odesa. Since Ukraine gained independence, concert guitar performance has become more active, with an increasing number of compositions for guitar written by contemporary Ukrainian guitarists who also work as educators and performers. The domestic educational and pedagogical repertoire has expanded significantly, with many compositions now based on Ukrainian

folk songs and folklore-inspired melodies, incorporating characteristic means of musical expression and rhythm. A prominent trend in contemporary Ukrainian guitar composition is neo-folklorism, which synthesises traditional musical elements with modern techniques.

In addition to folklore and neo-folklore compositions, a plethora of works exist in the stylistic realms of neo-romanticism and neo-classicism, as well as paraphrases and free variations on themes of early music. The composition of pieces for solo guitar and various ensemble formations, including guitar and violin (e.g., V. Kaminsky's "In the Rhythms of Memory") or guitar and bandura (e.g., O. Herasymenko's "Solitude and Catalan Rondo") has been undertaken. In addition, a number of larger-scale works have been composed, including concerts and symphonic pieces such as A. Andrushko's "NoFate" for guitar and orchestra and O. Kozarenko's "Sinfoniastravaganza" for guitar and orchestra. Concurrently, the journal "Guitar in Ukraine" was initiated in 2008, and composition competitions, such as "CompoGuitar", have been instituted. The publication of collections of guitar works, featuring pieces of varying difficulty levels, has further enriched the national guitar repertoire.

The development of guitar art in Ukraine was strongly supported by Western European music culture, as evidenced by historical records. The guitar's popularity in Ukraine emerged in the second half of the 19th century, albeit later than in Western Europe, and concurrently with the rise of the guitar in Eastern and Central Europe. The history of professional guitar playing in Ukraine is closely associated with the contributions of Mykhailo Verbytskyi and Mykola Sokolovskyi. Researchers have divided the history of the professional guitar school in Ukraine into two periods: the Soviet period and the period of independence in Ukraine.

Conclusions. To summarise, the Ukrainian guitar performance is characterised by unique historical conditions and national character. Presently, several national schools of guitar (Kyiv, Kharkiv, Lviv, Odesa, Chernihiv, Kryvyi Rih, and Dnipro) exist, with their performers and pedagogues having introduced world professional performance traditions while adding a national flavour.

In all national schools, the guitar gradually ceased to be a folk instrument and became an academic and concert instrument with established standards of performance. This transformation has led to the development of a more sophisticated repertoire and the creation of avant-garde works. There is a clear trend in the approach towards the guitar as an independent and versatile musical instrument. The guitar now possesses a well-

developed school in every one of the European countries and remains one of the most widespread and popular instruments globally.

References

1. Bernat, F. F. (2019). Pan-European Standard of Guitar Performance and the Specificity of Its National Embodiments. PhD Thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Biletska, M., & Sopina, Ya. (2018). Historiogenesis of Classical Guitar School in Ukraine. Scientific Bulletin of Melitopol State Pedagogical University, Series: Pedagogy, 1 (20), 23–28 [in Ukrainian].
3. Zhmurkevych, Z. S. (n.d.). Biedermeier Great Ukrainian Encyclopedia. Retrieved from: <https://vue.gov.ua/Бідермаєр> [in Ukrainian].
4. Zhovnir, S. S. (2020). Guitar Art of the Twentieth Century: National, Regional and Personal Practices. Musical Art and Culture, 30, book 2, 414–428 [in Ukrainian].
5. Ivannikov, T. (2018). European Guitar Music of the Twentieth Century: Phenomenology of Creativity. Doctoral Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Sydorenko, V. L. (2009). Guitar Tradition of Lviv as a Component of Academic Folk Instrumental Art of Ukraine. PhD Thesis. Lviv [in Ukrainian].
7. Tushchenko, M. M. (2022). Domestic Guitar School: Historical Heritage of Performing Traditions and Development Prospects. National Academy of Culture and Arts Management Herald, 3, 214–219 [in Ukrainian].
8. Chechenia, K. A. (2008). Guitar in Ukraine. Guitar in Ukraine, 1, 2–3 [in Ukrainian].
9. Yutsevych, Yu. (2003). Music: a dictionary-reference. Ternopil [in Ukrainian].

Література

1. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03. Харків, 2019. 205 с.
2. Білецька М., Сопіна Я. Історіогенез класичної гітарної школи в Україні. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Педагогіка. Мелітополь, 2018. № 1 (20). С. 23–28.
3. Жмуркевич З. С. Бідермаєр Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Бідермаєр> (дата звернення: 12.12.2024).
4. Жовнір С. С. Гітарне мистецтво ХХ століття: національні, регіональні і персональні практики. Музичне мистецтво і культура. Київ, 2020. Вип. 30, кн. 2. С. 414–428.
5. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 498 с.
6. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
7. Тущенко М. М. Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2022. № 3. С. 214–219.
8. Чеченя К. А. Гітара в Україні. Гітара в Україні. Київ, 2008. № 1. С. 2–3.
9. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 78.01

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327993

Цитування:

Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 344–350.

Tkach Yu. (2025). Individual Performing Style of the Conductor-Choirmaster: Criteria and Methods of Analysis. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 344–350 [in Ukrainian].

Ткач Юлія Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
художній керівник і головний диригент
Академічної хорової капели імені П. Майбороди
Українського радіо, народна артистка України
<https://orcid.org/0000-0002-7454-1841>
yulia_tkach@ukr.net

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА: КРИТЕРІЇ ТА МЕТОДИ АНАЛІЗУ

Метою роботи є встановити специфіку критеріїв індивідуального виконавського стилю в умовах хорового мистецтва та описати на їх основі методів аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера. **Методологія дослідження** пов'язана з аналізом і систематизацією інформації про індивідуальний виконавський стиль; дослідження вибудовано за дедуктивною логікою – від загальних відомостей про виконавський стиль до конкретизації його специфічних рис в умовах хорового диригування. **Наукова новизна** дослідження полягає у виокремленні специфіки складових індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера та представленні на їх основі методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження запропоновано методику аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, яка є описом послідовності дій дослідника, що вивчає це явище, а також описом джерел, на які він спирається на тому чи іншому етапі дослідницької роботи. Методикою передбачено аналіз змістовного та формального рівнів індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, а також аналіз особливостей взаємодії в системі «диригент – хоровий колектив». Опис змістовного рівня індивідуального виконавського стилю, що залежить творчого методу митця, передбачає аналіз особливостей світогляду, творчого мислення диригента-хормейстера, його особистісних і професійних якостей. Методика дає змогу впорядковано та системно аналізувати формальний рівень індивідуального виконавського стилю – систему виконавських прийомів і засобів, притаманних конкретному диригенту-хормейстеру.

Ключові слова: індивідуальний виконавський стиль, диригент-хормейстер, методика аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, хор, українське хорове мистецтво.

Tkach Yuliia, Artistic Director and Chief Conductor of the Academic Choral Chapel of the Ukrainian Radio, People's Artist of Ukraine, Candidate of Art History (PhD), Associate Professor of the P. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

Individual Performing Style of the Conductor-Choirmaster: Criteria and Methods of Analysis

The purpose of the work is to establish the specificity of the criteria of individual performance style in the conditions of choral art and to describe, based on them, the methods of analysis of the individual performance style of the conductor-choirmaster. **The research methodology** is related to the analysis and systematisation of information about individual performance style; the study is built according to deductive logic – from general information about the performance style to the specification of its specific features in the conditions of choral conducting. **The scientific novelty** of the research consists in identifying the specifics of the components of the individual performance style of the conductor-choirmaster and presenting, based on them, the method of analysis of the individual performance style of the conductor-choirmaster. **Conclusions.** As a result of the research, a methodology for analysing the individual performance style of the conductor-choirmaster is proposed, which is a description of the sequence of actions of the researcher studying this phenomenon, as well as a description of the sources he relies on at one or another stage of the research work. The methodology provides for the analysis of the substantive and formal levels of the individual performing style of the conductor-chorusmaster, as well as the analysis of the features of interaction in the “conductor-chorus collective” system. The description of the substantive level of the individual performing style, which depends on the artist's creative method, involves the analysis of the features of the worldview, creative thinking of the conductor-chorusmaster, his personal and professional qualities. The methodology allows for an orderly and systematic analysis of the formal level of the individual performing style – a system of performing techniques and means inherent in a particular conductor-chorusmaster.

Keywords: individual performance style, conductor-choirmaster, method of analysis of individual performance style of conductor-choirmaster, choir, Ukrainian choral art.

Актуальність теми дослідження. Сучасна виконавська практика потребує ґрунтовного дослідження складного комплексу діяльності диригента-хормейстера, зокрема його індивідуального виконавського стилю. Встановлення специфічних рис індивідуального виконавського стилю диригента в умовах хорового мистецтва, визначення критеріїв та методів аналізу цього мистецького явища є нагально необхідним сьогодні.

Аналіз досліджень і публікацій. Останніми роками із розвитком теорії виконавської інтерпретації в працях В. Москаленка [13], І. Коханик [10], Б. Стронька [16], М. Давидова [3] виконавський стиль став предметом теоретичного дослідження. З'явилися роботи, що цілком присвячені феномену *індивідуального виконавського стилю* (дисертація та наукові публікації О. Катрич [4–7], дослідження С. Копилової [8]) та ін. У них виконавський стиль митця тісно пов'язаний зі специфікою його інтерпретаційної діяльності. Водночас у роботах диригентів-практиків, зокрема Р. Кофмана [9], О. Бенч [1; 2], Г. Макаренка [10, 11], В. Рожка [14], В. Скоромного [15] та ін. простежуємо спроби теоретичного осмислення власних практичних пошуків або аналіз діяльності інших видатних митців. Це дає змогу об'єднати теоретичний і практичний підходи, представити досліджуване явище більш цілісно й системно. Умовно теоретичну базу статті можна розділити на дві групи: а) роботи з теорії музичних стилів та виконавської інтерпретації (В. Москаленка, І. Коханик, Б. Стронька, М. Давидова, О. Катрич, С. Копилова; б) роботи, присвячені аналізу проблем диригентської творчості практиків і хорового виконавства (Р. Кофмана, О. Бенч, Г. Макаренка, О. Бенч-Шокало, В. Рожка, В. Скоромного та ін.).

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки критеріїв диригентського стилю в умовах хорового виконавства та представленні методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

Виклад основного матеріалу. Згідно з О. Катрич, індивідуальним стилем музиканта-виконавця є «відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує як опорний чинник переінтонування різних композиторських стилів» [5, 90]. С. Копилова розглядає виконавський стиль як «сукупність виконавських засобів та особистісних якостей, притаманних цьому виконавцеві (виконавській

школі), що зумовлюють художню цілісність продукту виконавської діяльності – інтерпретації» [8, 256]. Отже, аналізуючи зміст поняття «індивідуальний виконавський стиль», відображений у визначеннях С. Копилової та О. Катрич, відзначимо проміжне положення виконавського стилю: виконавський стиль є *формально-змістовною* категорією, тобто засобом виявлення художнього змісту за допомогою комплексу виконавських прийомів. Тобто світогляд митця, його особистісні та професійні якості відбиваються у виконавських версіях творів, які він здійснює, в інтерпретації різних композиторських стилів. Отже, формування методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера не можливе без урахування специфіки диригентської інтерпретації. Чотири компоненти диригентської інтерпретації: суб'єкт, об'єкт, процес і результат інтерпретації – не існують окремо, проте тісно взаємодіють. Тому при розгляді будь-яких із них необхідно враховувати інші.

У музикознавчій літературі поряд із поняттям індивідуального стилю використовують також поняття «творчий метод митця». Індивідуальний виконавський стиль («індивідуальність музичного мовлення» – В. Москаленко [13, 76]) пов'язаний із системою творчих прийомів та виконавських засобів, а метод – з особистістю митця: темпераментом, світоглядом, людськими та професійними якостями, що впливають на індивідуальний виконавський стиль.

Діяльність диригента-хормейстера пов'язана з колективом, це зумовлює специфічні відносини всередині системи «диригент – колектив». У роботах диригентів-практиків відзначимо такі аспекти їх взаємодії: *психологічний, технічний та етико-естетичний*. Механізми взаємодії диригента з колективом аналізують у роботах Р. Кофман, Г. Макаренко, В. Рожок, В. Скоромний та ін. Р. Кофман виявляє дві групи протиріч у взаємодії диригента з творчим колективом – внутрішні та зовнішні [9]. Згідно з Г. Макаренком, диригент здійснює вплив на колектив у двох напрямках – «раціональному» (вплив на свідомість за допомогою мовних засобів) і «паралінгвістичному» (вплив на підсвідоме начало за допомогою емоційного спілкування, магнетизму, волі) [12, 243]. Характер взаємодії диригента й колективу В. Рожок називає «стилем спілкування з колективом» [14]. В. Скоромний серед найважливіших якостей диригента відзначає психологічну стійкість, передбачення складних

психологічних ситуацій і проблем взаємовідносин, вміння їх позитивно вирішувати [15, 2–3].

Отже, аналізуючи індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера радимо враховувати такі позиції: особливості творчого методу диригента; особливості взаємодії диригента та очолюваного їм хору (зокрема етико-естетичний, психологічний та технічний аспекти такої взаємодії); традиції хорового колективу, його статус та репертуарні пріоритети; специфіку процесу диригентської інтерпретації – з урахуванням особливостей

самостійної, репетиційної та концертної роботи диригента, специфіку об'єкта інтерпретації, включаючи аналіз стабільних і мобільних ресурсів хорового твору, зрештою, особливості виконавських версій хорового твору, засоби досягнення художньої цілісності твору. На основі аналізу різних складових диригентської інтерпретації ми дійшли висновків щодо системи виконавських прийомів і засобів, притаманних диригентові, тобто щодо специфіки його індивідуального виконавського стилю.

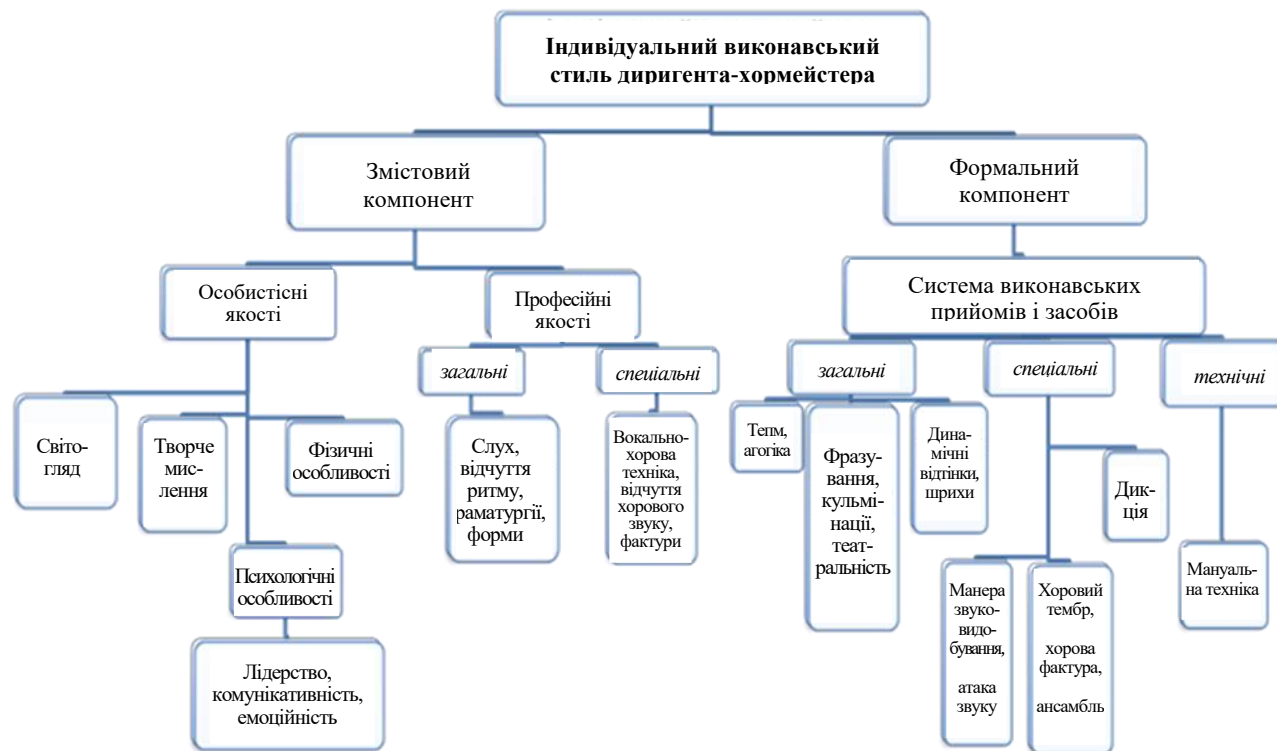


Рис. 1. Структура індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера

З урахуванням цих позицій пропонуємо методику аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

1. Опис змістовного рівня індивідуального виконавського стилю – особистісних і професійних якостей. Зasadничим моментом для встановлення специфіки індивідуального диригентського стилю диригента-хормейстера є розуміння особливостей світогляду митця. Цілісне враження про світогляд: біографічні відомості; національні, регіональні та родинні традиції, походження, виховання, навчання; творче кредо – ідеї, прагнення (досліджується в інтерв'ю, у науковій чи педагогічній діяльності, у листах, репетиційній роботі тощо), або опосередковано (вивчаючи репертуарні пріоритети, мистецькі орієнтири художника, аналізуючи його вчинки). Творчі ідеали митця:

вчителі, митці далекого минулого або сучасності. Світогляд митця, особливо диригента, хормейстера, тісно пов'язаний із суспільними процесами. Реакція на події суспільного життя, активна участь у них або принципова відстороненість, сконцентрованість на творчості – ці якості також відбивають світогляд музиканта. Тому всебічне дослідження світогляду художника не можливе без врахування суспільно-історичних процесів, на тлі яких формувався і творив диригент-хормейстер.

Встановлення специфіки творчого мислення, психологічних і фізичних особливостей митця передбачає аналіз співвідношення емоційного та раціонального факторів у творчості. Такі особливості розкриваються через стиль взаємодії диригента-хормейстера з хоровим колективом,

з урахуванням основних аспектів такої взаємодії – кадрово-організаційного й творчих (психологічного, технічного та етико-естетичного). Аналіз психологічного аспекту взаємодії диригента й колективу передбачає встановлення пріоритетного способу впливу на колектив. В одних випадках пріоритетним є вербальний спосіб впливу на колектив: диригент доносить авторську концепцію виконуваного твору за допомогою слів (пояснення, доведення, порівняння, асоціації тощо). Він так впливає на свідоме начало хористів, що свідчить про важливу роль раціонального начала в його власному творчому мисленні. В інших випадках вплив диригента на хоровий колектив, навпаки, відбувається передусім на паралінгвістичному рівні – за допомогою емоційного спілкування, магнетизму. Диригент впливає так на підсвідоме начало хористів, що є свідченням переваги емоційного начала в його особистому творчому мисленні.

Аналіз технічного аспекту взаємодії диригента й хорового колективу передбачає характеристику мануальної техніки диригента загалом. Тут важливо відзначити такі якості, як економність (скупість) або надмірність жести, пріоритет лівої або правої руки в жестикуляції, міру участі корпусу, обличчя в диригуванні тощо. Аналіз етико-естетичного аспекту взаємодії диригента й хорового колективу найбільшою мірою є проєкцією його світогляду на творчість. Важливим моментом тут має стати визначення провідної ідеї творчості диригента, яка зумовлює художній смак музиканта, вибір репертуару, підходи до роботи з ним. Духовні, національні орієнтири, система цінностей та їх реалізація у творчій діяльності, у співвідношеннях з колективом – так можна коротко охарактеризувати етико-естетичний аспект взаємодії з диригентом хором.

Особистісні якості хормейстера виявляються в засадах кадрової політики, яку провадить диригент, а також у його підходах до організації умов праці, тобто через складові кадрово-організаційного аспекту взаємодії диригента з хоровим колективом. На основі аналізу конкретних організаційних кроків диригента можна зробити висновки про його принциповість або лояльність; послідовність або спонтанність тощо. Треба зауважити, що ці характеристики не мають оціночного значення, оскільки, наприклад, гнучкість кадрової політики може свідчити не лише про безпринципність диригента як особистості, але й про його здатність йти на компроміс заради збереження більш важливих, на його думку,

цінностей. Кадрово-організаційний аспект значною мірою визначається впливом зовнішніх факторів: соціокультурної, політичної економічної ситуації, статусом колективу, фінансовим забезпеченням його діяльності. Водночас організація публічної діяльності диригента, а також формування внутрішньої дисципліни й психологічного клімату в хоровому колективі характеризують диригента як людину, громадянина та професіонала.

Ґрунтовність і переконливість аналізу чотирьох зазначених аспектів взаємодії диригента й хорового колективу залежать від кількості залучених до дослідження матеріалів, від їх різноплановості. Матеріалами дослідження в такому випадку можуть бути спогади про цього диригента, його листи, висловлення, інтерв'ю, відео- та аудіозаписи репетицій, концертів, рецензії, монографії, статті, адміністративні й ділові документи, що організовують діяльність хору, інші джерела.

Важливим елементом дослідження індивідуального диригентського стилю є характеристика професійних якостей конкретного хормейстера – загальних і спеціальних. Загальними якостями є специфіка музикального слуху, особливості відчуття ритму, архітектоніки, драматургії твору. Спеціальними якостями виконавського стилю диригента є його вокально-хорова техніка, відчуття хорового звуку, хорової фактури тощо.

Аналіз світогляду диригента-хормейстера, особливостей його творчого мислення, особистісних і професійних якостей дає змогу сформувати цілісне уявлення про змістовний компонент індивідуального виконавського стилю. Змістовний компонент стилю тісно пов'язаний із формальним компонентом: перший реалізується через другий.

2. Опис формального рівня індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера – системи виконавських прийомів і засобів, задіяних в інтерпретаційній діяльності даного диригента. З урахуванням специфіки диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві аналіз формального компоненту індивідуального стилю включає чотири етапи, які відповідають чотирьом складовим диригентської інтерпретації (об'єкту, суб'єкту, процесу та результату інтерпретації). Важливо зауважити, що, на відміну від більш узагальнених висновків щодо творчого методу (змістовний рівень), висновки щодо формального рівня є більш конкретними. Матеріалами дослідження

є насамперед власні враження від відвідувань репетицій та концертів цього хормейстера, аудіо- чи відеозаписи виконавських версій конкретних творів, а також – що дуже важливо – документи, що містять відомості про процес роботи над цими творами (записи репетицій, спогади про репетиції, ноті з виконавськими ремарками диригента тощо).

Індивідуальний виконавський стиль диригента характеризується специфікою процесу диригентської інтерпретації, його окремих стадій – самостійної, репетиційної та концертної. Такий аналіз ґрунтується на вивченні аудіо- та відеозаписів концертів і фрагментів репетицій, спогадів учасників репетиційного процесу (передусім артистів хору), рецензій концертів тощо. У процесі аналізу необхідно знайти відповіді на низку запитань. Зокрема, чим керується диригент-хормейстер у виборі того або іншого твору до репертуару свого колективу; з чого він починає роботу над новим твором; як готується хормейстер до початку роботи над новим твором; коли, на його думку, можна починати репетиційну роботу над цим твором; як хормейстер знайомить колектив з новим твором; якими є визначальні принципи репетиційної роботи, її логіка; коли, на думку хормейстера, твір можна вважати готовим до винесення на концертну естраду; якою бачить свою роль у концерті цей диригент? Відповіді на ці та інші запитання дають підстави узагальнити особливості процесу диригентської інтерпретації, які притаманні цьому диригенту-хормейстеру.

Іншим напрямом дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є вивчення об'єкта інтерпретації, яке здійснюється у двох аспектах, тобто встановлюється – що (які твори) і як (яким чином) інтерпретує цей диригент-хормейстер. Показовим у сенсі індивідуального виконавського стилю є вибір творів до репертуару. Зокрема, жанрова систематизація репертуару, встановлення пріоритетних для диригента історичних, національних та авторських стилів. Які твори переважають у репертуарі цього диригента? До яких він повертається неодноразово? Що змінюється в інтерпретації таких творів? Так можна окреслити коло питань, що пов'язані зі специфікою об'єкта диригентської інтерпретації. З іншого боку, важливою складовою методики дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера є аналіз виконуваних ним хорових творів як об'єктів інтерпретації.

Такий аналіз передбачає виявлення в структурі музичного тексту стабільних і мобільних компонентів та подальший аналіз варіативного потенціалу цих творів. Матеріалом такого аналізу є нотний текст музичного твору.

Визначальним для дослідження індивідуального виконавського стилю диригента є аналіз здійснених ним виконавських версій музичних творів, тобто результату процесу диригентської інтерпретації. Особливо корисним слід вважати порівняльний аналіз виконавських версій одного твору, які запропонували різні диригенти-хормейстери. Головним завданням аналізу виконавських версій того чи іншого хорового твору є встановлення засобів досягнення художньої цілісності твору. Матеріалами, що аналізують у цьому аспекті, є аудіо- та відеозаписи концертів та репетицій, студійні записи, диригентські коментарі, критична література тощо.

Аналіз інтерпретаційної діяльності конкретного диригента, зокрема характеристика особливостей процесу інтерпретації (самостійної, репетиційної та концертної стадій), характеристика об'єкта й результату інтерпретаційної діяльності – усе це стає підґрунтям для осмислення системи виконавських прийомів і засобів, притаманних виконавському стилю цього хормейстера (зокрема загальних, спеціальних і технічних). Загальними виконавськими прийомами та засобами є темп, агогіка, динаміка, штрихи, фразування, засоби досягнення і розподілення кульмінацій, способи початку та закінчення творів, артистизм, театральність. Спеціальними виконавськими прийомами й засобами є хоровий тембр, хорова фактура, різні види ансамблю (інтонаційний, тембральний, динамічний, агогічний, ритмічний, штриховий тощо), манера звуковидобування, атака звуку, дикція тощо. До технічних виконавських засобів належить мануальна техніка диригента-хормейстера. При характеристиці виконавського стилю конкретного хормейстера важливо зазначити, які із вказаних засобів є пріоритетними для нього, а які мають другорядне значення.

Нижче наведено критерії аналізу окремих виконавських прийомів і засобів в умовах індивідуального виконавського стилю хормейстера.

1. Особливості роботи з темпом: рівність (чіткість) або тяжіння до темпових відхилень, використання «зручних» темпів або вживання до темпових «крайностей» (надто швидких або надто повільних темпів) – з метою донесення

художнього задуму. 2. Агогіка. Схильність до застосування агогіки або, навпаки, її відсутність є важливою характеристикою індивідуального виконавського стилю; масштаби темпових відхилень, їх частота, розташування в композиції, виправданість художніми завданнями. 3. Динаміка. Використання широкої динамічної шкали або її частини (наприклад тяжіння до гучного звучання), схильність до контрастних динамічних зіставлень або, навпаки, до виваженості й стриманості динаміки. Характеристика звуку в крайніх ділянках динамічної шкали – на *ff* або *ppp*. 4. Штрихи. У палітрі штрихів необхідно встановити більш властиві стилю цього диригента та менш властиві. Особливу увагу слід звернути на виконання *legato*, оскільки в хоровому виконавстві такий штрих забезпечує кантиленне звучання. 5. Фразування. Конкретному виконавському стилю може бути притаманне мислення великими синтаксичними структурами або, навпаки, тяжіння до дрібних структур, мікрофразування. Важливо встановити засоби розвитку всередині фрази (динаміка, агогіка), а також способи об'єднання фраз у більш масштабні побудови. 6. Засоби досягнення і розподілення кульмінацій. Такими засобами можуть бути агогіка, динаміка, атака звуку (тверда або м'яка), укрупнена дикція, збільшення психологічної напруги. 7. Спосіб початку й завершення твору позначається передусім на темпі, звуковисотному, ритмічному та дикційному ансамблі. Обережне «входження» в потрібний темп, стрій, характер на початку твору чи, навпаки, рішуче «занурення» в твір – ці якості також характеризують індивідуальний виконавський стиль хормейстера. 8. Театральність, персоніфікація. Виконання творів із літературним текстом конкретизує зміст твору, роблячи його предметним, чітко зрозумілим. Залежно від характеру тексту виконання хорових творів може бути більшою або меншою мірою артистичним, театральним. Моменти інтонаційного, дикційного, тембрового перевтілення, елементи акторської гри, що включаються у виконання, сприяють донесенню змісту й характеру творів (особливо народних пісень або подібних до них творів, які містять певну фабулу, діалогічність). 9. Лінійний або драматичний тип виконання передбачає комплекс виконавських засобів, що відповідають двом різним типам музичного змісту. Лінійний тип виконання пов'язаний із зосередженістю, внутрішньою напругою, тоді як драматичний – із зовнішньою експресією.

10. Атака звуку – один з найважливіших спеціальних виконавських засобів у хорі. Особливості вживання твердої або м'якої атаки звуку, художня виправданість використання того або іншого типу характеризують індивідуальний виконавський стиль диригента. 11. Тембр хору – найпоказовіший засіб індивідуального виконавського стилю. Неповторність хорового тембру завжди вирізняє індивідуальний виконавський стиль талановитого хормейстера. 12. Ансамбль – робота над різними типами хорового ансамблю (дикційним, ритмічним, тембральним, агогічним та ін.) є важливою складовою репетиційного процесу в хорі. Вміння домогтися виконавської однастайності у всіх видах ансамблю позитивно характеризує виконавський стиль того або іншого диригента. 13. Хорова фактура. Позитивними характеристиками хорової фактури є тембральна розмаїтість, ясність, випуклість, чіткість. У гармонічній фактурі важливою рисою є темброва індивідуалізація партій, у поліфонічній – диференціація в проведенні тематичного та фонового матеріалу. 14. Дикція. Необхідно відзначати прийоми роботи диригента над правильністю та однастайністю вимови тексту (особливо – іншомовного), розумінням тексту (причому не тільки загального змісту, але й конкретних слів, що промовляють під час виконання твору). Укрупнена або знівельована дикція, вимова слів з опорою на приголосні або голосні є ознакою відчуття музичного стилю, змісту тексту, драматургічного моменту, образу. Ступінь уваги диригента до дикції є важливою характеристикою його виконавського стилю, свідченням його виконавської культури.

Наукова новизна. У статті досліджено критерії виконавського стилю в умовах хорового виконавства та на їх основі запропоновано методику аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, що є покроковою інструкцією дій дослідника у вивченні видатних явищ національної та світової хорової культури.

Висновки. На основі структури індивідуального виконавського стилю, з урахуванням специфіки виконавської інтерпретації в хоровому мистецтві, а також колективного характеру творчості, запропоновано методику аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера. Методикою передбачено аналіз змістовного та формального рівнів індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, а також аналіз особливостей взаємодії в системі «диригент – хоровий колектив». Опис змістовного рівня індивідуального виконавського стилю, що

залежить творчого методу митця, передбачає аналіз особливостей світогляду, творчого мислення диригента-хормейстера, його особистісних і професійних якостей. Методика дає змогу впорядковано та системно аналізувати формальний рівень індивідуального виконавського стилю – систему виконавських прийомів і засобів, притаманних конкретному диригенту-хормейстеру.

Література

1. Бенч-Шокало О. Г. Павло Муравський: феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.
2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Укр. Світ, 2002. 440 с.
3. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 2: Музичне виконавство. Київ, 1999. С. 88–98.
4. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
5. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. ... канд. мистецт.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2000. 161 с.
6. Катрич О. Т. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музичної творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 37. С. 177–184.
7. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 1999. Вип. 37. С. 59–65.
8. Копилова С. Національно-психологічний комплекс – ядро виконавського стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 1999. Вип. 37. С. 257–264.
9. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Музична Україна, 1986. 39 с.
10. Коханік І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство*. 2001. Вип. 37. С. 90–96.
11. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ... доктора мист-ва: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 34 с.
12. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри Київ : Факт, 2005. 328 с.
13. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 75–90.
14. Рожок В. І. Музика і сучасність : монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ : Книга пам'яті України, 2003. 220 с.
15. Скоромний В. Психологія творчості диригента : авторський курс лекцій. Рукопис.
16. Стронько Б. Музичний твір як інтерпретація властивостей часу. *Київське музикознавство*. 1999. Вип. 2. С. 47–57.
17. Ткач Ю. Прийоми і засоби розкриття художньої цілісності твору (на прикладі твору М. Леонтовича «Піють півні у виконанні капели «Думка»). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2006. Вип. 64. С. 207–214.
18. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. №2. С. 119–124.
19. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі діяльності Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка») : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 2012. 17 с.

References

1. Bench-Shokalo, O. G. (2002). Pavlo Muravsky: a phenomenon of one life. Kyiv: Dnipro, 664 [in Ukrainian].
2. Bench-Shokalo, O. G. (2002). Ukrainian choral singing: actualization of the customary tradition: teaching aid. Kyiv: Ukr. Svit, 440 [in Ukrainian].
3. Davydov, M. A. (1999). Interpretative aspects of performing skills. Scientific Bulletin of the P. Tchaikovsky National Academy of Music, (2), 88–98 [in Ukrainian].
4. Katrych, O. T. (2000). Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects): abstract of the dissertation ... candidate of arts: 17.00.03. Kyiv, 17 [in Ukrainian].
5. Katrych, O. T. (2000). Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects): dissertation ... candidate of arts: 17.00.03 "Musical art". Kyiv, 161 [in Ukrainian].
6. Katrych, O. T. (2004). Musical-performing archetype as a stylistic basis for the phenomena of musical creativity. Scientific Bulletin of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky, (37), 177–184 [in Ukrainian].
7. Katrych, O. (1999). Stylistic aspects of musical-performing interpretation. Scientific Bulletin of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky, (37), 59–65 [in Ukrainian].
8. Kopylova, S. (1999). National-psychological complex – the core of performing style. Scientific Bulletin of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky, (37), 257–264 [in Ukrainian].
9. Kofman, R. I. (1986). Conductor education: psychological features. Kyiv: Musical Ukraine, 39 [in Ukrainian].
10. Kokhanyk, I. M. (2001). Intertextuality and the problem of stylistic unity of a musical work. Kyiv Musicology, (37), 90–96 [in Ukrainian].
11. Makarenko, G. G. (2006). Conductor's work in the context of an integrative approach: author's abstract of the dissertation ... of the doctor of arts: 17.00.03 "Musical art". Kyiv, 34 [in Ukrainian].
12. Makarenko G. G. Conductor's work: aesthetic and art-historical dimensions Kyiv: Fact, 2005. 328 p [in Ukrainian].
13. Moskalenko, V. G. (1998). Creative aspect of musical style. Kyiv Musicology, (1), 75–90 [in Ukrainian].
14. Rozhok, V. I. (2003). Music and modernity: monographic studies, popular science, critical and journalistic works. Kyiv: Book of Memory of Ukraine, 220 [in Ukrainian].
15. Skoromny, V. Psychology of the conductor's creativity: author's course of lectures. Manuscript [in Ukrainian].
16. Stronko, B. (1999). Musical work as an interpretation of the properties of time. Kyiv Musicology, (2), 47–57 [in Ukrainian].
17. Tkach, Yu. (2006). Techniques and means of revealing the artistic integrity of a work (on the example of M. Leontovich's work "The roosters are drinking performed by the Dumka chapel"). Scientific Bulletin of the National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky, (64), 207–214 [in Ukrainian].
18. Tkach, Yu. (2011). Specifics of conductor interpretation in choral performance. Bulletin of the State Academy of Leading Personnel of Culture and Arts, (2), 119–124 [in Ukrainian].
19. Tkach, Yu. S. (2012). Individual performance style of a conductor-choirmaster: theoretical and practical aspects (on the example of the activities of the National Honored Academic Choir Chapel of Ukraine "Dumka"): author's abstract. dissertation ... candidate of arts: 17.00.03. Kyiv, 17 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 78.075(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327994

Цитування:

Шершова Т. В. Сучасний естрадний україноспів як відображення мистецької ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 351–355.

Shershova T. (2025). Modern Ukrainian Pop Singing as a Reflection of Artistic Identity. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 351–355 [in Ukrainian].

Шершова Тетяна Вікторівна,
доктор філософії, в.о. завідувача кафедри
естрадного вокалу Полтавського національного
педагогічного університету
імені В. Г. Короленка, заслужений діяч
естрадного мистецтва України
<https://orcid.org/0000-0003-1993-4236>
t.shershova@gsuite.pnpu.edu.ua

СУЧАСНИЙ ЕСТРАДНИЙ УКРАЇНОСПІВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета дослідження полягає у вивченні феномену сучасного естрадного україноспіву як культурного явища, що поєднує традиційні елементи української пісенної культури із сучасними музичними практиками, визначенні його ролі у формуванні мистецької ідентичності, збереженні національної спадщини та популяризації українського мистецтва у світі. **Методологія роботи.** У дослідженні використано історико-культурний аналіз для вивчення етапів розвитку естрадного україноспіву від його зародження до сучасності; порівняльний аналіз для виявлення унікальних рис україноспіву; соціокультурний підхід для дослідження впливу пісенної творчості на формування культурної пам'яті та ідентичності; контент-аналіз пісень і творчості виконавців для визначення ключових тенденцій у тематичному та стилістичному наповненні сучасного україноспіву. **Наукова новизна** полягає у комплексному аналізі естрадного україноспіву як цілісного культурного явища, визначення ролі україноспіву у формуванні мистецької ідентичності, виявленні механізмів популяризації українського мистецтва через інтеграцію традиційних мотивів у сучасну музику. **Висновки.** Естрадний україноспів є не лише важливою частиною української культурної ідентичності, а й прикладом того, як традиції можуть гармонійно співіснувати з інноваціями, створюючи унікальний музичний феномен. Завдяки синтезу фольклорних мотивів із сучасними жанрами, естрадний україноспів продовжує розвиватися, збагачуючи українське мистецтво, формуючи культурний імідж країни та надихаючи нові покоління на шанування й розвиток національних традицій. Ключовими аспектами естрадного україноспіву є: сприяння збереженню національної музичної спадщини через переосмислення та адаптацію традиційних мотивів, формування колективної культурної пам'яті та виховання патріотизму серед різних поколінь, розширення міжнародної аудиторії завдяки сучасному звучанню, що відповідає глобальним музичним тенденціям, зміцнення культурної дипломатії, підвищення іміджу України на міжнародній арені.

Ключові слова: україноспів, сучасна українська естрадна пісня, мистецька ідентичність, українська культура, ідентифікація, фольклор.

Shershova Tetiana, PhD, Honoured Artist of Variety Art of Ukraine, Acting Head of the Department of Pop Vocal, Poltava V. Korolenko National Pedagogical University

Modern Ukrainian Pop Singing as a Reflection of Artistic Identity

The purpose of the article to explore the phenomenon of modern Ukrainian variety singing as a cultural phenomenon that combines traditional elements of Ukrainian song culture with contemporary musical practices. It seeks to define its role in shaping artistic identity, preserving national heritage, and promoting Ukrainian art globally. **The research methodology.** The study employs historical and cultural analysis to examine the developmental stages of Ukrainian variety singing from its origins to the present day. Comparative analysis identifies the unique features of Ukrainian singing. A sociocultural approach investigates the influence of song creativity on the formation of cultural memory and identity. Content analysis of songs and performers' work identifies key trends in the thematic and stylistic content of modern Ukrainian variety singing. **Scientific novelty.** This study provides a comprehensive analysis of Ukrainian variety singing as an integral cultural phenomenon, defining its role in shaping artistic identity and identifying mechanisms for promoting Ukrainian art through the integration of traditional motifs into contemporary music. **Conclusions.** Ukrainian variety singing is not only a vital part of Ukrainian cultural identity but also an example of how traditions can coexist harmoniously with innovations, creating a unique musical phenomenon. Through the synthesis of folkloric motifs with modern genres, Ukrainian variety singing continues to evolve, enriching Ukrainian art, shaping the cultural image of the country, and inspiring new generations to honour and develop national traditions. Key aspects of Ukrainian variety singing include: preservation of national musical heritage through reinterpretation and adaptation of traditional motifs, formation of collective cultural memory and fostering patriotism across generations, expansion of

international audiences through contemporary sound aligned with global musical trends, strengthening cultural diplomacy and enhancing Ukraine's image on the international stage.

Keywords: Ukrainian singing, modern Ukrainian pop song, artistic identity, Ukrainian culture, identification, folklore.

Актуальність теми дослідження. Естрадна пісня є складним, багатограним і унікальним явищем, яке виконує різноманітні функції. Витоки цього жанру можна знайти в давніх формах народної творчості, що супроводжувалися вокально-інструментальними діями. З одного боку, естрадна пісня є найбільш популярним і поширеним жанром музичного мистецтва, що має потужний емоційно-психологічний вплив. З іншого боку, вона як елемент масової культури викликає суперечливі оцінки: від заперечення її естетичної цінності до визначення естради як справжнього мистецтва та унікального напрямку розвитку культури.

Сучасний естрадний україноспів є унікальним явищем, що гармонійно поєднує елементи традиційної української культури з сучасними формами сценічних практик. Він відображає національну ідентичність, формує культурний імідж країни та слугує потужним інструментом популяризації українського мистецтва у світі. Вивчення цього феномену в контексті розвитку мистецького і сценічного мистецтва України є актуальним завданням сучасної культурології та музикознавства.

Мистецька ідентичність охоплює систему взаємопов'язаних переконань, цінностей, творчих принципів та світоглядних установок митця, які визначають унікальність митця. Це поняття включає як онтологічні аспекти буття та місця митця у світі, так і естетичні принципи, яким він керується у своїй творчості. Крім того, вона включає етичні орієнтири, що визначають ідентифікацію митця, його ставлення до суспільства, мистецтва та самого себе.

Слідуючи концепції В. Личковаха, ми розуміємо ідентифікацію як складний процес, під час якого митець активно співвідносить себе з різними соціальними групами, культурними контекстами та індивідуальними особливостями. Цей процес формує його самосвідомість та визначає, які саме аспекти його особистості та досвіду будуть відображені у творчості. Професор зазначає, що мистецька ідентифікація реалізується через різноманітні форми художньо-образного мислення, такі як метафора, алегорія, знак, символ, архетип, сигнатура та інші «топоси» асоціативно-поетичного сприйняття. Мистецька ідентифікація нерідко супроводжується самоідентифікацією, яка передбачає

розширення меж власного «Я», його трансценденцію, а іноді й зміну свідомості – стан, що називається метанойєю. У зв'язку з цим можливі випадки глибокого «вживання» у творчу роль, аж до буквального «перевтілення», що може призводити до втрати індивідуальності [3, 4].

Отже, актуальність дослідження теми сучасного естрадного україноспіву зумовлена кількома ключовими аспектами: формуванням національної ідентичності в умовах глобалізації, роллю естрадної музики в популяризації української культури, потребою в науковому осмисленні сучасних музичних тенденцій, мистецьким внеском у формування суспільної свідомості.

Аналіз досліджень і публікацій. Українські науковці наголошують, що, як і естрадне мистецтво загалом, естрадна пісня за останнє століття зазнала значної еволюції. Вона трансформувалася з маргінального культурного явища у провідну форму музично-виконавської творчості [7, 147]. Ми визначаємо українську пісню як художню модель національної ідентичності, яка «зберігає найсуттєвіші риси національних ознак – мову, культуру, буття, звичаї, релігію, національну ідею, мислення та психологію» [11, 137].

Сучасна українська естрадна пісня поєднує в собі сталі форми – від архаїчних і традиційних елементів до широкого спектра інновацій, що вирізняються виразними властивостями і характеристиками, притаманними найкращим зразкам світової музичної індустрії. У своєму цілісному вигляді вона виступає феноменом, що відтворює, транслює та генерує культуру. Як зазначає А. Бурлака, основою української естрадної пісні є загальнолюдські культурні цінності та смисли, які змінюються під впливом історичних обставин і особливостей соціокультурного середовища. Це відбувається внаслідок поєднання традицій української музичної культури з новітніми міжкультурними тенденціями [1, 48].

Окремі аспекти естрадного україноспіву відображені у наукових розвідках Н. Овсяннікової [6]. Р. Лоцман у низці наукових статей розглядає можливості відродження традицій україноспіву в сучасних умовах, значення пісенних ігор для формування культури україноспіву в дошкільнят, фестивалі

україноспіву та інші питання, які стосуються досліджуваної проблематики [4; 5; 12].

Питання мистецької ідентичності висвітлені у працях Т. Касьян [2], В. Личковаха [3], Т. Рябухи [9], Т. Усатенко [10]. Традиції та трансформації мистецької ідентичності розглядають Г. Бутковська, Т. Вірченко, Л. Сидоренко та О. Цокол у колективній монографії Проблема ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова» [8].

Попри значний вплив естрадної музики на культуру, багато аспектів, які сприятимуть розумінню не лише музичних, але й соціокультурних процесів, що впливають на формування національної мистецької ідентичності України, залишаються не висвітленими.

Мета дослідження полягає у вивченні феномену сучасного естрадного україноспіву як культурного явища, що поєднує традиційні елементи української пісенної культури із сучасними музичними практиками, визначенні його ролі у формуванні мистецької ідентичності, збереженні національної спадщини та популяризації українського мистецтва у світі.

Виклад основного матеріалу. Естрадний україноспів сформувався у 1950-х роках, поєднуючи народні пісенні традиції з сучасними музичними течіями. Розвиток естрадного україноспіву отримав імпульс завдяки творчості композиторів О. Білаша, В. Верменича, О. Кошиця, П. Майбороди, І. Шамо та поетів А. Малишка, Б. Олійника, М. Сингаївського, М. Ткача, які популяризували українську пісню. Цей процес супроводжувався активним пошуком нових форм і засобів виразності, які б зберігали автентичність народної музики, але водночас відповідали вимогам сучасної сцени. Тематика пісень часто акцентувала на любові до Батьківщини, природі та родинних цінностях, спираючись на багатство українського фольклору. Ці твори не лише передавали емоційну насиченість і глибину, а й слугували формою опору чужинському впливу, зберігаючи національну ідентичність. Відображення природних краєвидів, сільського побуту, родинних цінностей і духовних пошуків перетворювало ці пісні на справжні художні мініатюри, здатні передати тонкі емоції та глибокі переживання. Такі твори не лише відображали народний дух, але й ставали формою опору чужинському впливу, зберігаючи в собі живу пам'ять про корені, звичаї та традиції предків. Їхня естетична та

емоційна насиченість сприяла формуванню колективної свідомості та вихованню нових поколінь у душі любові до рідної землі.

Здобуття Україною незалежності у 1991 році відкрило нові перспективи для розвитку естрадного україноспіву. Такі виконавці, як Руслана, Катя Chilly, гурти «Океан Ельзи», «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», «Тартак» вдало інтегрували етнічні мотиви у поп-, рок- та електронну музику.

Використання автентичних мелодій і тем дозволило не лише зберегти культурну спадщину, а й адаптувати її до сучасного музичного контексту. Музиканти використовували як відомі фольклорні мотиви, так і маловідомі архаїчні пісні, відновлюючи та переосмислюючи їх через призму сучасного світогляду. Завдяки цьому відбувалося не лише збереження культурної спадщини, але й її інтеграція у світовий контекст.

Естрадний україноспів значно вплинув на розвиток сценічного мистецтва України. Він став платформою для зростання нових талантів, сприяв інтеграції української культури у світовий контекст, а також стимулював розвиток кроскультурних проєктів. Прикладом є успіх українських виконавців на міжнародних конкурсах, окрема на «Євробаченні». В аспекті мистецької ідентичності важливим є значення естрадного україноспіву у збереженні й популяризації національної музичної традиції. Він стає інструментом для адаптації українських мотивів у сучасному музичному контексті. Зберігаючи автентичність і водночас додаючи сучасного звучання. Завдяки цьому українська музика отримує нову аудиторію як всередині країни, так і за її межами.

У стилі сучасної музики, представленій українськими виконавцями, злиття фольклору із сучасними музичними трендами набуває особливого значення. Народний мелос стає своєрідним кодом ідентичності, який вирізняє українську пісенну культуру на світовій арені. Наприклад, у піснях Руслани, Джамали, гуртів Go-A та Kalush Orchestra використання традиційних мотивів гармонійно поєднуються з елементами електронної музики, хіп-хопу чи поп-року. Це створює унікальний звуковий образ, який є впізнаваним слухачами незалежно від їхньої культурної приналежності.

Крім того, такі композиції мають глибокий зміст, що часто звертається до історичної пам'яті (як у «1944» Джамали), або акцентує на важливих соціальних та культурних темах (як «Стефанія» гурту Kalush Orchestra). Отже, пісенна творчість стає не лише формою розваги, але й потужним

інструментом комунікації та збереження національної самобутності.

Зрештою, інтеграція фольклорних елементів у сучасну музику відкриває нові можливості для культурного діалогу. Вона дозволяє українському народному мистецтву не лише зберігати автентичність, але й розвиватися у глобалізованому світі, досягаючи нових аудиторій і зміцнюючи культурні зв'язки. Цей підхід демонструє, що мистецтво може бути як носієм традицій, так і інструментом їх переосмислення, адаптації та популяризації в нових умовах.

Аналізуючи сучасну естрадну пісенну культуру, можемо помітити пронизування фольклорними мотивами мелодій та текстів пісень. Інтегровані елементи народної творчості дозволяють не лише зберігати культурну спадщину, але й актуалізувати її у сучасному суспільстві. Такою є діяльність гуртів «ДахаБраха», Kozak System, Kazka, співаків Nayat, Onuka, Jerry Heil, Illaria та інших виконавців, які активно переосмислюють народні мотиви через призму сучасних музичних стилів.

Зокрема, творчість «ДахаБраха» вирізняється глибоким синтезом українського фольклору із сучасними світовими музичними жанрами, такими як етноджаз, інді та електронна музика. Гурт Kozak System інтегрує традиційні народні мелодії з роком, створюючи динамічний і емоційний музичний продукт, який резонує із сучасною аудиторією. Онука ж використовує електроніку як основу для створення унікальних композицій, натхнених автентичними музичними інструментами та мотивами. Її творчість демонструє, як можна поєднувати сучасні технології з глибоким шануванням традицій.

Гурт Kazka здобув визнання завдяки поєднанню електронної музики з елементами української народної пісні. Тексти гурту збагачені фольклорними мотивами, торкаються національних цінностей, водночас звучать сучасно й доступно для різних верств слухачів. Nayat, що працює у стилі фольктроніка, відомий своїм експериментальним підходом до музики, створює потужний синтез культури та інноваційного звучання. Співачка Illaria активно працює над відродженням та популяризацією українських етнічних мотивів. Її голос має унікальне звучання, яке поєднує традиційний мелос із сучасними стилями, такими як неокласика.

Не менш важливим є вплив естрадного україноспіву на формування культурної пам'яті суспільства. Через пісні передаються історичні

події, національні цінності та традиції, які знаходять відгук серед молодшого покоління. Фольклорні мотиви стають важливим інструментом у збереженні національної ідентичності, а також виступають містком між поколіннями. Цей феномен демонструє, що народна культура не є статичною – вона здатна трансформуватися, набуваючи нових форм і значень, але при цьому зберігаючи свою унікальність та першооснову. Крім того, естрадний україноспів сприяє укріпленню культурної дипломатії. Завдяки виступам українських артистів на міжнародних сценах світова спільнота дізнається про Україну як про країну з багатою музичною культурою та високим рівнем професійного мистецтва. Це не тільки покращує імідж держави, але й відкриває нові можливості для співпраці з іншими країнами у сфері культури.

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі естрадного україноспіву як цілісного культурного явища, визначення ролі україноспіву у формуванні мистецької ідентичності, виявленні механізмів популяризації українського мистецтва через інтеграцію традиційних мотивів у сучасну музику.

Висновки. Отже, естрадний україноспів є не лише важливою частиною української культурної ідентичності, а й прикладом того, як традиції можуть гармонійно співіснувати з інноваціями, створюючи унікальний музичний феномен. Завдяки синтезу фольклорних мотивів із сучасними жанрами, естрадний україноспів продовжує розвиватися, збагачуючи українське мистецтво, формуючи культурний імідж країни та надихаючи нові покоління на шанування й розвиток національних традицій. Ключовими аспектами естрадного україноспіву є: сприяння збереженню національної музичної спадщини через переосмислення та адаптацію традиційних мотивів, формування колективної культурної пам'яті та виховання патріотизму серед різних поколінь, розширення міжнародної аудиторії завдяки сучасному звучанню, що відповідає глобальним музичним тенденціям, зміцнення культурної дипломатії, підвищення іміджу України на міжнародній арені.

Література

1. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. №41. 2023. С. 43–51.
2. Касьян Т. К. Роль мистецтва у формуванні національної ідентичності. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького*. №6. 2018. С. 57–61.

3. Личкова В. А. Мистецька самоідентифікація в художній творчості. *Вісник ДАКККиМ*. № 1. 2011. С. 3–6.

4. Лоцман Р. О. «Всесвіт українспіву» – інноваційний проект в просторі мистецької освіти. *Мистецтво та освіта*. №4(114). С. 48–54.

5. Лоцман Р. О. Таємниці Українспіву. Кам'янець-Подільський: ФОП Буйницький О. А. 2020. 88 с.

6. Овсяннікова Н. Ю. Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. Вип. 1. С. 170–173.

7. Ороновський А. І., Цап Г. В., Ороновська Л. Д. Окремі аспекти розвитку української естрадної пісні у постколоніальний період кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 40. С. 145–152.

8. Проблема ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»: монографія / наук. ред.: Н. І. Богданець-Білокаленко, О. О. Бровко. Чернівці: Букрек, 2018. 224 с.

9. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків, 2017. 18 с.

10. Усатенко Т. Ідентичність в контексті мистецької освіти. *Естетика і етика педагогічної дії*: зб. наук. праць. Київ; Полтава, 2011. С. 137–148.

11. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини): дис. ... док. філос.: 034 – культурологія. НАКККиМ. Київ, 2021. 241 с.

12. Lotsman R. Song games as a means of Ukrainian singing culture formation in preschools. *Aesthetics & Ethics of Pedagogical Action*. 2023. Issue 27. P. 211.

2. Kasian, T. K. (2018). The Role of Art in Forming National Identity. *Bulletin of Bohdan Khmelnytskyi Cherkasy National University*, 6, 57–61 [in Ukrainian].

3. Lychkovakh, V. A. (2011). Artistic Self-Identification in Creative Art. *Bulletin of DAKKIM*, (1), 3–6 [in Ukrainian].

4. Lotsman, R. O. (2023). "The Universe of Ukrainian Singing" as an Innovative Project in the Space of Artistic Education. *Art and Education*, (4) (114), 48–54 [in Ukrainian].

5. Lotsman, R. O. (2020). Secrets of Ukrainian Singing. *Kamianets-Podilskyi* [in Ukrainian].

6. Ovsiannikova, N. Yu. (2022). Ukrainian Pop Song: Development Trends. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, (1), 170–173 [in Ukrainian].

7. Oronovskiy, A. I., Tsap, H. V., & Oronovska, L. D. (2021). Certain Aspects of the Development of Ukrainian Pop Song in the Post-Colonial Period of the Late 20th – Early 21st Centuries]. *Notes on Art Criticism*, 40, 145–152 [in Ukrainian].

8. Bohdanets-Biloskalenko, N. I., & Brovko, O. O. (Eds.). (2018). The Problem of Identities in Contemporary Ukrainian Literature: Dimensions of "Crown of Words". *Chernivtsi* [in Ukrainian].

9. Riabukha, T. (2017). Origins and Intonational Components of Ukrainian Pop Songs. *Abstract of the Candidate of Art Criticism Dissertation*. Kharkiv [in Ukrainian].

10. Usatenko, T. (2011). Identity in the Context of Artistic Education. *Aesthetics and Ethics of Pedagogical Action: Collection of Scientific Papers*, Kyiv-Poltava, 137–148 [in Ukrainian].

11. Shershova, T. V. (2021). Cultural Memory as a Factor in the Formation of National Identity (Based on Folk Song Practices of Poltava Region). *PhD Thesis in Cultural Studies*. Kyiv [in Ukrainian].

12. Lotsman, R. (2023). Song Games as a Means of Ukrainian Singing Culture Formation in Preschools. *Aesthetics & Ethics of Pedagogical Action*, (27), 211 [in English].

References

1. Burlaka, A. (2023). Modern Ukrainian Pop Song as a Means of Transmitting Cultural Identity. *Issues of Cultural Studies*, (41), 43–51 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025

УДК 78.09:39(477):316.7
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327995

Цитування:

Овсяннікова Н. Ю. «Щедрик» як культурний код української ідентичності та глобальний музичний феномен. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 356–360.

Овсяннікова Наталія Юріївна,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0001-7767-7050>
nataovsiannikova@ukr.net

Ovsiannikova N. (2025). "Shchedryk" as a Cultural Code of Ukrainian Identity and a Global Musical Phenomenon. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 356–360 [in Ukrainian].

«ЩЕДРИК» ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ГЛОБАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕНОМЕН

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз феномену «Щедрика» як культурного коду української ідентичності та глобального музичного явища, виявити фактори, які сприяли поширенню та популярності композиції у світі, оцінити вплив «Щедрика» на формування культурного іміджу України. **Методологія роботи.** Для вивчення феномену «Щедрика» використано міждисциплінарний підхід, який включає комплексний підхід – розгляд «Щедрика» у контексті українського фольклору, музичного мистецтва та соціокультурної спадщини; хронологічний метод – дослідження еволюції композиції від її народного походження до сучасних інтерпретацій; соціокультурний підхід – аналіз впливу «Щедрика» на формування української ідентичності та його роль у міжкультурному культурному обміні; порівняльний аналіз – вивчення аналогій між українськими щедрівками та іншими світовими музичними традиціями. **Наукова новизна** полягає в тому, що автор не обмежується музикознавчим аналізом, а розглядає «Щедрик» в широкому культурному контексті, аналізуючи його роль у формуванні української ідентичності та вплив на світову культуру. У статті проаналізовано використання щедрівки в різних культурних контекстах, від традиційних українських світ до сучасних масових культурних явищ. **Висновки.** Щедрівки, в тому числі «Щедрик», мають міфологічні корені, пов'язані з дохристиянськими обрядами. Згодом вони трансформувалися в обрядові пісні, зберігши елементи величання та побажання добробуту. Завдяки хоровій обробці М. Леонтовича «Щедрик» перетворився на унікальний музичний феномен, що символізує українську культуру та її внесок у світову музичну спадщину. Композиція стала культурним кодом, який об'єднує українців та знайомить світ із традиціями України, сприяючи її культурній дипломатії. Різні інтерпретації «Щедрика», від класичних до сучасних, зробили його впізнаваним у багатьох країнах. Особливою популярністю набуло англomовне аранжування «Carol of the Bells». У контексті сучасних подій «Щедрик» слугує символом стійкості, натхнення та культурної єдності. Його використання у світовій культурі сприяє зростанню інтересу до українських традицій. «Щедрик» демонструє здатність української культури до інтернаціоналізації, водночас зберігаючи автентичність, і залишається джерелом національної гордості.

Ключові слова: щедрик, українська культура, музика, ідентичність, глобалізація, фольклор, Микола Леонтович, Carol of the Bells.

Ovsiannikova Nataliia, Associate Professor at the Department of Musical Arts, Research and Training Institute of Performing Arts, National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Art Worker of Ukraine

"Shchedryk" as a Cultural Code of Ukrainian Identity and a Global Musical Phenomenon

The purpose of the article is to conduct a comprehensive analysis of the phenomenon of 'Shchedryk' as a cultural code of Ukrainian identity and a global musical phenomenon, to identify the factors that contributed to the dissemination and popularity of the composition worldwide, and to evaluate the impact of 'Shchedryk' on shaping Ukraine's cultural image. **The research methodology.** The study employs an interdisciplinary approach that includes: a comprehensive perspective, examining 'Shchedryk' in the context of Ukrainian folklore, musical art, and socio-cultural heritage; a chronological method, exploring the evolution of the composition from its folk origins to contemporary interpretations; a socio-cultural approach, analysing the influence of 'Shchedryk' on the formation of Ukrainian identity and its role in intercultural exchanges; a comparative analysis, studying analogies between Ukrainian shchedrivky (carolling songs) and other global musical traditions. **The scientific novelty** lies in the author's broader cultural analysis of 'Shchedryk', beyond a purely musicological approach. The study examines its role in shaping Ukrainian identity and its influence on world culture. The article explores the use of 'Shchedryk' in various cultural contexts, from traditional Ukrainian settings

to contemporary mass cultural phenomena. **Conclusions.** Shchedrivky, including 'Shchedryk', have mythological roots tied to pre-Christian rituals. Over time, they transformed into ceremonial songs while retaining elements of glorification and wishes for prosperity. Through Mykola Leontovych's choral arrangement, 'Shchedryk' evolved into a unique musical phenomenon symbolising Ukrainian culture and its contribution to global musical heritage. The composition has become a cultural code that unites Ukrainians and introduces the world to Ukraine's traditions, contributing to its cultural diplomacy. Various interpretations of 'Shchedryk', from classical to modern, have made it recognisable in many countries. The English-language arrangement, 'Carol of the Bells', is particularly popular. In the context of modern events, 'Shchedryk' serves as a symbol of resilience, inspiration, and cultural unity. Its presence in global culture fosters increased interest in Ukrainian traditions. 'Shchedryk' showcases Ukrainian culture's ability to internationalise while maintaining its authenticity, remaining a source of national pride.

Keywords: 'Shchedryk', Ukrainian culture, music, identity, globalisation, folklore, Mykola Leontovych, 'Carol of the Bells'.

Актуальність теми дослідження. Ідентичність – це багатопланове і динамічне поняття, яке визначається уявленнями про роль індивіда у світі. Коріння цих уявлень сягають глибоко в історію людства і знаходять своє відображення у фольклорі та народній творчості. Як зазначає Т. Шершова, фольклор і народна пісня у будь-яких варіантах «набувають значення життєво важливого світоглядного конструкту, необхідного для формування того чи іншого типу ідентичності» [19, 72].

Щедрівки – величальні пісні, в першооснові яких закладено гімни міфологічним богам і героям. З часом вони зазнали явища евгемеризму і були адаптовані до прославляння ідеального господаря, його сім'ї та господарства [3]. «Щедрик» – особлива композиція, яка здобула всесвітньої слави та вже давно є предметом досліджень, проте є кілька аспектів (комплексний, хронологічний, соціокультурний, глобальний), які варто розглянути. Актуальність теми обумовлена зростаючим інтересом до української культури у світі та бажанням глибше зрозуміти роль музики у формуванні національної самосвідомості.

Аналіз досліджень і публікацій. Фольклорні тексти XIX століття, зокрема щедрівки, стали предметом наукового аналізу багатьох дослідників. Основи вивчення цих жанрів заклали О. Дей та М. Костомаров. Сучасні науковці В. Войтович, М. Грицай та інші продовжили ці традиції, поглибивши наше розуміння символіки та стилістичних особливостей календарної обрядовості. В. Давидюк у своїй праці «Вибрані лекції з українського фольклору» виявила глибокий зв'язок між щедрівками та весільними піснями, що свідчить про єдність тематичних основ українського фольклору [5]. О. Панчук, аналізуючи функції щедрівок, підкреслює їхню соціальну роль: вони слугували засобом морального заохочення та вираження побажань добробуту родині [14].

Досліджуючи культурно-історичні постаті українських свят Різдва і Щедрого вечора, К. Сосенко вважає колядки та щедрівки словесними творами, які мають виразні ознаки української оригінальності. Етнолог дещо ототожнює святочні пісні, проводячи аналогії з іноземними обрядовими піснями, та зазначає, що «колядок і щедрівок не співають при ніяких святочних обрядах як сакральні пісні, молитви або фрази, а лиш вільно і свobodно для збудження і вдержання святочних настроїв» [17, 2–3].

Аналіз календарно-обрядової поезії виявив стійку групу символів, які можна визначити як різдвяні архетипи. Їхню образність детально дослідив І. Огієнко у праці «Дохристиянські вірування українського народу». Зокрема, вчений звертає увагу на три ключові образи – місяць, сонце та Бог Небесний, які характерні для щедрівок XIX століття і для сучасних різдвяних пісень [12]. Н. Плотнікова розширила цей перелік архетипів, додавши до нього вогонь, воду, народження, смерть та Христа, об'єднавши їх у концептуальне мікрополе «Архетипні образи» в межах ширшої концептуальної сфери «Святки» [15].

Отже, щедрівки є двома різновидами українських обрядових пісень, які мають спільні риси. Зокрема, обидва жанри виконуються під час зимових свят і містять побажання добра та благополуччя. Проте, як зазначено у літературознавчому словнику, щедрівки мають більш широкий хронологічний діапазон і можуть виконуватися не лише на Новий рік, а й наприкінці березня, а період початку весняних польових робіт [11, 730]. З іншого боку, Великий тлумачний словник сучасної української мови визначає щедрівку як пісню, яка виконується саме на Новий рік [2].

Феномен «Щедрика» досліджували О. Бугас [1], О. Гончаренко [4], І. Дікун [6], Г. Карась [7], О. Корчова [8], Л. Костюк [9], В. Кузик [10], І. Літвінова [22], А. Миргородська [18], І. Околович [13], С. Сальнікова [4], В. Скрипник [16], М. Третяк

[18], Є. Шклярська [20], І. Шмагальська [21], А. Юсіфова [22].

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз феномену «Щедрика» як культурного коду української ідентичності та глобального музичного явища, виявити фактори, які сприяли поширенню та популярності композиції у світі, оцінити вплив «Щедрика» на формування культурного іміджу України.

Виклад основного матеріалу. Музика як елемент культурної самосвідомості українців займає особливе місце, а народні пісні слугують відображенням її глибини та сили. Однією з найяскравіших культурних візитівок України стала мелодія «Щедрик», оброблена Миколою Леонтовичем. Ця композиція досягла неймовірної популярності, ставши справжнім музичним феноменом.

М. Леонтович присвятив значну частину своєї творчої діяльності розробці хорової обробки пісні «Щедрик». Композитор постійно вдосконалював твір, створюючи нові версії протягом майже двох століть. Хронологія роботи над щедрівкою охоплює період з 1901–1902 років, коли з'явилася перша композиція до 1919 року, коли була завершена остання редакція. Загалом Леонтович залишив п'ять авторських версій цієї відомої колядки, що свідчить про його глибоку зацікавленість і постійний пошук найкращого музичного вирішення. Народна щедрівка в обробці М. Леонтовича набула нового звучання завдяки використанню композитором оригінального прийому *ostinato*. Ця робота, виконана під керівництвом видатного педагога Б. Яворського, стала результатом творчого пошуку молодого композитора. Перше публічне виконання «Щедрика» студентами Київського університету в 1916 році ознаменувало народження світової музичної класики [18].

У січні 1919 року відбулася знакова подія в історії української музики: у Празі прозвучав «Щедрик» М. Леонтовича, почутий за межами України вперше. Цей виступ Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця став початком тріумфальної подорожі української пісні світом. Протягом п'яти років хор, що складався з 80 талановитих виконавців, презентував «Щедрик» понад 600 разів у 200 містах 17 країн, популяризуючи українську культуру на континентах Європи та Америки.

У 1936 році американський композитор українського походження П. Вільховський, працюючи на радіо NBC, подарував світові

нове звучання української щедрівки. Залишивши незмінною витончену хорову партитуру М. Леонтовича, Вільховський додав до неї оригінальний англомовний текст та фортепіанний супровід. Створивши нову композицію під назвою *Carol of the Bells*, не заперечуючи українські корені пісні.

Авторові, на жаль, не судилося стати свідком світового тріумфу «Щедрика» на провідних сценах Європи та Америки. Його життя трагічно обірвалося в розквіті таланту: на 44 році життя, у рідному домі, він став жертвою підступного вбивства. У той час, коли його творіння зачаровувало вибагливу паризьку публіку, сам композитор став символом трагедії і водночас безсмертя.

«Щедрик» став невід'ємною частиною Різдва і символом цього свята. Вона звучить у різних аранжуваннях, виконана всесвітньо відомими співаками в стилях естради, джазу, оркестрових композиціях, а також у мюзиклах, рекламі, анімаційних серіалах та популярних голлівудських фільмах. На сьогодні існує понад 1000 варіацій мелодії «Щедрика» [1, 92]. Серед найвідоміших версій – «Міцний горішок – 2», «Санта Клаус», «У дзеркала два обличчя», «Сам удома», «Гаррі Поттер», «Сімпсони», «Сімейка Адамсів», «Гріффіни», «Шепіт», «Маппет-шоу» [9, 251].

«Щедрик» лунає різними мовами, зокрема в Англії його називають «новорічною серенадою», у Латинській Америці – «піснею великого чару» чи «піснею буремного моря», а в Канаді – «нововідкритим сфінксом». Музичний світ визнав «Щедрика» однією з найбільших пісень XX століття, а Україну – «країною пісень».

У 2015 році видання *Drohobyczer Zeitung* провело масштабне дослідження та склало список з 17 найкращих виконань «Щедрика». До рейтингу увійшли як визнані майстри вокалу та інструменталісти (вільнюський хор *Bel Canto*, Д. Гікен), так і молоді виконавці (К. Дженкінс). Рок-спільнота також представила свої версії щедрівки у виконанні гуртів *Metallica*, *August Burns Red* та інших. Унікальним є виконання цієї мелодії баскетболістами NBA, які відтворили її звуки баскетбольними м'ячами.

У 2016 році відбувся масштабний флешмоб, присвячений 100-річчю «Щедрика». Протягом 76 днів музиканти з десяти країн виконували цю відому українську щедрівку різноманітними інструментами та голосами, створивши справжню музичну естафету навколо світу [1, 93].

У 2022 році, через століття після прем'єри, ця мелодія знову об'єднала людей. 4 грудня відбувся грандіозний концерт «Notes from Ukraine» у Карнегі-Холі, організований Українським інститутом та громадськими організаціями за підтримки дипломатичних місій. Участь у концерті взяли видатні колективи та артисти, звучали колядки та щедрівки та українські пісні [4, 48–52].

Сьогодні «Щедрик» залишається символом стійкості та надії, переконливо свідчаючи про те, що українська культура, навіть під натиском агресії, здатна об'єднувати та надихати світ.

Наукова новизна полягає в тому, що автор не обмежується музикознавчим аналізом, а розглядає «Щедрик» в широкому культурному контексті, аналізуючи його роль у формуванні української ідентичності та вплив на світову культуру. У статті проаналізовано використання щедрівки в різних культурних контекстах, від традиційних українських світ до сучасних масових культурних явищ.

Висновки. Щедрівки, в тому числі «Щедрик», мають міфологічні корені, пов'язані з дохристиянськими обрядами. Згодом вони трансформувалися в обрядові пісні, зберігши елементи величання та побажання добробуту. Завдяки хоровій обробці М. Леонтовича «Щедрик» перетворився на унікальний музичний феномен, що символізує українську культуру та її внесок у світову музичну спадщину. Композиція стала культурним кодом, який об'єднує українців та знайомить світ із традиціями України, сприяючи її культурній дипломатії. Різні інтерпретації «Щедрика», від класичних до сучасних, зробили його впізнаваним у багатьох країнах. Особливої популярності набуло англійське аранжування Carol of the Bells. У контексті сучасних подій «Щедрик» слугує символом стійкості, натхнення та культурної єдності. Його використання у світовій культурі сприяє зростанню інтересу до українських традицій. «Щедрик» демонструє здатність української культури до інтернаціоналізації, водночас зберігаючи автентичність, і залишається джерелом національної гордості.

Література

1. Бугас О. О. Святування 100-річчя «Щедрика» – історія всесвітньовідомої композиції. *Дебют* : зб. тез доповідей / за заг. ред. М. В. Трофименка, О. В. Булатової. Київ, 2023. С. 91–93.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / авт.-уклад. В. Бусел. Київ : Ірпінь, 2004. 1440 с.
3. Гоменюк Ю. Колядки та щедрівки як засіб формування моральних якостей у дітей дошкільного віку (на матеріалах фольклорного зимового циклу). URL: [file:///C:/Users/admin/Downloads/Mir_2012_5_31%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/admin/Downloads/Mir_2012_5_31%20(1).pdf) (дата звернення: 02.01.2025).
4. Гончаренко О. В., Сальнікова С. С. До 100-річного ювілею першого виконання «Щедрика» М. Леонтовича у Нью-Йорку. *Редакційна колегія*. 2023. С. 48–53.
5. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі) : навч. посіб. Луцьк, 2014. 448 с. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153586606.pdf> (дата звернення: 02.01.2025).
6. Дікун І. А. Невідомі виміри духовно-хорової музики М. Леонтовича. *Мистецтво та освіта: науково-методичний журнал*. 2024. № 2. С. 7–12.
7. Карась Г. В. «Феномен Щедрика в обробці Миколи Леонтовича у світовому комунікаційному просторі ХХ ст.». *Педагогічна освіта: теорія і практика*. №12. 2012. С. 343–347.
8. Корчова О. Від архаїки до Голівуда: про культурні мандри українського «Щедрика». *Український тиждень*. 2012. № 52. С. 58–60.
9. Костюк Л. К. Микола Леонтович – творець всесвітньо відомої пісні «Щедрик»: реалії та виклики сьогодення. *Наука, освіта, суспільство очима молодих* : матер. XII Міжнар. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих науковців (м. Рівне, 15 травня 2019 р.). Рівне, 2019. С. 250–252.
10. Кузик В. Універсальні коди «Щедрика» в опрацюванні М. Леонтовича: спроба полівекторного аналізу. *Слово Просвіти*. 2016. 29–31 груд. (№ 52). С. 8–9.
11. Літературознавчий словник-довідник. Київ, 2007. 752 с.
12. Огієнко І. Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія. Київ: Обереги, 1992. URL: https://archive.org/details/Pre-Christian_Beliefs_Of_Ukrainian_People (дата звернення: 02.02.2025).
13. Околович І. Внесок Миколи Леонтовича в музичну культуру України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2016. №16. С. 146–152.
14. Панчук О. Щедрівки у контексті календарно-обрядової пісенності: на матеріалі фольклору Волині : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07. Київ, 2006. 20 с.
15. Плотнікова Н. Концепт-архетип Сонце: підґрунтя мікроконцептосфери Святки. URL: <https://naub.oa.edu.ua/2015/%> (дата звернення: 04.01.2025).
16. Скрипник В. «Щедрик» лунав сотнями голосів. *Голос України*. 2016. 23 груд. (№ 245). С. 7.
17. Сосенко К. Культурно-історична постать українських свят Різдва і Щедрого вечора. Львів, 1928. IX, 349. С. 2–3.
18. Третяк М. І., Миргородський А. В. «Щедрик». *Шлях до визнання ^ матер. XLIX науково-технічної конференції підрозділів ВНТУ* (Вінниця, 27–28 квітня 2020 р.). Вінниця: ВНПУ, 2020. URL: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2020/paper/view/9053> (дата звернення: 02.01.2024).

19. Шершова Т.В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини): дис. ... док. філос.: 034 – культурологія. НАКККиМ. Київ, 2021. 241 с.

20. Шклярська Є. М. М. Леонтович та його неповторний «Щедрик». *Хорове мистецтво України: історія та персоналії*: матер. VII Всеукр. студ.-учн. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Бердичів, 24 лютого 2022 р.). С. 194–196.

21. Шмагальська Ю. Микола Леонтович «Щедрик»: культурологічний аспект. *Хорове мистецтво України: історія та персоналії*: матер. VII Всеукр. студ.-учн. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Бердичів, 24 лютого 2022 р.). С. 195–199.

22. Юсіфова А. А., Літвінова І. В. «Щедрик» Леонтовича – мистецька зброя на зламі століть. *The 12th International scientific and practical conference "Science and society: modern trends in a changing world" (October 28-30, 2024)*. MDPC Publishing, Vienna, Austria. 2024. Pp. 349–355.

References

1. Buhas, O. O. (2023). Celebration of the 100th Anniversary of 'Shchedryk' – The History of a World-Famous Composition. *Debut*, 91–93 [in Ukrainian].

2. Buzel, V. (Ed.) (2004). *Great Explanatory Dictionary of Contemporary Ukrainian Language*. Kyiv [in Ukrainian].

3. Homeniuk, Y. (2012). Carols and Shchedrivky as a Means of Shaping Moral Qualities in Preschool Children (Based on the Folklore Winter Cycle). Retrieved from: [file:///C:/Users/admin/Downloads/Mir_2012_5_31%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/admin/Downloads/Mir_2012_5_31%20(1).pdf) [in Ukrainian].

4. Honcharenko, O. V., & Salnikova, S. S. (2023). On the 100th Anniversary of the First Performance of 'Shchedryk' by M. Leontovych in New York. Pp. 48–53 [in Ukrainian].

5. Davydiuk, V. F. (2014). Selected Lectures on Ukrainian Folklore (in Author's Discourse). Luts'k. Retrieved from: <https://core.ac.uk/download/pdf/153586606.pdf> [in Ukrainian].

6. Dikun, I. A. (2024). Unknown Dimensions of M. Leontovych's Spiritual and Choral Music. *Art and Education*, 2, 7–12 [in Ukrainian].

7. Karas, H. V. (2012). The Phenomenon of 'Shchedryk' in the Arrangement by Mykola Leontovych in the Global Communication Space of the 20th Century. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 12, 343–347 [in Ukrainian].

8. Korchova, O. (2012). From Archaic to Hollywood: [On the Cultural Journeys of Ukraine's 'Shchedryk']. *Ukrainian Week*, 52, 58–60 [in Ukrainian].

9. Kostiuk, L. K. (2019). Mykola Leontovych – Creator of the World-Famous Song 'Shchedryk': Realities and Challenges of Today. Science, Education, Society through the Eyes of the Youth: Proceedings of the XII International Scientific and Practical Conference of Higher Education Applicants and Young Scientists (Rivne, May 15, 2019), Rivne, 250–252 [in Ukrainian].

10. Kuzyk, V. (29–31 December, 2016). Universal Codes of 'Shchedryk' in M. Leontovych's Arrangement: An Attempt at a Multidimensional Analysis. *Word of Enlightenment*, 52, 8–9 [in Ukrainian].

11. *Literary Dictionary-Reference Book* (2007). Kyiv, 752 p. [in Ukrainian].

12. Ohienko, I. (1992). *Pre-Christian Beliefs of the Ukrainian People: A Historical-Religious Monograph*. Kyiv. Retrieved from: https://archive.org/details/Pre-Christian_Beliefs_Of_Ukrainian_People [in Ukrainian].

13. Okolovych, I. (2016). Mykola Leontovych's Contribution to the Musical Culture of Ukraine. *Current Issues of Humanities*, 16, 146–152 [in Ukrainian].

14. Panchuk, O. (2006). Shchedrivky in the Context of Calendar and Ritual Song Tradition: Based on Volyn Folklore. Abstract of the Candidate Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

15. Plotnikova, N. (2015). The Concept-Archetype of the Sun: The Basis of the Microconceptosphere of the Christmas Holidays. Retrieved from: <https://naub.ua.edu.ua/2015/> [in Ukrainian].

16. Skrypnyk, V. (December 23, 2016). 'Shchedryk' Resonated With Hundreds of Voices. *Voice of Ukraine*, 245, 7 [in Ukrainian].

17. Sosenko, K. (1928). Cultural-Historical Figure of Ukrainian Christmas and Shchedry Vechir Holidays. *Lviv*, 2–3 [in Ukrainian].

18. Tretiak, M. I., & Myrhorodskyi, A. V. (2020). 'Shchedryk': The road to Recognition. Proceedings of the XLIX Scientific and Technical Conference of VNTU Subdivisions (Vinnytsia, April 27–28, 2020). Vinnytsia. Retrieved from: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2020/paper/view/9053> [in Ukrainian].

19. Shershova, T. V. (2021). Cultural Memory as a Factor in the Formation of National Identity (Based on Folk Song Practices of Poltava Region). PhD Thesis in Cultural Studies. Kyiv [in Ukrainian].

20. Shkliarska, Ye. M. (2022). M. Leontovych and His Unique 'Shchedryk'. Choral Art of Ukraine: History and Personalities: Proceedings of the VII All-Ukrainian Student-Pupil Scientific and Practical Conference with International Participation (Berdychiv, February 24, 2022), 194–196 [in Ukrainian].

21. Shmahalska, Yu. (2022). Mykola Leontovych's 'Shchedryk': Cultural Aspect. Choral Art of Ukraine: History and Personalities: Proceedings of the VII All-Ukrainian Student-Pupil Scientific and Practical Conference with International Participation (Berdychiv, February 24, 2022), 195–199 [in Ukrainian].

22. Yusifova, A. A., & Litvinova, I. V. (2024). Leontovych's 'Shchedryk' as an Artistic Weapon at the Turn of the Centuries. The 12th International Scientific and Practical Conference 'Science and Society: Modern Trends in a Changing World' (October 28–30, 2024). Vienna, 349–355 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 17.02.2025

УДК 78.08

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327996

Цитування:

Бондарчук С. В. Віртуальні практики створення виконавських образів в естрадному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 361–364.

Бондарчук Сергій Володимирович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

<https://orcid.org/0009-0006-8121-2719>
dmz2124.sbondarchuk@dakkkim.edu.ua

Bondarchuk S. (2025). Virtual Practices of Creating Performing Images in Pop Music Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 361–364 [in Ukrainian].

ВІРТУАЛЬНІ ПРАКТИКИ СТВОРЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ОБРАЗІВ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета статті – дослідити особливості репрезентації виконавських образів естрадних співаків у віртуальних практиках музичного мистецтва. **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний підхід з огляду на дотичність заявленої теми до проблем музикознавства, перформативних студій та цифрових технологій. Методологія включає музикознавчий аналіз, компаративний метод, дискурсивний та контент-аналіз. **Наукова новизна** результатів дослідження полягає у розширенні типології складників виконавського образу в естрадному мистецтві та дослідженні віртуальних практик моделювання виконавських образів цифрових аватарів реальних артистів, AI-генерованих виконавців та віртуальних айдолів, що було здійснено вперше. **Висновки.** Дослідження особливостей репрезентації виконавських образів естрадних співаків у віртуальних практиках музичного мистецтва окреслює необхідність розширення типології складників виконавського образу, що включають музичний, технічний, інтерпретаційний, візуальний, естетичний, психологічний та соціокультурний компоненти. З огляду на високу динаміку трансформацій цифрового середовища і креативних індустрій, спостерігаємо появу у віртуальному середовищі нових репрезентаційних стратегій естрадного мистецтва, що корелюється з моделюванням виконавських образів нового типу – цифрових аватарів реальних артистів, AI-генерованих виконавців та віртуальних айдолів. Аналіз компонентів таких виконавських образів на емпіричних прикладах творчості Hatsune Miku, FN Meka та гурту ABBA, виявляє суттєві відмінності у формуванні віртуальних виконавських образів. Порівняно з їх історичними попередниками (телевізійними та сценічними), механізми побудови віртуальних образів AI-генерованих виконавців та віртуальних айдолів виключають наявність психологічного аспекту, окреслюють модифікації комунікативного компоненту та значні трансформації у репрезентації музичного, технічного, інтерпретаційного, візуального, естетичного та соціокультурного складників.

Ключові слова: виконавський образ, естрадне мистецтво, креативні індустрії, цифрові технології, віртуальний айдол, цифровий аватар, AI-генерований виконавець.

Bondarchuk Sergiy, Postgraduate Student, National Academy of the Culture and Arts Management
Virtual Practices of Creating Performing Images in Pop Music Art

The purpose of the article is to investigate the specificities of the representation of pop singers' performing images of in virtual practices of musical art. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach, given the tangibility of the topic to the problems of musicology, performative studios and digital technologies. The methodology includes musicological analysis, comparative method, discursive and content analysis. **The scientific novelty** of the research results lies in the extension of the typology of components of the performing image in pop art and the first study of virtual practices of modelling performing images of digital avatars of real artists, AI-generated performers and virtual idols, which was carried out for the first time. **Conclusions.** The study of the peculiarities of the representation of pop singers' performance images in virtual practices of musical art outlines the need to expand the typology of components of the performance image, including musical, technical, interpretive, visual, aesthetic, psychological and socio-cultural components. Given the high dynamics of transformations in the digital environment and creative industries, we can observe the emergence of new representational strategies of pop art in the virtual environment, which correlates with the modelling of new types of performing images – digital avatars of real artists, AI-generated performers and virtual idols. The analysis of the components of such performing images on the empirical examples of the works of Hatsune Miku, FN Meka and the band ABBA reveals significant differences in the formation of virtual performing images. Compared to their historical predecessors (television and stage), the mechanisms of building virtual images of AI-generated performers and virtual idols exclude the presence of a psychological aspect, outline modifications of the communication component and significant transformations in the representation of musical, technical, interpretive, visual, aesthetic and socio-cultural components.

Keywords: performing image, pop art, creative industries, digital technologies, virtual idol, digital avatar, AI-generated performer.

Актуальність теми дослідження. У сучасному естрадному мистецтві виконавський образ є ключовим засобом комунікації між артистом і аудиторією, що поєднує музичні, візуальні та перформативні складники, формуючи цілісний художній меседж. Історія осмислення виконавських образів естрадних співаків, що включає еволюцію їх репрезентацій від суто сценічних до екранних (телевізійних, віртуальних) форм, виявляє безпосередню залежність успіху артиста, рівня його впізнаваності та автентичності від специфіки моделювання його виконавського образу.

У добу цифровізації та глобалізації з огляду на розвиток новітніх технологій та зростаючий вплив соціально-комунікативних мереж на формування виконавського амплуа, стає актуальним дослідження ролі VR та AI-технологій у створенні виконавських образів естрадних артистів. Аналіз репрезентаційних стратегій у віртуальному середовищі дозволяє розкрити механізми побудови сучасними естрадними співаками виконавських образів, які відображають їх сценічну ідентичність та окреслити специфіку комунікативної взаємодії з глядачем, що є необхідним для розуміння тенденцій розвитку естрадного мистецтва XXI століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика статті передбачає звернення до естрадознавчої гілки сучасного музикознавства (І. Бобул, А. Кравченко, В. Куш, С. Муравіцька, Х. Охітва, Л. Остапенко, А. Попова В. Скоромний та ін.). Зокрема, тих робіт, що розкривають питання формування виконавського образу, іміджу естрадного співака у теоретичному та практичному аспектах їх дослідження. Серед них виокремимо дисертаційне дослідження О. Локтіонової-Ойцусь, яка на ґрунтовній базі осмислення загальних теорій образу та художнього образу презентувала власну концепцію виконавського образу естрадного співака. У розумінні дослідниці він тлумачиться як «своєрідна форма художнього відображення і осягнення дійсності в мистецтві, де виконавець, як творча індивідуальність і професіонал, водночас є суб'єктом і як інтерпретатор є об'єктом відтворення змісту художнього твору» [4, 184]. Результати цього дослідження також постулюють наявність чотирьох базових складників виконавського образу естрадного співака, що охоплюють його індивідуальні якості, професійну мистецьку підготовку, пісенний твір та сценічне рішення музичного номеру [4, 182–183].

Однак, на нашу думку, з огляду на розширення простору творчих інтенцій сучасних співаків, що включають експерименти з дигітальними формами репрезентації виконавського образу, ця типологія потребує розширення із залученням того емпіричного матеріалу, який зрідка потрапляв

у фокус уваги науковців через високу динаміку трансформацій цифрового середовища і креативних індустрій. Окремі питання, що пов'язані з дослідженням особливостей формування виконавських образів віртуальних айдолів, цифрових аватарів реальних виконавців, AI-генерованих артистів, хоча і описувалися у дослідженнях та публіцистиці, проте до цього часу не знайшли комплексного студіювання у наукових працях.

Мета статті – дослідити особливості репрезентації виконавських образів естрадних співаків у віртуальних практиках музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Виконавський образ в естрадному мистецтві є важливою ланкою комунікації, що має перцептивний вплив на аудиторію через специфіку свого моделювання. Цілісність виконавського образу розкривається через комплексне поєднання ключових аспектів його формування, що відображають сценічну ідентичність як самого виконавця, так і мають здатність до трансляції кодів культурної ідентичності у соціумі. Отже, виконавські образи можуть відігравати безпосередню роль у віддзеркаленні нової соціокультурної реальності у рецептивній свідомості глядачів, а «зв'язок музичної творчості та технологій у епоху digital стає таким, що має амбівалентну спрямованість» [5, 68].

Окреслена здатність виконавських образів особливо яскраво проявляється в умовах трансформації соціокультурної та комунікативної парадигм, а також розвитку технологій в просторі культури, що спричинило до «утворення її нових цифрових форм, що є результатом як індивідуальної, так і колективної творчості» [2, 13]. У контексті глобалізаційних процесів, зростаючого впливу медіа та соціально-комунікативних мереж на музичну індустрію спостерігаємо еволюцію виконавських образів від їх сценічних до екранних форм репрезентації. Останні охоплюють телевізійний та віртуальний сегмент, що демонструють різні репрезентативні стратегії формування виконавського амплуа. Відтак, з огляду на ці тенденції, потребують конкретизації базові складники виконавського образу естрадного співака, що піддаються трансформації в контексті його презентації у новому цифровому середовищі, де «новітні технології стимулюють інтенсифікацію взаємозв'язків між раніше автономними функціями мистецтва – розвагою, комунікацією та пізнанням» [6, 511].

Дослідження виконавського образу виявляє поєднання багатьох взаємопов'язаних складових, що включають музичний, візуальний, комунікативний, психологічний, соціокультурний, естетичний, технічний та інтерпретаційний компоненти.

При цьому вивчення сучасних цифрових практик моделювання виконавських образів естрадних співаків виявляє певні зміни у тлумаченні деяких змістових аспектів цих компонентів, що набувають значного оновлення з огляду на оприявлення виконавського образу не у реальному, матеріально-речовинному просторі концертної сцени, а у віртуальному середовищі.

Сьогодні, коли «цифрова культура у віртуальному просторі стимулює розвиток нових форм мистецтва та розваг» [7, 6], згадаємо приклади V-концертів або вебконцертів. Так, аналізуючи V-концерти (віртуальні концерти) можна дійти висновку, що естрадні виконавці, безпосередньо в них задіяні, належать до трьох основних категорій. Ідеться про цифрові аватари реальних артистів, віртуальних айдолів або виконавців, генерованих штучним інтелектом (АІ), поява яких у віртуальних практиках естрадного мистецтва засвідчує, що в «сучасних процесах культуротворення простір віртуально-художньої мета-реальності стрімко набуває розширення» [3, 73].

Розглядаючи виконавське амплуа та музичну творчість віртуального айдола Hatsune Miku можна констатувати цілковиту відсутність психологічного аспекту її виконавського образу. Hatsune Miku – це анімований персонаж у стилі японського аніме, який виконує пісні, створені реальними композиторами. При цьому голос Hatsune Miku є штучно синтезованим на основі записів голосу реальної акторки Сакі Фудзита у спеціальній програмі. Відтак відсутність психологічного аспекту виконавського образу як відображення внутрішнього стану артиста, його особистих переживань та цінностей, зумовлюється відсутністю самої особистості виконавиці, яка існує як 3D-модель. Комунікативний аспект виконавського образу також не є вповні актуалізованим у сенсі «живої» комунікації з аудиторією та проявляється лише у віртуальній взаємодії з погляду трансляції через тексти пісень певних повідомлень публіці. Натомість наявними є музичний, інтерпретаційний, візуальний, естетичний компоненти виконавського образу Hatsune Miku (вибір репертуару, його стильова відповідність, музична виразність, художня цілісність образу та його візуальна естетика), тобто ті аспекти його моделювання, що контролюють люди.

Примітно, що порівняно з віртуальними айдолами, творчість та виконавський образ АІ-генерованих виконавців може, у певному сенсі, виходити з-під контролю команди спеціалістів (композиторів, продюсерів, іміджмейкерів), оскільки розвиток технологій штучного інтелекту дозволяє тексти, музику, голосові партії, візуальні образи моделювати поза безпосередньої участі людини за

допомоги алгоритмів штучного інтелекту як математичної і мовної моделі здатної до самонавчання. Попри наявність питань творчого та етичного характеру в контексті застосування такого підходу у креативних індустріях, треба зазначити, що на сьогодні «мистецтво, що використовує штучний інтелект, перебуває на піку популярності» [1, 28].

Прикладом слугує виконавський образ віртуального репера FN Meка, що є АІ-генерованим співаком. Тобто виконавський образ артиста, репрезентований у віртуальному середовищі, створює та розвиває штучний інтелект за мінімального втручання людини, яка задає промпт (початкові параметри), а кінцевий результат генерується штучним інтелектом. Зокрема, це стосується музичного, інтерпретаційного, візуального, естетичного, технічного аспектів виконавського образу співака. Комунікативні параметри тут також можуть бути розвинені за рахунок мовних моделей штучного інтелекту, які здатні підтримувати зв'язок FN Мека з публікою через соціально-комунікативні мережі, а саме відповідати на питання, напрацьовувати певну індивідуальну манеру спілкування з публікою тощо. При цьому, як і у випадку з віртуальним ідолом Hatsune Miku виключається наявність психологічного аспекту виконавського образу FN Мека. Адже штучний інтелект не має власних емоцій і переживань, а може лише аналізувати чужі, підлаштовуючись так під очікування сучасної публіки. Останнє засвідчує наявність соціокультурного компоненту у формуванні виконавського образу АІ-генерованих артистів, де саме вплив соціальних та культурно-мистецьких трендів відіграє свою роль у моделюванні штучним інтелектом виконавського образу FN Мека.

Фокусуючи свою увагу на третьому типі виконавців, поява яких є наслідком розвитку цифрових технологій в естрадному мистецтві, зазначимо, що створення цифрових аватарів реальних виконавців є найбільш людиноцентричним явищем. Цифровий аватар являє собою 3D-копію реального виконавця, що у більшості випадків ідентично дублює його виконавський образ (вигляд, голос, міміку, рухи, виконавський репертуар, стиль і техніку виконання тощо). Зазначимо, що ця технологія використовується, найчастіше, для віртуального омолодження виконавців, які мають можливість виступати на сцені, навіть, після завершення своєї кар'єри.

Так, приміром, гурт АВБА запропонував шоу АВБА Voyage, де замість реальних виконавців заспівали їх цифрові двійники – т.зв. АВБАtars. Їх створенню передував підготовчий етап, де

робота реальних співаків полягала у тому, що вони у студійних умовах виконали програму концерту у спеціальних костюмах з датчиками, які фіксували їх рухи та міміку. Пізніше за допомоги технологій 3D-моделювання, анімації та штучного інтелекту, було синхронізовано їх рухи, голоси та візуальні образи. Відтак, із збереженням типового виконавського образу учасників гурту АВБА були створені їх цифрові аватари, які відтворювати усі компоненти виконавського амплуа артистів (музичний, інтерпретаційний, технічний, візуальний, естетичний, комунікативний, психологічний, соціокультурний), що відповідало очікуванням їх фанатів.

Наукова новизна роботи полягає у розширенні типології складників виконавського образу в естрадному мистецтві та дослідженні віртуальних практик моделювання виконавських образів цифрових аватарів реальних артистів, AI-генерованих виконавців та віртуальних айдолів, що було здійснено вперше.

Висновки. Дослідження особливостей репрезентації виконавських образів естрадних співаків у віртуальних практиках музичного мистецтва окреслює необхідність розширення типології складників виконавського образу, що включають музичний, технічний, інтерпретаційний, візуальний, естетичний, психологічний та соціокультурний компоненти. З огляду на високу динаміку трансформацій цифрового середовища і креативних індустрій, спостерігаємо появу у віртуальному середовищі нових репрезентаційних стратегій естрадного мистецтва, що корелюється з моделюванням виконавських образів нового типу – цифрових аватарів реальних артистів, AI-генерованих виконавців та віртуальних айдолів. Аналіз компонентів таких виконавських образів на емпіричних прикладах творчості Hatsune Miku, FN Meka та гурту АВБА, виявляє суттєві відмінності у формуванні віртуальних виконавських образів. Порівняно з їх історичними попередниками (телевізійними та сценічними), механізми побудови віртуальних образів AI-генерованих виконавців та віртуальних айдолів виключають наявність психологічного аспекту, окреслюють модифікації комунікативного компоненту та значні трансформації у репрезентації музичного, технічного, інтерпретаційного, візуального, естетичного та соціокультурного складників.

Література

1. Волинець В. Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво: можливості та виклики. *Цифрова платформа: інформаційні технології у соціокультурній сфері*. 2023. № 6. С. 21–31. DOI 10.31866/2617-796X.6.1.2023.283933.

2. Денисюк Ж. 3. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 9–14. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2022.262194.

3. Кравченко А.І. Музичне мистецтво у дигітальних процесах культуротворення. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. Том 2. С. 65–74. DOI: 10.24919/2308-4863/57-2-9

4. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Виконавський образ естрадного співака в музично-телевізійних проєктах України кінця XX – початку XXI століття : дис. ... доктора філософії / спец. 025 – Музичне мистецтво / Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. 210 с.

5. Остапенко Л. В., Скоромний В. П. Музична творчість в епоху digital. *Імідж сучасного педагога*, 2023. №3(192), С. 65–68. DOI: 10.33272/2522-9729-2020-3(192)-65-68.

6. Kharchenko P., Chibalashvili A., Savchuk I., Sydorenko V., & Khasanova I. (2023). Technologies as a Mediator between Creator and Audience in Postmodern Art Practices. *BRAIN. Broad Research In Artificial Intelligence And Neuroscience*. № 14(1). Pp. 500–514. Retrieved from: <https://brain.edusoft.ro/index.php/brain/article/view/1383> (дата звернення: 04.01.2025).

7. Vytkaľov S., Petrova I., Goncharova O., Herchanivska P., & Kravchenko A. (2024). Digital culture in the virtual space. *Multidisciplinary Reviews*, 7, 2024spe033. DOI: <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe033>.

References

1. Volynets, V. (2023). Impact of Artificial Intelligence on Contemporary Art: Opportunities and Challenges. *Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere*, 6, 21–31 [in Ukrainian].

2. Denysiyuk, Zh. (2022). Visual Communication as a Mass Culture Phenomenon. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 9–14 [in Ukrainian].

3. Kravchenko, A. I. (2022). Music Art in Digital Processes of Cultural Creation. *Current Issues of the Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*, 57(2), 65–74 [in Ukrainian].

4. Loktionova-Oitsius, O. O. (2023). Performing Image of a Pop Singer in Musical Television Projects of Ukraine at the End of the 20th – Early 21st Century. *Doctoral Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

5. Ostapenko, L. V., & Skoromnyi, V. P. (2023). Musical Creativity in the Digital Era. *Image of the Modern Teacher*, 3 (192), 65–68 [in Ukrainian].

6. Kharchenko, P., Chibalashvili, A., Savchuk, I., Sydorenko, V., & Khasanova, I. (2023). Technologies as a Mediator between Creator and Audience in Postmodern Art Practices. *BRAIN. Broad Research Artificial Intelligence And Neuroscience*, 14 (1), 500–514. Retrieved from: <https://brain.edusoft.ro/index.php/brain/article/view/1383> [in English].

7. Vytkaľov, S., Petrova, I., Goncharova, O., Herchanivska, P., & Kravchenko, A. (2024). Digital culture in the virtual space. *Multidisciplinary Reviews*, 7, 2024spe033. <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe033> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.01.2025

Отримано після доопрацювання 07.02.2025

Прийнято до друку 14.02.2025

УДК 78.03:780.641

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327997

Цитування:

Hvozdu Yu. (2025). Art of Sopilka Performance in Solo Execution. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 365–370 [in Ukrainian].

Гвоздь Ю. М. Сопілкове мистецтво в сольному виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 365–370.

Hvozdu Yuri,

Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Artist of Ukraine, Orchestra Artist of the Ukrainian Academic Folklore and Ethnographic Ensemble "Kalyna"
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
dmz2122.uhvozdu@dakkkim.edu.ua

ART OF SOPILKA PERFORMANCE IN SOLO EXECUTION

The purpose of this paper is to provide a musicological analysis of the evolution of solo sopilka performance, delineating its progression from a folk instrument to a distinct entity within the realms of both modern academic and popular music. **The methodology of research** is founded on principles of systematisation, analysis, and generalisation, which enable the revelation of the tendencies of development of solo sopilka performance and its place in cultural and artistic life in Ukraine. Utilising a historical and cultural approach permits the tracing of the development of the status of the sopilka from that of a traditional household instrument to that of national identity within the context of global musical processes. The employment of a comparative approach facilitates the examination of the influence of modernisation processes on the repertoire of instruments, playing technique, and stage appearance. **Scientific Novelty.** The current paper sets out to demonstrate the details of the development of solo sopilka performance, its modification in the context of contemporary music, and its role in the establishment of Ukrainian cultural identity. **Conclusions.** The sopilka's function within the context of Ukrainian culture underwent a radical transformation: it transitioned from a folk instrument to a professional medium for contemporary performance. During the 20th century, the sopilka underwent modifications in its construction, leading to an augmentation of its technical capabilities and its subsequent recognition as an instrument of academic music. The evolution of solo sopilka performance towards its current manifestation as an integral component of the global music industry, particularly within the context of world music business, commenced at the dawn of the 21st century. This transformation can be characterised as a synthesis of traditional timbre and contemporary musical genres, encompassing genres such as pop music, ethno-fusion, jazz, and electronic music.

Keywords: solo sopilka performance, folk music, academic performance, modernization, cultural identity, show business.

Гвоздь Юрий Николаевич, аспирант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, артист оркестру Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина», заслужений артист України

Сопілкове мистецтво в сольному виконавстві

Мета статті – здійснити музикознавчу рефлексію щодо еволюції сольного сопілкового виконавства, визначити особливості його трансформації від народного музичного інструменту до самодостатнього явища сучасної академічної та популярної музики. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах систематизації, аналізу та узагальнення, що дозволило виявити закономірності розвитку сольного виконавства на сопілці та його роль у культурно-мистецькому просторі України. Використання історико-культурного підходу дало можливість простежити зміну статусу сопілки від традиційного побутового інструмента до символу національної ідентичності, інтегрованого у світові музичні процеси. Компаративний метод дозволив проаналізувати вплив модернізаційних процесів на репертуар, виконавську техніку та сценічний образ сопілкаря. **Наукова новизна** дослідження полягає у розкритті особливостей еволюції сольного сопілкового виконавства, його адаптації до сучасного музичного середовища та впливу на формування української культурної ідентичності. **Висновки.** Роль сопілки в українській культурі зазнала значних змін: від старовинного народного інструмента вона перетворилася на сучасний засіб професійного виконавства. У XX столітті модернізація конструкції інструмента сприяла розширенню його технічних можливостей, що дало змогу інтегрувати сопілку в академічну музику. У першій третині XXI століття сольне виконавство на сопілці стало невід'ємною частиною світової музичної індустрії, що проявляється у поєднанні традиційного звучання з сучасними музичними стилями, зокрема у поп-музиці, етно-ф'южн, джазі та електронній музиці.

Ключові слова: сольне сопілкові виконавство, народна музика, академічне виконавство, модернізація, культурна ідентичність, шоу-бізнес.

Relevance of the topic. Solo performance on folk wooden instruments in Ukrainian musical culture is a distinct domain that boasts both a profound ethnic foundation and a rich in artistic expression. Its hallmark features include improvisation, intimate connection with the folk culture, and a plethora of performing techniques. The development of solo performance on traditional Ukrainian wooden instruments has been further advanced by the research of renowned scholars such as V. Hromchenko [1], I. Skliar [10], M. Korchynskyi [3], L. Shapovalova [16], and N. Suprun-Yaremko [11; 12; 13], who have successfully combined theoretical investigation with practical innovation in the design of the instrument and playing technique.

From a musical perspective, the sopilka boasts a broad dynamic range, a rich timbre, and a wide array of articulation techniques. This instrument's versatility enables the performance of both folk and academic music. Contemporary trends point to an expansion of its genre boundaries, with the incorporation of jazz and experimental electronic music, and its integration into academic schools of composition. Significant contributions to this field have been made by renowned musicians and orchestral leaders L. Haidamaka and V. Zuliak, and their disciples H. Kaskun, O. Shlonchuk, and I. Skliar [10]. The Lviv Sopilka School has been instrumental in establishing a professional environment, whereby the performance of sopilka is regarded as an equal part of the academic concert repertoire, rather than merely a folk tradition. This development signifies the transformation of the sopilka from a traditional folk instrument to a concert medium with the capacity to compete within the contemporary musical landscape.

Analysis of Research and Publications. The art of sopilka solo performance has been the subject of research by scholars from both within Ukraine and abroad. In the research of M. Korchynskyi [4] and I. Skliar [10], certain issues of sound production are investigated, including natural intonational flexibility and microtonal enrichment possibilities. The form of solo pieces for sopilka relies on variation, decoration, and the principles of improvisation.

Research by V. Hromchenko [1], M. Korchynskyi [3], and I. Skliar [10] affirms that solo sopilka performance is not merely a means of transmitting the national musical code but also a personal way of artistic self-expression. V. Hromchenko's research investigates psychophysiological features of wind instrumentalists in depth and emphasises the necessity of solo playing on wind instruments in order to master inner tension, which is most essential for a musician's stage endurance [1]. In her dissertation, "Origins and Formation of

Professional Sopilka Culture in the Context of Ukrainian Instrumentalism", B. Korchynska-Yaskevych explores the professionalisation of the sopilka art form, with a particular focus on the adoption of the alto sopilka for solo performances and the expansion of its repertoire through the incorporation of academic compositions [2].

The activity of instrument makers B. Hulashovskyi and P. Tsynkalov has also facilitated the development of solo sopilka performance. Their constructive innovations in the instrument expanded its technical and artistic possibilities, as I. Marynin has shown in his research [7].

Special mention should be made of the research of N. Suprun-Yaremko [11–13], whose scientific work has added considerable value to research in the field of folk music and organology. In her research papers, N. Suprun-Yaremko examines the sopilka's distinctive sound characteristics and playing techniques, emphasising its solo expressive potential [11; 13; 15; 17]. The researcher emphasises the sopilka's ability to express a variety of emotions, making it a very important instrument for solo performance. She also emphasises the importance of individual mastery and improvisation in solo performance. Although N. Suprun-Yaremko does not have any special works devoted exclusively to solo sopilka playing, her activity contains practical material on the traditions of solo performance on folk instruments, especially the sopilka, and can become a practical guide for further research in this sphere [11; 13].

Thus, musicological studies emphasise the importance of those technical and structural elaborations of the sopilka that led to its introduction into scientific musical practice and the development of its solo repertoire.

The purpose of the article is to provide a musicological insight into the process of the emergence of the solo sopilka performance, pointing out the development of the instrument from a folk musical instrument to an independent phenomenon in contemporary academic and popular music.

Presentation of the main material. The sopilka, as one of the oldest wind instruments, played an important role in traditional Ukrainian life. It was used in close connection with rituals and folk songs, reflecting the socio-cultural and psychological aspects of various spheres of Ukrainian life.

The social context of the instrument's existence included a socio-psychological aspect of personal expression through music, especially among village youth and shepherds. Its timbre was associated with various ceremonies and rituals and was involved in the preservation and transmission of cultural traditions. Psychologically, playing the sopilka was an important part of daily life,

providing emotional release and soothing the challenges of everyday life.

Here are some examples of sopilka melodies that imitate the rhythm of work, the sounds of nature, and the mood of the performers.

"Kolomyiky". These are short, comic or lyrical melodies common in the western regions of Ukraine, especially in Hutsulshchyna and Pokuttia. Their melodic and rhythmic form is particularly well suited to sopilka playing and has gained popularity among kolomyiky players. Such melodies do not always have formal titles, as they were often improvised and passed on orally. However, some kolomyiky have been given formal titles, based on an opening line or motif. They are: "A Young Man Cut a Viburnum Branch and Made a Sopilka", "Oh, No One Plays as Cheerfully as Ivan", "The Viburnum Sopilka, Small and Thin".

"Hutsul Tunes". Melodies characteristic of the Hutsul region, traditionally played a type of sopilka or fuiarka (a longer-bodied variety of sopilka). These melodies accompanied rituals, festivities, and the daily life of shepherds in the Carpathians. Among modern performers of Hutsul tunes on the solo sopilka, Yu. Yachyn, T. Onisimiyuk, and M. Savchuk deserve special mention. Examples of Hutsul tunes are: "Arkan", "Hutsulka", "Kolomyika", "Resheto", "Hutsul Polka". A detailed study of the Hutsul sopilka playing tradition with 29 pieces of music transcribed from 11 Hutsul players, was carried out by B. Yaremko in the monograph "Sopilka Music of the Hutsuls" (2014). The author also deals with the interpretation of Hutsul folklore and the performance aspect in the accumulation of musical tradition [17].

When they stayed in the highland pastures (polonyny), the shepherds played the so-called "Polonynsky Melodies", imitating the sounds of nature or expressing feelings of loneliness and contemplation. These melodies, played on the sopilka, are a valuable part of the Carpathian musical culture. They tend to reproduce the sounds of nature and express the states of loneliness and solitude inherent in the shepherd's life in the mountains. Some of the examples of Polonynsky melodies for sopilka are: "Shepherd Melodies", "Mountain Polonynska Melody", and "Krynta". Some modern performers of polonynsky melodies are V. Kermoshchuk, H. Melnyk, and M. Slovak. It is significant that "polonynsky melodies" are one of the most extensively studied musical traditions in Ukrainian musicology and are adequately represented in the repertoire of sopilka players.

In the article "From Field Recordings" (2015), researcher Ya. Tovkailo investigates the intonation and performance style of shepherd songs on the sopilka in the village of Volosianka, Skole district, Lviv region. Seven melodies were recorded in the course of fieldwork, including three kolomyiky, three polonynski melodies, and one

shepherd's song-dance "Fesia." A very detailed description of the instrument used – a six-hole sopilka handmade by the player, 18.7 cm long and 2.3 cm wide, and decorated with carvings – is provided by the author. Musical transcriptions of the recorded melodies are given in the paper, and their musical characteristics are analysed [14].

The album "Melodies of the Carpathian Polonyn" is a music album by Kyiv musician Hennadiy Melnyk, performing under the pseudonym Hector Mukomol. The album features traditional Carpathian shepherd music, fuiarka, and other instrumental performances. The unusual aspect of this collection is that the recordings were made directly on the Carpathian pastures, thus capturing the natural atmosphere of the mountain landscape [8; 9]. For the first time ever in such a number, the album offers authentic shepherd's melodies played on such instruments as the fuyarka (floiară), dzholomiha, drymba, telenka, dentsivka, as well as on the trembita and the ox horn. In addition to instrumental pieces, the album includes polonynsky songs and even cowbells and glockenspiels, which were used to track cattle by sound. From a musicological point of view, genuine sopilka playing exemplifies the characteristics of folk melodies, such as their modal and rhythmic peculiarities.

In the last decade of the twentieth century, traditional musical instruments were also an object of interest for the intellectual artistic elite and intelligentsia in Ukraine. Musician M. Lysenko reported that the flute was mainly used for solo playing and was not standardised for ensemble playing. He wrote: "The flute, which plays simple folk songs and dances, is not used in trios, probably because of its soft timbre. The flute is a purely pastoral instrument" [5]. This is due to the traditional construction of the instrument. M. Lysenko explained: "Closed or open, in a combination with each other, these holes change the length of the air column in the pipe, and consequently the pitch or tone" [5]. The composer therefore classified the flute as a diatonic one, and its use is linked to ethnographic and folklore traditions. Apart from Lysenko, other prominent Ukrainian researchers, such as S. Liudkevych, F. Kolessa, and H. Khotkevych, have provided us with details of solo playing on the flute. In the opinion of S. Liudkevych, the flute is a folk instrument, ideal for virtuoso solo playing and sound imagery [6]. Thus, until the beginning of the 20th century, solo flute playing remained integrated into the domestic ethnographic environment, as a central element of household, ritual, and work activities. Solo playing was unplanned and reflected the emotional state of the performer, which was particularly characteristic of the rural environment.

At the beginning of the 20th century, the stereotype of the sopilka began to change, partly under the influence of the professionalisation of

folk art. At that time, the first attempts to scientifically analyse and classify the sopilka as a folk instrument began (e.g., the expeditions of P. Chubynskyi). During this period, along with the restructuring of the cultural space and the transformation of the artistic imagery of Ukrainian art, there was a process of re-evaluation of the status of this instrument.

In the context of the general modernisation of society, Hutsulshchyna became an important phenomenon that influenced the development of art schools and cultural centres. The exoticism of this region, its unique ethnographic character attracted artists and scientists, especially after the development of transport communications and the establishment of tourist resorts. This not only popularised Hutsul culture, but also introduced elements of it into wider national cultural discourses. At the social level, Hutsulshchyna became subject to cultural borrowing, as foreign players engaged with the population to promote its development and the preservation of cultural practices. Artists, as cultural mediators, not only recorded Hutsul practices but also interpreted them, thus influencing their social meaning. In the field of musicology, Hutsul musical culture, especially its instrumental culture, has been an inspiration for many composers and musicians. Folk instruments such as the sopilka, trembita, and others were incorporated into scientific musical compositions, enriching the national musical culture.

Thus, Hutsulshchyna, being individual and culturally diverse, became a driving force in the development of artistic processes and the formation of national identity, as well as enriching the Ukrainian cultural heritage.

The artistic images of the solo sopilka player are actively constructed in Ukrainian dramaturgy as a reflection of the romantic notions of Ukrainian artists about folk music as a channel of cultural communication. At the same time, there is a neo-folklorisation of musical art, in which traditional melodies characteristic of solo sopilka performance become part of the professional musical space.

Early twentieth-century Ukrainian literature did much to spread this image: motifs of sopilka music can be found in the works of Symbolist poets, who sought to convey the folkloric essence through musical allusions. The soloist on folk instruments is an important motif in Ukrainian classical literature. For example, in Lesya Ukrainka's drama-fairy tale *The Song of the Forest*, the main hero, Lukash, plays the sopilka, reflecting his connection with the forest spirits and nature. These images of solo performers with sopilkas have been reproduced in various areas of Ukrainian culture, including photography, decorative arts and social practice.

In the first third of the 20th century, the solo performance of the sopilka underwent some very profound changes. The role of the sopilka began to

change, partly due to the professionalisation of folk art. As a result, the instrument underwent significant changes in form, structure and function. Masters (V. Zuliak, I. Skliar, O. Shlionchyk, and Y. Bobrovnykov) began active work on improving the acoustic qualities of the instrument, with the aim of eliminating its age-old shortcomings: narrow range, instability of intonation, and modest possibilities of sound organisation. This was done in order to extend its technical possibilities and adapt it to the new musical reality, with the possibility of playing more complex melodic lines and with greater clarity in solo pieces. Whereas the sopilka had previously been played more intuitively, with the advent of professional playing it began to be played in a more systematic way, which required the development of its expressive possibilities.

In the second half of the 20th century, the solo performance of the sopilka was innovated not only in the field of traditional folk music, but also in new instrumental music. Players began to experiment with more complex textures, using new techniques of sound production and expanding the instrument's timbral potential. During this period, solo sopilka performance increasingly diverged from its traditional improvisation towards the use of composers' arrangements and original treatments of folk material.

Thus, in the 20th century, solo sopilka performance was transformed into new forms of cultural existence, maintaining the reference to musical folklore, but at the same time taking part in neo-folkloristic processes, romanticising folk performance and recontextualising the use of traditional instruments in the contemporary art space. During the 20th century, the physiological mechanisms of sound production emerged as a controlling factor in solo sopilka playing, directly influencing the acoustic characteristics of the instrument. During the socio-cultural transformation and professionalisation of sopilka playing, particular attention was paid to how the technical skills of the performing musician were linked to the control of sound parameters using natural resonators – the nasal and oral cavities. This ability governs a wide range of tonal colours, from a delicate, light sound to a rich, overtone-rich tone, according to the stylistic needs of the repertoire and the composer's intention in the work.

One of the fundamental features of personal timbre creation was the controlled regulation of laryngeal vibration to achieve natural vibrato. Unlike mechanical pitch variation, which is achieved by controlling the flow of air or using finger technique, laryngeal vibrato is produced by precise control of the fine motor coordination of the vocal mechanism. It allows the performer to regulate the dynamics of the sound and make the interpretation more flexible, something that is particularly valued in solo performance.

Positional technique also deserves special attention, as it had a significant influence on the stylistic potential of sopilka playing. The interaction between the tilt angle of the instrument and the strength of the airflow determines not only the accuracy of intonation but also the character of the timbre. For example, reducing the tilt angle towards the chin in combination with increased air pressure produces a compressed timbre effect, making the sound deeper and more dramatic. Conversely, by moving the instrument away from the player produces a lighter and brighter sound, typically used to imitate Baroque flute timbre.

In solo sopilka performance in the 20th century, the dynamic colouring of the sound became a matter of experimentation. This included gradations in the intensity of the attack, modulation of the breathing phases and the elastic use of articulation techniques. Mykola Korchynskyi, one of the best Ukrainian performers and teachers, emphasised the necessity of using yogic breathing techniques in solo playing practice. This stabilised intonation and supported controlled projection of sound. His method was based on an empirical study of the motor connections between the performer's muscle tone, head position and the dynamic qualities of the airflow, which deeply affected structural aspects of timbre creation.

The socio-cultural aspect of solo sopilka playing also transformed significantly in the 20th century. While traditional representations in literature and the visual arts were predominantly of male sopilka players, the academicisation of the instrument allowed women to be included in performance practice. This was driven by broader trends towards the democratisation of music education and the development of new institutional models for the training of musicians. The expansion of the repertoire, the diversification of the technical possibilities of the instrument, and the integration into music education schools led to a significant increase in the number of female soloists. This transformation has shattered gender perceptions of representation in the arts and has become one of the manifestations of cultural modernisation in Ukrainian musical life.

Thus, the solo sopilka musicianship continued to evolve in the 20th century towards greater individualisation of the performance style, a broader technical repertoire, and a redefinition of archaic socio-cultural roles. The use of physiological means of production – i.e., airflow control, laryngeal modification, and positioning – transformed the sopilka into a standard academic instrument for musical performance, capable of competing with other wind instruments as a solo concerto instrument.

These changes in the practice of academic performance also influenced the stage image of the sopilka player, making it more performative. From the traditional folk musician, representing either

home music-making or a pastoral symbol, the solo performer developed into a stage figure whose performance met the expectations of an academic concert or theatre performance. This was reflected not only in the perfection of technical skills, but also in a new aesthetic approach to presentation: artists began to actively use gestures, lighting effects, and stage costumes, and their performances became more visually appealing. This kind of transformation of the sopilka player's image was in line with the general trends of the late 20th century music industry, in which academic art attempted to reach a wider audience through the aesthetisation and modernisation of performance traditions.

Although the sopilka remains a popular instrument, its role in the culture has changed considerably. It used to be an integral part of family musicianship, accompanying work, rituals, festivals, or simply entertainment. By the second half of the 20th century, the tradition had more or less disappeared.

In the first third of the 21st century, solo sopilka performance has undergone significant development, marked by the emergence of a new generation of virtuosos, the enrichment of the solo repertoire by recent scholarly research, and the appearance of new pedagogical and methodological publications dedicated to the instrument.

In the early 2000s, Yu. Rybak, in collaboration with Lviv-based ethnomusicologists L. Dobrianska and L. Lukashenko, conducted an exhaustive study of the villages of the Rokytno district. During five days of fieldwork, they interviewed 54 performers, conducted surveys of seven settlements, recorded 601 pieces of music, and noted down 67 folk melodies of the Polissian dudkari (traditional wind instrument players) of Drozdyn, Stare Selo, and Vezhytsia. The results of these field studies were compiled in the collection *Folk Music of Northern Rokytno Region* (2002) [12].

Modern sopilka performance is characterised by an increased focus on masterful interpretation and creative solutions to the repertoire. Craftspeople consciously cultivate techniques that expand the instrument's timbral world. In particular, dynamic colouring, articulation colours, throat vibrato, and microtonal colour palettes are emphasised. As a result, the sopilka is no longer treated merely as a folk instrument, but has become an independent concert instrument of artistic virtuosity.

Conclusions. As life has evolved, so has the role of the sopilka as a historical musical instrument. Initially, the sopilka was exclusively associated with everyday life, before rituals, production processes, and leisure time activities. In the 21st century, however, the sopilka has become a national symbol of the cultural self-determination of the Ukrainian people. Its sound has also evolved, not only representing ethnic heritage, but also merging with new forms of music.

The image of the sopilka player also evolved. In the folk environment, the player was associated with folk musicians, shepherds, or performers in ritual ceremonies. In the 20th century, with the professionalisation of instrumental performance in folk music, the image of an academic musician – capable of performing complex solo compositions – emerged. Today, in the 21st century, the sopilka player is not only the heir to the tradition, but also a contemporary concert performer who incorporates the melody of the sopilka into pop music, jazz, electronic creativity, and film scores.

The instrument itself was modernised in the 20th century. Thanks to virtuosos, its technical potential was expanded, and traditional limitations in range, intonation stability, and tonal structure were removed. The alto sopilka, chromatic versions, and experiments with using other materials and forms brought the instrument into the sphere of academic solo performance.

Today, the sopilka is part of the modern entertainment industry. It is actively used in popular music and is included in performances at international competitions and festivals. Thus, solo sopilka performance continues to evolve, preserving traditions while, at the same time, becoming part of the global cultural discourse.

References

1. Hromchenko, V. V. (2020). Wind Solo in European Academic Composing and Performing Arts of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries (Development Trends, Specificity, Systematics). Kyiv – Dnipro [in Ukrainian].
2. Korchynska-Yaskevych, B. M. (2017). Origins and Formation of Professional Sopilka Culture in the Space of Ukrainian Instrumentalism. PhD Thesis. Lviv [in Ukrainian].
3. Korchynskyi, M. V. (2014). Hutsul Sopilka Music: Traditions and Modernity. Lviv [in Ukrainian].
4. Korchynskyi, M. T. (2009). Academic Sopilka – Subject of Art and Science. *Art Studies*, 4 (28), 48–53 [in Ukrainian].
5. Lysenko, M. (1955). Folk Musical Instruments in Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
6. Liudkevych, S. (1976). Two Problems of the Development of Image: Exploring the Article. Kyiv, 19–106 [in Ukrainian].
7. Marynin, I. H. (2013). Contribution of Masters B. Hulashevskyi and P. Tsynkalov to the Improvement of Performance Characteristics of Orchestral Flutes. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 15, 123–128 [in Ukrainian].
8. Rybak, Yu. P. (Ed.). (2016). Folk Songs of Berezne District: Based on the Materials of the 2013 Expedition. Rivne [in Ukrainian].
9. Rybak, Yu. P., & Hapon, L. D. (Eds.). (2002). Folk Music of Northern Rokytne District (Based on the Materials of the 2001 Expedition). Lviv [in Ukrainian].
10. Skliar, I. M. (1968). Gift to Sopilka Players. Kyiv [in Ukrainian].
11. Suprun-Yaremko, N. O. (1997). Hnat Khotkevych – a Musician: Musical and Theoretical Study. Rivne [in Ukrainian].
12. Suprun-Yaremko, N. O. (2010). Musicological Papers: A Collection of Scientific Articles. Rivne [in Ukrainian].
13. Suprun-Yaremko, N. O. (1986). Captured by the Voice of a Gentle Sopilka. *Red Flag*, 8 April [in Ukrainian].
14. Tovkailo, Ya. (2015). From Field Notes. *Art History Studies*, 3, 7–10 [in Ukrainian].
15. Trofymchuk, O. I., Yaremko, B. I., Suprun-Yaremko N. O., et al. (1999). Folk- Instrumental Musical Creativity. Rivne [in Ukrainian].
16. Shapovalova, L. P. (2010). Ukrainian Folk Instruments: History and Modernity. Kyiv [in Ukrainian].
17. Shevchuk, S. I. (1991). Development of Folk Studies of Northern and Western Regions of Ukraine (1800–1987). Candidate of Sciences' Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
18. Yaremko, B. I. (2014). Hutsul Sopilka Music. Lviv [in Ukrainian].

Література

1. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ; Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Корчинська-Яскевич Б. М. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 215 с.
3. Корчинський М. В. Сопілкова музика гуцулів: традиції та сучасність. Львів : Сполом, 2014. 184 с.
4. Корчинський М. Т. Академічне сопіларство – предмет мистецтва і науки. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4(28). С. 48–53.
5. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 64 с.
6. Людкевич С. Дві проблеми розвитку зображальності: дослідження статті. Київ : Музична Україна, 1976. С. 19–106.
7. Маринін І. Г. Внесок майстрів Б. Гулашевського та П. Цинкалова у вдосконалення виконавських характеристик оркестрових сопілок. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2013. Вип. 15. С. 123–128.
8. Рибак Ю. П. Народні пісні Березнівщини: за матеріалами експедиції 2013 року. Рівне : Дятлик М. С., 2016. 208 с.
9. Рибак Ю. П., Гапон Л. Д. (упоряд.). Народна музика північної Рокитнівщини (за матеріалами експедиції 2001 року). Львів : Сполом, 2002. 108 с.
10. Скляр І. М. Подарунок сопілкарям. Київ : Мистецтво, 1968. 58 с.
11. Супрун-Яремко Н. О. Гнат Хоткевич – музикант: музично-теоретичне дослідження. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
12. Супрун-Яремко Н. О. Музикознавчі праці: збірник наукових статей. Рівне : О. Зень, 2010. 573 с.
13. Супрун-Яремко Н. О. У полоні голосу ніжної сопілки. *Червоний прапор*. 1986. 8 квітня.
14. Товкайло Я. З польових записів. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 3. С. 7–10.
15. Трофимчук О. І., Яремко Б. І., Супрун-Яремко Н. О. та ін. Народньо-інструментальна музична творчість: навч. посіб. для студ. народ.-інструмент. спец. вузів мистецтв і культури / М-во культури і мистецтв України, РДГУ; заг. ред. О. І. Трофимчук. Рівне : РДГУ, 1999. 123 с.
16. Шаповалова Л. П. Українські народні інструменти: історія та сучасність. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 320 с.
17. Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів : монографія. Львів : Сполом, 2014. 180 с.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025

УДК 78.04+78.06

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327998

Цитування:

Летов А. М. Електроакустичні виміри української камерно-інструментальної музики: синтез традицій і технологій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 371–375.

Летов Андрій Миколайович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

<https://orcid.org/0009-0008-3533-0866>

dmz2124.aletov@dakkkim.edu.ua

Letov A. (2025). Electroacoustic Dimensions of Ukrainian Instrumental Chamber Music: Synthesis of Traditions and Technologies. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 371–375 [in Ukrainian].

ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ І ТЕХНОЛОГІЙ

Мета статті полягає у дослідженні композиторських стратегій у сфері електроакустики з перспективи інтеграції загальносвітових тенденцій та національних традицій в українській камерно-інструментальній музиці. **Методологія**, що використовується у дослідженні електроакустичних композицій камерно-інструментальної музики, охоплює низку методів та методологічних підходів як спеціальних музикознавчих, так і загальних – культурологічних. **Наукова новизна** роботи полягає у здійсненні аналізу композиторських стратегій у сфері камерно-інструментальної електроакустичної музики України з точки зору розкриття глобальних тенденцій та національних особливостей. Дослідження виявляє специфіку інтеграції електронних технологій у творчості українських композиторів, що у камерно-інструментальній музиці виражається через поєднання інноваційного звучання з елементами академічної музичної культури, фольклору та індивідуальних авторських концепцій. Окрему увагу зосереджено на розкритті явища синтезу мистецтв у межах електроакустичних ансамблевих творів та осмисленні ролі мультимедійних практик у формуванні нового типу художньої виразності. Введено до наукового обігу низку композицій електроакустичної камерно-інструментальної музики сучасних українських авторів, що дозволяє осмислити специфіку їхнього художнього мислення на перетині традицій та інновацій.

Висновки. Розвиток електроакустичної камерно-інструментальної музики в українському культурно-мистецькому просторі відбувається в межах синтезу загальносвітових інноваційних практик та національних музичних традицій, що засвідчує відкритість української музичної культури до глобальних процесів при одночасному збереженні національної ідентичності. Композиторські стратегії української школи електроакустики характеризуються прагненням до синтезу мистецтв, інтерактивності, мультимедійності, що виявляється у поєднанні електроніки з акустичними інструментами і театральними, візуальними, вокальними перформативними елементами. Згідно результатів аналізу електроакустичних творів камерно-інструментальної музики О. Мануляка, А. Загайкевич, Ю. Гомельської з'ясовано, що вони вирізняються емоційною насиченістю, філософською глибиною та розмаїттям тембрових рішень, які досягаються завдяки розширенню звукового простору акустичних ансамблевих звучань електронними засобами. Доведено, що незважаючи на тенденції уніфікації мови електронної музики під дією процесів глобалізації, українські електроакустичні твори демонструють національну специфіку. Це реалізується шляхом використання вітчизняними композиторами поєднання електроніки, акустичних академічних та народних інструментів, автентичних звучань і ритмів, а також введення етнічної тематики, що сприяє збереженню українських культурних традицій в нових електроакустичних формах художнього втілення камерно-інструментальної музики.

Ключові слова: українська камерно-інструментальна музика, електроакустична музика, композиторська практика, технології мистецтва, «жива» електроніка, ансамбль.

Letov Andriy, Postgraduate Student, Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management

Electroacoustic Dimensions of Ukrainian Instrumental Chamber Music: Synthesis of Traditions and Technologies

The purpose of the article is to study composers' strategies in the field of electroacoustics from the perspective of integrating global trends and national traditions in Ukrainian instrumental chamber music. **The research methodology** used in the study of electroacoustic compositions of instrumental chamber music includes a number of methods and methodological approaches, both special musicological and general cultural. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis of composers' strategies in the field of electroacoustic instrumental chamber music of Ukraine with a view

to revealing global trends and national peculiarities. The study reveals the specifics of the integration of electronic technologies in the works of Ukrainian composers, which is expressed in instrumental chamber music through the combination of innovative sound with elements of academic musical culture, folklore and individual authorial concepts. Particular attention is paid to the disclosure of the phenomenon of art synthesis within electroacoustic ensemble works and to the understanding of the role of multimedia practices in the formation of a new type of artistic expression. A number of compositions of electroacoustic instrumental chamber music by contemporary Ukrainian authors are introduced into the scientific circulation, which allows us to comprehend the specifics of their artistic thinking at the intersection of traditions and innovations. **Conclusions.** The development of electroacoustic instrumental chamber music in the Ukrainian cultural and artistic space takes place within the framework of a synthesis of global innovative practices and national musical traditions, which testifies to the openness of Ukrainian musical culture to global processes while preserving national identity. The compositional strategies of the Ukrainian school of electroacoustics are characterised by a desire for synthesis of the arts, interactivity, and multimedia, which is manifested in the combination of electronics with acoustic instruments and theatrical, visual, and vocal performative elements. According to the results of the analysis of electroacoustic pieces of instrumental chamber music by O. Manuliak, A. Zahaikevych, and Y. Gomelska, it has been found that they are distinguished by emotional saturation, philosophical depth, and variety of timbre solutions achieved by expanding the sound space of acoustic ensemble sounds with electronic means. It is proved that despite the tendencies of unification of the language of electronic music under the influence of globalisation, Ukrainian electroacoustic compositions demonstrate national specificity. This is achieved through the use by Ukrainian composers of a combination of electronics, acoustic academic and folk instruments, authentic sounds and rhythms, and the introduction of ethnic themes, which contributes to the preservation of Ukrainian cultural traditions in new electroacoustic forms of artistic embodiment of instrumental chamber music.

Keywords: Ukrainian instrumental chamber music, electroacoustic music, compositional practice, art technologies, live electronics, ensemble.

Актуальність теми дослідження. Дослідження еволюції української камерно-інструментальної музики акцентує увагу на сучасному періоді її розвитку, що позначений інтересом до електроакустичних експериментів у композиторській та виконавській практиці. Інтеграція електроакустичних засобів у сферу академічного камерно-інструментального музичування відкриває нові художні можливості, трансформуючи звучання, жанрово-стильову природу музичного твору і виконавські техніки. Перебуваючи в руслі глобальних тенденцій, пов'язаних із винаходом технологій мистецтва, українська камерно-інструментальна музика має свої особливості, зумовлені розвитком електроакустики від авангардних пошуків ХХ століття до першої чверті ХХІ століття. Тому вивчення цього явища дозволяє виявити закономірності розвитку камерно-інструментальної творчості в Україні, визначити її місце у світовому музичному просторі, окреслити композиторські стратегії у сфері електроакустики та виконавські перспективи їх сценічного впровадження.

Аналіз досліджень і публікацій передбачає звернення до історіографії питання, що включає осмислення загальних тенденцій розвитку української камерно-інструментальної музики ХХ – першої чверті ХХІ століть. Відзначимо, що висвітлення різноманітних аспектів формування жанру камерно-інструментального ансамблю в творчості представників української школи знайшло відображення на сторінках багатьох

наукових праць дисертаційного або монографічного змісту. Регіональна тематика представлена працями В. Андрієвської, О. Андріянової, О. Грабовської, А. Кравченко та ін., де досліджуються історичні, культурологічні, мистецтвознавчі виміри еволюції камерно-інструментальної музики того чи іншого краю. Розгляду окремих тенденцій у камерно-інструментальній творчості України присвячені праці О. Берегової (риси постмодернізму в ансамблевій музиці), Н. Дикої, Чжан Ханя (камерно-інструментальна музика на перетині композиторства та виконавства), І. Боровик (проблеми ансамблевого музичування), Н. Олександрової (основні типи музичного інтонування). Камерно-інструментальну творчість окремих українських композиторів вивчають Ю. Грібіненко, І. Савчук та інші науковці.

Примітно, що осмислення процесів взаємодії академічних тенденцій розвитку української камерно-інструментальної музики та музичної електроакустики побіжно презентовано у деяких вказаних вище працях. Проте загалом, незважаючи на інтенсивний розвиток електроакустичної музики в Україні, саме на матеріалах суто камерно-інструментального ансамблю такі дослідження не знайшли широкого розповсюдження. Найбільш відомі роботи, що торкаються загальних тенденцій у вітчизняній електроакустичній та електронній музиці, належать авторству А. Бондаренка, А. Загайкевич, А. Поліщука, І. Ракунової,

М. Салинаса, Ю. Соколової, О. Сук та ін. Крім того, аналіз зрізу сучасних світових та українських практик у цій царині можна досягнути, вивчаючи праці учасників профільних науково-практичних конференцій, таких як: «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (2024 р.), а також дослідження поліхудожніх вимірів креативного мислення [8]. Ці напрацювання сприяють розширенню наукового музикознавчого дискурсу, розкривають нові можливості розвитку українського музичного мистецтва та закладають теоретичні основи дослідження української електроакустичної музики у галузі камерно-інструментального ансамблю.

Мета статті – дослідити композиторські стратегії у сфері електроакустики з перспективи інтеграції загальносвітових тенденцій та національних традицій в українській камерно-інструментальній музиці.

Виклад основного матеріалу. Розгляд історії розвитку української камерно-інструментальної музики ХХ – першої чверті ХХІ століть виявляє, що «етапні звершення в українській камерно-інструментальній творчості можна класифікувати на підставі основних історичних періодів становлення української державності» [7, 216]. Як показують матеріали аналізу багатьох українських науковців, тенденції звернення до творчих пошуків у сфері генерування нових ансамблевих складів та звучань за участю електроніки також демонструють виразну залежність свого формування від домінуючої історичної та культурної парадигми того чи іншого часу, ба більше, віддзеркалюють зміну культурно-історичних епох.

Із плином часу «інтерес до електроакустичної музики також піднімає серйозні питання про різні аспекти цього явища – технологічні, психологічні, культурологічні тощо» [9, 53], а реалізація композиторських стратегій у сфері електроакустики набуває все більшої актуальності та поширення у зв'язку з високою динамікою оновлення технологій і, паралельно, уявлень про сучасне мистецтво, його звуковий універсум та комунікативні горизонти. Взаємодія традиційного (акустичного) інструментального складу з електронікою створює унікальні можливості для інтерпретації звуку, що впливає як на процеси композиторського творення, так і передбачає нові вимоги до техніко-виражальних здібностей виконавців.

Зазначимо, що історія електроакустичної музики свом корінням сягає епохи модернізму, де були сформовані підоснови багатьох нових мистецьких концепцій, напрямів і течій. Згідно

дослідження А. Загайкевич – відомої композиторки, теоретика і практика електроакустики, «естетичні засади європейської електроакустичної музики загалом і української зокрема формувалися під впливом естетико-технологічних концепцій мистецтва футуризму та інших споріднених теорій нового музичного мистецтва на межі ХІХ–ХХ століть» [2, 76].

Звертаючи увагу на шляхи розвитку вітчизняної електронної, а відтак і електроакустичної музики, А. Бондаренко зауважує про історичний та соціокультурний бекграунд, який вплинув на деяке «відставання» від аналогічних світових тенденцій на початкових етапах формування напрямку. У дисертації науковець підкреслює, що «історичними чинниками становлення української електронної музики стали період “відлиги” 1960-х років і здобуття Україною незалежності, що сприяло зняттю перепон ідеологічного характеру, зміцненню творчих контактів з музикантами та мистецькими інституціями Європи. До середини 2000-х років українськими музикантами були творчо засвоєно усі поширені в Європі напрями електронної музики» [1, 208–209].

Дану тезу підтримує й І. Ракунова, яка зазначає, що на сьогодні в Україні, так само як у Італії, Німеччині, Франції та інших європейських країнах, діють вже сформовані школи електроніки та електроакустики. З одного боку, ці національні школи характеризуються впізнаваністю творчого почерку їх представників, а з іншого боку, – у контексті тенденцій глобалізації «інтеграційні процеси виявилися настільки вагомими, що національне в галузі технологій перестало бути найважливішим, поступаючись місцем новизні концепцій в застосуванні тої чи іншої технології» [4, 15].

Серед загальносвітових тенденцій розвитку електроакустичної музики можна, приміром, зазначити про її перехрещення з іншими видами мистецтв, такими як театр, відео-арт, візуальні практики. Зокрема, це ілюструють ансамблеві твори Остапа Мануляка «Графічна соніфікація пам'яті» – аудіовізуальна композиція для фортепіано, електроніки та інтерактивного відео (у співпраці із Назаром Скрипником, 2019), «Хроніки ІІ» для клавесину, електроніки та графічного ряду (2020), «Визволення з плаского світу ІІІ» для двох флейт, гобою, кларнету, віолончелі, фортепіано, електроніки та відео (2021) та ін.

Доповнення цих камерно-інструментальних творів (якщо орієнтуватися на акустичне ядро їх інструментального складу) електронікою та

відео, відображає загальну тенденцію сучасної культури, де синтез мистецтв, інтерактивність та мультимедійність набувають важливого значення. Так само як і поєднання електроніки з вокальними техніками виконання, зокрема, «застосування в електронному звучанні вокальних елементів та підкреслення у вокальних партіях, загалом невластивого їм, інструментального начала; і навпаки – передача характерних “голосових” можливостей різних акустичних інструментів, спеціальні пошуки незвичних артикуляційних і тембрових властивостей, винаходячи певний взаємозв’язок специфічних тембральних ознак у звуках різного походження» [5, 100]. При цьому використання електроніки в таких міжмистецьких контекстах дозволяє розширити можливості для вираження нових художніх ідей з метою полісенсорного занурення слухача у твір.

Однак, на нашу думку, попри загальносвітові тенденції розвитку шкіл електроакустичної музики (впровадження нових технологій комп’ютерного моделювання звуку, цифрових аудіопроцесорів та інтерфейсів для виконання «живої» електроніки, інших технологій мистецтва), риси національної аутентичності електроакустичних творів українських митців зберігаються. Особливо, це стосується електроакустичних композицій камерно-інструментальної музики України, що представлена опусами А. Загайкевич, А. Карнака, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, І. Тараненка, О. Мануляка та інших авторів, що цілеспрямовано або час до часу працюють у цій галузі.

Так, приміром, для змістового плану електроакустичних творів української камерно-інструментальної музики характерною є емоційна глибина та філософські пошуки. Можливості електроніки тут використовуються задля створення об’ємних звукових ландшафтів, що доповнюються або контрастують з акустикою і виявляють здатність передавати нюанси внутрішнього світу людини, її переживання, емоційні стани, філософські роздуми та культурні рефлексії.

Серед таких електроакустичних камерно-інструментальних творів можна згадати композиції Остапа Мануляка «Трансгресія І» для трьох флейт та електроніки/фіксованого запису (2017), «Визволення з плаского світу ІV» для фортепіано, саксофону та електроніки (2021), «Еолові процеси» для флейти, гобою, кларнету, валторни, перкусії та електроніки (2021) та ін. Цікавим прикладом паратекстуального програмування ідейних підоснов твору є останній зі згаданих вище опусів – «Еолові процеси», що через назву апелює до фразеологізму античного походження «еолова арфа». Саме так автор скеровує рецепцію цієї електроакустичної

композиції до метафоричного розуміння міфу про звучання арфи давньогрецького бога вітрів Еола як «звучання» людської душі в її реакціях на події зовнішнього світу. Як бачимо в таких творах «знаходять відображення звукові образи людини, епохи та світу в моделюванні загальної філософської картини дуальних опозицій іманентного і трансцендентного, що має історичне та позаісторичне значення» [3, 161].

Треба відмітити, що для української школи електроакустики характерним є також віддзеркалення національного контексту музичних традицій та їх інтеграція з електронікою. При цьому митці не лише звертаються до національних тем (зокрема проблем сучасності), історичних подій, але й створюють особливе українське «забарвлення», вводячи партії народних інструментів та додаючи фольклорні елементи (автентичний спів або інструментальне виконання). Так, приміром, дослідники електроакустичної творчості А. Загайкевич відмічають, що «базовими константами творів композиторки виступає зв’язок із автентичним фольклором, іманентно присутній у всіх опусах авторки. Водночас він виступає в якості своєрідних цеглинок, із яких вибудовується твір, заснований на використанні електронних семплів і живих виконавців (інструменталістів та вокалістів)» [5, 96].

Серед таких електроакустичних опусів камерно-інструментальної музики України згадаємо твір Алли Загайкевич «Друже Лі Бо» для бандури та «живої» електроніки (2015), опус Юлії Гомельської «Заклик самотньої жар-птиці» (або «Добре діджитована бандура») для бандури з електронікою (2008) та інші композиції, де спостерігаємо поєднання традицій та технологічних інновацій, шляхом глибокої інтеграції інструментів та виражальних елементів народної музики, етнічних або квазі-етнічних мотивів з електронікою. Такі поєднання не тільки формують нові звукові ландшафти, де взаємодіють сучасні технології та національна спадщина, але й засвідчують наявність впізнаваної національної специфіки ансамблевих електроакустичних композицій, попри тенденції формування музичних наративів нейтрального типу під дією процесів глобалізації та культурної уніфікації.

Наукова новизна роботи полягає у здійсненні аналізу композиторських стратегій у сфері камерно-інструментальної електроакустичної музики України з погляду розкриття глобальних тенденцій та національних особливостей. Дослідження виявляє специфіку інтеграції електронних технологій у творчості українських композиторів, що у камерно-інструментальній музиці виражається

через поєднання інноваційного звучання з елементами академічної музичної культури, фольклору та індивідуальних авторських концепцій. Окрему увагу зосереджено на розкритті явища синтезу мистецтв у межах електроакустичних ансамблевих творів та осмисленні ролі мультимедійних практик у формуванні нового типу художньої виразності. Введено до наукового обігу низку композицій електроакустичної камерно-інструментальної музики сучасних українських авторів, що дозволяє осмислити специфіку їхнього художнього мислення на перетині традицій та інновацій.

Висновки. На основі проведеного дослідження підсумуємо, що розвиток електроакустичної камерно-інструментальної музики в українському культурно-мистецькому просторі відбувається в межах синтезу загальносвітових інноваційних практик та національних музичних традицій, що засвідчує відкритість української музичної культури до глобальних процесів при одночасному збереженні національної ідентичності. Композиторські стратегії української школи електроакустики характеризуються прагненням до синтезу мистецтв, інтерактивності, мультимедійності, що виявляється у поєднанні електроніки з акустичними інструментами і театральними, візуальними, вокальними перформативними елементами. Згідно з результатами аналізу електроакустичних творів камерно-інструментальної музики О. Мануляка, А. Загайкевич, Ю. Гомельської з'ясовано, що вони вирізняються емоційною насиченістю, філософською глибиною та розмаїттям тембрових рішень, які досягаються завдяки розширенню звукового простору акустичних ансамблевих звучань електронними засобами. Доведено, що незважаючи на тенденції уніфікації мови електронної музики під дією процесів глобалізації, українські електроакустичні твори демонструють національну специфіку. Це реалізується шляхом використання вітчизняними композиторами поєднання електроніки, акустичних академічних та народних інструментів, автентичних звучань і ритмів, а також введення етнічної тематики, що сприяє збереженню українських культурних традицій в нових електроакустичних формах художнього втілення камерно-інструментальної музики.

Література

1. Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Київ, 2021. 293 с.
1. Загайкевич А. В. Українська електроакустична музика: історія та сучасність. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2015. №4 (29). С. 75–86.

2. Кравченко А. І. Фортепіано в електроакустичному дискурсі звукообразних репрезентацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, 2023. Вип. 2. С. 154–161. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2023.286893.

3. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.

4. Соколова Ю., Поліщук А. Електроакустичні твори Алли Загайкевич та їхній вплив на українське виконавське мистецтво. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 40. С. 92–95. DOI: 10.32843/2663-6085/2021/40.19

5. Сук О. Специфіка інтеграції людського голосу в електроакустичній композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 72, Том 3. С. 99–107. DOI: 10.24919/2308-4863/72-3-15

6. Чжан Хань. Український камерно-інструментальний ансамбль XX століття: композиторська творчість та виконавська практика : дис. ... доктора філософії. : 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2024. 252 с.

7. Marchenko V. (2023) Polyartistic Approach in Music Education: A Tool for Teaching and Developing Creative and Critical Thinking. *Rupkatha Journal*, Vol. 15, No.2. P. 1–19. [in English].

8. Salynas M. (2021) Semiological Interpretation of the Electroacoustic Music Phenomenon, *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (132), pp. 53–65. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.132.249964.

References

1. Bondarenko, A. I. (2021). *Electronic Music in Ukraine in the Last Third of the 20th – Early 21st Century* (Candidate of Art Studies dissertation). Kyiv [in Ukrainian].
2. Zahaikivych, A. V. (2015). Ukrainian Electroacoustic Music: History and Modernity. *Journal of the Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Music Academy*, 4(29), 75–86 [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. I. (2023). The Piano in Electroacoustic Discourse of Sound-Image Representations. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (2), 154–161. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286893> [in Ukrainian].
4. Rakunova, I. M. (2008). *New Compositional Technologies (on the example of Alla Zahaikivych's works)* [Abstract of Candidate of Art Studies dissertation]. Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Music Academy [in Ukrainian].
5. Sokolova, Yu., & Polishchuk, A. (2021). Electroacoustic Works by Alla Zahaikivych and their Influence on Ukrainian Performing Arts. *Innovative Pedagogy*, (40), 92–95. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/40.19> [in Ukrainian].
6. Suk, O. (2024). Specificity of Human Voice Integration in Electroacoustic Composition. *Current Issues of the Humanities*, 72(3), 99–107. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-15> [in Ukrainian].
7. Zhang Han. (2024). *Ukrainian Chamber-Instrumental Ensemble of the 20th Century: Compositional Creativity and Performing Practice* (PhD Dissertation). Kyiv [in Ukrainian].
8. Marchenko, V. (2023). Polyartistic Approach in Music Education: A Tool for Teaching and Developing Creative and Critical Thinking. *Rupkatha Journal*, 15, 2, 1–19 [in English].
9. Salynas, M. (2021). Semiological Interpretation of the Electroacoustic Music Phenomenon. *Herald of Ukrainian National Tchaikovsky Music Academy*, (132), 53–65. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.132.249964. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 17.02.2025*

УДК 78.071.1/.2:782.1

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327999

Цитування:

Пискун А. О. Мінімоноопера в музичному театрі XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 376–379.

Пискун Андрій Олександрович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-8653-1781>
dmz2124.apyskun@dakkkim.edu.ua

Pyskun A. (2025). Mini-Monooopera in The Musical Theatre of The 21st Century. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 376–379 [in Ukrainian].

МІНІМОНООПЕРА В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ XXI СТОЛІТТЯ

Мета статті. У статті здійснено аналіз специфіки мінімоноопера як інноваційного феномену музичного театру XXI століття в контексті синтезу мистецтв та естетики «відкритої опери». **Методологія** дослідження спирається на музикознавчий, семіотичний, когнітивно-комунікативний, герменевтичний методи та методологічні підходи. **Наукова новизна** проведеного дослідження специфіки експериментальних форм сценічної виразності мінімоноопера полягає у виявленні тенденцій мультимодальності, інтерпретаційної множинності та залучення аудиторії як співавтора смислів, що підкреслює наявність принципів постдраматичного театру та естетики «відкритої опери». **Висновки.** Узагальнення отриманих результатів дослідження засвідчує актуальність мінімоноопера у контексті постдраматичного мистецтва, що постає як синтетична камерна форма, яка поєднує експериментальні пошуки з інтимністю висловлювання, зосереджуючи увагу на внутрішньому світі персонажа, його емоціях, філософських рефлексіях та персоналізованому досвіді аудиторії. Звернення до постдраматичного підходу виявляється у відмові від лінійного сюжету, акценті на процесуальності, злитті ролей виконавця, оповідача та інтерпретатора. Застосування мультимедійних засобів, артистичної мультимодальності, гнучких композиторських і виконавських стратегій (включаючи алеаторичні елементи та множинність інтерпретації) сприяють формуванню т.зв. «відкритої» музичної структури, що відповідає концепції «опера аперта». Проаналізований твір Людмили Самодаєвої «Борхес і я» демонструє основні риси сучасної мінімоноопера, яка в контексті музичного театру XXI століття постає не лише як жанровий експеримент, а як композиція, що апелює до переосмислення оперної традиції в умовах сучасної культури і мистецтва.

Ключові слова: музичний театр, опера, мінімоноопера, «відкрита опера», сценічний простір, синтез мистецтв, постдраматичний театр.

Pyskun Andrii, Postgraduate Student, Department of Musical Art, National Academy of the Culture and Arts Management

Mini-Monooopera in The Musical Theatre of The 21st Century

The purpose of the article is to analyse the specifics of the mini-monooopera as an innovative phenomenon of the musical theatre of the 21st century in the context of the synthesis of arts and aesthetics of “opera aperta”. **The research methodology** is based on musicological, semiotic, cognitive-communicative, hermeneutical methods and methodological approaches. **The scientific novelty** of the study, based on the results of the analysis of the specifics of the experimental forms of stage expressiveness of the mini-monooopera, is to identify the trends of multimodality, interpretive multiplicity and audience involvement as a co-author of meanings, which emphasises the presence of the principles of postdramatic theatre and the aesthetics of “opera aperta”. **Conclusions.** The generalisation of the research findings demonstrates the relevance of the mini-monooopera in the context of post-dramatic art, which appears as a synthetic chamber form that combines experimental research with intimacy of expression, focusing on the inner world of the character, his emotions, philosophical reflections and personalised experience of the audience. The appeal to the post-dramatic approach is manifested in the rejection of a linear plot, the emphasis on proceduralism, and the merging of the roles of performer, narrator and interpreter. The use of multimedia, artistic multimodality, flexible compositional and performance strategies (including aleatoric elements and multiple interpretations) contribute to the formation of a so-called “open” musical structure that corresponds to the concept of “opera aperta”. The analysed work by Lyudmyla Samodayeva “Borges and Me” demonstrates the main features of a contemporary mini-monooopera, which in the context of the musical theatre of the 21st century appears not only as a genre experiment, but also as a composition that appeals to the rethinking of the operatic tradition in the context of contemporary culture and art.

Keywords: musical theatre, opera, mini-monooopera, “opera aperta”, stage space, synthesis of the arts, post-dramatic theatre.

Актуальність теми дослідження. У контексті інтенсивних трансформацій та експериментальних пошуків сучасного музичного театру жанр мінімоноопери презентує новітні форми і засоби художньо-сценічного висловлювання. Камерність, мініатюрність, відкритість структури та змісту, зосередженість на одній виконавській особистості перетворюють цей жанр на платформу для інноваційних мистецьких рішень. Дослідження мінімоноопери як феномена музичного театру XXI століття є актуальним з огляду на потребу осмислення нових тенденцій синтезу мистецтв у поєднанні музичного, перформативного, драматичного та мультимедійного начал. Оскільки «сучасний музичний театр стає універсальною платформою розкриття парадоксів, що об'єднує різні покоління та аудиторії, розширюючи простір для взаєморозуміння, обміну ідеями та переосмислення культурної спадщини в нових умовах» [1, 160], вважаємо, що виявлення особливостей художньо-артистичної лексики сучасних композиторів та виконавців є науково доцільним.

Аналіз досліджень і публікацій. Розгляд заявленої у назві статті проблематики обумовлює звернення до історіографії досліджень музичного театру. Міждисциплінарний ракурс наявних розробок виявляє їх дотичність до висвітлення різноманітних аспектів функціонування музичного театру в історичному, культурологічному, мистецтвознавчому, музикознавчому, праксеологічному вимірах його художньої діяльності у національних, загальноєвропейських чи світових географічних ареалах. Втім, розмаїття праць зумовлює введення певних самообмежень у концентрації уваги на окремих дослідженнях, що розкривають ті чи інші пошукові вектори в осягненні такого складного феномену як музичний театр у всій повноті його естетико-художніх, структурно-організаційних і творчо-виконавських вимірів.

На сьогодні, розвиток наукової думки включає дослідження історії музичного театру та його жанрову специфіку (приміром, В. Подорлова), функціонування музичного театру у соціокультурному просторі, зокрема, України (І. Ян), розгляд окремих театральних проєктів, зокрема регіональних (М. Кирея), висвітлення принципів театральності (М. Марченко). Розвідки науковців охоплюють також проблематику відображення кодів культури в музично-театральних виставах з акцентом на порівняльному аналізі класико-романтичної та

постмодерністської традицій (О. Афоніна). Окреслена зміна творчих пріоритетів, естетичних та ціннісних орієнтирів також привертає увагу науковців, як українських (Л. Канюка), так і зарубіжних (D. Mersch, E. Patti та ін.), що, зокрема, звертаються до розгляду феномену т.зв. «відкритої опери» (opera aperta) та інших експериментальних різновидів сучасної опери, таких як мінімоноопера.

Мета статті – проаналізувати специфіку мінімоноопери як інноваційного феномену музичного театру XXI століття в контексті синтезу мистецтв та естетики «відкритої опери».

Виклад основного матеріалу. Розвиток музичного театру у XXI столітті демонструє активний пошук нових форм художньо-сценічної виразності з огляду на домінуючі тенденції сучасності. Поява експериментальних форм музичного театру безпосередньо пов'язана з орієнтацією на перформативність, «полісюжетність, поліжанровість» [4, 10] та інтердисциплінарність, де класичний підхід до сюжетної драматургії втрачає свої позиції або вельми трансформується. Активне залучення цифрових технологій (наприклад, відеоарту), прийоми «подвійної театралізації» (за М. Мохряковою), постдраматичний підхід, «втілення авторської, високохудожньої естетики із полісмісловим навантаженням» [3, 152], підвищення ролі візуально-тілесних форм мистецького видовища у активному застосуванні балет-пластики, акторської гри, суміщення вокальних, вербальних та паралінгвістичних методів виконавського висловлювання призводить до переосмислення оперного жанру в художній діяльності музичного театру.

У цьому контексті, однією з тенденцій сучасності є зростання інтересу до камерно-вокальних, індивідуалізованих форм музичного висловлювання, що розширюють межі традиційної сцени та поглиблюють експериментальний потенціал оперного жанру. До таких зразків, зокрема, належать мінімоноопери, які поєднують інтимність з високим ступенем театралізації, де «немає місця для відстані між матеріалом і його сприйманням, немає засобів, які не були б зрозумілі через особистий досвід сучасного глядача» [2].

Варто відмітити, що мінімоноопера – це форма музичного театру, яка сполучає риси моноопери (тобто, опери для одного виконавця) та камерний формат мініатюри (як лаконічної

за масштабом та тривалістю композиції). Художні пошуки, що концентруються на соціальних та особистісних темах (війна, травма, ідентичність, пам'ять, душено-психологічні стани), акцент на переживанні головного героя, відсутність лінійного сюжету, відкритість сценарію до реінтерпретацій сприяє глибокому емоційному зануренню у естетику постдраматичного театру та *opera aperta*.

Одним з яскравих прикладів з творів представників української композиторської школи, який дозволяє окреслити ключові принципи, що визначають розвиток експериментальної опери, є мінімоопера Людмили Самодаєвої. Зокрема, твір «Борхес і я», прем'єра якого відбулася в рамках 29 Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса, 25.08.2024) у виконанні самої авторки (фортепіано), Сергія Таргонія (баян) та Андрія Малініча (бас-баритон).

Лібрето мінімоопера «Борхес і я» написано Євгеном Деменком за однойменним есе Хорхе Луїса Борхеса, що присвячене розкриттю філософської проблематики осмислення балансу приватного та публічного у онтологічних дилемах пошуку власної ідентичності. Відтак, текст мінімоопера демонструє використання постдраматичного підходу у вибудовуванні нелінійного сюжету, що являє собою комбінацію фрагментів, які розкривають перед глядачем не послідовну історію героя (бас-баритон), а його враження, почуття. У мінімооперах відсутня дія в її класичному розумінні, натомість, загальний контекст, атмосфера, у якій народжуються ці почуття, підтримується дуєтом інструменталістів (баян та фортепіано). Вони, засобами інструментального виконавства, розкривають ідеї «другого плану», або діалогічно підтримують чи «відтіняють» висловлювання персонажа вокаліста, що знаходиться у пошуку виходу із своєї власної кризи ідентичності.

Саме така концепція, де виконавці можуть, одночасно, бути і героями, і оповідачами, і медіаторами (каналом, середовищем) у формуванні сенсів апелює до естетики «*opera aperta*» як «відкритого твору» за Умберто Еко, що «розвивається одночасно у двох дискурсивних напрямках» [6, 50]. Адже філософська рефлексія про ідентичність, пов'язана з темами дублювання, віддзеркалення, множинності, що закладена в основі лібрето, скеровує до багатоваріантності культур-герменевтичних інтерпретацій – як

виконавської, так і слухачької (з активною співучастю глядачів у формуванні сенсів).

З музичної точки зору, розкриття ідеї пошуку справжнього «я» у вирі тих ролей, які грає людина в соціумі, здійснюється композиторкою шляхом вбудовування гнучкої структури музичного матеріалу мінімоопера, яка є вільною від класичного поділу на акти та сцени з традиційним чергуванням вокальних (арія, речитатив, дуєт, тріо, інші вокальні ансамблі, хор) та оркестрових номерів (увертюра, інтермецо, фінал акту). Композиція структурується за допомоги поєднання визначених музичних елементів, що подекуди залишає враження імпровізаційності. Зі свого боку, така «практика “відкритої текстуальності”» [7, 11] створює ефект «розмивання» межі між фіксованим нотним записом та алеаторикою (у метафоричному розумінні – між реальністю та вигадкою) на рівні музичного матеріалу, що підтримує ідею відкритості інтерпретацій.

Подібна відкритість, пов'язана також з певною невизначеністю щодо відсутності точних вказівок стосовно деяких звуковисотних та ритмічних параметрів композиції. Це спрямовує виконавця до суб'єктивної інтерпретації з опорою на ланки загальної структури в авторському оформленні тексту. Зазначене, поряд з виконавською мультимодальністю – принциповою відкритістю до синтезу мистецтв та художньої універсальності артистичної самопрезентації – не тільки вокальної, інструментальної, але й акторської, хореографічної тощо, доводить наявність використання у мінімооперах підходів постдраматичного театру та «*opera aperta*».

Наукова новизна проведеного дослідження за результатами аналізу специфіки експериментальних форм сценічної виразності мінімоопера полягає у виявленні тенденцій мультимодальності, інтерпретаційної множинності та залучення аудиторії як співавтора смислів, що підкреслює наявність принципів постдраматичного театру та естетики «відкритої опери» як інноваційного феномену музичного театру ХХІ століття.

Висновки. Узагальнення отриманих результатів дослідження та емпіричних спостережень щодо структурних особливостей, сценічної виразності та виконавської естетики мінімоопера в музичному театрі ХХІ століття дозволяє виокремити низку характерних ознак, що засвідчують актуальність цього жанру в межах постдраматичного мистецтва. Мінімоопера

постає як синтетична камерна форма, що поєднує експериментальні пошуки з інтимністю висловлювання, зосереджуючи увагу на внутрішньому світі персонажа, його емоціях, філософських рефлексіях та персоналізованому досвіді аудиторії.

Звернення до постдраматичного підходу виявляється у відмові від лінійного сюжету, акценті на процесуальності, злитті ролей виконавця, оповідача та інтерпретатора. Застосування мультимедійних засобів, артистичної мультимодальності, а також гнучких композиторських і виконавських стратегій (включаючи алеаторичні елементи та множинність інтерпретації) сприяють формуванню т.зв. «відкритої» музичної структури, що відповідає концепції «опера аперта».

Проаналізований твір Людмили Самодаєвої «Борхес і я» демонструє основні риси сучасної мінімоноопери, зокрема, її особливу експресію, перформативність, синтез мистецтв як простір експерименту з інтеграції інструментального, вокального, акторського начала, а також залучення слухача як активного співучасника у творенні сенсів. Таким чином, мінімоноопера в контексті музичного театру ХХІ століття постає не лише як жанровий експеримент, а як композиція, що апелює до переосмислення оперної традиції в умовах сучасної культури і мистецтва.

Література

1. Афоніна О. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях : монографія. Суми, 2025. 162 с.
2. Гордієнко М. GAIA-24 від Opera Aperta: відстані нової опери. Електронне видання: LB: *Культура*. 17.05.2024. URL: https://lb.ua/culture/2024/05/17/613594_gaia24_vid_opera_aperta_vidstani.html (дата звернення: 12.12.2024).
3. Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 148–153. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257674>.
4. Подорлова В. Ф. Жанри музичного театру в історичній ретроспекції та сьогоденні. *Культура України*. 2010. Вип. 31. С. 1–10. URL: <https://ic.ac>.

[kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura31/27.pdf](https://ic.ac/kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura31/27.pdf) (дата звернення: 12.12.2024).

1. Marchenko V., Cheng Yunjia Lin Yitong, Antonyuk I., S. Khovpun O. Theatricality in Contemporary Symphonic Music. *Linguistics and Culture Review*. New York. 2021. Vol. 5, S4 USA, P. 162–170.
2. Mersch D. Das offene Kunstwerk (Opera aperta). Schilling E. (eds) Umberto Eco-Handbuch. J.B. Metzler, Stuttgart. 2021. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05780-8_5.
3. Patti E. Umberto Eco's Opera Aperta and the Birth of Italian Electronic Literature. *Modern Languages Open*. 2021(1). № 20. Pp. 1–13. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.381>.

References

1. Afonina, O. S. (2025). Musical-theatrical performances in paradoxes and reflections: Monograph. Sumy: FOP Tsioma S. P. [in Ukrainian].
2. Hordienko, M. (2024, May 17). GAIA-24 from Opera Aperta: The distances of the new opera. LB: *Culture*. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2024/05/17/613594_gaia24_vid_opera_aperta_vidstani.html [in Ukrainian].
3. Kaniuka, L. S. (2022). Ukrainian musical theatre in the era of changing value orientations in art. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (1), 148–153. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257674> [in Ukrainian].
4. Podorlova, V. F. (2010). Genres of musical theatre in historical retrospection and the present. *Culture of Ukraine*, (31), 1–10. Retrieved from: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura31/27.pdf [in Ukrainian].
5. Marchenko, V., Cheng Yunjia, Lin Yitong, Antonyuk I., S. Khovpun O. (2021). Theatricality in Contemporary Symphonic Music. *Linguistics and Culture Review*: New York, 5, S4 USA, 162–170 [in English].
6. Mersch, D. (2021). Das offene Kunstwerk (Opera aperta). In: Schilling, E. (eds) Umberto Eco-Handbuch. J.B. Metzler, Stuttgart. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05780-8_5 [in Deutsch].
7. Patti, E. (2021). Umberto Eco's Opera Aperta and the Birth of Italian Electronic Literature. *Modern Languages Open*, (1), 1–13. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.381> [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 78.072:004.04] – 047.37

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328001

Цитування:

Рябінець Х. Я. Поспівка / сузір'я як структурна одиниця сакральної монодії на матеріалі українських нотолінійних ірмологіонів XVI–XVIII століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 380–385.

Рябінець Христина Ярославівна, аспірантка Львівського національного університету імені Івана Франка, <https://orcid.org/0009-0005-0835-8597> ryabinets@gmail.com

Ryabinets Kh. (2025). Melodic Formula / Constellation as a Structural Unit of the Sacred Monody on the Material of Ukrainian Notoline Irmologions of the XVI–XVIII Centuries. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 380–385 [in Ukrainian].

ПОСПІВКА / СУЗІР'Я ЯК СТРУКТУРНА ОДИНИЦЯ САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ НОТОЛІНІЙНИХ ІРМОЛОГІОНІВ XVI–XVIII СТОЛІТЬ

Мета дослідження – виявлення функціонування поспівок/сузір'їв як структурних одиниць на матеріалі української сакральної монодії XVI–XVIII століть в контексті музикознавчого поступу XX–XXI століть. **Методологічною основою** дослідження є застосування загальнонаукових методів: хронологічного та джерелознавчого, що акцентують ракурс музикознавчих досліджень структури сакральної монодії, а також аналітичного, узагальнювального і міждисциплінарного, що окреслюють перспективи застосування комп'ютерних технологій у дослідженні сакральної монодії. **Наукова новизна** – акцентування тяглості основних підходів до аналізу середньовічної монодії, що опираються на виокремлення інтонаційно-поспівкових структурних одиниць як формотворчих основ сакрального репертуару. На матеріалі вибраного репертуару українських ірмологіонів визначено перспективи нового підходу до аналізу монодії завдяки застосуванню новітніх комп'ютерних технологій. **Висновки.** Українські нотолінійні ірмологіони XVI–XVIII століть є унікальним національним явищем, що дозволяє досліджувати глибинні основи сакральної монодії. Завдяки сучасним комп'ютерним технологіям та міждисциплінарним дослідженням отримуємо можливість докладніше вивчити структурні особливості сакральної монодії на рівні мелосу і тексту. В перспективі це допоможе віднайти зв'язок поміж візантійською, слов'янською і київською нотаціями на структурному, метричному, модальному та синтаксичному рівнях.

Ключові слова: поспівка/сузір'я, сакральна монодія, українські ірмологіони, невменна нотація, стовпові ірмоси, комп'ютерні програми, лексичний словник.

Ryabinets Khrystyna, Postgraduate Student, Department of Musicology and Choral Arts, Ivan Franko Lviv National University

Melodic Formula/Constellation as a Structural Unit of the Sacred Monody on the Material of Ukrainian Notoline Irmologions of the XVI–XVIII Centuries

The purpose of the research is to identify the functioning of melodic formula/constellations as structural units of form on the material of Ukrainian sacred monody of the 16th–18th centuries in the context of musicological progress of the 20th–21st centuries. **The methodological basis of the research** is the application of general scientific methods: chronological and source studies, which emphasise the perspective of musicological studies of the structure of sacred monody, as well as analytical, generalising and interdisciplinary, which outline the prospects for the use of computer technologies in the study of sacred monody. **The applied research methodology** is an accentuation of the durability of the main approaches to the analysis of medieval monody, which are based on the separation of intonation-chorus structural units as the formative bases of the sacred repertoire. On the material of the selected repertoire of Ukrainian irmologions, the prospects of a new approach to the analysis of monody are determined thanks to the application of the latest computer technologies. **Conclusions.** Ukrainian notolinear irmologions of the 16th–18th centuries are a unique national phenomenon that allows us to explore the deep foundations of sacred monody. Thanks to modern computer technologies and interdisciplinary research, we get the opportunity to study in more detail the structural features of sacred monody at the level of melos and text. In the future, this will help to find the connection between Byzantine, Slavic and Kyivan notations at the structural, metrical, modal and syntactic levels.

Keywords: melodic formula/constellation, sacred monody, Ukrainian irmologies, idiomatic notation, pillar irmos, computer programs, lexical dictionary.

Актуальність теми дослідження. Сакральна монодія та її формотворчі основи є складною системою, пов'язаною з синтезуванням цілого ряду напрацювань давніх культур. Цей спадок зумовив особливу красу християнського богослужіння, а також визначив спів основою обряду. Впродовж століть практика літургійного співу полягала в одноголосому виконанні – монодії, сутність якої передбачала невіддільність мелосу від поезики. Відтак монодична форма відображала цілий арсенал композиційних засобів, пов'язаних з особливостями структури літургійного тексту і мелосу водночас.

Аналіз досліджень і публікацій. Впродовж минулого століття спостерігається тенденція дослідження структури піснеспівів сакральної монодії з позиції системи поспівок як одиниць форми. В цьому напрямі працюють такі відомі музикознавці-медієвісти, як Егон Веллеш [13], Мілош Велімірович [12], Мирослав Антонович [1; 11]. Роль невменної нотації та її транскрипцій зі створенням нотолінійного письма вивчає Марія Качмар [3; 4]. Натомість рецепцію візантійської монодії в Україні і зміст українських нотолінійних ірмологіонів вивчає Юрій Ясіновський [9; 10]. Осмислювала та аналізувала ірмолойний репертуар Олександра Цалай-Якименко [8], яка створила власну систему функціональної ритміки сакральної монодії, натомість музично-поетичний зв'язок в межах форми вивчала Наталія Сиротинська [7].

Мета статті – дослідити функціональність поспівок/сузір'їв як структурних одиниць форми на матеріалі української сакральної монодії XVI–XVIII століть у контексті музикознавчого поступу XX–XXI століть.

Виклад основного матеріалу. Сакральна монодія як основа християнського обряду адаптувала специфіку віршових форм Стародавнього Світу і античну систему риторики. Цей досвід був адаптований творцями християнських піснеспівів. Зокрема, знакові проповідники християнства IV ст., такі як Василій Великий (330–379), Григорій Богослов (329–390), Йоан Златоустий (347–407) були учнями софістів та віртуозних риторів. Відомий музикознавець Трасибулос Георгіадес, який впродовж багатьох років вивчав синкретизм мовлення, музики та руху дійшов висновку, що з кінця V століття до н.е. музика греків була зв'язана з ритмікою мовлення. Він трактував ритмотворчу функцію мовлення як сутність історичного розвитку музики,

розробив теорію музичної морфології (Rhythmologia) і квантитативної (кількісної) метрики (Quantitätsmetrik) з позиції співвідношення «ритм – мова – музика» [2]. Вплив поезики на мелос зумовив таке визначення форми сакральних піснеспівів як варіантно-строфічна, що підкреслювало єдність мелодики і головних акцентів тексту.

Зауважмо, що середньовічна музика не знала контрастів і головним її завданням була співдія зі Словом та літургійним дійством. Тож принцип дослідження інтонаційної структури сакральної монодії передбачає функціонування спільних музично-поетичних елементів, основою яких є не відокремлені звуки чи літери, а певні мінімалістичні побудови. Це спрямовує до використання методу лінгвопоетичного аналізу, який базується на виявленні співвідношення мовних засобів та їх естетичного функціонування в тексті. В цьому головна роль відводиться слову – як основній одиниці мови. Подібно і в мелодиці, від початку усталення християнського обряду одиницею мелодичного тексту стала поспівка – інтонаційний зворот, що поєднував два і більше звуків.

Сконцентрованість на поспівковому komponуванні піснеспівів накопичила цілий фонд поспівок, які слугували інтонаційним матеріалом для створення нових піснеспівів. На цій основі розросталася жанрова система повного літургійного року, але мистецький канон залишався зрозумілим для сприйняття. Цьому також сприяла і монодійна лінійність, гнучка в процесі переходу з однієї форми руху в іншу, в якій поєднувалися змінність і ритміка, свобода і порядок, а також регулярність, симетрія, а навіть і каліграфічна виразність [7, 39].

Опорою для поспівок були античні звукоряди, що в подальшому привело до утвердження св. Йоаном Дамаскіним (680–780) системи осмогласся, базованої на співвідношенні чотирьох пар античних ладів: лідійського автентичного – гіполідійського плагального; фригійського автентичного – гіпофригійського плагального; дорійського автентичного – гіподорійського плагального; міксолідійського автентичного – гіпоміксолідійського плагального. Так постала досконала модель сакральної монодії, яка поруч із звукорядами виокремила базові структурні елементи – поспівки, відтворені у знаках невменної нотації.

Український досвід засвідчує адаптацію невменного запису від початку прийняття християнства. Так, невменні знаки виявляємо в

рукописній Мінеї служебній XI ст. – т. зв. *Путятиній Мінеї* (РНБ, Софійська збірка, №202), яку історики мови вважають найстарішою [6]:

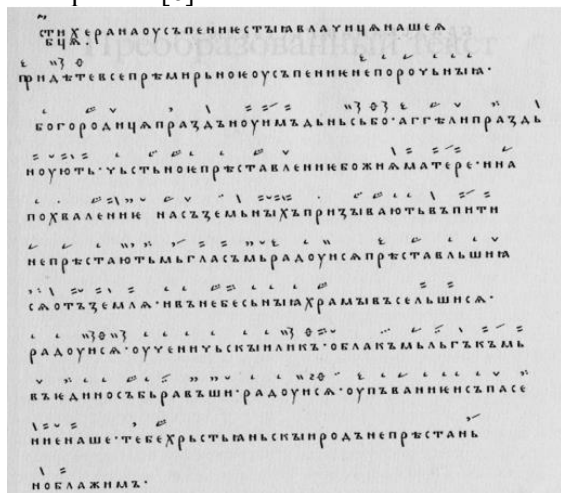


Рис. 1. Путятина мінея XI ст., арк. 135 зв.

Інший тип нотації пов'язаний із жанром кондаків та окремим збірником Кондакарем [10, 94], який був настільки вживаним, що сприяв створенню окремого типу руської невменної нотації – кондакарної.

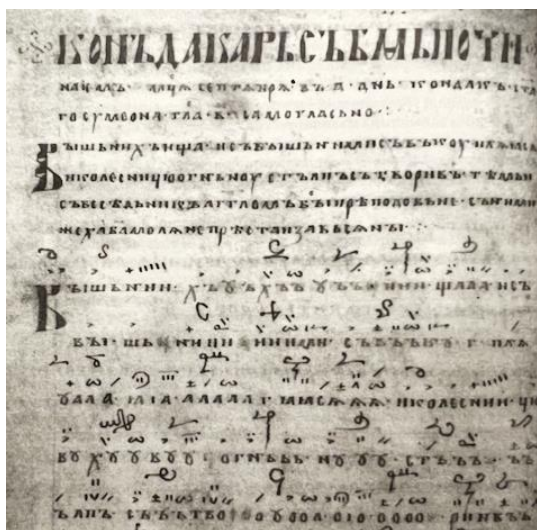


Рис. 2. Типографський Устав з Кондакарем кінця XI-поч. XII століть, арк. 24 зв.

Невменна нотація, або як її називали в Україні – кулизмяна, від знаку кулизи, проіснувала до створення лінійної нотації наприкінці XVI ст. Медієвіст Юрій Ясіновський опублікував докладний опис трьох кулизмянних рукописів, віднайдених під час археографічних пошуків [10]. Один зберігається в Київській національній бібліотеці України імені В.І. Вернадського (НБУВ, ф. 160, No 614), другий у Львівському історичному музеї (Рук. 79), а третій у Національній бібліотеці Варшави (Акс. 2954).

Останній з перелічених рукописів визначений як Лаврівський ірмологіон, оскільки походить від локації створення села Лаврів.

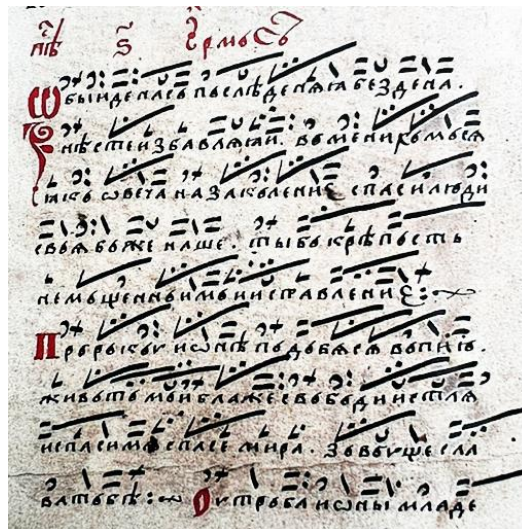


Рис. 3. Лаврівський ірмологіон кінця XVI ст., арк. 8, зв.

Дослідниця Марія Качмар докладно вивчала цей рукопис і опублікувала список використаних знаків та їх зображення [3]. У збірнику наявні такі знаки, як паракліт, ключ, дуда, зміїца, кобила, стаття, облачко, стріли мрачная і світлая, голубчик борзий, голубчик тихий, хаміла і дербиця, криж, стопиця, стопиця з очком, переводка, челюстка, чашка, крюк, крюк с подчашием, крюк з облачком, скамейка, два в челну, сороча нога, крюк мрачний, скамейца, різновиди палки, тряска. Окремі знаки позначали інтервал і напрямки руху, інші – інтонаційні звороти/поспівки. Вже самі назви невм засвідчують візуалізацію мелодичного руху та присутність емоційного змісту, що непритаманне лінійному письму.

У дослідженнях візантійської музики одним із перших, хто звернув увагу на форму, тобто визначив її «формульний принцип», був австрійський візантиніст Егон Веллес (Egon Wellesz). Надалі музикознавець Мілош Велімірович (Miloš Velimirović) виокремив два поняття – «мелодична формула» і «мелодична форма», трактуючи першу матеріалом для творення другої [13]. Мелодичні формули/поспівки функціонують як формотворчі моделі на різних рівнях, як у певному гласі, так і в певній композиції залежно від початку, середини і каденції. Це увиразнювало синтаксичну структуру текстів у межах музичного фразування. Орієнтиром для використання мелодичних поспівок у різних жанрах були мелодичні стилі, пов'язані із кількістю нот на одному складі. Так, в ірмосів та стихир на один склад припадало від двох нот

до шести, а в мелізматичному стилі розспівувалися цілі вокалізовані фрази [7, 39].

Твердження щодо пріоритету формульної / поспівкової системи підтримував також український музикознавець Мирослав Антонович, який відзначав, що на протигагу античним звукорядам з їх виразною ладовістю ступеневих співвідношень, в Сирії виникає альтернативна музична система, ймовірно арабського походження. Вона передбачала групування мелодій не у відповідності з основним ладом, а згідно з певною мелодичною поспівкою, спільної для окремих груп мелодій. Різні типи варіантності поспівок розвивали мелодичний матеріал, структурували і

організовували форму [1].

Важливо, що тривале користування рукописами із невменними знаками аж до моменту переведення репертуару на лінійний запис свідчить про неперервність поспівкового мислення. Це дозволило М. Антоновичу досліджувати поспівкову структуру сакральної монодії в різних аспектах. Свідченням цього є особисті архівні матеріали дослідника, що зберігаються в Лабораторії музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка [14]. З одного боку, це дослідження споріденості греко-візантійського і українського монодійного мелосу.

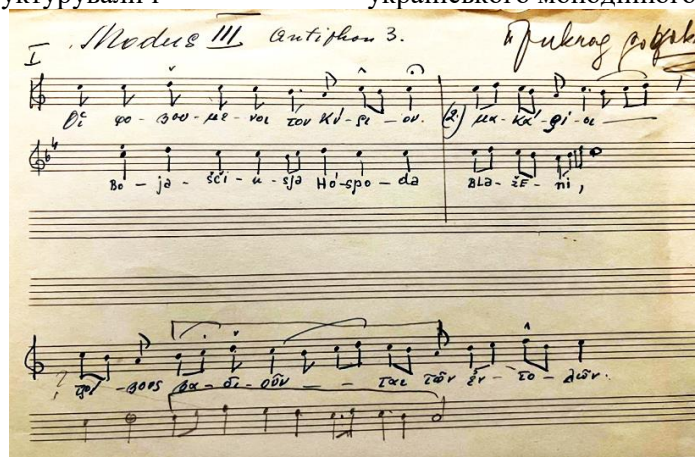


Рис. 4. Порівняння М. Антоновичем візантійського та українського 3-го антифону 3-го гласу

З іншого боку, М. Антонович вивчав форму монодійних піснеспівів на основі виокремлення

окремих поспівок, які у наведених прикладах позначав літерами а, б, с [14]:

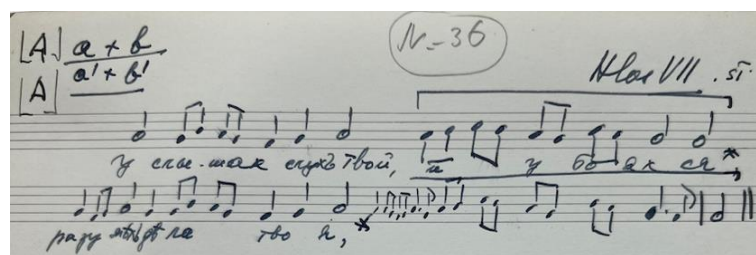


Рис. 5а. Ірмос 7-го гласу

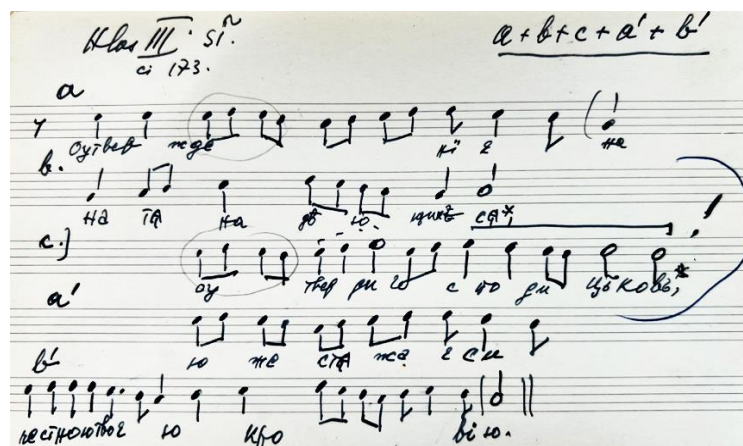


Рис. 5б. Ірмос 3-го гласу

Відтак ірмоложний матеріал дозволяє простежити структурне функціонування поспівок у формі монодійних піснеспівів. Наступним кроком є співвіднесення поспівки із словесним текстом, що на рівні жанрової ієрархії творить вишукані моделі творчого мислення християнських гимнографів.

Наступним кроком дослідження структурних особливостей монодії стала функціональна ритміка Олександри Цалай-Якименко, яка розглядала моделі ритмічного руху в напівах як фактор формотворення [8]. Вона поєднує довгі і короткі долі в нормативні формули – ритмостописи, які групуються в типові метр-пози, а надалі породжують набір моделей музично-віршових речень і строф.

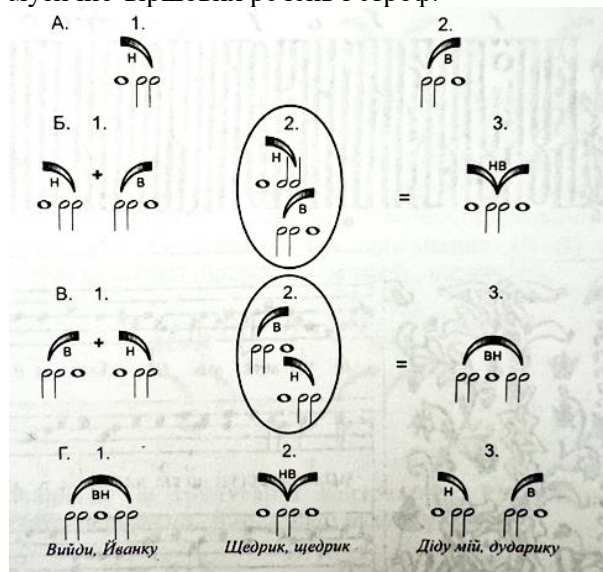


Рис. 6. Низхідні та висхідні Ритм-мотиви як фази ритмічного руху

Важливо, що О. Цалай-Якименко вбачає наслідування ірмоложної техніки в українській поезії Барокової доби і навіть у віршах Тараса Шевченка. Дослідниця вважає, що техніка давніх майстрів відкрила нові грані у вдосконаленні виразовості і органічній музикальності національної поезії.

Певною мірою ритм-мотиви, як і поспівки, формуються на основі мінімального поєднання звуків у піснеспівах сакральної монодії. Комбінаторика такого матеріалу визначає форму, в основі якої лежить принцип повторності – у прямому, висотному чи варіантному розміщенні. Така модель вимагає докладнішого дослідження і деталізації елементів, з подальшим осмисленням їх комбінування в контексті фіксації літургічної інформації.

Певним кроком є започаткування міждисциплінарного проекту авторкою цієї статті, а також докторкою мистецтвознавства, професоркою кафедри музикознавства та хорового мистецтва

ЛНУ імені Івана Франка Наталією Сиротинською і кандидаткою технічних наук, доценткою кафедри інформаційних систем та мереж НУ «Львівська політехніка» Тетяною Шестакевич. Матеріалом для вивчення став вибраний репертуар Любачівського ірмологіона 1674 року, який зберігається у Львівському історичному музеї, зокрема, жанр стовпових ірмосів, транспонованих сучасною нотацією і закодованих в форматі MusicXML:

Стовпові ірмоси

Глас 1

Пісня 1



Рис. 7. Стовповий ірмос 1-ї Пісні 1-го гласу 1

```

</attributes>
<note>
  <pitch>
    <step>A</step>
    <octave>4</octave>
  </pitch>
  <duration>960</duration>
  <voice>1</voice>
  <type>half</type>
</note>
<note>
  <pitch>
    <step>B</step>
    <octave>4</octave>
  </pitch>
  <duration>960</duration>
  <voice>1</voice>
  <type>half</type>
</note>
<note>
  <pitch>
    <step>C</step>
    <octave>5</octave>
  </pitch>
  <duration>1920</duration>
  <voice>1</voice>
  <type>whole</type>
</note>

```

Рис. 8. Закодовані ноти стовпового ірмоса у форматі MusicXML

На наступному етапі мелодика оптично розпізнається і перетворюється в машинозчитуваний формат, це дозволяє виокремлювати невеликі групи нот і об'єднувати їх в т.зв. «сузір'я». Це певні аналоги поспівок і елементи інтонаційної архітекτονіки піснеспівів. Комп'ютерна програма дозволяє визначити їх частотне використання та розміщення у піснеспіві в різних варіантах. Так, програмне забезпечення NoteFinder обчислює частоту використання одного вибраного сузір'я на матеріалі семи стовпових ірмосів.

Надалі обидва тексти готуються до машинного опрацювання на рівні мелосу і тексту. Завдяки лінгвотехнологіям передбачено укладання словника, який міститиме лексему слова (лему) та його похідні

форми. На цій основі формується лексичний словник за текстами українських ірмологіонів.

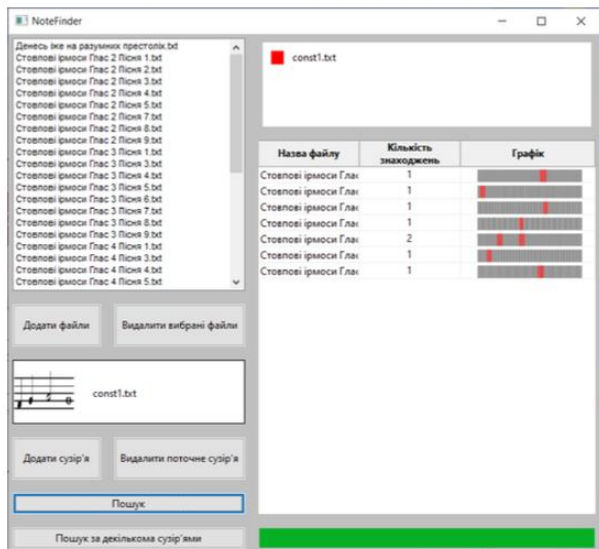


Рис. 9. Частота Const1 у завантажених файлах корпусу

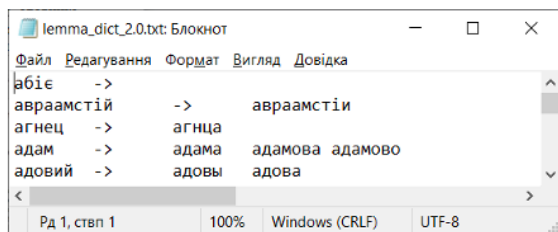


Рис. 10. Фрагмент лексичного словника

Так переконуємось, що українські ірмологіони XVI–XVIII століть є унікальним явищем, що дає змогу досліджувати глибинні основи сакральної монодії. Завдяки комп'ютерним технологіям та міждисциплінарним дослідженням отримуємо можливість докладніше вивчити структурні особливості сакральної монодії на рівні мелосу й тексту. У перспективі це допоможе віднайти зв'язок поміж візантійською, слов'янською і київською нотаціями на структурному, метричному та синтаксичному рівнях.

Література

1. Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 39–55.
2. Єфіменко А. Трасибулос Георгіадес – засновник «мюнхенської» музикологічної школи. *Українська музика*. 2012. Ч. 3–4. С. 43–56.
3. Качмар М. Азбука кулізьм'яного ірмологіону XVI ст. *Українська музика*. Львів, 2018. Ч.1. С. 115–119.
4. Качмар М. Давня музична нотація: графічні особливості запису висоти і ритму. *Українська музика*. Львів, 2019. Ч. 3–4. С. 138–146.
5. Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття: факсимільна публікація, коментар, дослідження. Львів: УКУ, 2019. 604 с.
6. Мурьянов М. Путятинна Миня на май. *Paleoslavica*. Софія, 1998. Т. VIII. С. 123–221.
7. Сиротинська Н. Перло многоцінное: музично-

поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 334 с.

8. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ-Львів-Полтава, 2002. 509 с.

9. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011. 468 с.

10. Ясіновський Ю. Українські та білоруські кулізьм'яні пам'ятки XVI століття. *Kalofonia*. Львів, 2010. Ч. 5. С. 337–345.

11. Antonovycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Balthoven: A. B. Greyhton, 1974. 238 s.

12. Velimirović M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion [=MMB, 4 (volum of appendices)]. Copenhagen, 1960. 140 p.

13. Wellesz E. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej / пер. М. Kaziński. Kraków, 2006. 526 s.

14. Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка. Архів Мирослава Антоновича. Фонд особового надходження. Матеріали наукових досліджень. Картотека.

References

1. Antonovych, M. (1997). Ukrainian Irmoses from the Point of View of Byzantine Music Theory. *Musica sacra*, 9–55 [in Ukrainian].
2. Yefimenko, A. (2012). Thrasiboulos Georgiades – Founder of the 'Munich' School of Musicology. *Ukrainian Music. Quarterly of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*, 3–4, 43–56 [in Ukrainian].
3. Kachmar, M. (2018). The Alphabet of the Culizmian Irmologion of the 16th Century. *Ukrainian Music. Quarterly of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*, 1, 115–119 [in Ukrainian].
4. Kachmar, M. (2019). Ancient Musical Notation: Graphic Features of Recording Pitch and Rhythm. *Ukrainian Music. Quarterly of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*, 3–4, 138–146 [in Ukrainian].
5. Yasinovskyi, Yu., Kachmar, M., & Hannik, Kh. (Ed.). (2019). The Irmologion of the Late 16th Century by Lavrov: Facsimile Publication, Commentary, Research. Lviv [in Ukrainian].
6. Murianov, M. (1998). Putiatyna Mineia on May. *Paleoslavica*, VIII, 123–221 [in Ukrainian].
7. Syrotynska, N. (2014). A Pearl of Great Value: Musical and Poetic World of the Virgin's Hymnography. Lviv [in Ukrainian].
8. Tsalai-Yakymenko, O. (2002). Kyiv School of Music of the 17th Century. Kyiv–Lviv–Poltava [in Ukrainian].
9. Yasinovskyi, Yu. (2011). Byzantine Hymnography and Church Monody in the Ukrainian Reception of the Early Modern Period. Lviv [in Ukrainian].
10. Yasinovskyi, Yu. (2015). Ukrainian and Belarusian Kulyzma Sights of the 16th Century. *Kalofonia*, 5, 337–345 [in Ukrainian].
11. Antonovycz, M. (1974). The Chants from Ukrainian Heirmologia. Balthoven [in English].
12. Velimirović, M. (1960). Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion. Copenhagen [in English].
13. Wellesz, E. (2006). Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej / trans. M. Kaziński. Kraków [in Polish].
14. Laboratory of Music and Media Studies at the Ivan Franko National University of Lviv. Myroslav Antonovych's archive. Personal collection. Materials of scientific research [in Ukrainian]. Card index.

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025

УДК 781.6:78.02:004.8

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328003

Цитування:

Смаліус Ю. П. Еволюція алгоритмічних технік у музичних композиціях як передумова інтеграції штучного інтелекту до мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 386–391.

Смаліус Юрій Павлович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-1264-9226>
dmz2123.ysmalius@dakkkim.edu.ua

Smalius Yu. (2025). Evolution of Algorithmic Techniques in Musical Compositions as a Prerequisite for the Integration of Artificial Intelligence into Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 386–391 [in Ukrainian].

ЕВОЛЮЦІЯ АЛГОРИТМІЧНИХ ТЕХНІК У МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ ЯК ПЕРЕДУМОВА ІНТЕГРАЦІЇ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДО МИСТЕЦТВА

Мета статті полягає у вивченні еволюції алгоритмічних технік музичних композицій і технік формалізації музичних структур. **Методологія роботи** включає аналітичний, структурно-функціональний, узагальнюючий методи дослідження. **Наукова новизна.** На основі оцінки культурного значення ранніх експериментів з автоматизацією композицій, які набули рис виразності наприкінці XVIII століття, далі – у період появи перших систем музичної алеаторики і внеском видатних представників комп'ютерної музики Макса Метьюза і Лаєрна Хіллера, обґрунтовано еволюційний шлях від алгоритмічних технік музичних композицій, технік формалізації музичних структур до становлення сучасних цифрових технологій. **Висновки.** Визначено основні етапи формування та еволюції алгоритмічних технік музичних композицій, а також розглянуто процеси формалізації музичних структур у контексті технологічного прогресу. Історія систематичних підходів до створення музики свідчить про поступову зміну принципів композиції: від ізоритмічних технік пізнього Середньовіччя та експериментальних «музичних ігор» епохи Просвітництва до сучасних методів, що використовують цифрові алгоритми та штучний інтелект. Виокремлено ключові етапи еволюції алгоритмічної музики: першоджерельна ідея формалізації музичних структур, яка слугувала основою для подальшого розвитку композиційних технік; експериментальні алгоритми XVIII–XIX століть, що включали стохастичні методи та механічні принципи побудови музичних послідовностей; цифрова революція XX століття з появою комп'ютерної автоматизації стали можливими перші експерименти зі створення музики на основі стохастичних і детермінованих моделей. Усі зазначені елементи здійснили вплив на появу сучасних алгоритмів не лише з імітацією стилю класичних композиторів, а й виникненню автономних музичних композицій з новими підходами до творчості. Обґрунтовано, що алгоритмічні техніки композиції, що зароджувалися століттями, досягли нового якісного рівня завдяки штучному інтелекту.

Ключові слова: штучний інтелект, автоматизація, генерована музика, історія музики, алгоритмічні моделі, нейронні мережі глибокого навчання.

Smalius Yurii, Postgraduate Student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Evolution of Algorithmic Techniques in Musical Compositions as a Prerequisite for the Integration of Artificial Intelligence into Art

The purpose of the article is to examine the evolution of algorithmic techniques in the domain of musical composition, as well as the methods of formalising musical structures. **The methodology of the study** incorporates analytical, structural-functional, and generalising approaches. **Scientific novelty.** This study builds on an assessment of the cultural significance of early experiments with compositional automation. These experiments gained expressive characteristics by the late 18th century and subsequently evolved through the emergence of the first systems of musical aleatoricism. Prominent computer music figures such as Max Mathews and Lejaren Hiller also contributed to this development. This study substantiates the evolutionary pathway from algorithmic composition techniques and musical structure formalisation methods to the advent of modern digital technologies. **Conclusions.** The formation and evolution of algorithmic techniques in musical composition have been the subject of much research, with many scholars examining the processes of musical structures formalisation within the context of technological progress. The history of systematic approaches to music creation demonstrates a gradual shift in compositional principles: from the isorhythmic techniques of the late Middle Ages and the experimental “musical games” of the Enlightenment to contemporary methods incorporating digital algorithms and artificial intelligence. Key stages in the evolution of algorithmic music are

highlighted: the original concept of musical structures formalisation, which provided the foundation for further development of compositional techniques; the experimental algorithms of the 18th and 19th centuries, integrating stochastic methods and mechanical principles for musical sequences creation; and the digital revolution of the 20th century, which, through computer automation, facilitated the first experiments in music generation based on stochastic and deterministic models. The influence of these elements on the emergence of contemporary algorithms is evident, as they have expanded beyond the imitation of classical composers' styles to the creation of autonomous musical compositions featuring novel creative approaches. It is substantiated that, after centuries of evolution, algorithmic composition techniques have now attained a new qualitative level through artificial intelligence.

Keywords: artificial intelligence, automation, generative music, music history, algorithmic models, deep learning neural networks.

Актуальність теми дослідження. Штучний інтелект (ШІ) дедалі відчутніше впливає на різні сфери життя, зокрема на музичну культуру і мистецтво. Стрімкий розвиток обчислювальних потужностей комп'ютерів та прогрес у глибокому навчанні нейронних мереж надали митцям та професіоналам музичної сфери інноваційні інструменти, які змінюють уявлення про можливості у композиції, обробці та генерації музики. Попри значні технічні досягнення, системне наукове осмислення культурних наслідків використання ШІ в музиці лише розпочинається та вважається доцільним проаналізувати передтечі, що сформували еволюцію мислення, яка стала рушійною силою у створенні цих інструментів.

Аналіз досліджень і публікацій. Важливою науковою працею, яка надає розуміння контексту зародження, розвитку та адаптації підходів до формалізації музичних творів та їх еволюції у алгоритмічні техніки, є стаття Майкла Едвардса «Алгоритмічна композиція: обчислювальне мислення в музиці» (Edwards, 2011). Цей підхід сприяє побудові дорожньої карти дослідження, спираючись, в свою чергу, на роботи Д. Лігеті, які слугують своєрідним містом, що об'єднує музичну теорію та усвідомлення ролі підходів до формалізації та, як результат, автоматизації створення музичних творів (Ligeti, 1966). Важливою складовою, що надає розширене розуміння рушійних процесів прагнення до формалізації та автоматизації створення музичного тексту є робота Еріка Крістенсена «Музичний часопростір: теорія музичного слухання», де всеосяжно розглядаються питання специфіки людської пам'яті, особливо короткострокової, в контексті формування очікувань наступних подій як наслідку спроможності сприймати потік аудіальної інформації та одночасно співставляти таку інформацію із накопиченим досвідом слухача (Christensen, 1996). У своїй роботі Джонатан Крамер переконливо обґрунтовує вплив чисел Фібоначчі на творчість композиторів епохи, звертаючи увагу на те, що навколо яких виросла навіть певна

міфологія, що пояснюється як їх численними дивовижними та елегантними математичними властивостями, так і тим, що вони постійно з'являються у фізичному світі в на перший погляд несуміжних контекстах на творчість композиторів (Kramer, 1973). Окремої уваги заслуговують дослідження Стівена Хеджеса, який у своїй статті «Музична гра в кості у XVIII столітті» розглядає феномен зародження музичної алеаторики на прикладі гри, яка мала елементи підготовленої послідовності нотної інформації та випадкового чисельного вибору одної з них, що при повторенні утворює низку комбінацій, які можуть сприйматись як новий музичний твір. У цій роботі автор аналізує її статистичні властивості, показуючи, що випадковість могла створювати когерентну музику, що свідчить про ранній інтерес до систематичних підходів у композиції (Hedges, 1978). Змістовний аналіз результатів власних досліджень (Matthews, 1963) та ретроспективний погляд на створення перших проєктів у сфері електронного звукоутворення за допомогою обчислювальної техніки представляє Макс Мет'юз (Matthews, 1997). Базою для всеосяжного розуміння специфіки досліджень, що здійснювались Лаєрном Хіллером за допомогою комп'ютера Іліак 1 та вплив результатів цих експериментів є його власна наукова робота у співавторстві із Л. Айзаксоном (Hiller, Isaacson, 1959).

Мета статті полягає у вивченні еволюції алгоритмічних технік музичних композицій і технік формалізації музичних структур. Для досягнення мети були виокремлені завдання: дослідити і оцінити вплив інновацій в площині технік формалізації та автоматизації створення музики як генезису сучасних нейронних мереж із глибоким навчанням та можливостями штучного інтелекту.

Виклад основного матеріалу. За інформацією дослідника та музикознавця Майкла Едвардса, композитор Дьордь Лігеті писав: «Оскільки ми спонтанно порівнюємо будь-який новий елемент, що з'являється у свідомості, з уже пережитими елементами, і, виходячи з цього порівняння, робимо висновки щодо майбутніх елементів, ми рухаємося крізь

музичну споруду, ніби вона існує в своїй цілісності. Взаємодія асоціації, абстракції, пам'яті та передбачення є передумовою для формування системи зв'язків, що дає змогу усвідомити концепцію музичної форми» [8, 21].

Це стає можливим, за Едвардсом, завдяки самій природі сприймання людиною аудіальної інформації. А точніше когнітивної її обробки, що може вирізняти поняття сприйняття аудіальної інформації та поняття слухання.

Інший музикознавець, Ерік Крістенсен писав про це так: «Затримка інформації в короткотривалій пам'яті дає змогу сприймати цілісні музичні одиниці, порівнювати їх з іншими подіями в музичному потоці, свідомо чи підсвідомо співставляти з попереднім музичним досвідом, збереженим у довготривалій пам'яті, і безперервно формувати очікування наступних музичних подій» [6].

Саме цей компонент очікування є фундаментальною технікою, якою користуються композитори – особливість музичного сприйняття, що формалізує структуру творів. І хоча неможна ототожнювати формальне планування з алгоритмічними техніками, проте, як стверджує Едвардс: «Перехід від першого до другого був історично неминучим» [8].

Перші ідеї щодо можливості формалізації, а в сучасному контексті – автоматизації, походять з робіт винахідника лінійної нотації Гвідо д'Ареззо, який ще у 1020-х роках розробляв формальний метод накладання тексту на музику. Втілювалось це шляхом призначення відповідного звуку для кожної голосної літери у тексті [15]. Отже, мелодія змінювалась залежно від послідовності голосних літер у тексті. Пізніше, у XIV–XV століттях сформувалася квазіалгоритмічна ізоритмічна техніка, де ритмічні цикли (*talea*) повторювалися, часто поєднуючись із мелодичними циклами (*color*) однакової або різної довжини. Хоча теоретично це могло призводити до надзвичайно тривалих форм, на практиці зазвичай повторення ритму й мелодії збігалось швидше. Як справедливо зазначає Едвардс, якщо повторення набуває природи традиції, тобто охоплює у часі не окремий період, а цілі епохи, це стає частиною пам'яті. Така пам'ять включає як короткі мотиви, так і довші теми та була рушійною силою у розвитку музичної форми. У західній традиції це повторення набувало різноманітних виражень, як-от класичне рондо (наприклад, структура АВАСА), барокова fuga чи класична сонатна форма [8].

Від Середньовіччя, через епоху Просвітництва і до XX століття науковці, такі як Х'юго Нортон з університету Бостона, Ерно Левдай з Лондона, Готтфрід Коєнінг, знаходять вплив числових послідовностей на твори композиторів. Цікавим прикладом може слугувати ізоритмічний мотет Guillaume Dufay (1400–1474) *Nuper Rosarum Flores*, написаний для освячення Флорентійського, що мав структуру 6:4:2:3, яка була представленням пропорцій нави, вітрила (перетину), апсиди та висоти арки собору. Точаться також окремі дискусії у музикознавчій спільноті, в роботах Роя Ховата та згадуваного вище Х'юго Нортона, як окремі приклади, про те, наскільки свідомо композитори застосовували пропорційні системи, зокрема пов'язані з числами Фібоначчі та «золотим перетином». Такі музичні представлення відношень Фібоначчі виявлені, зокрема, у творах Баха [24] Шуберта [13] і Бартока [18], у низці робіт XX століття [17].

Історія автоматизації музичної композиції має глибоке коріння і сягає щонайменше XVIII століття, коли з'явилися перші системи музичної алеаторики, найвідомішою з яких стала *Musikalisches Würfelspiel* («Музична гра в кістки»). Цей метод, часто приписуваний Моцарту, хоча подібні системи розробляли й інші композитори того часу, представляв собою одну із перших спроб формалізувати творчий процес за допомогою ймовірнісних алгоритмів. «*Musikalisches Würfelspiel*» дозволяє створювати випадкові музичні твори шляхом кидання гральних кісток, які визначають послідовність музичних фрагментів. Ця техніка була популярна у XVIII столітті і використовувалася для написання нескінченної кількості варіацій музичних творів. Це відображало інтерес епохи до випадковості та порядку, слугуючи одночасно потенційним інструментом для перших історичних спроб оптимізації музичного виробництва та розвагою для аматорів.

У своїй ґрунтовній роботі Стівен Хеджес звертає увагу на те, що гра була популярною формою розваги, але не вважалася серйозним мистецтвом, а радше інтелектуальною забавкою. Дослідник аналізує її статистичні властивості, показуючи, що випадковість могла створювати когерентну музику, що свідчить про ранній інтерес до систематичних підходів у композиції. Культурологічно, це демонструє прийняття механізованих форм мистецтва в межах розваги, впливаючи на сприйняття музики як доступного культурного продукту.

Такі експерименти заклали основи для розуміння музичної композиції як процесу, що піддається формалізації та автоматизації. За Хеджесом, «Поява «музичних ігор у кості» була тісно пов'язана з раціоналістичними тенденціями епохи Просвітництва та зростаючим інтересом до математичної формалізації різних аспектів людської діяльності, включаючи мистецтво» [10]. Далі він зазначає, що ці ігри «відображали загальний інтелектуальний клімат того часу, коли раціональне пізнання світу стало домінуючою парадигмою» [10].

Музичні ігри в кості видавалися переважно для фортепіано до першої половини XIX століття, що відображало популярність цього інструмента в тогочасних салонах. Основною вимогою до гравців було вміння читати ноти та достатнє володіння фортепіано, що робило ці ігри доступними для освічених верств суспільства. Системи склалися з таблиць, де кожен кидок кубиків відповідав певному музичному фрагменту, який гравець мав виконати. Наприклад, для створення менуета чи вальсу використовувалися заздалегідь написані заходи, які комбінувалися випадковим чином.

Перші кроки у сфері електронного звукоутворення за допомогою обчислювальної техніки сягають початку 1950-х років. Особливої уваги заслуговують роботи Макса Мет'юза (Max Mathews) та його колег у Bell Telephone Laboratories у зазначений період. Саме вони започаткували методи синтезу звуку за допомогою цифрових комп'ютерів і зробили перші «семпловані» (sample-based) звуки (David, Mathews & McDonald, 1959). Завдяки поданню звукових хвиль у вигляді вибірок (семплів) з'явилася можливість згенерувати майже будь-яку форму хвилі. У той час для збереження цих семплів використовували великі магнітні стрічкові накопичувачі, а для відтворення – спеціальний 12-бітний вакуумно-ламповий цифро-аналоговий перетворювач (ЦАП), розроблений компанією Epsco (Roads, 1980). Сьогодні ми звикли до компактних ЦАП та АЦП (аналог-цифрових перетворювачів), але в ті роки обладнання було громіздким і дорогим, що значно ускладнювало робочий процес.

Паралельно з цим у різних дослідницьких центрах (зокрема при університетах та приватних корпораціях) почали з'являтися проекти, спрямовані на синтез та маніпуляцію звуковими сигналами безпосередньо в цифровій формі. Такі дослідження стали основою для подальшого розвитку комп'ютерної музики

та цифрових аудіосистем, що згодом переросли у розробку програмного забезпечення для звукозапису, звукових редакторів та синтезаторів. Зі стрімким розвитком мікропроцесорних технологій комп'ютерний синтез став доступнішим і отримав поштовх до комерціалізації (у 1970–1980-х роках).

У XXI столітті згадані ранні роботи розглядаються як фундаментальні експерименти, які не лише демонструють технічні можливості доби, а й засвідчують народження нової естетики у музичному мистецтві, де звукові хвилі можуть бути описані, змодельовані та згенеровані у вигляді послідовності чисел.

Bell Labs була заснована як дослідницький підрозділ AT&T (1925) і стала ключовим осередком інновацій у XX столітті, зробивши внесок у розвиток транзистора, лазера та комп'ютерної музики. Лабораторія зосередилася на дослідженні дискретизації та цифрової обробки звуку, що було частиною ширших зусиль щодо проведення інноваційних досліджень у галузі телекомунікацій і комп'ютерних технологій (1950). Цей напрям став можливим завдяки технологічним досягненням того часу, зокрема використанню магнітної стрічки як стандартного носія для зберігання цифрових даних, що відкрило шлях до експериментів із комп'ютерною обробкою звуку.

Першопроходець комп'ютерної музики Макс Мет'юз розробив програму Music I для комп'ютера IBM 704 (1957). Вперше цей комп'ютер було представлено у 1954 році як першу масово вироблену електронно обчислювальну машину, оснащеною апаратними засобами для виконання обчислень з рухомою комою. Ця можливість дозволяла IBM 704 ефективно виконувати складні математичні обчислення, що робило його особливо придатним для наукових застосувань, включаючи створення цифрових музичних даних.

Програма генерувала звукові сигнали, які зберігалися на магнітній стрічці, а потім відтворювалися, змінюючись з дискретних значень на аналоговий сигнал за допомогою унікального 12-бітного цифро-аналогового перетворювача (ЦАП) на вакуумних лампах, що був доступний у Bell Labs. Цей проєкт став першим кроком у демонстрації можливостей комп'ютерів у створенні музики, заклавши основу для подальшого розвитку цифрового аудіо.

Результати проєкту були детально задокументовані Максом Мет'юзом у наукових

публікаціях. Він опублікував статтю в *Journal of the Audio Engineering Society* (1959), описавши процес комп'ютерної генерації музики. У статті в журналі *Science* були розглянуті комп'ютери як музичні інструменти (1963). Практичним доказом успіху стала композиція *The Silver Scale* (1957) Ньюмена Гутмана, яка була створена за допомогою Music I [22].

Відомо про перший в історії твір, що був згенерований комп'ютером. Загальновизнаним першим композитором, що застосував комп'ютерні програми в алгоритмічній композиції, вважається Лаєрн Хіллер. Університети США середини XX століття мали унікальне спеціалізоване комп'ютерне обладнання. ІЛПАК I, також відомий як Іллінойський автоматичний комп'ютер, був оснащений 2800 вакуумними лампами і мав розміри десять футів у висоту, два фути в ширину і вісім з половиною футів у довжину. Загальна вага машини становила п'ять тон. Викладачі Університету Іллінойса Лаєрн Хіллер та Леонард Айзексон проводили дослідження, експериментуючи із вхідними даними, результатом яких, зокрема, стала Ілліакська сюїта [11]. Це музичний текст створений за допомогою математичних алгоритмів, що були побудовані на дослідженнях музичної теорії і правил композиції та примітивного, із сучасного розуміння, комп'ютера.

Твір складався з чотирьох частин, кожна з яких представляла різні музичні стилі. Ілліакська сюїта продемонструвала універсальність комп'ютерно-генерованої музики. Результати цієї роботи не лише звернули увагу наукової та творчої спільноти на можливість використання комп'ютерів для художнього вираження, але й спричинили міждисциплінарний діалог комп'ютерних науковців та музичних теоретиків. Остаточна версія Ілліакської сюїти була виконана струнним квартетом перед Ілліні Юніон (1956).

Проект стимулював подальші наукові дослідження в галузі алгоритмічної композиції та комп'ютерно-генерованої музики, надихаючи наступні покоління композиторів і комп'ютерних вчених. В історичному контексті алгоритмічної композиції ключовий поділ існує між невизначеними та визначеними моделями. Невизначені моделі спираються на стохастичні або випадкові методи, такі як ланцюги Маркова, тоді як визначені моделі забезпечують стабільний, фіксований результат незалежно від кількості повторних запусків [25]. До прикладів визначених моделей

належать: Клітинні автомати, які можуть бути як детермінованими, так і стохастичними, що іноді викликає суперечки щодо їх природи [25]; Системи Лінденмаєра, відомі своєю чіткою структурою [25]; Алгоритми «спрямованого пошуку» Чарльза Еймса, що відбирають властивості музичного матеріалу за заданими обмеженнями [1]. Такий підхід дозволяє адаптувати алгоритми до музичного виробництва, зберігаючи логічність і контекстуальність викладу.

Висновки. Визначено основні етапи формування та еволюції алгоритмічних технік музичних композицій, а також розглянуто процеси формалізації музичних структур у контексті технологічного прогресу. Історія систематичних підходів до створення музики свідчить про поступову зміну принципів композиції: від ізоритмічних технік пізнього Середньовіччя та експериментальних «музичних ігор» епохи Просвітництва до сучасних методів, що використовують цифрові алгоритми та штучний інтелект. Виокремлено ключові етапи еволюції алгоритмічної музики: першоджерельна ідея формалізації музичних структур, яка слугувала основою для подальшого розвитку композиційних технік; експериментальні алгоритми XVIII–XIX століть, що включали стохастичні методи та механічні принципи побудови музичних послідовностей; цифрова революція XX століття – з появою комп'ютерної автоматизації стали можливими перші експерименти зі створення музики на основі стохастичних і детермінованих моделей. Усі зазначені елементи здійснили вплив на появу сучасних алгоритмів не лише з імітацією стилю класичних композиторів, а також на виникнення автономних технік музичної композиції з новими підходами до творчості. Обґрунтовано, що алгоритмічні техніки композиції, що зароджувалися століттями, досягли нового якісного рівня завдяки штучному інтелекту.

Література

1. Ames C. Stylistic automata in Gradient. *Computer Music Journal*. 1983. № 7(4). Pp. 45–56.
2. Austin L., Cage J., Hiller L. An interview with John Cage and Lejaren Hiller. *Computer Music Journal*. 1992. № 16(4). Pp. 15–29.
3. Bel B. Migrating musical concepts: An overview of the Bol processor. *Computer Music Journal*. 1998. № 22(2). Pp. 56–64.
4. Bewley J. Lejaren A. Hiller: Computer Music Pioneer. Music Library Exhibit, University of Buffalo, 2004.

5. Brümmer, L. Using a digital synthesis language in composition. *Computer Music Journal*. 1994. № 18(4). Pp. 35–46.
6. Christensen E. The Musical Timespace, a Theory of Music Listening. Aalborg University Press, Aalborg, Denmark, 1996.
7. Cope D. Experiments in Musical Intelligence. A-R Editions, Madison, WI, 1996.
8. Edwards M., Algorithmic composition: computational thinking in music. *Commun. ACM* 54, 7 (July 2011), 58–67. DOI: <https://doi.org/10.1145/1965724.1965742>.
9. Eisen C., Keefe S. P. (Eds.). The Cambridge Mozart Encyclopedia. Cambridge University Press, Cambridge, England, 2006.
10. Hedges, Stephen A. DICE MUSIC IN THE EIGHTEENTH CENTURY. *Music & Letters*. 1978. №59. Pp. 180–187.
11. Hiller L. Computer music. *Scientific American*. 1959. № 201(6). Pp. 109–120.
12. Holmes T. Electronic and Experimental Music. Taylor & Francis Ltd, London, 2003.
13. Howat R. Architecture as drama in late schubert. *Schubert Studies*, B. Newbould, Ed. Ashgate Press, London, 1998, 168–192.
14. Jordanous A., Smaill A. Investigating the role of score following in automatic musical accompaniment. *Journal of New Music Research*. 2009. № 38(2). Pp. 197–209.
15. (22) Kirchmeyer, H. On the historical construction of rationalistic music. *Die Reihe* 8 (1962), 11–29.
16. Koenig G. M. Aesthetic integration of computer-composer scores. *Computer Music Journal*. 1983. №7(4). Pp. 27–32.
17. Kramer J. The Fibonacci series in 20th century music. *Journal of Music Theory*. 1973. №17. Pp. 111–148.
18. Lendvai E. Bela Bartók: An Analysis of His Music. Kahn & Averill, London, 1971.
19. Lerdahl F., Jackendorff R. A *Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, Cambridge, MA, 1983.
20. Lewis G. Too many notes: Computers, complexity, and culture in Voyager. *Leonardo Music Journal*. 2000. № 10. Pp. 33–39.
21. Ligeti G. Über form in der neuen musik. *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*. 1966. №10. Pp. 23–35.
22. Mathews, Max. The digital computer as a musical instrument. *Science*. 1963. № 142 (3592). Pp. 553–557. DOI: 10.1126/science.142.3592.553.
23. Matossian N. Xenakis. Kahn & Averill, London, 1986.
24. Norden H. Proportions in music. *Fibonacci Quarterly*. 1964. №2(3). Pp. 219–222.
25. Roads C. The Computer Music Tutorial. MIT Press, Cambridge, MA, 1996.
26. Steinitz R. Music, maths & chaos. *Musical Times*. 1996. № 137(1837). Pp. 14–20.

References

1. Ames, C. (1983). Stylistic Automata in Gradient. *Computer Music Journal*, 7, 4, 45–56 [in English].
2. Austin, L., Cage, J., & Hiller, L. (1992). An Interview with John Cage and Lejaren Hiller. *Computer Music Journal*, 16, 4, 15–29 [in English].

3. Bel, B. (1998). Migrating Musical Concepts: An Overview of the Bol Processor *Computer Music Journal*, 22, 2, 56–64 [in English].
4. Bewley, J. (2004). Lejaren A. Hiller: Computer Music Pioneer. Music Library Exhibit, University of Buffalo [in English].
5. Brümmer, L. (1994). Using a Digital Synthesis Language in Composition. *Computer Music Journal*, 18, 4, 35–46 [in English].
6. Christensen, E. (1996). The Musical Timespace, a Theory of Music Listening. Aalborg [in English].
7. Cope, D. (1996). Experiments in Musical Intelligence. A-R Editions, Madison, WI [in English].
8. Edwards, M. (2011). Algorithmic Composition: Computational Thinking in Music. *Commun. ACM*, 54, 7, 58–67. DOI: <https://doi.org/10.1145/1965724.1965742> [in English].
9. Eisen, C., & Keefe, S. P. (Eds.). (2006). The Cambridge Mozart Encyclopedia. Cambridge [in English].
10. Hedges, S. A. (1978). Dice Music in the Eighteenth Century. *Music & Letters*, 59, 180–187 [in English].
11. Hiller, L. (1959). Computer Music. *Scientific American*, 201, 6, 109–120 [in English].
12. Holmes, T. (2003). Electronic and Experimental Music. London [in English].
13. Howat, R. (1998). Architecture as Drama in Late Schubert. *Schubert Studies*. London, 168–192 [in English].
14. Jordanous, A., & Smaill, A. (2009). Investigating the Role of Score Following in Automatic Musical Accompaniment. *Journal of New Music Research*, 38, 2, 197–209 [in English].
15. Kirchmeyer, H. (1962). On the Historical Construction of Rationalistic Music. *Die Reihe*, 8, 11–29 [in English].
16. Koenig, G. M. (1983). Aesthetic Integration of Computer-Composer Scores. *Computer Music Journal*, 7, 4, 27–32 [in English].
17. Kramer, J. (1973). The Fibonacci Series in 20th Century Music. *Journal of Music Theory*, 17, 111–148 [in English].
18. Lendvai, E. (1971). Bela Bartók: An Analysis of His Music. London [in English].
19. Lerdahl, F., & Jackendorff, R. (1983). A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA [in English].
20. Lewis, G. (2000). Too Many Notes: Computers, Complexity, and Culture in Voyager. *Leonardo Music Journal*, 10, 33–39 [in English].
21. Ligeti, G. (1996). Über Form in der neuen Musik. *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, 10, 23–35 [in German].
22. Mathews, M. (1963). The Digital Computer as a Musical Instrument. *Science*, 142 (3592), 553–557. DOI: 10.1126/science.142.3592.553 [in English].
23. Matossian, N. (1986). Xenakis. London [in English].
24. Norden, H. (1964). Proportions in Music. *Fibonacci Quarterly*, 2, 3, 219–222 [in English].
25. Roads, C. (1996). The Computer Music Tutorial. Cambridge, MA [in English].
26. Steinitz, R. (1996). Music, Maths & Chaos. *Musical Times*, 137, 1837, 14–20 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 10.02.2025
Прийнято до друку 17.02.2025

УДК 7.072.2:124.4]–021.142.3(477)«XXI»
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328004

Цитування:

Tsepukh I. (2025). Creativity as a Driving Force of Innovation in the Context of 21st-Century Ukrainian Scientific Thought. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 392–397 [in Ukrainian].

Цепух І. О. Творчість як рушійна сила інновацій у контексті наукової думки України XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 392–397.

Tsepukh Iryna,

Postgraduate Student National Academy
of Culture and Arts Management,
Lecturer-Methodologist,
Senior Lecturer at the Department of
Instrumental Performance (by Specialisation),
"Communal Institution of Higher Education of the
Kyiv Regional Council
Pavlo Chubynskyi Academy of Arts"
<https://orcid.org/0000-0003-1122-3122>
irina9009@gmail.com

CREATIVITY AS A DRIVING FORCE OF INNOVATION IN THE CONTEXT OF 21ST-CENTURY UKRAINIAN SCIENTIFIC THOUGHT

The purpose of this article is to examine creativity as a driving force of innovative development and to reveal its influence on the formation of the intellectual and cultural-artistic potential of society in the context of Ukrainian scientific thought of the 21st century. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach to the study of creativity in Ukrainian scientific thought of the 21st century. The philosophical analysis of scientific thought allows for the integration of concepts into a broad cultural-artistic context. The psychological approach is grounded in theories of personal development through creativity. The semantic approach emphasises meaning and subjective experience, while also explaining how creativity extends beyond ordinary experience to create new opportunities for thought processes. The systemic approach structures existing perspectives on creativity as a driving force of innovative development, considering it as a factor influencing the formation of intellectual and cultural-artistic potential in society and enabling the forecasting of its development prospects. **Scientific novelty.** The novelty of this study lies in the analysis of Ukrainian scientific thought of the 21st century, where creativity is examined as a driving force of innovative development. The study reveals its impact on the formation of the intellectual and cultural-artistic potential of society and explores creativity as a key factor of social development. Creativity is considered from philosophical, psychological, and economic perspectives, with an emphasis on its role in generating new ideas, adapting to change, and driving innovation processes in the socio-cultural space of the first quarter of the 21st century. **Conclusions.** In the context of 21st century Ukrainian scientific thought, creativity emerges as a driving force in which intellect and imagination interact to generate not only new ideas and objects but also new ways of perceiving and understanding reality. Creativity, as a driving force of innovation in the formation of intellectual and cultural-artistic potential, has significant potential for transforming both individual and collective experience. It is an active process that can ensure the continuous evolution of values and perspectives and provide forming the basis for the development of new artistic forms. The article analyses various approaches to creativity as a categorical concept definition, its complicated essence, and its connection with freedom of mind, intuition, self-expression, and social mechanisms. Based on the analysis of Ukrainian scientific thinking of the 21st century, the study defines 'creativity' as a new developmental force in society, which combines a number of features such as adaptation to new conditions, innovative thinking, and new paradigms in culture, art, and science. The proposed integration of different scientific approaches aims to deepen the understanding of creativity both as an outcome and as a characteristic of personality. The study emphasises the importance of creativity for the development of intellectual capital and social progress.

Keywords: creativity, innovation, freedom of thought, self-expression, progress.

Цепух Ірина Олександрівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач-методист, старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Творчість як рушійна сила інновацій у контексті наукової думки України XXI століття

Мета статті – розгляд творчості як рушійної сили інноваційного розвитку, розкриття її впливу на формування інтелектуального та культурно-мистецького потенціалу суспільства в контексті наукової думки України XXI століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході щодо дослідження творчості в науковій думці України XXI століття. Філософський аналіз наукової думки дозволяє інтегрувати поняття в широкий культурно-мистецький контекст; психологічний підхід базується на теорії розвитку особистості через творчість; смисловий підхід акцентує увагу на значеннях і суб'єктивному досвіді, а також пояснює можливості виходу творчості за межі звичайного досвіду та створення нових можливостей для мислення; системний підхід систематизує існуючі погляди щодо творчості як рушійної сили інноваційного

розвитку, розглядає її як фактор, що впливає на формування інтелектуального та культурно-мистецького потенціалу суспільства та надає можливості спрогнозувати перспективи його розвитку. **Наукова новизна** полягає у тому, що на основі аналізу наукової думки України XXI століття творчість досліджується як рушійна сила інноваційного розвитку, розкриваються її впливи на формування інтелектуального та культурно-мистецького потенціалу суспільства, творчість досліджується як ключовий чинник розвитку суспільства. Творчість розглядається у філософському, психологічному та економічному аспектах, підкреслюється її роль у формуванні нових ідей, адаптацій до змін та інноваційних процесів, що відбуваються у соціокультурному просторі першої чверті XXI століття. **Висновки.** В контексті наукової думки України XXI століття *творчість* постає як рушійна сила, в якій інтелект і уява взаємодіють, щоб створити не тільки нові ідеї чи об'єкти, а й нові способи сприйняття і розуміння реальності. **Творчість як рушійна сила інновацій в контексті формування** інтелектуального та культурно-мистецького потенціалу суспільства має значний потенціал для трансформації як індивідуального, так і колективного досвіду. Це активний процес, який може забезпечити постійну еволюцію своїх цінностей і поглядів, що можуть стати основою для розвитку нових форм мистецтва. В статті аналізуються різні підходи до визначення творчості як категоріального поняття, її багатогранної природи, зв'язок із свободою мислення, інтуїцією, самовираженням та соціальними механізмами. На основі аналізу наукової думки надається визначення дефініції «творчість», яка розглядається як рушійна сила інноваційного розвитку суспільства, що поєднує різні аспекти: адаптацію до нових умов, інноваційні рішення та формування нових культурно-мистецьких та наукових парадигм. Запропонована інтеграція різних наукових підходів для глибшого розуміння творчості як результату та характеристики особистості. Дослідження акцентує увагу на важливості творчості для розвитку інтелектуального капіталу та соціального прогресу.

Ключові слова: творчість, інновація, свобода мислення, самовираження, прогрес.

Relevance of the Research Topic. The progress of society and the advancement of art and culture in the first quarter of the 21st century are closely intertwined with the influence of science and innovation. By generating new ideas, concepts, and technological solutions, creativity is becoming a driving force for global transformation and rapid innovative breakthroughs in social development.

In Ukraine, scientific thinking is dynamically developing, driven by a rich cultural and intellectual heritage as well as strong scientific and cognitive resources, making it an integral part of the global innovation landscape. The interdisciplinary analysis of the definition of *creativity* deepens the understanding of the mechanisms of innovation generation and supports scientific activity. As the driving force behind new ideas, creativity has a direct impact on the ability to foster innovation and, consequently, on the success of the development of artistic potential.

For this purpose, studies on creativity as a leading force of innovative development, creativity and innovation and their impact on the formation of intellectual and cultural-artistic potential of society in the context of Ukrainian scientific thought of the 21st century are not only theoretically significant, but also practically relevant, as they contribute to the formation of the scientific and technological potential of the state.

Analysis of Research and Publications. The relevance of this study is based on the need to explore the role of creativity as a driving force of innovative development and its impact on the formation of the intellectual and cultural-artistic potential of society in Ukraine, based on the established framework of 21st century scientific thinking.

The flexibility of judgment within interdisciplinary inquiry equips modern science with pioneering strategies. The core issues surrounding the identification of creativity as a driver of innovative development in society have been extensively explored in numerous academic works. In particular, the research of scholars such as S. Dimitrova-Burlaienko [1], M. Illiakhova [2], N. Kuznetsova [3], H. Kucher [4], V. Lyamar [5], O. Muzyka [6], S. Sadovenko [7], N. Sanotska [8], S. Shandruk [9], and B. Shcherbyna [10] deserves special attention. These authors introduce creativity as a driving force for the birth of new ideas and meanings, taking place at the intersection of intuition, reason, and imagination. Creativity is seen as the origin of innovative thinking and the engine of cultural, artistic, scientific and technological progress, enabling the limits of current knowledge to be overcome and new realities to be created, thus opening up limitless opportunities for the innovative development of society.

The purpose of the study – is to explore creativity as a driving force of innovative development and to reveal its impact on the formation of the intellectual and cultural-artistic potential of society in the context of Ukrainian scientific thought of the 21st century.

Presentation of the Main Material. In scientific discourse, the significance of creativity in human life is emphasized, yet its essence is interpreted differently depending on each researcher's worldview and conceptual approach.

As scholar Nataliia Sanotska points out, the ambiguity of the term 'creativity' entails the risk of vagueness and confusion, which significantly complicates the analysis of this complex

phenomenon and requires a more precise definition of its essence [8, p. 108]. The researcher divides the concept of 'creativity' into three main dimensions: creativity as a collection of works – results of human activity, such as works of art or scientific studies; creativity as a property of a subject – the ability to be creative, which characterises an individual or their activities; and creativity as a process – a prolonged act of creation encompassing various forms of generating, transforming, or reproducing [8, 112]. Since the ambiguity of the concept of 'creativity' creates difficulties in understanding its nature, and different approaches to the phenomenon can lead to confusion, it is reasonable to agree that a clear definition of creativity is essential. Such a definition should take into account its multidimensional nature as an outcome, a characteristic of a subject, and a process, thus allowing a deeper exploration of its role in human activity.

The psychologist and researcher Oleksandr Muzyka, who studies the development of skills and personal growth, rightly notes that creativity plays a multifaceted role in human life, encompassing evolutionary, social, personal, regulatory, and heuristic aspects. Indeed, its capacity to enhance human adaptability facilitates the mastery of new resources through scientific and technological progress, which is the material basis of culture and the arts. At the same time, scientific and technological progress stimulates the development of the spiritual component of the cultural-artistic space, which manifests itself in artistic creativity and enriches human experience [6, 36].

Cultural theorist Svitlana Sadovenko, while theorising the dimensions of self-driven artistic creativity, emphasises the necessity of its study and proposes an approach to analysis through three fundamental questions – “who?”, “what?”, and “how?”. In the scholar's view, this will provide an understanding of the subject of creativity, the cultural text, as well as models and forms of interaction with the text at the levels of creation, comprehension, preservation, transformation, forgetfulness, and restoration. The concept proposed by the practitioner Svitlana Sadovenko will ultimately help to grasp the full cycle of the existence of the phenomenon of cultural creativity: “who engages in creativity?”, “what (or who) is its object?”, and “how does such interaction occur?” [7, 59]. In essence, the proposed conceptual framework for considering creativity will help to gain a deeper understanding of the dynamics of creative processes and the role of human beings in their development.

Creativity is a universal human need, but social mechanisms direct its realisation into

different spheres, ensuring a balance between creativity and conservatism. The accumulation of creative potential, even among those who do not achieve significant creative results, forms a cultural environment conducive to innovation and psychological comfort.

Creativity acts as a unique form of activity that largely neutralises the destructive consequences of social competition, transforming the struggle for recognition into a source of development. Even within a single significant activity for a social group, creativity ensures a diversity of approaches, technologies, and outcomes, allowing each participant to find their place and emerge victorious in the process of mutual enrichment [6, 42].

Researcher Serhii Shandruk writes about creativity as a profound upheaval that transcends the limits of everyday life, opening a new space of existence where a person exists “here and now” in the freedom of thought. This space often seems limited, because it transcends the boundaries of ordinary experience, and reveals new horizons of being. According to the scholar, creativity is a complex, multifaceted, and contradictory phenomenon of an existential and psycho-spiritual nature. It is based on a synthesis of abilities, motives, emotions, knowledge, skills, values, and meanings that are embodied in the creation of a unique and original product capable of transforming both the individual and the surrounding world [9, 86].

S. Shandruk defines creativity as a categorical concept common to both science and philosophy, which encompasses a wide range of human practical-transformative activities in its various forms, methods, means, tools, techniques, and procedures. It is thus characterised by its maximal scope, which reflects the multifaceted nature of its manifestations, and its minimal essence, which poses significant difficulties for a clear psychosituational and logical-content definition. Creativity becomes a space for the synthesis of the theoretical and the practical, where the limits of knowledge and the transformation of reality intersect.

As rightly stated by Halyna Kuchir, creativity determines the key vector for the development of creative abilities, focusing on the formation of imagination and various qualities of thinking that form the foundation of a person's creativity. In particular, the development of dialectical and systematic thinking promotes flexibility, originality, and productivity of cognitive processes. These characteristics enable the individual to find new solutions, adapt to

complex situations, and generate unique ideas that form the basis of creative self-expression [4, 229].

In fact, creativity emerges as the result of a harmonious interaction between imagination and intellectual abilities, forming the foundation for innovative thinking and unique ideas. The synthesis of criticality and integrity in thought process ensures the ability to overcome challenges and achieve self-realisation through creative exploration.

According to S. Dymytrova-Burlaienko, the manifestation of creativity is possible only when the usual behavioural stereotypes prove inadequate, and intuition becomes the tool for transcending conscious experience and accumulated knowledge. This is the discovery of a new field of possibilities, where an intuitive breakthrough overcomes the limits of the rational, allowing a person to create original solutions that form a qualitatively new level of cognition and action. Thus, creativity becomes an act of transcendence – going beyond the ordinary in the search for truth and innovation [1, 84]. Creativity is therefore an act of transcending the boundaries of the conscious, where intuition opens up space for new ideas and solutions that have the potential to change reality. It is not only a tool for innovation but also a path to profound self-knowledge and an understanding of the world.

Marina Illiakhova, comparing the concepts of “creativity” and “creativity”, notes that creativity, as the essence of human spiritual activity, encompasses the creation of the universe, the creation of new forms and their aesthetic-ethical specificity. According to the scholar, creativity is a spiritual act of the free and unpredictable emergence of qualitatively new essential forms, which carry social-cultural and aesthetic value. It is aimed at achieving a high degree of perfection, understanding the spiritual reality, and self-improvement, revealing the altruistic nature of human existence. The phenomenon of creativity is characterised by spontaneity, the suddenness of insights, and the freedom of contemplative actions, which allow a person to transcend ordinary thinking. In this process, creativity appears as an integration of the intuitive and the conscious, where freedom becomes the foundation for the birth of new ideas and forms that reflect the deep essence of human spirituality [2, 99]. In this way, creativity is a unique process of forming new meanings that harmoniously combine understanding and sensory anticipation. This phenomenon reflects the deep interaction between the inner world of a person and the cultural space, aiming at the discovery of essential values. Through freedom of action and

intuitive insight, creativity becomes the key to understanding spiritual depth and improving human nature.

In the scientific thought of Ukraine in the 21st century, creativity and creativeness are not identical concepts, as creativeness is the ability to generate new ideas, think unconventionally, and find original solutions, while creativity encompasses the broader process of embodying these ideas in a practical or artistic form. However, these concepts are interconnected and closely related, so it is worth at least briefly considering creativity, as it is one of the key mechanisms for realising the creative potential of both the individual and society.

Examining the economic content of “creativity” and analysing the multifaceted understanding of the definitions of “creativity” and “creativity” through the generalisation of modern scientific approaches, as well as determining its significance in the formation of creative human capital as a key resource for social and economic development, scholar Nataliya Kuznetsova notes that creativity can be considered in two interrelated aspects: personal and social. The nature of creativity depends on the specifics of the material or spiritual sphere of culture in which human activity is manifested: science, technology, art, economics, pedagogy, or politics, as well as on the object to which their creative abilities are directed. This explains the diversity of types of creativity – intellectual, artistic, scientific, technical, social, or integrative – reflecting the multifaceted nature of human activity [3, 111]. N. Kuznetsova suggests that creativity can be considered an element of human capital, which requires continuous development through lifelong learning. The scholar notes that creative people are rightly called the “intellectual gold” of humanity [3, 113]. It seems entirely logical that creativity is not only the ability to innovate, but also a fundamental basis that determines the development of both the individual and society as a whole. It is the foundation for the creation of new values in any field, be it science, art, or economics. Given the importance of creativity for intellectual development, it can be stated that its continuous enrichment through learning and practice is a necessary condition for the progress of humanity.

The researcher Viacheslav Lyman sees creativity as a key practical manifestation of freedom, emphasising that the realisation of the creative process is impossible without freedom, as it is this very freedom that creates the conditions for the revelation of natural abilities and the unfolding of creative potential [5, 16]. Undoubtedly, freedom is necessary for creativity as

it provides space for self-expression and the manifestation of individual potential. Free access to creative processes is a prerequisite for finding and realising one's unique potential. Creativity flourishes only in the climate of freedom that leads to inner harmony.

The lawyer and scholar Bohdan Shcherbina emphasises the civil nature of the right to freedom of creativity, but also the constitutional significance of this right, which is enshrined in the Constitution of Ukraine. He points out that an individual is free to choose the fields, subjects and forms of creativity and that this right cannot be censored. At the same time, criticism of the results of creative activity is permitted, which ensures a balance between freedom of creativity and public dialogue [10, 152–153]. The right to freedom of creativity is inalienable and natural, arising at birth and preserved throughout one's life. This right cannot be waived or taken away, as it is an inseparable part of a person's being and freedom of self-expression. The right to freedom of creativity is closely linked to the right to liberty, as both ensure the possibility of free self-expression and the development of the individual. The right to freedom guarantees the natural existence of the person, while the right to freedom of creativity promotes their social existence. The connection between them is that freedom of action includes the possibility of creativity. The right to freedom of creativity is absolute and belongs to every person, including minors. The results of this creativity can be preserved as objects of intellectual property, in particular in the form of works, inventions, or utility models [10, 156]. It is important to recognise that freedom of creativity is a key factor in the development of individual and collective abilities, as it allows a person to express themselves freely and to create new values. It is an essential element in shaping the intellectual and cultural potential of society. Given its link to human rights and social progress, it is necessary to ensure conditions for the unhindered development of creative capacities, while maintaining responsibility for the results of activities. Thus, freedom of creativity must be the foundation for the development of humanitarian and technological achievements that ensure the prosperity of modern society. As an integral part of freedom, creativity contributes not only to personal development but also to the creation of innovative solutions that transform the social, cultural and technological landscape.

The polysemantic nature of this concept corresponds to its complexity and multidimensionality, but at the same time creates methodological challenges for its precise definition and interdisciplinary research. In general terms,

creativity can be understood as an infinite process of finding new ideas, forms and meanings, conceived at the frontier of intuition, reason and imagination, which opens up new possibilities for individual and social development. It is a creative act that allows a person not only to go beyond the boundaries of existing knowledge, but also to create fundamentally new ideas that transform art, culture, technology and science. It goes without saying that creativity can be seen as a means of self-expression and integration of individual and group achievements, allowing one to transcend the limits of existing experience and construct new realities. Due to its multidimensional and limitless potential, creativity is the source of innovative thinking, which in turn creates new ways for social transformation and human progress.

Conclusion. Therefore, in the context of Ukrainian scientific thought of the 21st century, creativity emerges as a driving force in which intellect and imagination interact to create not only new ideas or objects but also new ways of perceiving and understanding reality. Creativity, as a driving force for innovation in the context of shaping the intellectual and cultural-artistic potential of society, has significant potential for transforming both individual and collective experience. It is an active process that can ensure the continuous evolution of its values and views, which can become the foundation for the development of new forms of art. The article analyses various approaches to defining creativity as a categorical concept, its multifaceted nature, its connection with the freedom of thought, intuition, self-expression, and social mechanisms. Based on the analysis of scientific thought, a definition of the term “creativity” is provided, considering it as a driving force for the innovative development of society, combining various aspects: adaptation to new conditions, innovative solutions, and the formation of new cultural-artistic and scientific paradigms. The proposed integration of different scientific approaches offers a deeper understanding of creativity as both an outcome and a characteristic of the individual. The research highlights the importance of creativity for the development of intellectual capital and social progress.

References

1. Dimitrova-Burlaienko, S. D. (2017). Definitions of the Concepts of “Creativity” and “Work” in Modern Scientific Discourse. Collection of scientific works: Pedagogical sciences, 135, 81–89. Retrieved from: <http://nz.npu.edu.ua/article/view/155851> [in Ukrainian].
2. Illiakhova, M. (2019). Creativity and Creative Work: Definitions of Concepts. Current Issues in

Humanities, 23, vol. 2, 95–100. Retrieved from: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/23_2019/part_2/20.pdf [in Ukrainian].

3. Kuznetsova, N. B. (2019). Creativity and Creative Work: Multi-Aspect Content. Electronic Scientific Professional Publication in Economic Sciences 'Modern Economics', 14, 110–114. DOI: [https://doi.org/10.31521/modecon.V14\(2019\)-18](https://doi.org/10.31521/modecon.V14(2019)-18) [in Ukrainian].

4. Kucher, H. M. (2018). Development of a Creative Personality. Scientific Journal of the Drahomanov National Pedagogical University. Series 5. Pedagogical Sciences: Realities and Prospects, 60, 229–231. Retrieved from: https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/23612/Kucher_H._M..pdf?sequence=1 [in Ukrainian].

5. Lymar, V. B. (2021). Creativity as a Practical Manifestation of Freedom (Historical and Theoretical Context). National Academy of Kyiv Mohyla Academy Herald. Philosophy and Religious Studies, 8, 10–17. DOI: <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2021.8.10-17> [in Ukrainian].

6. Muzyka, O. L. (2006). Abilities, Creativity, Giftedness: Theory, Methodology, Research Results. Zhytomyr. Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/2799/1/monographiya.pdf> [in Ukrainian].

7. Sadovenko, S. M. (2014). Amateur Artistic Creation: Cultural Aspects of Conceptualisation. Culture and Modernity, 1, 53–60. Retrieved from: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/148243> [in Ukrainian].

8. Sanotska, N. (2009). Creativity: Categorical-Definitive Analysis. Herald of Lviv University. Philosophy Series, 12, 108–115. Retrieved from: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/filos/article/viewFile/952/977> [in Ukrainian].

9. Shandruk, S. K. (2015). Creativity as an Empowerment of Personality Abilities. Psychology and Society, 3, 86–91. Retrieved from: <https://pis.wunu.edu.ua/index.php/uapis/article/viewFile/770/770> [in Ukrainian].

10. Shcherbyna, B. S. (2022). The Right to Freedom of Literary, Artistic, Scientific and Technical Creativity. Scientific Bulletin of the Uzhhorod National University. Series Law, 71, 152–157 [in Ukrainian].

Література

1. Дімітрова-Бурласенко С. Д. Дефініції понять «творчість» і «креативність» у сучасному науковому дискурсі. *Педагогічні науки*. Київ. 2017. Вип. 135. С. 81–89. URL : <http://nz.npu.edu.ua/article/view/155851> (дата звернення: грудень 2024).

2. Ілляхова М. Креативність і творчість: дефініції понять. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. Вип. 23, том 2. С. 95–100. URL : http://www.apfn-journal.in.ua/archive/23_2019/part_2/20.pdf (дата звернення: грудень 2024).

3. Кузнецова Н. Б. Творчість та креативність: багатоаспектний контент. *Modern Economics*. 2019. № 14. С. 110–114. DOI : [https://doi.org/10.31521/modecon.V14\(2019\)-18](https://doi.org/10.31521/modecon.V14(2019)-18).

4. Кучер Г. М. Розвиток творчої особистості. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. С. 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 60. С. 229–231. URL : https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/23612/Kucher_H._M..pdf?sequence=1 (дата звернення: грудень 2024).

5. Лимар В. Б. Творчість як практичний прояв свободи (історико-теоретичний контекст). *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2021. Т. 8. С. 10–17. DOI : <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2021.8.10-17>.

6. Музика О. Л. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень : колективна монографія / за ред. В. О. Моляко, О. Л. Музики. Житомир, 2006. 320 с. С. 36. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/2799/1/monographiya.pdf> (дата звернення: грудень 2024).

7. Садovenko С. М. Самодіяльна художня творчість: культурологічні аспекти концептуалізації. *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 53–60. URL: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/148243> (дата звернення: грудень 2024).

8. Саноцька Н. Творчість: категоріально-дефінітивний аналіз. *Вісник Львів. ун-ту Серія філос.* 2009. Вип. 12. С. 108–115. URL : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/filos/article/viewFile/952/977> (дата звернення: грудень 2024).

9. Шандрук С. К. Творчість як употужнення здібностей особистості. *Психологія і суспільство*. 2015. № 3. С. 86–91. URL : <https://pis.wunu.edu.ua/index.php/uapis/article/viewFile/770/770> (дата звернення: грудень 2024).

10. Щербина Б. С. Право на свободу літературної, художньої, наукової і технічної творчості. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Право*. 2022. Вип. 71. С. 152–157. URL : <https://visnyk-juris-uzhnu.com/wp-content/uploads/2022/08/26.pdf> (дата звернення: грудень 2024).

Стаття надійшла до редакції 06.01.2025
Отримано після доопрацювання 07.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 808.55:791.221.5/.8:791.633-051Бер](73)"199"(045)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328006

Цитування:

Біленька А. М., Світлична О. О. Особливості сценічного слова в кінофільмах Т. Бертон 1990-х рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 398–402.

Bilenka A., Svitlichna O. (2025). Features of the Stage Word in Tim Burton's Films of the 1990s. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 398–402 [in Ukrainian].

Біленька Анастасія Миколаївна,
доктор філософії з культурології,
викладач кафедри музично-драматичного
театру Харківської державної
академії культури
<http://orcid.org/0000-0002-0263-3966>
nastasiya51094@ukr.net

Світлична Ольга Олександрівна,
викладач кафедри музично-драматичного
театру Харківської державної
академії культури
<http://orcid.org/0000-0003-0089-9207>
svitli4na@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В КІНОФІЛЬМАХ Т. БЕРТОНА 1990-Х РР.

Метою роботи є дослідження сценічного слова, зокрема його інтонаційного вираження персонажів у кінофільмах Т. Бертон, знятих у 1990-х рр, а також вплив готичного мистецтва на особливості мовної складової акторських робіт. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методу інтерпретації аудіовізуальних джерел, який дав можливість отримати інформацію з окремих фільмів Т. Бертон, а також описати мовну складову акторських робіт і особливості режисерського бачення у наведених виставах; метод аналізу творчості режисера зумовлює поглиблене дослідження особливостей сценічного слова акторів у контексті творчої естетики Т. Бертон; хронологічний метод залучено з метою дослідження еволюції мовно-інтонаційної складової акторських робіт у фільмах Т. Бертон 1990-хх; використання методу аналізу ролі дає можливість провести аналіз акторських робіт у контексті сценічного слова, створених у фільмах Т. Бертон, знятих у 1990-х. **Наукова новизна** полягає у тому, що було проведено комплексне дослідження особливостей сценічного слова у кінострічках Т. Бертон 1990-х рр., зокрема в українському науковому просторі, а також вплив готичного мистецтва на мовну складову сценічних образів, створених у контексті естетики Бертон. **Висновки.** Розглянуто інтонаційну складову акторських робіт, у кінофільмах Т. Бертон періоду 1990-х. Розкрито вплив готичного мистецтва на режисерське бачення Т.Бертон щодо характерів персонажів в його фільмах, зокрема їх мовної складової. Проаналізовано особливості мовного портрету аутсайдера та «маленьких людей» у кінострічках Т. Бертон, знятих в період 1990-х рр. Проаналізовано взаємозалежність характеру персонажа кінофільмів Т. Бертон 1990-х рр. і його мовно-інтонаційної складової.

Ключові слова: Т. Бертон, готика, сценічне слово, інтонація, Дж. Депп, хоррор, персонаж, регістр, голосова атака, аутсайдер.

Bilenka Anastasiia, PhD in Cultural Studies, Lecturer at the Department of Drama and Music Theatre, Kharkiv State Academy of Culture; Svitlichna Olha, Lecturer at the Department of Drama and Music Theatre, Kharkiv State Academy of Culture

Features of the Stage Word in Tim Burton's Films of the 1990s

The purpose of the present article is to study the stage word in particular, its intonation expression of the characters in T. Burton's films of the 1990s, as well as the influence of Gothic art on the specifics of the speaking component of acting. **The research methodology** employs a method of interpreting audio-visual sources, which facilitated the acquisition of information from several of T. Burton's films. This approach enabled a comprehensive description of the speaking component of the performances and the features of the director's vision and aesthetics in these performances. The methodology of this research comprises the following elements. Firstly, the method of interpreting audio-visual sources has been employed to obtain information from a selection of T. Burton's films. Secondly, the method of analysis of the director's work has been utilised to study the features of actors' stage word in the context of Burton's aesthetics. Thirdly, the chronological method has been adopted to study the evolution of the intonation component of acting in T. Burton's films from the 1990s. Finally, the role analysis method has been employed to study the actors' performances in the context of the stage word created in T. Burton's films from the 1990s. **The scientific novelty** of this study lies in its comprehensive analysis of the features of stage word in T. Burton's films of the 1990s, with a particular

focus on the influence of Gothic art on the verbal component of the characters as envisioned by Burton. **Conclusions.** The intonation component of acting in T. Burton's films of the 1990s is considered, alongside an analysis of the influence of Gothic art on the director's vision, particularly with regard to stage word in his films. A detailed examination of the features of the speaking portraits of the outsider and the 'little people' in T. Burton's films released during the 1990s is conducted. Finally, the interdependence of the character of T. Burton's films and its intonation component is analysed.

Keywords: T. Burton, Gothic, stage word, intonation, J. Depp, horror, character, register, voice attack, outsider.

Актуальність теми дослідження. Завдяки нещодавнім проектам Т. Бертон «Венздей» і «Бітлжус 2», готичне мистецтво, яке базується на музиці, літературі, кінематографі та моді знову стало популярним в сучасній світовій культурі, особливо серед молоді і вивело з тіні субкультуру готів, яка досі існує, проте вже не така численна. Це також змусило молоде покоління, яке було не знайоме з творчістю Бертон, познайомитись з іншими його картинами. Не останнім мотивуючим аспектом виступили яскраві персонажі його фільмів, кожен з яких мав яскраву манеру мови. Тому зважаючи на вищесказане дана тема є достатньо актуальною і може послужити для майбутніх досліджень особливостей сценічного слова в фільмах готичного жанру інших режисерів.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню творчості Т. Бертон у голівудському кінематографі присвячені роботи П. Хейворда, І. Натана, Р. Марклі, Е. Гарріман. На жаль, ці науковці майже не торкаються особливостей сценічного слова у акторських роботах фільмів Т. Бертон. Дж. Робб у своїй книзі згадує шоу Вампіри з М. Нурмі і деталі зйомок фільму «План 9 з відкритого космосу», сцени з якого будуть відтворені у фільмі Бертон «Ед Вуд». У свою чергу Л. Толхерст, М. Бонтъє та А. Тейлор у своїх роботах досліджують витoki готичного мистецтва та його особливості.

Мета дослідження – проаналізувати особливості сценічного слова у акторських роботах кінофільмів Т. Бертон 90-х рр., вплив готичного мистецтва на мовну складову художніх образів у фільмах режисера даного періоду і на його режисерський почерк загалом.

Виклад основного матеріалу. Серед сучасних світових кінорежисерів ім'я Тіма Бертон завжди пов'язується з стилем готики, який бере своє коріння в архітектурі однойменного періоду доби Середньовіччя, надалі розвивається в літературі епохи Романтизму (письменників і поетів Едгара Алана По, Мері Шеллі, Шарля Бодлера та ін.) з появою готичних романів, а в ХХ ст., а також під впливом стилю «експресіонізм» у німецькому кінематографі 20-х, хоррор фільмів студії Хаммер, музичних жанрів пост-панк і готик-рок, які були популярними в 80-х рр і

вплинули на появу субкультури готів, а також на сучасну моду і стиль життя [7, 24] і об'єднані універсальною ідеєю «драматизму» [1, 10]. І дуже часто готичне мистецтво стає «прихистком» для душ, які вже з дитинства відчують свою інакшість. Серед таких опинився і Т. Бертон, адже аутсайдер – найулюбленіший тип героя, якому Т. Бертон приділяє увагу у більшості своїх фільмів і з яким себе постійно ототожнює.

Варто почати з того, що в дитинстві майбутньому режисеру з невідомої причини замурували вікна, залишивши лише шпарину, та і сам він почував себе самотнім та проводив багато часу наодинці. Він також згадував: «Ми жили біля кладовища, тому мені хотілося піти туди і поспостерігати за тим страшним чоловіком, що копає могили. Я ніколи посправжньому не спілкувався з іншими дітьми, і мені завжди було важко спілкуватись з людьми» [3, 12]. Так можна здогадатись, які саме персонажі переповнюють його кінострічки. Враховуючи гротескність історій режисера, мовні малюнки образів мали доповнювати створені світи.

У кінофільмі «Едвард руки-ножиці» (1990) режисер вирішив зобразити «картонний», «ляльковий» світ, в якому знаходиться більшість персонажів, які з недовірою ставляться до всього незвичного через використання різноманітних виражальних засобів, зокрема і через сценічне слово.

Дж. Депп (Едвард) у своїй ролі був не багатослівним і покладався більше на пластику, а його репліки були достатньо короткими і лаконічними, і така поведінка і бачення персонажа виправдані хоча б тим, що Едвард – це істота, створена із запчастин та з серцем, зробленим з печива і з ножицями замість рук [4]. У цій ролі актор працює виключно на середньому регістрі, його мова майже беземоційна, звук тьмяний і глухий, без різких перепадів у динаміці, артикуляція трохи лінива – все це підкреслило інтровертність героя, його щирість, сором'язливість, вразливість, креативність і неспроможність вижити в жорстокому світі, що часто характеризує аутсайдерів.

Героїні В. Райдер (Кім) властива емоційна мова підлітка зі змінами динаміки на середньому і верхньому регістрі, м'яка, а часто

переддихова атака, активна артикуляція. Проте чим більше героїня зближується з Едвардом, тим більше вона несвідомо починає переймати його манеру мови.

Актриса Д. Віст, яка зіграла у фільмі Пег, передала щирість, легкість, доброту, турботу і ніжність своєї героїні через переважання верхнього регістру, м'яку, а іноді переддихову атаку, сталу динаміку голосу, її тон рівний, а інтонація часто виражено висхідна.

К. Бейкер у ролі Джойс використовувала переважно середній регістр і м'яку голосову атаку. Переддиховою ж атакою Джойс послуговувалась лише з метою спокуси чоловіків. Також мові героїні властива манірність, трохи гіперболізована артикуляція, подекуди скоромовка, що характеризує достатньо поверхову, гедоністичну, дещо стервозну і корисливу жінку – типову «маленьку людину» Т. Бертон.

Ще в 1989 р., коли на екрани вийшла картина Т. Бертон – «Бетмен», вона зібрала велику касу, і так Бертон став одним з режисерів, яким доручено було контролювати виробництво дорогих проєктів з адаптації вже існуючих медіа-продуктів, що мають шанувальників [6]. У кінофільмі «Бетмен повертається» (1992) гротескність персонажів (особливо антагоністів) ще більш посилена. Особливо це стосується сценічного слова.

М. Кітон (Бетмен/Брюс Вейн) загалом послуговується середнім регістром і рівним темпом мови, що свідчить про спокійну, впевнену і практичну людину. В образі Бетмена актор говорить на дещо зниженій гортані, щоб зробити звук нижчим і приглушеним, зрідка переходить на переддихову атаку, підкреслюючи так «тіньову» сторону своєї особистості.

Д. Девіто (Пінгвін) для акцентування жорстокості, хитрості і кровожерливості свого персонажа на постійній основі використовує розщеплений звук. Він майстерно працює з динамікою звуку, різко змінюючи атаки, від легатової до стокатової посередині фрази, надмірно розтягуючи наголошені голосні в словах. Все це відбувається за рахунок гіперболізованої артикуляції, проте його дикція нечітка. Переважно працює на нижньому регістрі, уникаючи верхнього, використовуючи лише фальцет для акцентування конкретних моментів. Його сміх коротенький, трохи здавлений, на притиснутій гортані. В паузах між репліками часто «кряхтить».

Для образу поступливої і невпевненої у собі Селіни Кайл М. Пфайфер застосовує приглушену мову, часто на переддиховій атаці

та на середнім і верхньому регістрі. В образі Жінки-кішки актриса розмовляє переважно на нижньому регістрі, що легко дає змогу переходити на штробас. Також з цього моменту вона починає часто змінювати динаміку звуку від форте до шепоту, що сигналізує вже про сильну жінку. У сценах з Брюсом Пфайфер використовує переважно середній регістр на легатовій атаці. Тож актриса змогла інтонаційно продемонструвати динаміку героїні із сірої мишки на «кішку, яка гуляє сама по собі». Варто зазначити, що актриса настільки була зацікавлена в ролі, що під час діалогу з Пінгвіном з її рота вилітає жива пташка і одразу ж після цього актриса спокійно продовжує розмову [3, 64].

К. Вокен (Макс Шрек) інтонаційно підкреслює «роботу на публіку» свого героя через виділення гучністю окремих фраз, які з його вуст звучать як лозунги, що дає можливість впевнитись глядачу, що це лише частина його «реклами» і створення позитивного образу серед містян, що не відповідає його лицемірній особистості. Також актор активно обіграє психологічні паузи і наголошені слова з нисхідною інтонацією, щоб передати зверхність Макса. Погрожуючи, він переходить не на крик, а навпаки на переддихову атаку.

Будучи великим прихильником старих фільмів жахів категорії «Б», Т. Бертон вирішив звернутись до історії життя «найгіршого режисера всіх часів» Е. Вуда в однойменному фільмі, який вийшов на екрани в 1994 р. і описував кінематографічний шлях і складнощі кінопроцесу режисера-невдахи. Отже, і мовна складова образів, створених для фільму також підкреслювала весь хаос, який відбувався навколо Еда Вуда.

Дж. Депп, спираючись на характер реального Еда Вуда, підкреслив його ексцентричність, непередбачуваність і впевненість у собі через гіперемоційну манеру мови, дещо підкреслену артикуляцію, розмову на «посмішці», активну міміку, переважання середнього регістру та переназализований звук – черговий образ аутсайдера у фільмах Бертон, який не йшов за натовпом.

Угорський актор Бела Лугоші, зіграний М. Ландау, який на момент подій описаних у фільмі, вже давно жив в США, так і не позбавився сильного східноєвропейського акценту, що і врахував Ландау. Його мова емоційна, навіть театралізована, підкріплена широкими жестами. Для даної ролі М. Ландау використав всі мовні засоби, голосові атаки і

активно оперував динамікою, за що і отримав премію Оскар.

Образ Вампіри, втілений М. Нурмі, яка була ведучою власного шоу, що вперше вийшло на екрани в 1954 р. зобразила Л.Марі. В шоу Нурмі представляла класичні хоррори 30–40-х рр і свого часу була популярнішою за Е. Преслі. Стосовно сцен з фільму Е.Вуда «План 9 з відкритого космосу», в яких знялась М.Нурмі, варто зауважити, що актриса відмовилась розмовляти кадри, бо назвала діалоги у фільмі «жахливими» [5]. Якщо оцінити мовну складову образу М.Нурмі, Л.Марі, достатньо достовірно відтворила фірмову манеру мови, яка включала повільний темп мови, приглушений звук на трохи завищеному м'якому піднебінні, м'яка, а подекуди і переддихова атака, коли М.Нурмі з'являлась на знімальному майданчику програми в образі Вампіри.

У кінострічці «Марс атакує» (1996), зважаючи на специфіку тематики фільму, Бертон продовжує зображувати гротескних персонажів. Дослідник Ф. Хейворд стверджує, що результатом цієї екранізації стало відродження фільму категорії В шляхом створення оммажу, який містить такі спецефекти, що знаходяться в іншій площині афективності [2]. Також у фільмі достатньо образів «маленьких людей», безсилих проти непередбачуваного противника.

Одночасно дві ролі у вищезгаданому фільмі – Президента США Джеймса Дейла і лас-вегаського торговця нерухомістю Арт Ленда зіграв оscarоносний Дж. Ніколсон. Для першої ролі під час промов актор використовував переважно нижній регістр, легатову голосову атаку, розмірений спокійний тон і чітку дикцію, що свідчило про впевненість президента у своїх діях, проте у решті сцен персонаж більш емоційний, а подекуди переходить на крик. Арт Ленд у Ніколсона ще більш ексцентричний: йому властивий назалізований звук, лінива дикція типового торговця з південних штатів, хрипкий голос, емоційна (часто на посмішці) мова.

Ще одна достатньо ексцентрична героїня – Барбара Ленд, зіграна А. Бенінг в інтонаційному контексті характеризується переважанням середнього і верхнього регістру, емоційною мовою. Також наявні часті переходи з плаксивого назального темного звуку до світлого на посмішці і переддиховій атаці. Сміх героїні також специфічний: поверховий і гнусавай.

Доналд Кейслер у виконанні П. Броснана розмовляє на середньому регістрі, періодично

переходить на нижній, тон мови спокійний, часто змінює динаміку звуку посеред фрази. В сценах, де герой знаходиться у полоні у марсіан нижній регістр актора майже не виражений, його мова стає більш емоційною, а її темп пришвидшується, щоб передати страх перед невідомим.

С. Дж. Паркер, яка втілила на екрані образ Наталі Лейк (ведучої шоу про марсіан) у першій половині фільму активно використовує середній регістр на трохи затиснутій гортані (роблячи так мову трохи манірною), легатову атаку і штробас. Знаходячись у полоні у марсіан героїня також розмовляє, як і П. Броснан, більш емоційно і часто змінює голосові атаки.

Актор Д. Девіто, який зіграв гравця казино «Грубого» Гемблі, використав для зображення свого гротескного персонажа крикливу гіперемоційну манеру мови з активною жестикуляцією. Варто також відмітити переважання верхнього регістру та стокатову голосову атаку.

В іншій вже культовій кінострічці «Сонна лощина» (1999) Бертон мав змогу знову попрацювати над великим студійним проектом, маючи майже повну свободу самовираження, що й помітно в зазначених акторських роботах.

Дж. Депп (констебель Ікабот Крейн) бачив свого героя замкнутим, і боязливым, тому всі ці особливості характеру героя актор розкрив через переважання середнього регістру, а зрідка звук злітав навіть аж на фальцет (в тих сценах, де герой не контролював свої емоції), додавав багато різноманітних вигуків, застосовував всі основні голосові атаки, часті і різкі перепади темпу і динаміки звуку, хоча в більш-менш «спокійних» сценах темп мови актора все одно достатньо високий – він в деяких напружених сценах поступово нарастає, доходячи до скоромовки, а гучність голосу збільшувалась до максимуму (це відбувалось у тих діалогах, коли детектив, розкривав, як він думав, вбивцю) – так у складних ситуаціях констебель намагався побороти свій сильний страх. Також, крім фальцету і скоромовок, спостерігалось часте використання шепоту в сценах, де герой був сильно переляканий. Вся ця поведінка героя пояснюється тим, що, як пояснював Т. Бертон, Ікабот «мав поводитись, як тринадцятирічна дівчинка» [3, 113].

К. Річчі для зображення інтонаційного малюнку своєї героїні Катріни Ван Тессел найчастіше використовує середній регістр, подекуди в емоційних моментах верхній, рівний тон, середній темп мови, м'яка, іноді переддихова атака, що розкриває її як впевнену

в собі, вольову, хоробру, але щиру, чесну і добру дівчину. Починаючи зі сцени, в якій Катріна була несправедливо обвинувачена Ікаботом і протягом наступних діалогів, у прагненні відстояти свою честь, її голос поступово гучнішає і знижується.

Роль віроломної і жорстокої леді Ван Тессел виконала М. Річардсон, яка для того, щоб спочатку приховати свою справжню суть за образом добропорядної дружини, використовує переважно рівний тон, середній, подекуди нижній регістр, на найнижчих нотах голос «тане», і в результаті її мова звучить дещо приглушено, щоб показати її як жінку, яка покладається на свого чоловіка і кориться його волі. Під час читання заклинання актриса використовує переддихову атаку, і чергує легативу і стокативу атаку, а в деяких місцях переходить майже на шепіт. В своєму фінальному монолозі, де вона розкриває свої справжні мотиви, динаміка її голосу часто змінюється: від переддихової атаки – до крику на стокативній атаці, темп мови також варіюється від повільного до скоромовки. Для емоційного враження, щоб сильніше злякати свою жертву, актриса нарочито виділяє окремі приголосні.

Сер К. Лі, який завжди славився своїм сильним басом і був відомим майстром художнього слова серед британських акторів у своїй невеликій ролі судді тонко нюансує кожну динамічну зміну свого голосу у конкретних фразах, або окремих словах, балансує поперемінно між легативою, стокативою і переддиховою атакою, а зміна між всіма регістрами часто відбувається навіть всередині слів. Все це свідчить про детальну роботу К. Лі над інтонаційним малюнком навіть для епізодичної короткої ролі.

Наукова новизна статті полягає в тому, що було проведено комплексне дослідження мовно-інтонаційної складової акторських робіт у фільмах Т. Бертоні періоду 90-х, а також вплив на них готичного мистецтва.

Висновки. Отже, з вищесказаного можна зробити висновок, режисерський стиль Т. Бертоні, який загалом базувався на готичному мистецтві, німецькому експресіонізмі, класичних фільмах жахів, кінострічках категорії «Б», літературі епохи Романтизму, вирізняється не лише яскравою візуальною складовою, а й неординарними персонажами, кожен з яких має і свої мовні особливості, що продемонстровано на прикладі інтонаційного аналізу ролей. Багато молодих сучасних кінорежисерів, включаючи

українських, продовжують надихатись творчістю Т. Бертоні досі.

Література

1. Harriman A., Bontje M. Some Wear Leather, Some Wear Lace: The Worldwide Compendium of Postpunk and Goth in the 1980s. Bristol: Intellect Ltd, 2014. 216 p.
2. Inter-Planetary Soundclash. Music, Technology and Territorialisation in Mars Attacks. Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema / Ed. P. Hayward, 2004. P. 176-187.
3. Markley R. Geek/Goth: Remediation and Nostalgia in Tim Burton's Edward Scissorhands. *Goth: Undead Subculture*. / Ed. M. Bibby, L. Goodlad. New York, USA: Duke University Press. 2007. P. 277-292. <https://doi.org/10.1515/9780822389705-016>
4. Nathan I. Tim Burton: The Iconic Filmmaker and His Work (new edition). London: White Lion Publishing, 2024. 192 p.
5. Robb J. The Art of Darkness: The History of Goth. London: Louder Than War, 2023. 537 p.
6. Taylor A. How to see things differently: Tim Burton's Reimaginings. *The works of Tim Burton: From margins to mainstream*. / Ed. J. Weinstock Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2013. P. 99-116. URL: <https://hdl.handle.net/10133/5220>
7. Tolhurst L. Goth: A History. London: Quercus, 2023. 242 p.

References

1. Harriman, A., Bontje, M. (2014). Some Wear Leather, Some Wear Lace: The Worldwide Compendium of Postpunk and Goth in the 1980s. Bristol [in English].
2. Hayward, P. (Ed.). (2004). Inter-Planetary Soundclash. Music, Technology and Territorialisation in Mars Attacks. Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema, 176–187 [in English].
3. Markley, R. (2007). Geek/Goth: Remediation and Nostalgia in Tim Burton's Edward Scissorhands. In M. Bibby & L. Goodlad (Eds.) *Goth: Undead Subculture*. New York, USA. 277–292. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780822389705-016> [in English].
4. Nathan, I. (2024). Tim Burton: The Iconic Filmmaker and His Work (new edition). London [in English].
5. Robb, J. (2023). The Art of Darkness: The History of Goth. Louder Than War. London [in English].
6. Taylor, A. (2013). How to see things differently: Tim Burton's Reimaginings. In J. Weinstock (Ed.) *The works of Tim Burton: From margins to mainstream*. Basingstoke, UK. 99–116. URL: <https://hdl.handle.net/10133/5220> [in English].
7. Tolhurst, L. (2023). Goth: A History. London [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 19.02.2025

УДК 792.072.3:070(477.54)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328007

Цитування:

Щукіна Ю. П. Всеукраїнське видання «Мистецька трибуна» (1930–1931): особливості критичного письма про театр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 403–408.

Щукіна Юлія Петрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського
<https://orcid.org/0000-0001-8329-6828>
kovalenko_752016@ukr.net

Shchukina Ju. (2025). All-Ukrainian "Mystetska Trybuna (Artistic Tribune)" Fortnightly (1930–1931): Special Features of Critiques About Theatre. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 403–408 [in Ukrainian].

ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ВИДАННЯ «МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА» (1930–1931): ОСОБЛИВОСТІ КРИТИЧНОГО ПИСЬМА ПРО ТЕАТР

Метою статті є охарактеризувати суспільну та естетичну платформу видання «Мистецька трибуна» та виявити основні структурні елементи його змісту, сталі жанри й пріоритетну тематику матеріалів на його шпальтах. **Методологія дослідження** включає системний, порівняльний методи, методи класифікації та контент-аналізу, а також процедуру рейтингування. **Наукова новизна.** У статті вперше фронтально проаналізовані всі матеріали видання республіканського значення «Мистецька трибуна»; виявлено місце театрального мистецтва на його сторінках; простежено динаміку змін у структурі номерів та виявлено рейтинговість тогочасних театрів серед робітників, елементи його змісту, сталі жанри й тематичні пріоритети матеріалів на його шпальтах. **Висновки.** «Мистецька трибуна» -- орган Спілки робітників мистецтв («Робмис»), чим зумовлено антиестетську, ідеологічно загострену та виробничо-технологічну специфіку погляду його авторів на мистецтво, в першу чергу, театр (67% матеріалів). Найбільш популярними у журналі були: передова стаття; рубрики полеміки «Наша трибуна», кадри, літературна сторінка, хроніка, фейлетон. Жанр інтерв'ю представлений лише в першому номері. Видання висвітлювало вистави лише за творами сучасних радянських авторів, багато писало про участь бригад в засівній кампанії, про робітничо-селянський і самодіяльний театр. Рубрика «бібліографія» не знайшла відгуку в читачів. У той самий час розрослася рубрика «сигналу» (скандально-кримінальна хроніка театру). Попри упереджене ставлення головного редактора Д. Грудина до Л. Курбаса, кількість публікацій про «Березіль» перевершує кількість про будь-який інший колектив, що свідчить про об'єктивну активність цього театру в реконструктивних процесах доби. Майже однаковий з «Березолем» та Театром ім. І. Франка рейтинг публікацій про Одеський театр Революції та Перший драматичний театр ім. Т. Шевченка змушує уточнити уявлення про коло театрів-лідерів початку 1930-х.

Ключові слова: театральна аналітика, театральна критика, театрознавство, театральна культура України, «Мистецька трибуна», Дмитро Грудина, театр «Березіль».

Shchukina Juliia, Associate Professor, Head of the Department of Theatre Studies, Ivan Kotliarevskyi National University of Arts

All-Ukrainian "Mystetska Trybuna (Artistic Tribune)" Fortnightly (1930-1931): Special Features of Critiques About Theatre

The purpose of the article is to characterise the social and aesthetic platform of "Mystetska trybuna (Artistic Tribune)" fortnightly and to identify the main structural elements of its content, permanent genres and thematic priorities of the materials on its pages. **The research methodology** includes systems approach, comparative, classification and content analysis methods. **Academic novelty.** The article for the first time frontally analysed all the materials of republican "Mystetska trybuna" fortnightly; the place of theatrics on its pages was determined; the dynamics of changes in the structure of numbers is traced and the rating of theatres among workers, elements of its content, permanent genres and thematic priorities of materials on its pages were revealed. **Conclusions.** "Mystetska trybuna" was the official publication of the Trade Guild of Artworkers ("RobMys"); this explains the anti-aesthetic, ideologically sharpened and industrial and technological specificity of the views of its authors on art, primarily, theatre (65 percent of materials). The most popular in the magazine were: the leading article; the polemic column "Our Tribune"; cadres; the literary page; the chronicle, and the feuilleton. The genre of interview was presented only in the first issue. The publications covered only those performances, which was based on the works of contemporary Soviet authors; the magazine presented a lot about the participation of agri brigades in the sowing campaign, about the workers' and peasants' and amateur theatres. The

“Bibliography” section did not find a response from readers. At the same time, the “Signal” section (scandalous and criminal chronicle of the theatre) expanded. Despite the biased attitude of editor-in-chief D. Hrudyna to L. Kurbas, the number of publications about “Berezil” exceeds the number about any other theatre ensemble, which testifies to the objective activity of this theatre in the reconstructive processes of that time. Almost the same as about “Berezil” and Ivan Franko Theatre, the rating of publications about Odesa Theatre of Revolution and the First Drama Theatre (Taras Shevchenko Drama Theatre) makes us clarify the idea of the circle of the leading theatres of the early 1930s.

Keywords: theatre analytics, theatre criticism, theatre studies, theatre culture of Ukraine, “Artistic Tribune”, Dmytro Grudyna, “Berezil” theatre.

Актуальність теми дослідження. Історія театральної аналітики в періодичних виданнях України 1920–1940 років досліджена не повно і не системно. Окремі праці з цієї теми написані такими українськими театрознавцями як О. Клековкін, Ю. Полякова, С. Роса-Лаврентій, В. Собіянський, Ю. Коваленко (Щукіна). Серед різноманіття видань, що висвітлювали театральне життя УРСР у період «реконструктивної доби театру» (а це, насамперед, україномовні видання 1920-х «Барикади театру», «Нове мистецтво», «Радянське мистецтво», «Радянський театр», «Червоний шлях», «Культробітник», «Сільський театр», «Культфронт» і «Плуг», трохи пізніше – «Театральна декада», «Радянська музика», «Театр» а також десятки регіональних газет), нашу увагу привернув журнал «Мистецька трибуна», який виходив друком у столиці республіки протягом півтора років. Лобіювання виданням ідеї пролетаризації сценічного мистецтва як одного з інструментів «соціалістичного будівництва» відбило знаменні тенденції драматичного періоду в історії української культури. Про актуальність всебічного вивчення театального письма України цього періоду опосередковано свідчить і той факт, що в академічному виданні «Історія українського театру» [2] відсутній аналіз театральної критики цього періоду.

Аналіз досліджень і публікацій. Виданню «Мистецька трибуна» присвячено невелике гасло Н. Полянської в «ЕСУ» [7]. Матеріалом, що безпосередньо проаналізовано в цій статті, є всі публікації у № 1–33 журналу «Мистецька трибуна». Понятійно-методологічною основою аналізу стали такі академічні словникові видання, як «Театральна культура України: матеріали до історичного словника» за авторства О. Клековкіна, Ю. Бені, С. Кулінської [5], «Соціалістичний реалізм: словник» [4] та методичний посібник «Мистецтво: Методологія дослідження» [3] О. Клековкіна. Усвідомленню суспільно-політичного і мистецького контексту, у якому постало періодичне видання «Мистецька трибуна», посприяло опрацювання відповідних розділів таких видань з історії українського театру, як «Історія українського театру» [2] та «Український драматичний театр: Нариси історії. У 2 т.» (в останньому найбільш

повно відображено інфраструктуру театального життя УРСР, проте оціночно воно є дуже застарілим) [8]. Орієнтири і вподобання головного редактора «Мистецької трибуни» Дмитра Грудина дали змогу уточнити театрознавче дослідження Галини Ботунової [1].

Метою статті є охарактеризувати суспільну та естетичну платформу видання «Мистецька трибуна» та виявити основні структурні елементи його змісту, сталі жанри й пріоритетну тематику матеріалів на його шпальтах.

Виклад основного матеріалу. Авторка енциклопедичного гасла про «Мистецьку трибуну» зауважила, що ілюстрований журнал «виходив 1930–1931 раз на два тижні у Харкові як орган Всеукр. комітету робітників мистецтва» (Робмис – Ю. Щ.) [7]. Головним редактором журналу став директор Харківського муздраміну, актор і театральний критик Д. Грудина. Про його участь в подіях, що відбувалися за півроку до виходу першого числа «Мистецької трибуни», а саме у цькуванні Леся Курбаса і театру «Березиль» на театальному диспуті 1929 року, театрознавиця Г. Ботунова писала: «Прямим продовженням цього театального диспуту <...> став пленум художньо-політичної ради при Управлінні мистецтв НКО, який відбувся 7–8 вересня цього ж 1929 року. <...> Усе звелось до ще більш жорсткої критики “Березоля” і особисто Л. Курбаса. Директор Одеської держдрами С. Шраменко, вуспівці Іван Кулик, Яків Савченко, Д. Грудина <...> ніби змагаються між собою в намаганні якомога дошкульніше ужалити Л. Курбаса» [1, 167–168]. Однак у першому номері видання редакція вмістила інтерв’ю на предмет того, яким мусить бути новий журнал, з трьома учнями Леся Курбаса, і з ним самим.

Видання мало постійних авторів, серед яких сам Д. Грудина, Я. Кацанов, Л. Дмитрова. З ним співпрацювали журналісти, що спеціалізувалися на рецензіях, С. Гец, В. Морський, М. Євенлев та ін., проте планувалося, що основним авторським ресурсом «Мистецької трибуни» стануть представники «виробництва». Позиція Л. Курбаса по відношенню до керованого Д. Грудиною видання було буквально

засвідчено відсутністю у подальшому на його шпальтах матеріалів за підписом очільника театру «Березіль» і його провідних митців. У передовій статті першого номера журналу 1931 року, очевидно, сам Д. Грудина нарікав на інертність авторів від виробництва: «Зовсім не пишуть наші кваліфіковані режисери, артисти, педагоги, художники від театру... Дехто, правда, задекларував у першому числі „М. Т.“ „важливість“, „кончу потребу“, „велику користь“ нашого журналу... висловив декілька своїх міркувань... яким мусить бути „М. Т.“ та й по всьому... <...> невідомі нікому й причини такого ігнорування свого професійного органу кваліфікованими майстрами» [6, 2].

Прикметним є, що найбільшу кількість матеріалів у «Мистецькій трибуні» друкували на театральну тематику. Тоді як близька вісімдесяти матеріалів нарахували ми на тему музичного мистецтва (теоретичні, дискусійні статті, матеріали, присвячені діяльності Укрфілу та провідним музичним колективам, зокрема, капелі «Думка»).

Трохи менше статей (70) було присвячено кіно та фотосправі. Питанням образотворчого мистецтва на сторінках видання було відведено лише близька тридцяти публікацій (серед яких – дискусійні матеріали, огляди виставок і, в тому числі, інформація про закладання пам'ятників письменникам).

Про популярне серед широких верств робітників циркове мистецтво в УРСР та СРСР у «Мистецькій трибуні» було надруковано близько п'ятнадцяти матеріалів. Разом з тим, три з них були пов'язані з театром – березільці Б. Балабан і М. Крушельницький запровадили в столичному цирку перші українські номери.

Літературі в «Мистецькій трибуні» було присвячено всього сім публікацій. Таких, як статті театрознавиці, дружини Д. Грудина Людмили Дмитрової про М. Коцюбинського і Т. Шевченка – прикро безбарвні і заідеологізовані, як для авторки виданого в 1929 році одного з перших українських академічних театрознавчих видань «Підручна книга з історії всесвітнього театру» (з авторською присвятою Лесеві Курбасу). Проте одна з публікацій з питань літератури прикметна редакційною політикою 1930 року. Із заголовком «Про нацменшини» вона базується на фольклорній експедиції К. Квітки до болгарської колонії біля Мелітополю.

Зовсім не в фокусі видання виявилось мистецтво танцю. У першому числі видання було вміщено роздуми практиків Державної української опери Г. Лерхе і М. Мономахова про танець в сучасному радянському мистецтві;

надалі в одному з номерів редакція привертала увагу до проблем молодих кадрів балету.

Буквально дві публікації у виданні стосувалися радіо.

Точний підрахунок кількості одиниць матеріалів різної тематики зробити неможливо, оскільки нерідко стаття належала до двох рубрик (до прикладу, музичне мистецтво і колонка сатири; театральне мистецтво і некролог; музичне або театральне мистецтво і проблеми підготовки мистецьких кадрів; театральне мистецтво як об'єкт дослідження і, водночас, театральна критика як інструмент дослідження). Разом з тим, кількість самих матеріалів встановити вдалося – 582 про театр і 282 на інші теми.

Редакція практикувала тематичні номери. Тенденційним є, що на обкладинці першого номеру «Мистецької трибуни», головним сюжетом якого стало святкування десятиріччя Київського театру імені І. Франка, було опубліковано фото Гната Юри в образі Малоштаня з флагманської для театру соцреалізму вистави «Диктатура». Серед тридцяти трьох номерів обсягом по 24 сторінки (деякі з них, щоправда, від літа 1930 виходили здвоєними, по 40 сторінок) були і присвячені темі шефства підприємств над театрами, художній самодіяльності, театру робітничої молоді, міжнародним жіночому дню і дню робітничого театру, оперним театрам республіки і проєкту театру масової дії. Темою останнього номеру «Мистецької трибуни» у червні 1930 року стали кадровий дефіцит у сфері мистецтва та вимоги до підготовки нових кадрів.

Н. Полянська виокремлювала серед основних рубрик: ««Наша трибуна», «Засівне», «Літературна сторінка»» [7]. Типовими, на її думку, були матеріали в жанрі рецензій «на художні виставки та кінофільми» [7].

Крім них, основними рубриками журналу були такі: передова стаття на суспільно-політичні теми, із загальних питань мистецтва «у світлі рішень» ЦК партії, стенограми виступів посадовців. Загалом у виданні понад 90 подібних матеріалів, 35 з яких стосуються безпосередньо театру.

Освіті в муздрамінах та питанню кадрів у журналі було присвячено 40 публікацій.

Участь театрів у засівних кампаніях 1930 і 1931 років відобразили 18 матеріалів.

Тривожним симптомом часу стала рубрика, яку, перефразовуючи назву однієї з публікацій, можна було б назвати «На чорну дошку» (в значенні дошки догани). Близька 50 публікацій в цій рубриці оперативно і в дуже

різкій формі відгукувалися на порушення стандартів «соціалістичної поведінки» у конкретних працівників театрів та видовищних установ. У цій рубриці виступали не фахові рецензенти, а представники виробництв та робкори. О. Клековкін писав про тогочасне явище рецбригад, «до участі в яких вербували здебільшого малоосвічених робітників, з яких намагалися виховати армію театральних робкорів, адже вважалося, що театральне робкорівство «мусить розвинутися в справжню пролетарську критику»» [4, 72]. Достатньо регулярно у журналі друкували фейлетони і карикатури (8).

Майже в кожному номері було вміщено рубрику хроніка.

Рецензії на вистави не були основним жанром цього радянського видання. Для робітників тему театру намагалися подавати більш укрупнено – статті до ювілеїв театрів (Театр імені І. Франка, Театр імені М. Заньковецької), огляди театального сезону в окремо взятому колективі, огляди гастрольних виступів театрів СРСР на сценах України (зокрема, Бакінського робітничого театру, 1-го державного Білоруського театру, Кутаїського театру імені К. Марджанішвілі та Тбіліського театру імені Ш. Руставелі, московських Театру імені Вс. Мейєрхольда в Харкові, Державного єврейського театру в Харкові та Одесі) – всього 17 таких оглядів. При цьому, загалом було надруковано 15 матеріалів про театр в інших республіках: Грузії, Вірменії, Білорусі і – найбільше – Росії, зокрема щодо постановок «Диктатури» в Москві та Мінську. Матеріал про український театр «Жовтень» в Ленінграді було вміщено в № 5 від 1930 року, а вже 14 листопада 1931 року засновник цього театру і автор статті Дмитро Ровінський був заарештований.

Особливістю «Мистецької трибуни» було дуже дозоване і тенденційне (у фокусі – робітничі театри), але висвітлення сценічного мистецтва закордоном: Фольксбюне і Берлінського пролетарського театру на чолі з Е. Піскатором, Берлінського театру молодого актора, який гастролював у Харкові, фото з вистави Цюрихського робітничого театру.

На відміну від двох інших родів літератури, питання драматургії стали однією з провідних рубрик журналу. Та тенденційність викладу розвитку драматургії видно неозброєним оком. Прізвище М. Куліша у «Мистецькій трибуні» було надруковано лише в контексті його доповіді на конференції та як автора п'єс «Народний Малахій» і «97», до яких звертався театр «Березіль». Драматургія

І. Кочерги («Алмазне жорно») кваліфікувалася редакцією як історично беззмістовна. Проте драматург Я. Мамонтов (він до того ж був професором муздраміну, який очолював головний редактор «Мистецької трибуни») фактично окупував рубрику драматургії. Крім низки повідомлень про видання ним монографії, присвяченої І. Тобілевичу, про його роботу в драматургічній лабораторії при муздраміні, видання подало стенограму його виступу з приводу реформи оперного театру. Крім того, «Мистецька трибуна» інформувала про написання п'єси «Кадри» І. Микитенком; згадувала таких авторів, як М. Ірчан, В. Муринець, (?) Матвій, (?) Сибіряк; подавала інформацію про дозвіл п'єс Головреперткомом, моніторила брак перекладів драматичних творів, зафіксувала факт проведення всеукраїнської конференції драматургів (всього 17 матеріалів).

У добірці статей нами було виявлено наголос на корпоративне і ремісниче осягнення специфіки театального мистецтва. Низка публікацій відповідає рубриці «архітектура театру». Так, вже у № 2 видання було вміщено два фото театру «Березіль» (партеру і верхнього фое) після ремонту. При цьому, про мистецькі виміри діяльності цього театру не йтиметься аж до № 12–13, в яких вийде перша повноцінна у «Мистецькій трибуні» рецензія на виставу «Березолю». Видання знайомило своїх читачів з перебігом будівництва столичного Червонозаводського театру; з будівництвом нових театрів за новим словом техніки у Ромнах та в Гумані (нині -- Умань); проєктом Всесоюзного Палацу мистецтв; з роботами переможців міжнародного конкурсу і планами будівництва в Харкові нового театру масової дії (цьому ж амбітному архітектурному проєкту, із оглядною залогою, розрахованою на 4000 глядачів і сценою на 1000 акторів та статистів, було присвячено у журналі ще одну статтю). Фактично у цій пильній увазі до будівлі театру та її сучасної оснащеності відчувається урбаністична оптика висвітлення театального мистецтва на сторінках «Мистецької трибуни».

До кола уваги редакційної колегії потрапили питання технологій театру і службових компетенцій його працівників не творчих спеціальностей, зокрема, директорів, адміністраторів. У «Мистецькій трибуні» вийшли статті про шкідливість театального пилу і про увагу до охорони праці робітників театру; про винаходи у «теаелектроосвітленні» В. Солодовникова в Луганському міському театрі та (?) Дехтяренка в театрі імені І. Франка

(останній сконструював за допомогою комбінації лінз і дзеркал прожектор, що заміняє три).

Рубрика «Бібліографія» постала лише в чотирьох номерах «Мистецької трибуни». Прикметно, що редакція інформувала робітників лише про нові видання у сфері театального мистецтва. Започаткована в середині першого року рубрика «Літературна сторінка робмисівця» була так само орієнтована на театр – у ній друкувалися частини монографії П. Грудини, сатиричні огляди авторства бригади «березильців» на гастролі в Донецькій області, «спогади за 50 років одного зі старих театральних діячів» М. Рудзевича, рефлексії у прозі акторів робітничо-селянських театрів.

Принагідно актуальною ставала для редакційної політики рубрика некрологу. Всього їх було вміщено шість. Три некрологи сповіщали про відхід митців образотворчого мистецтва – В. Арндта, К. Бульдїна, І. Репїна. Один – знакової постаті в музичному світі Харкова – І. Слатїна. Два – митців сцени (актору театру «Шахтарка Донбаса» М. Чужбінова та солістки Державної української опери К. Коп'йової).

У процесі аналізу матеріалів встановлено, що діяльність кількох театрів України висвітлювали в «Мистецькій трибуні» набагато частіше, ніж в інших: Державного театру «Березіль» (20), Київського театру імені І. Франка і Одеського державного драматичного театру (театру Революції) (14), Першого драматичного театру імені Т. Шевченка (Дніпропетровське) (14), Державної української опери (13).

Значно поступалися їм в рейтингу, проте займали достатньо амбітні позиції в робітничому середовищі харківські Державний єврейський театр (8) (інші єврейські театри в Україні – 5) і Червонозаводський театр (8), Театр імені М. Заньковецької (8), Вседонбаський державний драматичний театр, Державний одеський оперний театр і Театр «Шахтьорка Донбаса», Державна українська музична комедія (Харків), Київський оперний театр (7), Сталінський театр імені Артема, Театр імені Е. Блакитного, Державна робітничка опера (6). П'ять публікацій вийшло про театри санкультури (Харкова, Дніпропетровського, Одеси та ін.). Театри робітничої молоді (ТРОМи) Києва, Одеси, Херсона, Миколаєва, Запоріжжя, Сталіно були висвітлені по одній публікації, тоді як державний ТРОМ у Харкові – у трьох (разом – 9).

Крім єврейського театру, іншонаціональні театри в Україні висвітлювали в такій пропорції: російські театри (Одеса, Проскурів, Київ, Сталіно,

Дніпропетровське, разом 14 публікацій) – радше інформаційно, ніж аналітично. Київський Польський пролетарський театр був представлений однією, але повноцінною публікацією.

Помітну увагу видання виявляло до проблеми виховання маленького глядача – про театри для дітей України вийшло 11 публікацій. Три інформації (в рубриці хроніки) привертали увагу до Українського педагогічного театру для дітей «Піонер».

Такий тогочасний театральний феномен як державні пересувні робітничо-селянські театри автори матеріалів для словника «Театральна культура України» відфіксували від 1926 року (за публікацією Л.Предславича): «Пересувний робітничо-селянський театр <...> провадить працю під безпосереднім керівництвом Політосвіти і доглядом сельметодсекції кабінету Політосвітчика. Театр не обмежується тільки постановочною роботою <...>. Подаючи організаційні інструкції через бесіди та практичну роботу місцевим драмгурткам, робсельтеатр щільніше знизуватиме їх роботу зі загальною роботою політосвітніх органів» [5, т. 2, 407-408]. «Мистецька трибуна» висвітлювала їх діяльність регулярно: пересувний селянський театр «Червоний шлях» (дві публікації), робітничо-селянські театри імені М. Коцюбинського (3), Сумський пересувний театр, Херсонський і Криворізький робітничо-селянські театри, полтавський пересувний театр сатири «Червоний перець» (1) та ін.

Невелику кількість публікацій присвячено народним, самодіяльним театрам, серед яких дві – Кагарлицькому театру ковгоспівської молоді, а також огляди театрів цього типу.

У цей самий час унікальний «Театр читця» був згаданий у «Мистецькій трибуні» лише один раз. Всеукраїнський Показовий театр ляльок у Харкові з'явився на сторінках видання лише двічі.

Рейтингом у робітничого читача і своєрідною рекламою прогресивних, на думку редакції видання, театрів були друковані в них афіші. Найчастіше – із зазначенням повного складу та репертуару, рідше – присвячені новій виставі, з інформацією про постановочну групу, або – такі, що привертали увагу до гастролей театральних колективів у різних містах. Особливу цінність для сучасного дослідника представляють «плян» роботи театрів на 1930–1931 рік по об'єднаннях та перелік театрів та інших видовищних організацій, що входили до теа-трестів. Зазначимо, що у виданні «Театральна культура України...» чітко фіксується входження поняття Театральний трест до професійного обігу (1930) [5, 478–479], тож вміщена в «Мистецькій трибуні» інформація своєчасно давала робітникам довідку, які театри та інші видовищні організації об'єднували Харківський,

Київський, Лівобережний, Правобережний та Всеукраїнський трести.

Публікація рекламних афіш мала системний характер, проте кількість їх на початку і наприкінці кожного номера коливалася від однієї-двох до чотирьох і більше. Так, всього у 33 номерах «Мистецької трибуни» було надруковано 67 театральних афіш (крім того, афіші анонсували вихід у прокат фільмів). Найбільше реклами подавали про столичні театри: Державна українська музкомедія (відкрилася за 4 місяці до першого числа журналу – 6 афіш) «Березіль», Державний єврейський театр – по 4 афіші, Харківський Червонозаводський театр, Театр імені М. Заньковецької, Харківська робітничка опера – по три афіші.

Наукова новизна. У статті вперше фронтально проаналізовані всі матеріали видання республіканського значення «Мистецька трибуна»; виявлено місце театального мистецтва на його сторінках; простежено динаміку змін у структурі номерів та виявлено рейтинговість тогочасних театрів серед робітничого читача.

Висновки. «Мистецька трибуна» – орган Спілки робітників мистецтв («Робмис»), чим зумовлено антиестетську, ідеологічно загострену та виробничо-технологічну специфіку погляду його авторів на мистецтво, в першу чергу, театр (67% публікацій). Найбільш популярними жанрами в журналі виявилися: передова стаття; рубрики «Наша трибуна» (полеміка), «кадри», літературна сторінка робітника мистецтв; хроніка; фейлетон. Жанр інтерв'ю представлений лише в першому номері. Фахові рецензії межують на сторінках видання з відгуками бригад робітничих кореспондентів. Видання висвітлювало вистави лише за творами сучасних радянських авторів, багато писало про участь бригад у засівній кампанії, про шефство підприємств над театрами, про робітничо-селянський і самодіяльний театр. Рубрика «Бібліографія», що була наявною в перших номерах «Мистецької трибуни», не знайшла відгуку в читачів. Водночас розрослася рубрика «на чорну дошку» (посутньо, скандально-кримінальна хроніка театру, естради, цирку, музики). Найпоширенішим ілюстративним матеріалом до публікацій у 1930 році були фото макетів та сценографії. В останніх номерах видання прослідковується занепад специфіки «багатоілюстрованого видання» і засилля політичних передовиць (у № 12 1931 року їх аж чотири). Аналіз матеріалів «Мистецької трибуни» виявив і несподівані висновки. Попри упереджене ставлення Д. Грудини до Л. Курбаса і його театру, кількість публікацій про «Березиль» перевершує кількість матеріалів про будь-який інший

колектив, що свідчить про об'єктивну активність цього театру в реконструктивних процесах доби. Майже однаковий з «Березолем» і Театром імені І. Франка рейтинг публікацій про Одеський театр Революції та Перший драматичний театр імені Т. Шевченка змушує уточнити уявлення про коло театрів-лідерів початку 1930-х. Російським драматичним театрам у виданні приділяли кількісно і якісно менше уваги, ніж українським і навіть єврейським.

Література

1. Ботунова Г. «Березиль» у центрі театального диспуту 1929 року. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. Стор. 327–342.
2. Історія українського театру : у 3 т. / за ред. Г. Скрипник, ІМФЕ імені М.Т. Рильського. Т. 2. 2009. 869 с.
3. Клековкін О. Мистецтво: методологія дослідження : метод. посіб. ІПСМ НАМУ. Київ : Фенікс. 2017. 144 с.
4. Клековкін О. Соціалістичний реалізм : словник. Київ : Арт-економі, 2021. 160 с.
5. Клековкін О., Бентя Ю., Кулінська С. Театральна культура України : матеріали до історичного словника. У 2 т. Київ : ІПСМ НАМ України, 2023.
6. Ми почали... давайте далі. *Мистецька трибуна*. 1931. № 1. С. 3–5.
7. Полянська Н. І. Мистецька трибуна. Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-64676> (дата звернення: 05.01.2025).
8. Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. Том 2. Київ : Наукова думка. 1959. 520 с.

References

1. Botunova, H. (2012). "Berezil" at the Centre of the Theatrical Dispute of 1929. Life and Work of Les Kurbas. Lviv – Kyiv – Kharkiv [in Ukrainian].
2. Skrypnyk, H. (Ed.) (2009). The History of Ukrainian Theatre: in 3 vols. Vol.2. Kyiv [in Ukrainian].
3. Klekovkin, O. (2017). Arts: Research Methodology. Methodological Guide. Kyiv [in Ukrainian].
4. Klekovkin, O. (2021). Socialist Realism. Dictionary. Kyiv [in Ukrainian].
5. Klekovkin, O., Bentia, Yu., & Kulinska, S. (2023). Theatrical Culture of Ukraine. Materials for the Historical Dictionary. Kyiv [in Ukrainian].
6. We started... Come on continue. (1931). *Mystetska trybuna*, 1, 4–6 [in Ukrainian].
7. Polianska, N. I. (2018). Artistic Tribune. Encyclopedia of Modern Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-64676> [in Ukrainian].
8. Boboshko, Yu., Yosypenko, M., & Nesterovskyi, P. (Eds.) (1959). Ukrainian Drama Theatre: Essays on History: in 2 vols. Vol. 2. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2025
Отримано після доопрацювання 12.02.2025
Прийнято до друку 20.02.2025

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328017

Цитування:

Гордєєв С. І. Особливості режисури Кшиштофа Варліковського крізь призму тенденцій сучасного європейського театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 409–413.

Gordeyev S. (2025). Features of Krszystof Warlikowski's Direction through the Prism of the Trends of Modern European Theatre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, й, 409–413 [in Ukrainian].

Гордєєв Сергій Іванович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
Харківської державної академії культури,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-5654-0837>
sergeygordeyev1402@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ КШИШТОФА ВАРЛІКОВСЬКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ

Мета статті – виявити характерні риси режисерської творчості К. Варліковського в контексті особливостей розвитку сучасного європейського театру. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний метод, історико-культурний метод, метод біографічної реконструкції та типологічний метод (для уточнення процесу формування та становлення режисури К. Варліковського), а також метод мистецтвознавчого, жанрово-стильового та структурного аналізу, що посприяли концептуалізації режисури майстра. **Наукова новизна.** Досліджено особливості режисури К. Варліковського кінця ХХ ст. – перших десятиліть ХХІ ст.; розглянуто підходи режисера до постановок драматичних вистав, специфіку авторського бачення, формування візуального ряду вистав та взаємодії між глядачем і актором; проаналізовано режисуру К. Варліковського крізь призму «перформативного повороту». **Висновки.** Кшиштоф Варліковський не створив системи чи методу, які могли б легко застосовуватися іншими театральними практиками, але його спосіб роботи, зобов'язання та підхід як до актора, так і до глядача, є джерелом натхнення для інших театральних діячів. Вистави К. Варліковського – побудовані на грі асоціацій, запереченні процесу перегляду як комфортного процесу, але безумовно джерела нового досвіду, – не є завершеним, фіксованим та готовим культурним продуктом, а тимчасовими подіями, відкритими для змін, що є наслідком постійної роботи над постановкою та подіями в житті акторів і режисера. Понад двадцять років режисер виступає за глибоке оновлення мови європейського театру. Спираючись на посилання до кіно та оригінальне використання відео, винаходячи нові форми театру, що спрямовані на відновлення зв'язку між п'єсою і глядачем, він закликає останніх відкрити для себе те, що приховано під тлом буденного життя. На сучасному етапі К. Варліковський репрезентує свої театральні постановки на провідних фестивалях світу, від Європи до Америки, і здійснює постановки ліричних опер на сценах головних європейських оперних театрів. Постановки режисера як вільного художника – спроба відкрити поетичні прогалини, щоб показати інший бік медалі, в процесі самопізнання та складного антропологічного дослідження.

Ключові слова: К. Варліковський, театральна режисура, сучасний європейський театр, перформативний поворот, режисерська лексика, взаємодія актора і глядача.

Gordeyev Serhiy, Honoured Artist Worker of Ukraine, Candidate of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture

Features of Krszystof Warlikowski's Direction through the Prism of the Trends of Modern European Theatre

The purpose of the article is to identify the characteristic features of K. Warlikowski's directorial work in the context of the features of the development of modern European theatre. **Research methodology.** The analytical method, the historical-cultural method, the method of biographical reconstruction and the typological method (to clarify the process of formation and development of K. Warlikowski's directing), as well as the method of art history, genre-style and structural analysis, which contributed to the conceptualisation of the master's directing, were applied. **Scientific novelty.** The features of K. Warlikowski's directing of the late 20th century – the first decades of the 21st century were studied. The director's approaches to staging dramatic performances, the specifics of the author's vision, the formation of the visual series of performances and the interaction between the viewer and the actor were considered. K. Warlikowski's directing is analysed through the prism of the “performative turn”. **Conclusions.** Krzysztof Warlikowski did not create a system or method that could be easily applied by other theatre practitioners, but his way of working, commitment and approach to both the actor and the viewer are a source of inspiration for other theatre figures. K. Warlikowski's performances – built on a game of associations, the denial of the viewing process as a comfortable

process, but certainly a source of new experience – are not a completed, fixed and ready-made cultural product, but temporary events open to change, which is the result of constant work on the production and events in the lives of the actors and the director. For more than twenty years, the director has been advocating for a deep renewal of the language of European theatre. Drawing on references to cinema and the original use of video, inventing new forms of theatre aimed at restoring the connection between the play and the spectator, he calls on the latter to discover for themselves what is hidden under the background of everyday life. At the present stage, K. Warlikovsky represents his theatre productions at the leading festivals of the world, from Europe to America, and stages lyrical operas on the stages of the main European opera houses. The director's productions as a free artist are an attempt to open poetic gaps to show the other side of the coin, in the process of self-knowledge and complex anthropological research.

Keywords: K. Warlikovsky, theatre directing, modern European theatre, performative turn, directorial vocabulary, actor-spectator interaction.

Актуальність теми дослідження. У формуванні тенденцій сучасного театрального мистецтва особливу роль відіграє творчість Кшиштофа Варліковського, який посідає важливе місце в польському театрі зокрема та європейському загалом. Режисера є постійним учасником найпрестижніших міжнародних театральних фестивалів, а його постановки протягом кількох десятиліть викликають значний резонанс як серед театральних критиків, так і серед глядачів. Незважаючи на значний внесок у режисерську лексику перших десятиліть ХХІ ст., визнану на світовому рівні К. Варліковський залишається маловідомим в Україні. Наукова рефлексія його режисерських підходів та філософсько-світоглядного бачення, що стала основою знакових постановок музичного та драматичного театру – важливе завдання сучасного мистецтвознавства. Отже, актуальність дослідження творчості К. Варліковського зумовлена необхідністю заповнення лакуни в теорії сучасного європейського режисерського театру.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останніх років науковий інтерес українських мистецтвознавців і театрознавців до сучасної європейської театральної режисури помітно зростає. Серед основних аспектів – розкриття режисерських підходів до адаптацій літературного першоджерела, що розглянуто О. Спольською та Н. Зеленою в публікації «Режисура в сучасному театрі: аналіз стилів та впливу режисерських рішень на інтерпретацію тексту» [8], феномен режисури провідних представників європейського театру кінця ХХ – початку ХХІ ст.: Р. Кастеллуччі, якому присвячено статті Т. Буздигана [1], І. Іващенко та В. Стрельчук [4], Іва ван Хове [5] та ін.; інноваційні підходи до візуальної частини сценічних постановок, досліджених Ю. Легеньким, В. Стрельчук та А. Гоцалюк [6] та ін. Проте режисура К. Варліковського лишається не достатньо висвітленою – серед окремих праць, у яких так чи інакше розглянуто творчість майстра, назовемо публікації

О. Сердюка «"Король Роген" К. Шимановського в лабіринтах шукань музичного театру рубежу ХХ–ХХІ століття» [7], А. Єфімейко «Опери Бориса Блахера та Еріха Цейсля в інтер'єрі мюнхенського Opernfestspiele in der Reithalle» [2] та ін.

Мета статті – виявити характерні риси режисерської творчості К. Варліковського в контексті особливостей розвитку сучасного європейського театру.

Виклад основного матеріалу. Кшиштоф Варліковський (1962 р. н.) є представником першого покоління театральних режисерів, яке працює виключно в посткомуністичній Польщі – перші вистави він поставив у 1989 р., у віці 27 років, після закінчення студій філософії та історії в Ягеллонському університеті (Краків), а також французької мови та грецького театру в Сорбонні в Парижі. На початку 1990-х рр. К. Варліковський вступив на режисерський факультет Національної академії театального мистецтва в Кракові і невдовзі зарекомендував себе як найбільш яскравий, сміливий та проникливий режисер свого покоління. Театр К. Варліковського порушив прийняту історіографію, зламав традиційні гендерні ролі, прийняв єврейську пам'ять, розчарував домінуючі культурні дискурси та створив альтернативні сексуальні ідентичності.

Він створив новий спосіб постановки В. Шекспіра. Його творчість містить підірвні інтерпретації грецьких трагедій та резонансні постановки сучасних авторів – так, наприклад, постановка «Очищених» С. Кейн у 2002 р. на Авіньйонському фестивалі та Фестивалі де Театр де Американ у Монреалі отримала широке визнання. Це був переломний момент для міжнародної присутності К. Варліковського. З 2008 р. він є художнім керівником Міжнародного культурного центру Nowy Teatr у Варшаві, де здійснив постановки вистав, заснованих на адаптації багаточислового тексту: (A)pollonia (2009), «Кінець» (2010), «Африканські казки Шекспіра» (2011), Kabaret warszawski (2013), «Французи» (2015), «Ми йдемо» (2018) та ін.

Усі вистави були створені спільно з найпрестижнішими європейськими театрами, включаючи Théâtre National de Chaillot і Odéon Théâtre de l'Europe (Париж), Festival d'Avignon, Comédie de Cermont-Ferrand, Greek Festival (Афіни), Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, Театр Льєжа, Рурська триєнале [9, 45].

Театральні постановки К. Варліковського були представлені на найважливіших фестивалях: Festival d'Avignon, Festival de Otoño у Мадриді, Единбурзький міжнародний фестиваль, Wiener Festwochen, Next Wave Festival BAM у Нью-Йорку, Афі́нський фестиваль, Міжнародний театральний фестиваль Santiago a Mil у Чилі, Міжнародний Театральний фестиваль PoNTI у Порту, Сеульський фестиваль виконавських мистецтв у Південній Кореї, Міжнародний театральний фестиваль Тяньцзінь Каньюй у Китаї та ін. [9, 45].

Окремим напрямом творчості К. Варліковського є опера – він режисер у найбільших європейських оперних театрах, включаючи La Monnaie у Брюсселі, Паризьку національну оперу, Театр Real у Мадриді, Bayerische Staatsoper у Мюнхені, Королівський оперний театр у Лондоні, Festival d'Aix en Provence, Ruhrtriennale і Salzburg Festival. У своїй спробі «ретеатризації» опери К. Варліковський позиціюється як один із революційних оперних режисерів. Серед інших оперних ви став: «Іфігенія в Тавриді», «Справа Макропулоса», «Парсіфаль», «Жінка без тіні», «Медея», «Лулу», «Дон Жуан», «Замок Синьої Бороди/La voix humaine», «Тріумф часу та правди», «Стигматизований», «Леді Макбет де Мстенська», «Саломея», «Конте́с д'Го́фман», «Електра» та ін. [9, 48].

На думку дослідників, проблема ідентичності К. Варліковського корениться в його ранньому житті в Польщі та його шестирічному перебуванні у Франції. Цей подвійний досвід породжує те, що можна описати як гібридну ідентичність, що складається з «польськості» та «іноземності» режисера. Кожна із цих ідентичностей, а точніше напруга між ними, допомогла не лише встановити позицію К. Варліковського в польському репертуарному театрі, але й вийти за його межі та отримати йому право працювати на власних умовах і переосмислити спілкування з аудиторією, що лежить в основі його творчості [9, 57].

Нині Кишиштоф Варліковський, учень видатного режисера Крістіана Луپی, enfant terrible польського репертуарного театру, є одним із найвпливовіших європейських театральних режисерів, співзасновником та художнім керівником Нового театру (Nowy Teatr) у Варшаві, труп якого існує без постійної інституційної підтримки. Варто зазначити, що у

Новому театрі творчий процес, що привів до першої постановки (A)pollonia, був започаткований під час колективної відпустки, яку трупа проводила у Греції у 2008 р. – вона включала «неформальні» майстер-класи перед офіційними репетиціями. (A)pollonia була першою постановкою К. Варліковського, що передбачала побудову оригінального тексту п'єси, він складається з різних класичних і сучасних фрагментів; під час початкового обговорення та етапу семінару в Греції певні сцени вже випробовувалися на практиці. П. Грущинський наводить приклад роботи над фрагментом роману Кутзі «Елізабет Костелло»: коли кілька акторів експериментували з тим, як зобразити мавпу, використану в демонстрації під час лекції Костелло. Після того, як на основі цього дослідження (Варліковським і Понедзялеком) було складено чернетку тексту, офіційні репетиції почалися у Варшаві у вересні 2008 р., причому початковий проєкт регулярно оновлювався помічником режисера К. Лушик відповідно до подій у репетиційній [11, 43]. Перші три місяці репетиції здебільшого базувалися на читанні та обговоренні. Коли ансамбль переїхав до більшого приміщення, актори зустрічалися з режисером невеликими групами для роботи над окремими сценами. З березня 2009 р. трупа працював на фоні декорацій, що формувалися в студії. У цей момент було встановлено остаточну послідовність виступу, інтегровано освітлення та живу музику. На початку травня вся вистава була перенесена до Wytwórnia Wódek Koneser, де 16 травня 2009 р. і відбулася прем'єра.

Залучення власного досвіду є важливою рисою театру К. Варліковського, оскільки «у театрі може бути представлено лише те, що людина має в житті» [12, 45]. Життя стає джерелом, і водночас, кінцевою метою театального мистецтва. Театральний процес – як його практикує театр К. Варліковського починається з життя, залишається тісно пов'язаною з ним і, нарешті, покращує життя через досвід терапії чи очищення, як це було раніше. розумівся в античному театрі. Цей зв'язок із життям чи залежністю – якщо не онтологічна умова життя – має вирішальне значення. Режисер наголошує на тому, що справжнє життя ніколи не може змагатися з театром, – саме цей аспект, який надає можливість для прямого та спільного досвіду, є причиною того, чому К. Варліковський постійно повертається до театру, досліджуючи його межі та відкриваючи нові терени. Тісний зв'язок із особистим досвідом, одним із найважливіших атрибутів театального мистецтва К. Варліковського, пояснює зауваження Д. Косіцького: «Єжи Гротовський [...] залишив мистецтво, щоб досягти ритуалу – тоді як Варліковський розглядав

ритуал як неефективний, здається, бачить єдину можливість для тривалого існування в безперервному перформативному мистецькому процесі» [13, 499]. Отже, для К. Варліковського процес створення театру став єдиним способом отримання доступу до того, що зазвичай неможливо досягти поза межами театрального простору.

К. Варліковський став одним із перших польських театральних творців, який звернувся до проблеми пам'яті, яка фальсифікує та замовчує неприємне минуле, використовуючи для цього В. Шекспіра більше, ніж будь-який інший режисер. На його роботу над В. Шекспіром вплинуло неодноразове читання Котта; але там, де Котт вважає непотрібним контекстуалізувати та робити виставу сучасною для глядачів, К. Варліковський дотримується протилежного погляду [14, 125]. Протягом 1994–2023 рр. К. Варліковський здійснив одинадцять вистав за п'єсами В. Шекспіра в Польщі, Німеччині, Франції та Італії. Відповідно до режисерської концепції дослідження шекспірівської драматургії не спираються на загальновизнані традиції та широкі інтерпретації, а навпаки, вступають з ними в певну протидію. Так, наприклад, у 2023 р. відбулася прем'єра вистави «Гамлет» – головного героя режисер бачить як сповнену внутрішньої трагедії хвору людину, всі дитячі травми якої руйнують все довкола і навіть кохання безсиле проти цієї реальності. Постановка К. Варліковського відбувається у його «фірмовому всесвіті»: режисер нівелює епічну драму до рівня глибоко особистої сімейної трагедії. Концепцію відображає дизайн сценічного простору, вирішений у спартанському стилі – ліжка, стіл, кілька стільців розмежовані прозорими перегородками та барною стійкою. Відповідно до режисерського задуму дія відбувається в кількох часових просторах – один (у першому та останньому актах) відбувається через двадцять років після «основних подій». Гамлет і його мати живуть у божевільні, а Клавдій, Полоній, Лаерт і Офелія стають привидами. Варто зазначити, що «Гамлет», як і всі шекспірівські постановки К. Варліковського, базуються на фізичності персонажів у сексуальному аспекті, хоча тілесність, наголошена на сцені, не обмежується цим. На думку дослідників, виявлення тілесності персонажів у виставах К. Варліковського нагадує аналізи образів людського тіла та карнавальне перетворення високого в низьке в романі «Гаргантюа і Пантагрюель». Як і Ф. Рабле режисер детально демонструє людське тіло, його органи і функції, його багатство і складність [14, 127].

Постановки К. Варліковського відновлюють місце театру в польському суспільстві посткомуністичного періоду. Це наділяє його зовсім іншою роллю, заснованою на принципі провокування та ініціювання дискусії щодо

сучасних проблем. Театр Варліковського намагається вивести глядачів із самовдоволеного стану безпеки та поставити їм запитання, які вони зазвичай не ставили б у повсякденному житті. Відмова від театру як комфорту – одна з головних рис його творчості. З фокусом на встановленні зв'язків із сучасною аудиторією, її відчутті та зустрічі К. Варліковський створив театр, який описує досвід його ровесників і резонує з наступними поколіннями. Глядачі відіграють фундаментальну роль у цьому створенні театру, вони не просто свідки чи пасивні «споживачі» готового продукту, а важливі учасники створення смислів, які відбуваються під час вистави, тут і зараз, як наслідок прямої тілесної співприсутності акторів і глядачів, але й поза межами самого театру.

Особливу специфіку постановкам митця надає пластична режисура вистав, розроблена у творчій колаборації з М. Щесняк (співавторка, художниця та дружина режисера) – особливе місце в ній відведено поєднанню філомографії зі сценографією, експериментам зі світлодизайном, субтильною хореографією жестів, колористикою, костюмами та тілесністю актора [3].

Теоретичною основою режисури митця є «перформативний поворот», що змінив спосіб сприйняття театру, і те, які категорії використовують для визначення його природи. У контексті творчості режисера найбільш значущим наслідком цього перформативного зміщення є визначення взаємодії між актором і глядачем та збереження уваги на ній. Особливості режисури К. Варліковського можна інтерпретувати крізь призму теорії перформативності Е. Фішер-Ліхте, яка стверджує, що тілесна співприсутність акторів і глядачів та їх фізична дія складають і породжують сенс вистави. Таке розуміння вистави зміщує фокус з вигаданих персонажів у вигаданих світах на реальну присутність акторів, що реалізується в їх тілі та фізичних реакціях. Концепція Е. Фішер-Ліхте вистава як подія [10, 76] наповнює взаємодію між актором і глядачем, створену в постановках К. Варліковського, що виникають не як автономні твори, створені режисером, а як результат складних процесів, що відбуваються в репетиційному залі та під час безпосереднього контакту з глядачем.

Висновки. Кшиштоф Варліковський не створив системи чи методу, які могли б легко застосовувати інші театральні практики, але його спосіб роботи, зобов'язання та підхід як до актора, так і до глядача є джерелом натхнення для інших театральних діячів. Вистави митця, побудовані на грі асоціацій, запереченні процесу перегляду як комфортного процесу, але, безумовно, джерела нового досвіду, не є завершеним, фіксованим та готовим культурним продуктом, а тимчасовими

подіями, відкритими для змін, що є наслідком постійної роботи над постановкою та подіями в житті акторів і режисера. Понад двадцять років режисер виступає за глибоке оновлення мови європейського театру. Спираючись на посилання до кіно та оригінальне використання відео, винаходячи нові форми театру, що спрямовані на відновлення зв'язку між п'єсою і глядачем, він закликає останніх відкрити для себе те, що приховано під тлом буденного життя. На сучасному етапі К. Варліковський репрезентує свої театральні постановки на провідних фестивалях світу, від Європи до Америки та здійснює постановки ліричних опер на сценах головних європейських оперних театрів. Постановки режисера як вільного художника – спроба відкрити поетичні прогалини, щоб показати інший бік медалі, в процесі самопізнання та складного антропологічного дослідження.

Література

1. Буздиган Т. М. Ромео Кастеллуччі – апологет постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 214–217.
2. Єфіменко А. Опері Бориса Блахера та Еріха Цейсля в інтер'єрі мюнхенського Opernfestspiele in der Reithalle. *Просценіум*. 2014. № 1–3(38–40). С. 113–117.
3. Єфіменко А. Криштоф Варліковський. Творчий портрет культового режисера. *Zbruc*. 2019. URL: <https://zbruc.eu/node/89751> (дата звернення: 12.12.2024).
4. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Феномен режисури Ромео Кастеллуччі: естетика метатеатральної форми руйнування. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 154–159.
5. Іващенко І., Стрельчук В., Цисельська О. Авангардизм сучасного європейського театру: режисура Іва ван Хове. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2024. Вип. 7(1). С. 61–70.
6. Легенький Ю., Стрельчук В., Гоцалюк А. Апроприація сценічного дизайну оперних вистав на сцені сучасних західноєвропейських театрів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. С. 176–181.
7. Сердюк О. «Король Роген» К. Шимановського в лабіринтах шукань музичного театру рубежу ХХ–ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2013. Вип. 38. С. 89–100.
8. Спольська О. В., Зеленіна Н. В. Режисура в сучасному театрі: аналіз стилів та впливу режисерських рішень на інтерпретацію тексту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 236–241.
9. Drobnik-Rogers J. Krzysztof Warlikowski's theatre and the possibility of encounter. A thesis submitted to the University of Manchester for the degree of PhD in the Faculty of Humanities. School of Languages, Linguistics and Cultures, 2012. 218 p.
10. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance. A New Aesthetic, Translated by Saskya Iris Jain. London and New York : Routledge, 2008. 232 p.
11. Gruszczyński P. (ed.). W-T. Warlikowski. Teatr. Warszawa : TR Warszawa, 2007.
12. Gruszczyński P. Szekspir i uzurpator. Piotr Gruszczyński rozmawia z Krzysztofem Warlikowskim. Warszawa : WAB, 2007.
13. Kosiński D. Teatra polskie. Historie. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN and Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2010. 596 p.
14. Kowalcze-Pawlik A. Meaningless acts: migratory aesthetics in Krzysztof Warlikowski's and Paweł Miśkiewicz's dystopian adaptations of The Tempest Theatralia. 2021, vol. 24, iss. Special Issue. Pp. 121–138.

References

1. Buzdyhan, T. M. (2021). Romeo Castellucci – An Apologist for Post-dramatic Theatre. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 4, 214–217 [in Ukrainian].
2. Yefimenko, A. (2014). Operas by Boris Blacher and Erich Zeiss in the Interior of the Munich Opernfestspiele in der Reithalle. Proscenium, 1–3 (38–40), 113–117 [in Ukrainian].
3. Yefimenko, A. (2019). Kryštof Warlikovsky. Creative Portrait of a Cult Director. Zbruc. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/89751> [in Ukrainian].
4. Ivashchenko, I. V., & Strelchuk, V. O. (2023). The Phenomenon of Romeo Castellucci's Direction: Aesthetics of the Metatheatrical Form of Destruction. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 4, 154–159 [in Ukrainian].
5. Ivashchenko, I., Strelchuk, V., & Tsyselska, O. (2024). Avant-Garde of Modern European Theatre: Directing by Yves van Hove. Herald of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art, 7 (1), 61–70 [in Ukrainian].
6. Lehenkyi, Yu., Strelchuk, V., & Hotsaliuk, A. (2023). Upgrade of Stage Design of Opera Performances on the Stage of Modern Western European Theatres. Current Issues in the Humanities, 64, 176–181 [in Ukrainian].
7. Serdiuk, O. (2013). "King Rogen" by K. Szymanovsky in the Labyrinths of the Search for Musical Theatre at the Turn of the 20th–21st Centuries. Problems of Interaction between Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education, 38, 89–100 [in Ukrainian].
8. Spolska, O. V., & Zelenina, N. V. (2024). Directing in Modern Theatre: Analysis of Styles and the Influence of Directorial Decisions on the Interpretation of the Text. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development, 48, 236–241 [in Ukrainian].
9. Drobnik-Rogers, J. (2012). Krzysztof Warlikowski's Theatre and the Possibility of Encounter. A Thesis submitted to the University of Manchester for the degree of PhD in the Faculty of Humanities. School of Languages, Linguistics and Cultures [in Polish].
10. Fischer-Lichte, E. (2008). The Transformative Power of Performance. A New Aesthetic. London and New York [in English].
11. Gruszczyński, P. (ed.). (2007). W-T. Warlikowski. Teatr. Warszawa [in Polish].
12. Gruszczyński, P. (2007). Szekspir i uzurpator. Piotr Gruszczyński rozmawia z Krzysztofem Warlikowskim. Warszawa [in Polish].
13. Kosiński, D. (2010). Teatra polskie. Historie. Warszawa [in Polish].
14. Kowalcze-Pawlik, A. (2021). Meaningless Acts: Migratory Aesthetics in Krzysztof Warlikowski's and Paweł Miśkiewicz's Dystopian Adaptations of the Tempest Theatralia, 24, Special Issue, 121–138 [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025

УДК 791.6:361.7:355(477)"2022/2024"
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328018

Цитування:

Грінберг І. Г. Синергія благодійності і творчості на прикладі діяльності театрів України в умовах воєнного стану (2022–2024 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 414–421.

Hrinberh I. (2025). Charity and Creativity Synergy on the Example of Ukrainian Theatres' Activities under Martial Law (2022–2024). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 414–421 [in Ukrainian].

*Грінберг Ігор Григорович,
доцент кафедри режисури
та акторської майстерності імені
народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0006-2761-5699>
i.hrinberh@dakkkim.edu.ua*

СИНЕРГІЯ БЛАГОДІЙНОСТІ І ТВОРЧОСТІ НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ (2022–2024 рр.)

Метою статті є дослідити взаємодію творчості та благодійності в діяльності театрів в умовах воєнного стану, проаналізувати роль сценічного мистецтва в консолідації суспільства та вирішенні соціальних викликів в кризових умовах. **Методологія** дослідження базується на комплексному міждисциплінарному підході та включає такі методи: аналіз (дослідження змісту театральних постановок, благодійних акцій та проєктів), кейс-стаді (аналіз конкретних прикладів діяльності театрів, які поєднують творчість і доброчинність); порівняльний аналіз. **Наукова новизна** полягає у виявленні та аналізі форм поєднання благодійності та театрального мистецтва в умовах воєнного стану (2022–2024); дослідженні ролі театрів як соціокультурних агентів, що не лише зберігають та трансформують сценічне мистецтво в кризових умовах, а й активно долучаються до підтримки військового та цивільного населення; аналізі інноваційних підходів до організації театральної діяльності у воєнний період, зокрема зміни формату вистав, використання альтернативних сценічних просторів тощо. **Висновки.** Воєнний стан сприяв трансформації театрального мистецтва: з'явилися мобільні вистави у військових частинах, шпиталях, прихистках для переселенців, благодійні перформанси та інтерактивні мистецькі ініціативи. Театри активно залучалися до волонтерської діяльності, організовували збори коштів на підтримку військових, цивільного населення. Театральні колективи змінювали традиційний простір для вистав, переходили до альтернативних сценічних майданчиків, використовували онлайн платформи та інші засоби комунікації з аудиторією. Отже, театри в часи війни не лише зберігали свою мистецьку місію, а й стали потужним інструментом соціальної взаємодії, благодійності та підтримки національного духу, демонструючи свою здатність до адаптації та впливу на суспільні процеси.

Ключові слова: синергія, театральне мистецтво, благодійність, перформативне мистецтво, театри України, актори, воєнний стан.

Hrinberh Ihor, Associate Professor at the Larysa Khorolets Department of Directing and Actor's Skills, National Academy of Culture and Arts Management

Charity and Creativity Synergy on the Example of Ukrainian Theatres' Activities under Martial Law (2022–2024)

The purposes of the research are to analyse the interaction between creativity and charity in the Ukrainian theatres' activities under the martial law, to highlight the role of performing arts in the consolidation of society and solving social challenges in crisis conditions. **The research methodology** is based on a complex interdisciplinary approach and includes the following methods: analysis (to research of the content of theatre productions, charity events and projects), case study (an analysis of specific examples of theatres that combine creativity and charity), and comparative analysis. **The scientific novelty** consists in identifying and analysing the forms of combining charity and theatrical art in Ukraine under the martial law (2022–2024); highlighting the roles of theatres as socio-cultural agents that preserve stage art in crisis conditions as well as participate in supporting the military and civilian population; the analysis of innovative approaches to the organisation of theatre activities during the war period, in particular, changes in the format of performances, the use of alternative stage spaces. **Conclusions.** The martial law contributed to the transformation of theatrical art: mobile performances appeared in military units, hospitals, shelters for displaced persons, charity performances and interactive artistic initiatives. Theatres were actively involved in volunteer activities, organised fundraising to support the military and the civilian population. Theatrical groups changed the traditional space for performances, moved to alternative stage venues, used online platforms and other means of communication with the

audience. Thus, theatres today have preserved their artistic mission and become a key tool of social interaction, charity and support of the national spirit, demonstrating their ability to adapt and influence social processes.

Keywords: synergy, theatre art, charity, performing arts, theatres of Ukraine, martial law, actors.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що в умовах повномасштабної війни театральне мистецтво набуло нового змісту, поєднуючи творчу діяльність із доброчинністю. Театри стали не лише осередками культури, а й інструментами соціальної підтримки, психологічної реабілітації та волонтерського руху. Аналіз синергії сценічного мистецтва та благодійності діє змогу простежити, як театральні ініціативи впливають на глядачів, мобілізують суспільство та сприяють збереженню національної ідентичності. Дослідження важливе для розуміння адаптивних можливостей театру у кризові періоди та розширення його функціональних меж.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковий інтерес щодо діяльності українських театрів в окреслений період зосередили окремі дослідники. Зокрема, Катерина Юдова-Романова досліджувала адаптацію київських театрів до умов війни, окреслила проблеми, з якими стикалися творчі колективи [17]. Тетяна Рева, аналізуючи діяльність окремих національних оперних театрів України, розглядала їхню участь у благодійних заходах у міжнародній діяльності [20; 21]. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві аналізував В. Вовкун [5]. Соломія Ткач, аналітикиня Інституту стратегії культури розглядала як культурні інституції Львова, включно з театрами, трансформували свою діяльність під час війни [16]. Підґрунтям для дослідження також стали джерела: звітна документація театрів, статистичні данні, інформація з офіційних сайтів театрів, матеріали українських ЗМІ, зокрема друкованої преси, онлайн-видання. Варто зазначити, що задекларована тема ще не стала об'єктом достатньої уваги дослідників. Аналіз таких практик є важливим для узагальнення досвіду та його популяризації.

Метою статті є дослідити взаємодію творчості та благодійності в діяльності театрів в умовах воєнного стану, проаналізувати роль сценічного мистецтва в консолідації суспільства та вирішенні соціальних викликів в кризових умовах.

Виклад основного матеріалу. Театри в роки повномасштабної російсько-української війни продовжують відіграють важливу роль в культурному та духовному житті суспільства, слугують простором для збереження

національної ідентичності, розвитку мистецтва та суспільного діалогу. Згідно статистичних даних в Україні налічується 113 театрів комунальної чи державної форми власності (станом на 2017 р. без урахування анексованого Криму, тимчасово окупованих територій у Донецькій і Луганській областях), існує мережа недержавних театрів, статистика про які відсутня. В даному дослідженні зосереджено увагу на діяльності державних музичних і драматичних театрів в екстремальних умовах.

З початком повномасштабної війни театри на короткий термін призупинили традиційну діяльність, перетворили приміщення на волонтерські хаби та благодійні центри. З 1 квітня 2022 р., відповідно до розпорядження Міністерства культури та інформаційної політики України театри поступово відновлювали свою діяльність. Усвідомлення того, що культура, мистецтво – це потужна зброя, спонукало театральну спільноту швидко адаптуватись до нових обставин, повернутись до звичної діяльності, творити нові культурні та благодійні проєкти. Спостерігалось і зростання попиту зокрема на сценічне мистецтво серед українців, значно розширилася глядацька аудиторія, відбувалися стабільні аншлаги та швидке бронювання та розпродаж квитків на вистави.

Відновлення творчої діяльності театрів під час війни вимагала від колективів неабиякої мужності, стійкості, завзятості для подолання викликів безпекового, психологічного, матеріального характеру. Запровадження правового режиму воєнного стану передбачало обов'язково наявність спеціально обладнаного приміщення (укриття), яке могло вмістити всіх присутніх на випадок і на час повітряної тривоги. Через це вистави могли мати вимушено довгі перерви, часто вистави скасовували чи їх показ переносили на інший день. Певних змін зазнав режим відвідування театрів: через дію комендантської години, вечірні вистави розпочинали в денний час, не пізніше 17 години. Для театрів стало притаманним працювати у форматі «театр в укритті», використовувати малі сцени, проводити виїзні вистави. До прикладу, театри в Харкові проводили мінівистави й концерти в метро, сцени в укритті обладнали театри Івано-Франківський, Волинський музично-драматичний театр, Київський національний

театр опери і балету, в Кривому Рогу під глядацьку залу облаштували бомбосховище часів Другої світової війни тощо [4].

Серйозним викликом для театрів, що позначався як на організації робочого процесу так і репертуарі були блекаути. Заклади по різному виходили із нештатної ситуації. Прикладом творчої винахідливості може послужити Миколаївський драматичний театр. Директор-художній керівник закладу Микола Берсон коментував так: «Весь цей час ми створювали складні вистави, навіть такі, які зможуть пережити війну. Наприклад «Сон літньої ночі» - це гігантська постановка. На сцені лампи, ми показуємо, як під час відключень світла імпровізуємо. Там навіть є сцена, де працівники обленерго виступають у костюмах, а глядачі сміються. Хоча весь текст Шекспіра залишився оригінальним. Ось так театр прилаштовується.» [7]. Перед театрами гостро постало питання матеріального характеру. З кожним роком війни державне фінансування скорочували, театри мали заробляти самостійно чи залучати кошти спонсорів. Колективи витримали випробування, і поступово змогли згенерувати солідні доходи.[8].

В умовах війни постало питання зміни репертуару, переосмислення того, що можна й варто грати в театрах, доцільності постановки комедій чи вистав на теми, що можуть посилити травми в глядачів. Бралася до уваги думка глядацької аудиторії, і насамперед військових, які стверджували, що театральна активність, різноманітність репертуару є проявом нормальності, саме за це вони воюють [15].

Головним принципом, якого дотримувались всі театри при коригуванні репертуару - прибрати російськомовні вистави, вистави, що створені за текстами російських авторів. Акцент робився на постановки про війну, українську та світову класику. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка призупинив понад десяти вистав, аргументуючи це тим, що: «Нові реалії вимагають від нас переосмислення змістів і форм — деякі вистави втратили свою актуальність або не резонують з теперішнім часом. Декілька вистав були написані авторами країни-агресорки та поставлені давно, тож, очевидно, були зняті» [11]. Театр зосередився на творах, які співзвучні викликам сьогодення, несуть правдиві українські сенси. Глядачі побачили вистави: *Intermezzo* за новелами Михайла Коцюбинського, «Конотопська відьма» і «Калігула» у постановці Івана Уривського, «Карера Артуро Уї, яку не можна

було спинити» – сатиричний антифашистський памфлет на Гітлера за п'єсою німецького драматурга Бертольда Брехта. Режисер вистави Дмитро Богомазов звертається до трагічних подій в Україні, не змінює імен й географічних назв у п'єсі, сатирично висміює диктатора неадекватної московії. На паралель з сьогоденними трагічними подіями вказує декорація великого корабля, який наприкінці спектаклю йде у відомому напрямку. В Київському національному академічному Молодому театрі з репертуару прибрали тринадцять вистав. Натомість прем'єрні вистави користувалися успіхом: мюзикл, «Кабаре», комедія «Кролик Гарві», за п'єсою американської авторки Мері Чейз написана в далекому 1944р як рефлексія на депресію нації, спричинену Другою світовою війною. В Київському академічному драматичному театрі на Подолі після лютого 2022р. прибрали вистави, які «мали бодай якусь належність до російського народу» [11]. В репертуарі з'явилися постановки, які прямо чи опосередковано пов'язані з війною: трагікомедія «Комедіанти» в якій йдеться про роботу акторів під час війни, детектив-нуар «Швейцарія» за мотивами твору Джоанни Мюррей-Сміт. Український репертуар представлений п'єсою «Хазяїн» Івана Карпенка-Карого в сучасній постановці відомого режисера Івана Уривського. Театр ставив вистави по війну, як наприклад «Зелені коридори» за п'єсою Наталки Ворожбит, в якій йдеться про історію чотирьох українських біженок [18].

Солідарними щодо підходу до репертуару були й оперні театри. Зокрема, в столичному театрі опери та балету зазначали: «Як можна було співати та слухати опери «Євгеній Онегін» чи «Іоланта» Чайковського, «Борис Годунов» Мусоргського, «Казку про царя Салтана» чи «Моцарт і Сальєрі», коли по всьому світу показували трагедію нашої Бучі... Тим паче, що у нас всі опери йдуть мовою оригіналу ...» [11]. Театр поновив оперу «Ярослав Мудрий» Георгія Майбороди в постановці Анатолія Солов'яненка. Стабільною увагою у поцінувачів оперного мистецтва користуються вистави українських класиків, як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовського «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка за музичної редакції Мирослава Скорика. 2023 року відбулася прем'єра вистави для дітей «Кіт у чоботях» Юрія Шевченка за мотивами казки Шарля Перро. Зазнав певних змін балетний репертуар театру. Творча група театру здійснила переосмислення музичної

частини балету «Снігова королева»: фрагменти творів російських композиторів замінені на маловідомі роботи французьких композиторів Августа Ольмес і Жюльє Массне. В червні 2024р. театр представив балет «Елегія воєнного часу», постановку здійснив всесвітньо відомий балетмейстер Олексій Ратманський, музика Валентина Сильвестрова. В сценографії використані роботи українських художників Вайсберга і Марії Примаченко. Спектакль – це творча рефлексія режисера-постановника на трагічні події війни.

У перші дні війни колективи театрів, які мали у своїй назві слово «російський», прибрали його. Одним з перших, 28 лютого це зробив Київський Національний театр ім. Лесі Українки, який часто називали «театром російської драми». І справа була не тільки в назві, за свою майже столітню історію до лютого 2022 р. театр поставив три вистави українською мовою. Керівник театру так описав ситуацію, в якій опинився колектив: «Я не знаю прикладів, коли за одну ніч великий театр із трьома сценами, а якому працює 500 людей, повністю втратив репертуар. І вранці наступного дня взагалі немає що грати» [1]. Театру довелося починати практично з нуля. Оновили деякі вистави, переклали українською: «Джув'єтта і Ромео» за Шекспіром, «Каліка з острова Інішмаан» за Мартіном МакДонахом, «Вид з мосту» за Артура Міллера. Впродовж театрального сезону 2022–2023 рр., що розпочався з вересня місяця колектив представив шість прем'єрних вистав різних жанрів, вистави для дітей і дорослих. Першою прем'єрою в оновленому театрі стала вистава «Три кохання» – три історії кохання Лесі Українки, квитки розкупили за добу.

Серед багатьох театрів набув популярності формат перформативних читань п'єс. Треба зазначити, що з погляду акторсько-режисерської технології, такий формат не є ідеальним, оскільки не враховує в режисурі просторовість театрального мистецтва, а в акторській майстерності обмежує можливості повноцінної побудови всіх фаз сценічної дії. Але водночас відповідає пропонованим обставинам воєнного стану. В столичному театрі імені Лесі Українки, в межах програми «Ми з України. Сценічні читання» на «Новій сцені» проходили читання класичної і сучасної української драматургії. Результатом роботи колективу театру 2023 року стало 10 прем'єр, 2024р. театр представив вже 16 прем'єрних вистав [10].

Про рівень творчої активності театрів говорять такі дані: протягом 2022 р. українські

театри поставили 230 вистав, в наступному – вже 350 [12].

Театральні афіші свідчать про різножанровість репертуару, наявність творів вітчизняної і світової класики, сучасної драматургії, спектаклів для дітей, концертів, фестивалів, конкурсів тощо. Використання новітніх технологій, сучасна інтерпретація творів класичних, оригінальна сценографія, одночасно змістовність, символізм, певні аналогії що безпосередньо чи опосередковано пов'язані з сучасними реаліями перетворювали відвідування театру на «свято, яке завжди з тобою», мало терапевтичний ефект, сприяло психологічній реабілітації як глядачів, так і виконавців, тобто сценічне мистецтво ставало дієвим інструментом підтримки суспільства в надважкий час.

Під час війни театри активно взаємодіють із міжнародною спільнотою: благодійні гастролі, спільні проєкти із закордонними митцями та культурні ініціативи допомагали залучити гуманітарну допомогу, привернути увагу до подій в країні і зміцнити міжнародну солідарність.

Активну участь у благодійних заходах у режимі офлайн й онлайн брали національні театри опери та балету та їх актори. Низка заходів проходила в межах проєкту під промовистим гаслом «Тримаймося разом з Україною» – Stand with Ukraine. Так, представники столичного оперного театру на чолі з солісткою Людмилою Монастирською брали участь у концертах Ukrainian Freedom Orchestra, які проходили в Німеччині, Великобританії, Франції, Нідерландах, Бельгії, інших країнах Європи. Балетна трупа виступала з концертом «Заради повітря, яким ми дихаємо» в Кілі та Concert for Ukraine. Peace у Римі. При реалізації проєкту Львівська національна опера сполучала дві складові: просвітницьку і мистецьку [20]. Мистецька складова реалізовувалася в проєкті Together with Ukraine спільно з партнером Contramarka.ua організовано три благодійні покази в онлайн режимі: «Душа України: духовні хорові концерти Дмитра Бортнянського», «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича, Бориса Лятошинського «Душа України: духовні хорові концерти» та «Симфонія № 3» Бориса Лятошинського. Просвітницький елемент представлений на сайті театру «Open the Culture of Ukraine» – електронна бібліотека з кращими зразками української музики сучасності і минулого. Одеська національна опера створила портал «WePlay4Ukraine», де викладає маніфестації

підтримки музичних колективів Європи. Струнний квартет театру поєднав гастрольний тур в Швейцарії й Англії із благодійною діяльністю.

Мистецьке партнерство національних театрів опери та балету втілюються в спільних проєктах з міжнародними колегами. Так, солістка Національної опери України К. Бахрідінова-Кравчук долучилася до благодійних спільних заходів, присвячених українсько-литовським зв'язкам, зокрема це концерти «Вільнюшиванка», що проходили в містах Жежмарій і Гелгоудішкіс [20]. Львівська національна опера брала участь в українсько-польських заходах таких, як «Солідарність», концертах в місті Рашові, концерті Gala Kierprowska в місті Біла Підляська, благодійному концерті Ukraine im Herzen, що проходив в Мюнхені тощо [14].

Сумський національний та Луганський український музично-драматичний театри, які працюють в одному театрі були запрошені до участі до Міжнародних фестивалів «Схід-Захід» в Кракові, New Wave Theatre в місті Решіца та «Матей Вішнека» в місті Сучава. Керівники театрів так оцінили гастролі: «Важливо, що нас запрошують на фестивалі за кордон, важливо, що саме колективи з прикордонних областей говорять із європейцями мовою сучасного театру про війну. Серед представлених на фестивалях виставах, є ті, в яких ми розповідаємо про жахи та руйнування, які приносять у розвинуті країни росіяни. Ми допомагаємо європейцям усвідомити, що Україна сьогодні захищає не тільки свої території, вона відстоює право всього цивілізованого світу на майбутнє. І ще важливіше, що європейський глядач нас розуміє і чує» [9].

Практичним втіленням синергії між мистецтвом і допомогою тим хто її потребує є благодійні вистави, інклюзивні проєкти, гастролі в прифронтових зонах, виступи для внутрішньо переміщених осіб, відвідування шпиталів тощо.

Протягом «воєнного» сезону, театри активно організовували виїзні вистави, виступи, концерти для цивільного населення і військових. Серію благодійних виступів в центрах для переселенців, медичних закладах провели актори Дніпровського академічного молодіжного театру. Житомирський академічний музично-драматичний театр реалізовував проєкт «Театр в умовах війни», в межах якого безкоштовні вистави можна було подивитися в волонтерських центрах, укриттях, лікарнях, навіть на залізничному вокзалі.

Виїзні вистави для вимушених переселенців, а також військових організовували актори Черкаського академічного обласного музично-драматичного театру [19]. Одеська Національна опера регулярно проводить виїзні концерти спрямовані на підтримку військових Одещини. Локаціями для заходів вибрані: «Всесвітній клуб Одеситів» та Євангелічно-лютеранська церква св. Павла (Кірса) [21]. Традиційно артисти Львівської національної опери своїм мистецтвом морально підтримують військових. Так, солісти театру до Дня захисників та захисниць України презентували для військовослужбовців у місті Бучач (Тернопільщина) концерт «Колискова для солдат» [13]. Культурно-мистецькі заходи в реабілітаційних центрах, шпиталях, в місцях дислокації Сил оборони, на полігонах проводили актори столичного театру імені І. Франка. Протягом тільки 2024 року було здійснено більше ста таких заходів [2].

Розуміння неocenності справи, яку здійснюють військові захищаючи країну від ворога, забезпечуючи можливість жити і творити, спонукають театри в свій спосіб віддячити воїнам, подарувати їм своє мистецтво, увагу і підтримку. Деякі театри запровадили безкоштовний вхід для військових. Практикувалися проведення культурно-мистецьких заходів спеціально для захисників. Так, Київський театр імені Л. Українки в березні 2023 р. проводив закритий концерт для бійців 3 і 4 батальйонів «Свобода» та всієї 4 бригади оперативного призначення «Рубіж» [10].

Не залишаються поза увагою театральних колективів малозабезпечені родини, родини військовослужбовців, багатодітні родини, внутрішньо переміщені особи. Для цих категорій населення театри пропонують безкоштовне відвідування заходів. До прикладу, Одеський театр опери та балету запросив на перегляд протягом лютого місяця 2025р. таких вистав: балети «Дон Кіхот», «Дюймовонька», «Баядерка»; опер: «Турандот», «Мадам Батерфляй», «Кармен»; кантата-симфонія «Кавказ».

Під час війни, кожний театральний колектив працює за для перемоги, прагне бути корисним і допомагати Збройним силам України. Зі звітної документації Київського драматичного театру імені Лесі Українки дізнаємося, що 2022 року колектив із зароблених коштів передав на потреби ЗСУ 251700.00 грн, також автомобіль Газель, маскувальні сітки тощо. Протягом 2023–2024 рр. театр пропонував квитки-донати на

виставу «Хвиля», яка проходила під гаслом «Прийди та врятуй життя». Всі кошти від продажу квитків спрямовувались на допомогу армії [10].

Театри проводили благодійні покази вистав, пропонували квитки за значно завищеною ціною для бізнесу, виручені кошти спрямовують на допомогу армії. Так, в Національному театрі імені Марії Заньковецької у лютому 2024 року відбувся благодійний показ вистави «Земля» за повістю Ольги Кобилянської. Отримані кошти театр спрямував через Благодійний Фонд «Мистецька варта» для закупівлі FPV-дронів спеціальному військовому підрозділу [3]. Протягом 2023–2024 років в Київському драматичному театрі ім. Франка відбулося три благодійні вистави «Конотопська відьма» за повістю Григорія Квітки-Основ'яненка (режисер Іван Уривський). Касові збори склали понад 5 млн грн, які передані на потреби ЗСУ [2].

Активно об'єднують творчість з доброчинністю не тільки столичні театри, чи театри, що знаходяться у віддалених від бойових дій регіонах. Прикладом позитивного результату такої синергії може бути Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. Із офіційного сайту театру дізнаємося, що протягом 2024 року творчою волонтерською трупю театру проведено 53 патріотичні концерти у військових частинах, поранених, що проходять лікування у шпиталі та лікарні Мечникова, та тимчасово переміщених осіб у Дніпропетровській області. Для дітей тимчасово переміщених осіб, що перебувають у місті Дніпро, а також населених пунктах Каменського і Новомосковського районів показано 21 виставу, а саме: «Бременські музики», «Коза-Дереза», «Анімація з казковими героями» [6].

Творчі колективи підтримували театри, які через війну втратили свої майданчики, змушені були стати внутрішніми переселенцями. Їм надавалась можливість безоплатно виступати на сценах театрів, що знаходяться у відносно безпечних, віддалених від фронту регіонах. Так, в столичному театру ім. Івана Франка виступали творчі колективи Херсонського театру ім. М. Куліша, Харківський академічний драматичний театр представляв виставу «Місто» Валерія Підмогильного. Двічі переселенець (Севєродонецьк, Суми) Луганський обласний академічний музично-драматичний театр 2023 р. разом із Сумським театром представляли вистави «Їх там нет» та «Хто я?», 2024 р., колектив Луганського театру на

основній сцені театру зіграв виставу «Лавіна» за п'єсою Тунджера Джюдженогшу, у якій йдеться про життя в селищі, де мешканці змушені дотримуватись суворих правил задля вживання.

Прихисток в Ужгороді в Закарпатському музично-драматичному театрі знайшов Донецький академічний драматичний театр (м. Маріуполь), повністю зруйнований російськими агресорами. На новому місці театр дав першу виставу «Крик нації» про життя і долю Василя Стуса, поета дисидента із Донеччини. На сцені Дніпровського академічного театру драми і комедії театральна трупа презентувала виставу «Віднесені вітром» й оголосила про створення майданчику Theatrical Rammstein з метою об'єднати театральну спільноту світу в боротьбі з російським фашизмом. Зібрані кошти Донецький театр передав Руху підтримки закарпатських військових [1].

Висновки. Воєнний стан сприяв трансформації театального мистецтва: з'явилися мобільні вистави у військових частинах, шпиталях, прихистках для переселенців, благодійні перформанси та інтерактивні мистецькі ініціативи. Театри активно залучалися до волонтерської діяльності, організовували збори коштів на підтримку військових, цивільного населення. Театральні колективи змінювали традиційний простір для вистав, переходили до альтернативних сценічних майданчиків, використовували онлайн платформи та інші засоби комунікації з аудиторією. Отже, театри в часи війни не лише зберегли свою мистецьку місію, а й стали потужним інструментом соціальної взаємодії, благодійності та підтримки національного духу, демонструючи свою здатність до адаптації та впливу на суспільні процеси.

Література

1. Базів Л. Кирило Кашліков, генеральний директор Національного театру імені Лесі Українки. *Ukrinform*. 14.10.2024. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3915891-kirilo-kaslikov-generalnij-direktor-nacionalnogo-teatru-imeni-lesi-ukrainki.html> (дата звернення: 04.01.2025).
2. Баранівська Т. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка стане доступнішим для маломобільних верств населення. *Suspilne*. 31.07.2024. URL: <https://suspilne.media/kyiv/803345-nacionalnij-akademicnij-dramaticnij-teatr-im-ivana-franka-stane-dostupnisim-dla-malomobilnih-verstv-naselenna/> (дата звернення: 04.01.2025).

3.Благодійність: заньківчанська вистава «Земля». *Zbruc*. 15.02.2024. URL: <https://zbruc.eu/node/117714> (дата звернення: 04.01.2025).

5. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 207–211.

6.Волонтерство. Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://ukrdrama.dp.ua/volunteering/> (дата звернення: 04.01.2025).

7.Гакман А., Дерун А. Миколаївський драмтеатр: мистецтво, волонтерство та нові прем'єри у 98-му сезоні. *Shipovnik*. 5.12.2024. URL: <https://shipovnik.ua/longrid/117560> (дата звернення: 04.01.2025).

8.Головко Д. У 2023р. попит на театри серед українців перевищив довоєнні показники. *Hromadske*. 24 квітня 2024 р. URL: <https://hromadske.ua/suspilstvo/222764-u-2023-rotsi-popyt-na-teatry-sered-ukrayintsiv-perevyshchuv-dovoyenni-rokaznyky-kudy-khodiat-naybilshe> (дата звернення: 04.01.2025).

9.Жила С. Театр на експорт: як сприймають наших театралів за кордоном протягом «воєнного» сезону та що вони розповідають світу про Україну. *Українська правда*. 8.09.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/09/08/256434/> (дата звернення: 04.01.2025).

10.Інформація щодо діяльності Державного підприємства «Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки» за 2022, 2023, 2024 рр.». URL: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/activities> (дата звернення: 04.01.2025).

11.Кіхтенко В. Без Чехова і Чайковського: як українські театри змінили репертуар через повномасштабну війну. *Suspilne*. 18.01.2024. URL: <https://suspilne.media/culture/903589-bez-cehova-i-cajkovskogo-ak-ukrainski-teatri-zminili-repertuar-cerez-povnomasstabnu-vijnu/> (дата звернення: 04.01.2025).

12.Кузьменко Юлія Театральних прем'єр в Україні торік було на 52% більше, ніж у 2022-му. Винниченко. *Suspilne*. 4.01.2024. URL: <https://suspilne.media/culture/653748-teatralnih-premer-v-ukraini-torik-bulo-na-52-bilse-niz-u-2022-mu/> (дата звернення: 04.01.2025).

13. Львівська національна опера. Міжнародна та гастрольна діяльність. Найкращі українські пісні для українських воїнів. 15.10.2023. URL: <https://opera.lviv.ua/ua-naykrashchi-ukrainski-pisni-dlia-ukrainskykh-voiniv-2/> (дата звернення: 04.01.2025).

14.Презентуємо українську культуру на гастрольних виступах у різних містах та країнах Європи. Міжнародна та гастрольна діяльність Львівської Національної опери. 29.10.2023. URL: <https://opera.lviv.ua/prezentuyemo-ukrayinsku-kulturu-na-gastrolnyh-vystupah-u-riznyh-mistah-ta-krayinah-yevgoru/> (дата звернення: 04.01.2025).

15.Сподарик Г. Театр у війні. *Події*. 2022. 6 лист. № 45. URL: <https://nasze-slowo.pl/teatr-u-vijni/> (дата звернення: 04.01.2025).

16.Ткач С. Вплив війни на розвиток культури Львівської міської територіальної громади. Дослідження 2024 р. Інститут дослідження культури. URL: <https://isc.lviv.ua/vplyv-vijny-na-rozvytok-kultury-lvivskoyi-miskoyi-terytorialnoyi-gromady/> (дата звернення: 04.01.2025).

17.Юдова-Романова К. Творчо-організаційна діяльність київських театрів: сто днів у реаліях масштабної військової агресії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2022. №5(2). С. 168–180.

18.Яковенко К. Чотири жінки: про виставу «Зелені коридори» за однойменною п'єсою Наталки Ворожбит. *Suspilne*. 06.07.2023. URL: <https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/> (дата звернення: 14.02.2025).

19.Як театри і музеї волонтерять під час війни. *Ukrainer*. 18.09.2022. URL: <https://www.ukrainer.net/volonterstvo-kulturnykh-zakladiv/> (дата звернення: 04.01.2025).

20. Reva T. (2023) Modern cultural collaborations of opera of Kyiv, Lviv and Odesa under martial law: the international dimension. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 20–26 [in English].

21. Reva T., Sviatnenko A. (2023). Contemporary Festival and Competition Activities of National Opera Houses of Kyiv, Odesa, and Lviv: Socio-Cultural Context. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 36–41 [in English].

References

1. Baziv, L. (2024.). Kyrylo Kashlikov, General Director of the Lesya Ukrainka National Theatre. *Ukrinform*. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3915891-kirilo-kaslikov-generalnij-direktor-nacionalnogo-teatru-imeni-lesi-ukrainki.html> [in Ukrainian].

2. Baranivska, T. (2024). Ivan Franko National Academic Drama Theatre Will Become More Accessible to People With Limited Mobility. *Suspilne*. Retrieved from: <https://suspilne.media/kyiv/803345-nacionalnij-akademicnij-dramaticnij-teatr-im-ivana-franka-stane-dostupnisim-dla-malomobilnih-verstv-naselenna/> [in Ukrainian].

3. Charity: The Zankivchan Performance “Land” (2024). *Zbruch*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/117714> [in Ukrainian].

4. Veselovska, H. (2022). Theatre during the War. *Ukrainian Week*. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/> [in Ukrainian].

5. Vovkun, V. (2020). The trends of modern directing in the opera art of Ukraine. *Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 37, 207–211 [in Ukrainian].

6. Volunteering. Dnipro Taras Shevchenko National Academic Ukrainian Music and Drama Theatre. (2024). Retrieved from: <https://ukrdrama.dp.ua/volunteering/> [in Ukrainian].

7. Hekman, A., & Derun, A. (2024). Mykolaiv Drama Theatre: Art, Volunteering, and New Premieres

in the 98th Season. (n.d.). Shipovnik. Retrieved from: <https://shipovnik.ua/longrid/117560> [in Ukrainian].

8. Holovko, D. (2024). In 2023, Demand for Theatres among Ukrainians Exceeded Pre-War Indicators. Hromadske. Retrieved from: <https://hromadske.ua/suspilstvo/222764-u-2023-rotsi-popyt-na-teatry-sered-ukrayintsiv-perevyshchyv-dovoyenni-pokaznyky-kudy-khodiat-naybilshe> [in Ukrainian].

9. Zhyla, S. (2023). Theatre for Export: How Our Theatregoers Are Perceived Abroad During the “War” Season and What They Tell the World About Ukraine. Ukrainian Truth. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/09/08/256434/> [in Ukrainian].

10. Information on the Activities of the State Enterprise ‘Lesya Ukrainka National Academic Drama Theatre’ for 2022, 2023, 2024’. (n.d.). Retrieved from: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/activities> [in Ukrainian].

11. Kikhtenko, V. (2024). Without Chekhov and Tchaikovsky: How Ukrainian Theatres Changed their Repertoire due to Full-Scale War. Suspilne. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/903589-bez-cehova-i-cajkovskogo-ak-ukrainski-teatri-zminili-repertuar-cerez-povnomasstabnu-vijnu/> [in Ukrainian].

12. Kuzmenko, Yu. (2024). There Were 52% More Theatrical Premieres in Ukraine Last Year than in 2022 – Vynnychenko. Suspilne. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/653748-teatralnih-premer-v-ukraini-torik-bulo-na-52-bilse-niz-u-2022-mu/> [in Ukrainian].

13. Lviv National Opera. International and Touring Activities. The Best Ukrainian Songs for Ukrainian Soldiers. (October 15, 2023). Retrieved from: <https://opera.lviv.ua/ua-naykrashchi-ukrainski-pisni-dlia-ukrainskykh-voiniv-2/> [in Ukrainian].

14. Presenting Ukrainian Culture on Tour in Different Cities and Countries of Europe. International and Touring Activities of the Lviv National Opera. (October 29, 2023). Retrieved from: <https://opera.lviv.ua/prezentuyemo-ukrayinsku-kulturu-na-gastrolnyh-vystupah-u-riznyh-mistah-ta-krayinah-yevropy/> [in Ukrainian].

15. Spodaryk, H. (2022). Theatre at War. EVENTS, 45. Retrieved from: <https://nasze-slowo.pl/teatr-u-vijni/> [in Ukrainian].

16. Tkach, S. (2024). Impact of the War on the Development of Culture in the Lviv City Territorial Community. Research 2024. Institute for Cultural Research. Retrieved from: <https://isc.lviv.ua/vplyv-vijny-na-rozvytok-kultury-lvivskoyi-miskoyi-terytorialnoyi-gromady/> [in Ukrainian].

17. Yudova-Romanova, K. (2022). Creative and Organisational Activity of Kyiv Theatres: One Hundred Days in the Realities of Large-Scale Military Aggression. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts, 5 (2), 168–180 [in Ukrainian].

18. Yakovenko, K. (2023). Four Women: About the Play “Green Corridors” Based on Natalka Vorozhbyt’s Play of the Same Name. Suspilne. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/> [in Ukrainian].

19. How Theatres and Museums Volunteer During the War. (2022). Ukrainer. Retrieved from: <https://www.ukrainer.net/volonterstvo-kulturnykh-zakladiv/> [in Ukrainian].

20. Reva, T. (2023) Modern Cultural Collaborations of Opera of Kyiv, Lviv and Odesa under Martial Law: International Dimension. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 3, 20–26 [in English].

21. Reva, T., & Sviatnenko, A. (2023). Contemporary Festival and Competition Activities of National Opera Houses of Kyiv, Odesa, and Lviv: Socio-Cultural Context. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 2, 36–41 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025*

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328019

Цитування:

Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Концепція gesamtkunstwerk як основа творчості Ульріха Раше. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 1. С. 422–428.

Ivashchenko I., Strelchuk V. (2025). The Concept of Gesamtkunstwerk as the Basis of Ulrich Rasche's Creativity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 422–428 [in Ukrainian].

Іващенко Ірина Віталіївна,
професор, завідувачка кафедри режисури
та акторської майстерності
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-1046-0735>
fusya5@ukr.net

Стрельчук Вікторія Олександрівна,
професор, кандидат педагогічних наук,
завідувачка кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0002-8516-5829>
maximile@ukr.net

КОНЦЕПЦІЯ GESAMTKUNSTWERK ЯК ОСНОВА ТВОРЧОСТІ УЛЬРІХА РАШЕ

Мета статті – окреслити особливості творчої діяльності німецького режисера Ульріха Раше крізь призму категорії gesamtkunstwerk та виявити специфіку її використання режисером у межах сучасної театральної естетики. **Методологія дослідження.** Застосовано метод термінологічного аналізу, метод типологічного аналізу, метод мистецтвознавчого та режисерського аналізу, а також метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше в українському мистецтвознавстві розглянуто творчу діяльність сучасного німецького режисера Ульріха Раше; проаналізовано постановки «Розбійники» Ф. Шиллера (2016), «Войцек» Г. Бюхнера (2018), «Щоденник пам'яті» А. Крістоф (2018), «Цар Едіп» Софокла (2021), «Натан Мудрий» Г. Лессінга (2023) крізь призму категорії gesamtkunstwerk та виявлено особливості її трактування режисером. **Висновки.** Театральні постановки Ульріха Раше мають власну ідентичність, індивідуальну авторську інтонацію та неповторний творчий почерк. Підхід У. Раше до використання хорового мистецтва використовується для величчя, пафосу, створення потужних образів та сенсорного перезавантаження. Так режисер дозволяє глядачеві почути тексти повному, розгортаючи їх перед свідомістю глядача з найточнішою ритмізацією, надихаючи і активізуючи розумові процеси. Масштабну популярність режисеру принесли його постановки-ораторії з карколомною сценічною машинерією. Дослідження виявило, що в режисерській концепції Ульріха Раше ідеї Gesamtkunstwerk, що реалізуються в поєднанні елементів драми, специфічного наративу, сценографії, музики, техніки, пластики, освітлення, маніфесту, художніх образів та ін. в цілісний витвір мистецтва відповідають цінностям і переконанням режисера в контексті розуміння твору театрального мистецтва в першу чергу як інструмента можливих соціальних змін. У творчості Ульріха Раше, його візіях та концепціях простежується унікальна трансфігурація вагнерівської концепції цілісного твору мистецтва, забезпечення єдності театального простору, одночасність сюжету, динаміка та рух.

Ключові слова: gesamtkunstwerk, сучасний німецький театр, режисура, Ульріх Раше, драматична вистава, сценографія, хор.

Ivashchenko Iryna, Professor, Honoured Artist of Ukraine, Professor at the Department of Directing and Acting Skills, Kyiv National University of Culture and Arts; **Strelchuk Viktoriia**, Professor, Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Department of Arts, Private Higher Education Institution "Kyiv University of Culture"

The Concept of Gesamtkunstwerk as the Basis of Ulrich Rasche's Creativity

The purpose of the article is to outline the features of the creative activity of the German director Ulrich Rasche through the prism of the category of gesamtkunstwerk and to identify the specifics of its use by the director within the framework of modern theatrical aesthetics. **Research methodology.** The method of terminological analysis, the method of typological analysis, the method of art historical and directorial analysis, as well as the method of theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian art history, the creative activity of the modern German director Ulrich Rasche is considered. The productions of "The Robbers" by F. Schiller (2016), "Wojciech" by G. Büchner (2018), "Diary of Memory" by A. Christoph (2018), "Oedipus Rex" by Sophocles (2021), "Nathan the Wise" by G. Lessing (2023) through the prism of the gesamtkunstwerk category and the features of its interpretation by the director were revealed. **Conclusions.** Ulrich Rasche's theatrical productions have their own identity, individual authorial intonation and unique creative style. U. Rasche's approach to the use of choral art is used for grandeur, pathos, the creation of powerful images and sensory reset. Thus, the director allows the viewer to hear the texts

in a new way, unfolding them before the viewer's consciousness with the most accurate rhythmisation, inspiring and activating mental processes. The director gained wide popularity with his oratorio productions with stunning stage machinery. The study revealed that in Ulrich Rasche's directorial concept, the ideas of Gesamtkunstwerk, which are implemented in a combination of elements of drama, specific narrative, scenography, music, technology, plastic, lighting, manifesto, artistic images into a holistic work of art correspond to the values and beliefs of the director in the context of understanding a work of theatrical art primarily as an instrument of possible social change. In the work of Ulrich Rasche, his visions and concepts, a unique transfiguration of the Wagnerian concept of a holistic work of art, ensuring the unity of theatrical space, simultaneity of the plot, dynamics and movement can be traced.

Keywords: gesamtkunstwerk, modern German theatre, directing, Ulrich Rasche, dramatic performance, scenography, choir.

Актуальність теми дослідження. Діяльність провідних сучасних європейських театральних режисерів багато в чому є визначальною для подальшого розвитку театрального мистецтва країн Європи загалом та України зокрема, що зумовлює актуальність розробки її різноманітних аспектів. Одним із найвідоміших сучасних театральних режисерів, ім'я якого пов'язане з резонансними постановками на сценах провідних європейських театрів та фестивалів, є Ульріх Раше. Основоположною в режисурі майстра є концепція gesamtkunstwerk – на основі її авторського трактування Ульріх Раше здійснює потужні театральні та оперні постановки, що характеризуються використанням постійного руху та інтенсивного освітлення з метою створення інтуїтивних вражень для глядачів.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному українському театрознавстві спостерігається поступове розширення спектру наукових інтересів, зокрема в напрямі європейського сценічного мистецтва, зокрема театральної режисури. Так, наприклад, дослідженню особливостей постановок Р. Кастеллуччі присвячено публікацію Т. Буздигана «Ромео Кастеллуччі – апологет постдраматичного театру» [1], метанаративи ірландського постдраматичного театру в контексті постановок Г. Кігана та Ф. Кеннона виявляють В. Стрельчук, М. Боклан та А. Позняк [2], стилістичні і концептуальні новації режисури сучасного французького авангардного театру Нантер Амандьє досліджує М. Татаренко [3], окремі аспекти розвитку сучасного словацького театру розглядає Т. Філіної в праці «Культуротворча чинність словацького національного театру: історія та сучасність» [4] та ін. Водночас величезний обсяг сценічної практики сучасних режисерів європейських театрів лишається недослідженим.

Мета статті – окреслити особливості творчої діяльності німецького режисера Ульріха Раше крізь призму категорії gesamtkunstwerk та виявити специфіку її використання режисером в межах сучасної театральної естетики.

Виклад основного матеріалу. Вимоги ХХІ століття актуальні в будь-якій сфері життя,

пов'язані з досягненнями техніки та техніки. Світовий театр був частиною цього процесу з моменту свого виникнення в давньогрецькому театрі. Передумови «досконалого твору мистецтва», що перегукуються з вимогами сучасності, виникли в давньогрецькому театрі і змусили театр розглядати цифрові технології та мультимедіа як невід'ємне. В основі розвитку кожної галузі лежать особливо прогресивні та інноваційні ідеї, зокрема поєднання мистецтва та технологій. В основі сучасної цивілізації ці ж ідеї служать у незліченних художніх теоріях чи стилях у трансформованій формі. Однією з них є концепція Gesamtkunstwerk, яка надихнула дизайн, архітектуру, цифрові технології та сучасний театр.

Поняття Gesamtkunstwerk стосується злиття мистецтв (театру, музики, поезії тощо) у творі, який становить собою єдине ціле (змістовне). У своїй найпростішій формі Gesamtkunstwerk – це змішана техніка. За словами Е. Блоха, саме від Ріхарда Вагнера та його концепції «музичної драми» цей синтез трансформувався в естетичну категорію [5, 100]. Термін Gesamtkunstwerk ввів у 1849 р. німецький композитор – Р. Вагнер назвав Gesamtkunstwerk «чудовим витвором мистецтва, у якому драма, музика та інші сценічні мистецтва інтегровані, і кожне з них підпорядковане публіці» [7, 41].

Термін gesamtkunstwerk, що сформувався в межах істинно естетичних програм, наразі став невід'ємною частиною культурної семантики й отримав надзвичайну популяризацію в науковому й повсякденному використанні. Водночас навіть в академічній естетиці термін gesamtkunstwerk має, безумовно, багатоаспектний характер. Варто зазначити, що комплекс понять, введений в естетичний дискурс модернізму Р. Вагнером і які переважно пов'язані з його творчістю зазвичай трактуються неоднозначно. У словниковій літературі він трактується так: «тотальний витвір мистецтва, поєднання всіх мистецтв – поезії, музики, танцю, живопису та архітектури – в єдине, дивовижно п'янке ціле в слові, звуку та зображенні, в якому, однак, оскільки звичайне додавання ефектів не означає збільшення, одна галузь мистецтва зазвичай має перевагу структурно» [14, 338]. Це

визначення поєднує в собі аспекти формального задуму твору з характеристиками уявного сприйняття. Проте воно не є прийнятним для того, щоб стати основою естетичної концепції всього твору мистецтва, навіть якщо стверджувати, що поняття натікає на численні грані концептуального комплексу. Отже, семантичне поле терміну *gesamtkunstwerk* надзвичайно складне та широке, відповідно спроба його визначення лишається неповною. Досить часто спостерігається використання синонімів – «комплексний твір мистецтва» та «досконалий твір».

Концепцію *Gesamtkunstwerk* аналізує Д. Робертс у своїй книзі *The Total Work of Art in European Modernism* (2011), у якій він зосереджується як на естетичних, так і на політичних аспектах, вказуючи на передчуття тотального твору мистецтва у філософії німецького романтизму, літературі французького романтизму першої половини XIX століття чи фестивалях Французької революції тощо. Робертс посиляється на тезу Роджера Форноффа (висловлену в основному в *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, 2004) і описує «чотири основні структурні компоненти цієї концепції»: по-перше, *Gesamtkunstwerk* можна визначити як «інтер-або мультимедійний союз різних мистецтв у зв'язку з комплексним баченням світу та суспільства» [11, 7]. По-друге, це може становити «імпліцитну або явну теорію ідеального союзу мистецтв» [11, 7]. По-третє, повний витвір мистецтва — це «замкнений світогляд, який поєднує соціально-утопічний, історико-філософський чи метафізично-релігійний образ цілого з радикальною критикою існуючого суспільства та культури» [11, 7]. І, нарешті, *Gesamtkunstwerk* означає «проекцію естетично-соціальної чи естетично-релігійної утопії, яка звертається до сили мистецтва для свого вираження та як естетичного засобу трансформації суспільства» [11, 7]. Компоненти, перераховані вище, представляють певні аспекти або точки зору, з яких можна розглядати цілий твір мистецтва. Отже, вони не утворюють однозначного традиційного визначення; радше вони пропонують певні можливості інтерпретації. Ідея тотального твору мистецтва, представлена таким способом, є не стільки утопічним проектом музичної драми чи проблемою історії «впливу» Вагнера, скільки однією з найважливіших утопій сучасної культури [13, 177].

Окремі аспекти концепції *Gesamtkunstwerk* функціонують в сучасному європейському театрі, зокрема в творчості німецького режисера Ульріха Раше.

Ульріх Раше народився у 1969 р. в Бохумі, Північний Рейн-Вестфалія, Німеччина. Він вивчав історію мистецтва та порівняльне літературознавство, брав участь у численних проєктах і постановках, а його перший театральний досвід пов'язаний з Бохумом та берлінським Шаубюне в співпраці з Е. Клевер, Д. Штурном та Р. Вілсоном. Як стипендіат Центру водяного млина (*The Watermill Center*) Роберта Вілсона, У. Раше продовжив працювати з ним у США. Особливе значення в творчості режисера відіграє танець і ритм – він змалку надихався Піною Бауш, не пропустивши жодного з її виступів [9, 13]. Він розпочав свою кар'єру у 2002 р. зі зради Гарольда Пінтера в Софієнселен і поставив такі п'єси, як «Хвилі» (2007) і «Саломея» Оскара Уайльда (2009) у Державному театрі Штутгарта. У 2013 р. Берлінська академія мистецтв нагородила У. Раше премією за постановку «Апокаліпсис», створену за мотивами картини Ієроніма Босха «Сад земних насолод» [9, 13].

Режисер зробив собі ім'я формально серйозними хоровими проєктами. Після вивчення історії мистецтва він працював у Штутгартському державному театрі (*Staatstheater Stuttgart*), Віденському фестивалі (*Wiener Festwochen*), Берлінському народному театрі Фольксбюні (*Volksbühne Berlin*), Франкфуртському драматичному театрі (*Schauspiel Frankfurt*), Німецькому драматичному театрі (*Deutsches Theater Berlin*) та Віденському Бургтеатрі (*Burgtheater*). Після високо оцінених постановок у різних театрах Ульріх Раше досяг успіху з виставою «Розбійники» Ф. Шиллера, який відкрив сезон 2016–2017 рр. у мюнхенському театрі Резиденція (*Residenztheater*). Нетрадиційно суворий хоровий театр Ульріха Раше, що культивується протягом багатьох років, є витвором мистецтва часу. Режисер розміщує своїх акторів на величезних бігових доріжках, що обертаються, як гусені танку, піднімаючись вгору і нахиляючись вниз. «Чи то будинок Мавра, захоплений підступним Францем, або орда розбійників Карла – всі вони крокують, як раби на галерах, всі вони схоплені в єдиний потік мас, конгеніально оркестрованих композитором А. Маєрсом засобами медитативних, архаїчних композицій барабанів» [6]. В цій похмурій оперній постановці фантазії про прорив і критика влади, що запалюють героїв Шиллера, згущуються в апокаліптичний монумент. В постановці основна технологія являє собою два гігантські стрічкові конвеєри на обертальній платформі. Режисер створює особливий образ цієї технології, презентуючи її як безжальну машину, що символізує безперервний,

незалежний від людства рух земної кулі. Дія відбувається на сцені, що трансформується, а актори закріплені спеціальними тросами. Головна функція сценічного дизайну відповідає концепції режисера – створити відчуття утопічності того, що відбувається. На думку театральних критиків, постановка «є синтезом сценічного мистецтва і сміливо виділяється із звичайного репертуару» [16]. Свідченням цього стало зокрема запрошення режисера на двотижневий театральний фестиваль Berliner Theatertreffen та визнання У. Раше сценографом року за версією Theater heute.

Значний резонанс на театральний світ кінця 2010-х рр. справила виставою «Войцек» Г. Бюхнера (режисер і сценограф У. Раше, художник по костюмах С. Шварц, композиція М. Рошер, звуковий дизайн А. Машке, художник зі світу К. Хунцикер, керівник хору Т. Джессен прем'єра в Theater Basel, 15 вересня 2027 р.), яку було показано в межах Berliner Theatertreffen у 2018 р.

Похмура постановка Ульріха Раше використовує монотонні ритми та рухомі сценічні елементи з метою вирівнювання індивідуальних рухів, експресії та темпу мови акторів. Вистава позиціюється точно синхронізованою машиною, в якій «звук, слова та рухи зчіплюються, як добре змащений годинниковий механізм, даючи імпульс один одному» [15], надаючи драматичній основі надзвичайно проникливого вираження. Дизайн сценічного простору побудовано на основі улюбленого режисером величезного обертового кола. У постановці наявні захопливі сценічні ситуації, що звільняють нереальний вимір емоційності, прямоту наративу, від якого складно позбутися – далеко за межами будь-якої очевидної образності, що мається на увазі колесом машини і круговим рухом, хоча, за загальному визначенню, вона точно відповідає безнадійному «завжди» Войцека, уособлюючи драму його безнадійного бігу. Навіть образи природи, такі як поле або болота, викликаються з вражаючою яскравістю сценографією, що не має жодних апіорних конотацій природного середовища.

Особливу дослідницьку увагу в контекст і режисури У. Раше привертає його використання хору. У сценічному мистецтві традиційно хор використовується як драматичний засіб для дослідження вимірів створення соціальної сутності на сцені, а також для обговорення питань розподілу простору та часу. Залучення гравців знаходиться між індивідуальною та спільною діями. Тому аранжування, диригування та постановка хору завжди пов'язані з питанням про те, як, де і коли група людей стає спільнотою, як пліч-о-

пліч стає тілом, як окремі події стають єдиним цілим.

У постановці «Войцек» У. Раше хор представлений як змінна констеляція виконавців, яка, тим не менш, демонструє вражаючу безперервність форми. Змінна кількість акторів – від двох до семи – формує тимчасово обмежені хори на кількох етапах вистави. Хор постає як миттєве об'єднання і в результаті як динамічна сутність. Він не складається із попередньо визначеної або фіксованої групи людей. Навпаки, протягом усієї вистави хор неодноразово формується та розривається. Відповідно, час виявляється центральним структуруючим елементом хору. У цьому відношенні вирішальними є не лише моменти початку та закінчення. У центрі драматургічної логіки вистави виявляється синхронізація у часовій адаптації рухів, мовлення та виразу персонажів. Зменшена конструкція сцени забезпечує середовище для хоричних утворень: рухома платформа займає сцену. Гігантська вертушка обертається зі злегка зміненою швидкістю протягом усього виступу. Окрім постійного обертання, платформа час від часу нахиляється. Тіла виконавців рухаються по вертушці й орієнтовані на четверту стіну. Вони не дивляться один на одного. Скоріше демонструють спільну орієнтацію на аудиторію. Крім вербального рівня, взаємодія персонажів обмежена рухом близько, віддаляючись або вирівнюючись один з одним. Загалом, існує два домінуючих чинники, які визначають темп рухів і мови персонажів: вертушка та звукове оформлення. Протягом усієї вистави лунає звук і музика. Звукове оформлення складається з ритмічних ритмів і атмосферної музики. Так як сценічний і звуковий дизайн відповідають за часове структурування руху і мови, вони забезпечують ключові умови для формування хору: швидше обертання змушує виконавців зникати з центру сцени або змушує їх коригувати власний темп. Такт ритмічного звуку визначає швидкість ходьби і організовує вступ мови. Окрім тимчасових хоричних сузір'їв, у виставі «Войцек» також є вищий аспект хору: усі гравці одягнені однаково. Усі вони носять чорний одяг, створюючи схожий вигляд. На поверхні різні персонажі здаються пов'язаними. Вони також діють і говорять подібним чином: особливо в першій половині вистави, вони демонструють невеликі варіації на рівні експресії. Вони говорять напруженим голосом і рухаються однаково. Оскільки у «Войцеку» немає прямої фізичної взаємодії між виконавцями, окремі аспекти тимчасової організації повністю взяті за дужки. Часові імпульси для хоричних утворень походять від

зовнішніх факторів, таких як вертушка, ритмічний звук і музика. Стосовно ідеї індивідуальності та спільноти, на думку дослідників, спільнота розглядається як динамічна сутність, яка конституюється як реакція на зовнішні імпульси: випадки чи події [10, 46]. Миттєвий насичений подіями хор У. Раше не служить ані орієнтиром на публіку, ані репрезентативним певною частиною суспільства. Швидше, він посиляється на ідею синдикату або спільноти страждань. Люди пристосовуються до якогось космічного або принаймні об'єктивного часу. Їхня спільна реакція на зовнішні імпульси створює враження одноманітності.

11 лютого 2018 р. на сцені дрезденського театру Штаатсшауспіль (Staatsschauspiel Dresden) відбулася прем'єра вистави «Щоденник пам'яті» (Das große Heft) за романом угорсько-швейцарської письменниці А. Крістоф, що стала третьою поспіль театральною постановкою Ульріха Раше, яку було показано в межах фестивалю Theatertreffen. Дотримуючись строгої хорової форми, режисер репрезентує історію виживання в часи насилля: роман розповідає історію двох братів-близнюків, яких виховувала бабуся в сільській місцевості під час війни. Опинившись далеко від формальної освіти, близнюки самі вчать тому, що їм потрібно, або вижити. Зіштовхуючись з жорстокістю навколишнього світу, вони вчать давати відсіч і виробляють власні моральні принципи, перетворюючись на безжальних молодих людей, які не зупиняться ні перед чим. З ними завжди товстий зошит, в який вони записують нові прозріння та істини, яким навчилися. Режисер У. Раше надає дитячим історіям часів Другої світової війни жорсткої форми: чоловічі хори безперервно крокують двома обертальними дисками, рухомі ритмом мінімалістичної музики М. Рошер, візуалізуючи власний, унікальний погляд на історію виживання в часи насилля [8]. В авторському баченні У. Раше роман А. Крістоу постає сумним твором, сповненим насилля та сексуальних збочень, репрезентованим тендітним і майстерним біхевіористським оповіданням (відповідно до біхевіористського підходу, розвиток людської психіки, яка апіорі має мінімальну кількість вроджених компонентів, цілком залежить від зовнішніх середовищних стимулів).

Антична трагедія Софокла «Едіп» – ніби часинка з її питаннями про провину, відповідальність, політику та екологічну катастрофу. У Німецькому театрі Ульріх Раше ставить її як повний витвір мистецтва з потужними образами та звуками. Дослідники акцентують увагу на тому, що протягом

останніх років Ульріх Раше неодноразово насолоджувався інсценуванням текстів, які «вимовляються хором і моторошно плывуть по величезних будівельних риштуваннях, ніби метою було викликати й театральню вигнати злих духів тоталітаризму в машинному залі сучасності» [12]. Такі захмарні виставкові майданчики не дуже поміщаються на круглій сцені Deutsches Theater. Для «Едіпа» режисер і художник-постановник помістили дію в ширяючий, нереальний простір. Гігантське світлове кільце над головами акторів здається якимось просторим; пізніше додається друге, третє і, нарешті, четверте. Туманність Оріона, кільця Сатурна, грандіозні ореоли, НЛО, що приземляється: із цими могутніми зображеннями, які повільно змінюють кольори над фігурами, оповитими м'яким сценічним туманом, можна асоціювати найрізноманітніші речі. Все веде до космічної дереалізації подій: Едіп і його фіванське суспільство, яке страждає від чуми, мають проблеми з богами, і це відбувається не на землі, а в певному просторі. М. Гардерграє Едіпа, який на початку лише повільно виходив із щільної групової картини фіванців, а тепер, на передній сцені, обіцяє розкрити вбивство, чиє прокляття, згідно з богами, принесло катастрофу Фівам. Як завжди на сцені, що обертається дуже повільно, з постійними кроками вбік, усі актори здаються глядачам водночас рухомими та завмерлими, як перипатетики, які розвивають своє мислення не ходінням, а балансуванням на рухомій землі. Зрозуміло, що це в поєднанні з безупинно пульсуючим саундтреком чотирьох музикантів і повільною та моторошною промовою створює медитативний настрій. Однією з драматичних кульмінацій є суперечка між ще нічого не підозрюючим Едіпом, який бореться за просвітлення, і Тейрейсієм, який хотів би зберегти при собі знання про ганьбу правлячого дому. К. Мергенеєр грає його плавними рухами, як небезпечного хижака, загнаного в кут. У п'єсі Софокла за похмурим посланням провидця слідує кримінальна історія, яка розповідається у швидкому темпі, майже захоплюючому для античної драми, у якій головний слідчий Едіп бере одного свідка за іншим у тісному місці, доки в кінці не з'являється те, що кожен грек у стародавніх Афінах уже знав до вистави: Едіп – це вбивця, якого він шукає, сам причина катастроф, з якими він бореться. Ця базова антропологічна проблема, звичайно, також є репрезентативною для сучасності: людина, трагічно заплутана в наслідках власних дій. Але Ульріх Раше не хоче простого зв'язку між стародавньою трагедією та поточною політикою. Він розповідає про Едіпа в ритуально сповільненому *Larghissimo* як про ораторію, як про цілісний витвір

мистецтва, що складається з поезії, образів і звукового простору, натхненного світлотіньовим живописом [12].

У. Раше переніс своє розуміння грецького театру та сутності хору як музики та ритму з драматичної на оперну сцену, зробивши свій оперний дебют у Великому театрі Женеви постановкою «Електри» Р. Штрауса. У 2023 р. Ульріх Раше здійснив постановку «Натан Мудрий» за драматичною поемою Г. Лессінга (адаптація С. Хубера) на сцені Зальцбурзького фестивалю, присвятивши її пам'яті про одного із його засновників, видатного німецького режисера-новатора початку ХХ ст. М. Рейнхарда. Оскільки в багатьох видовищах М. Рейнхардта («Цар Едіп» та ін.) велику роль відіграв хор, виставу вирішено у жанрі хорового театру (керівник хору Н. ван Верш), проте якість хоральності виникає завдяки вдалому розподілу між «натовпом» реплік, що в оригінальному тексті приписані окремим персонажам, а головне - майстерній організації руху натовпу і персонажів-одинаків на обертальному колі (це також є своєрідний омах М. Рейнхардту, оскільки саме ним було вперше використано цей технічний пристрій на сцені в 1905 р.). Наразі режисер працює над постановкою ліричної трагедії «Марія Стюарт» Г. Доніцетті, що анонсована на серпневий показ в межах Зальцбурзького фестивалю.

Висновки. Театральні постановки Ульріха Раше мають власну ідентичність, індивідуальну авторську інтонацію та неповторний творчий почерк. Підхід У. Раше до використання хорового мистецтва використовується для величчя, пафосу, створення потужних образів та сенсорного переживання. Так режисер дозволяє глядачеві почути тексти по-новому, розгортаючи їх перед свідомістю глядача з найточнішою ритмізацією, надихаючи і активізуючи розумові процеси. Масштабну популярність режисеру принесли його постановки-ораторії з карколомною сценічною машинерією. Дослідження виявило, що в режисерській концепції Ульріха Раше ідеї Gesamtkunstwerk, що реалізуються в поєднанні елементів драми, специфічного нарративу, сценографії, музики, техніки, пластики, освітлення, маніфесту, художніх образів та ін. в цілісний витвір мистецтва відповідають цінностям і переконанням режисера в контексті розуміння твору театального мистецтва в першу чергу як інструмента можливих соціальних змін. У творчості Ульріха Раше, його візіях та концепціях простежується унікальна трансфігурація вагнерівської концепції цілісного твору мистецтва, забезпечення єдності театального простору, одночасність сюжету, динаміка та рух.

Література

1. Буздиган Т. М. Ромео Кастеллуччі – апологет постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 214–217.
2. Стрельчук В., Боклан М., Позняк А. Метанаративи ірландського постдраматичного театру в контексті постановок Г. Кігана та Ф. Кеннона. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2020. № 4(2). С. 153–162.
3. Татаренко М. Г. Режисура сучасного французького авангардного театру НантерАмандьє: стилістичні і концептуальні новації. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 245–250.
4. Філіна Т. В. Культуротворча чинність словацького національного театру: історія та сучасність. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів*: матер. Всеукр. наук. конф. наук.-педаг. прац., докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : КНУКиМ, 2021. С. 126–130.
5. Bloch E. Geist der Utopie. Zweite Fassung, Frankfurt/M, 1985. 285 p.
6. Die Räuber (The Robbers). Theater Treffen. 2024. URL: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/programm/2017/10-inszenierungen/die-raeuber> (дата звернення : 02.01.2025).
7. Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2007. 832 p.
8. International Recognition for Staatsschauspiel Dresden. European theatre convention. 2019. URL : <https://www.europeantheatre.eu/news/international-recognition-for-staatsschauspiel-dresden> (дата звернення: 02.01.2025).
9. Kesgin G. Tragedyanın Döngüsellğinin Modern Sahnelemesi. Agamemnon - Ulrich Rasche. *TEB OYUN KIŞ*. 2023. Pp. 12–18.
10. Laner I. The Time of the Chorus Temporal Organizations of Communities in the Performing Arts. *Notions of Temporalities in Artistic Practice*. 2022. Pp. 39–50.
11. Roberts D. The Total Work of Art in European Modernism. Ithaca: Cornell University Press and Cornell University Library, 2011. 305 p.
12. Spreng E. Oedipus am Deutschen Theater. Ermittlungen im galaktischen Raum. Eberhard spreng. 2021. URL: <https://www.eberhard-spreng.com/theater/kritiken/ulrich-rasche-inszeniert-oedipus-am-deutschen-theater/> (дата звернення: 02.01.2025).
13. Świtek G. Art Games with Architecture. Modern Affinities and Contemporary Integrations [Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje]. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013. 652 p.
14. Von Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. 7, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart Kroner 1989. 1054 p.
15. Woyzeck. Theater Treffen. 2018. URL: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/prog>

ramm/2018/10-inszenierungen/woyzeck (дата звернення: 02.01.2025).

16. Ulrich Rasche. Berlinerfestspiele. 2024. URL: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/artist/df1fd4a2-5416-4855-9997-ef2265591224/Ulrich-Rasche> (дата звернення: 02.01.2025).

References

1. Buzdyhan, T. M. (2021). Romeo Castellucci – An Apologist for Post-dramatic Theatre. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 4, 214–217 [in Ukrainian].
2. Strelchuk, V., Boklan, M., & Pozniak, A. (2020). Metanarratives of Irish Post-dramatic Theatre in the Context of Productions by G. Keegan and F. Cannon. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art, 4 (2), 153–162 [in Ukrainian].
3. Tatarenko, M. H. (2021) Directing the Modern French Avant-Garde Theatre Nanterre-Amandier: Stylistic and Conceptual Innovations. Art History Notes, 39, 245–250 [in Ukrainian].
4. Filina, T. V. (2021). Cultural Activity of the Slovak National Theatre: History and Modernity. Performing Arts: Dominant Problems of Artistic and Creative Processes: Proceedings of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduate students and master's students. Kyiv, 126–130 [in Ukrainian].
5. Bloch, E. (1985). Geist der Utopie. Zweite Fassung, Frankfurt/M. [in German].
6. Die Räuber (The Robbers). Theater Treffen. (2024). Retrieved from: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/programm/2017/10-inszenierungen/die-raeuber> [in English].
7. Dixon, S. (2007). Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England [in English].
8. International Recognition for Staatsschauspiel Dresden. European theatre convention. (2019). Retrieved from: <https://www.europeantheatre.eu/news/international-recognition-for-staatsschauspiel-dresden> [in English].
9. Kesgin, G. (2023). Tragedyanın Döngüsellikinin Modern Sahnelemesi. Agamemnon – Ulrich Rasche. TEB OYUN KIŞ. pp. 12–18 [in German].
10. Laner, I. (2022). The Time of the Chorus Temporal Organizations of Communities in the Performing Arts. Notions of Temporalities in Artistic Practice, 39–50 [in English].
11. Roberts, D. (2011). The Total Work of Art in European Modernism. Ithaca [in English].
12. Spreng, E. (2021). Oedipus am Deutschen Theater. Ermittlungen im galaktischen Raum. Eberhard spreng. Retrieved from: <https://www.eberhard-spreng.com/theater/kritiken/ulrich-rasche-inszeniert-oedipus-am-deutschen-theater/> [in German].
13. Świtek, G. (2013). Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje. Toruń [in Polish].
14. Von Wilpert, G. (1989). Sachworterbuch der Literatur. 7, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart Kroner [in German].
15. Woyzeck. Theater Treffen. (2018). Retrieved from: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theater-treffen/programm/2018/10-inszenierungen/woyzeck> [in English].
16. Ulrich Rasche. (2024). Berlinerfestspiele. Retrieved from: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/artist/df1fd4a2-5416-4855-9997-ef2265591224/Ulrich-Rasche> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 03.01.2025
Отримано після доопрацювання 05.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025*

УДК 792.07

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.328020

Цитування:

Мох-Марінкович Ю. О. Імерсійність сценічних практик: що робить їх занурюючими. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 429–433.

Мох-Марінкович Юлія Олександрівна,
педагог вокальної школи Gasta Diva
(м. Мюнхен, Німеччина)
<https://orcid.org/0009000462263655>
mohulia17@gmail.com

Mokh-Marinkovic Iu. (2025). Immersiveness of Stage Practices: What Makes Them Immersive. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 429–433 [in Ukrainian].

ІМЕРСІЙНІСТЬ СЦЕНІЧНИХ ПРАКТИК: ЩО РОБИТЬ ЇХ ЗАНУРЮЮЧИМИ

Мета статті – виявити і охарактеризувати основні особливості імерсійних сценічних практик, серед яких: невизначеність сценічного простору, багатомірність наративу, інтерактивність, сенсорне залучення тощо. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні низки методів і підходів. Загальнонаукових (аналізу, синтезу, узагальнення тощо) та спеціальних, зокрема інтегрованих із мистецтвознавства. Наприклад, феноменологічний підхід наголошує на індивідуальному досвіді зустрічі з мистецьким твором та дав змогу проаналізувати специфіку імерсійного мистецтва крізь призму сприйняття глядача. **Наукова новизна** полягає дослідження полягає у визначенні ключових факторів, які впливають на створення ефекту занурення у сценічних практиках. **Висновки.** Імерсійні сценічні практики відносять до експериментальної театральної форми. Вони розширюють традиційні уявлення про сценічне мистецтво, створюючи нові форми комунікації між актором, драматичною історією, простором і глядачем. До основних характеристик імерсійних сценічних практик відносять: зміни у взаємодії із аудиторією, коли глядач стає активним учасником дійства, максимально включаючись у нього; невизначеність простору, що дає змогу сценічній формі адаптуватися до різних місць і просторів, перетворювати нетрадиційні місця у драматичне середовище; багаторівневий наратив, коли історії позбавляються змісту, а події розгортаються нелінійно за різними сюжетами і в різних просторах, які глядач обирає самостійно; сенсорне залучення за допомогою активізації різних органів чуття викликає сильні емоції, даючи можливість глядачам безпосередньо проживати історію; змінюється роль митця, який готується грати у невизначених обставинах, що, у свою чергу, стимулює його творчий розвиток; інтерактивність – спілкування з акторами, залаштунові знайомства з творчим процесом тощо.

Ключові слова: сценічні практики, імерсійність, сценічний простір, наратив, інтерактивність, глядач.

Mokh-Marinkovic Iuliia, Teacher, vocal school 'Gasta Diva', (Munich, Germany)

Immersiveness of Stage Practices: What Makes Them Immersive

The purpose of the article is to identify and characterise the main features of immersive stage practices, including: the uncertainty of the stage space, the multidimensionality of the narrative, interactivity, sensory involvement. **The research methodology** consists in applying a number of methods and approaches. General scientific (analysis, synthesis, generalisation) and special ones, in particular integrated from art history. For example, the phenomenological approach emphasises the individual experience of encountering a work of art and made it possible to analyse the specifics of immersive art through the prism of the viewer's perception. **The scientific novelty** of the study lies in identifying key factors that influence the creation of the immersion effect in stage practices. **Conclusions.** Immersive stage practices are classified as an experimental theatrical form. They expand traditional ideas about stage art, creating new forms of communication between the actor, dramatic story, space and viewer. The main characteristics of immersive stage practices include: changes in interaction with the audience, when the viewer becomes an active participant in the action, maximally involving himself in it; the uncertainty of space, which allows the stage form to adapt to different places and spaces, transforming non-traditional places into a dramatic environment; a multi-level narrative, when stories are deprived of meaning, and events unfold nonlinearly according to different plots and in different spaces that the viewer chooses independently; sensory involvement through the activation of various senses evokes strong emotions, allowing the viewer to directly experience the story; the role of the artist, who is preparing to play in uncertain circumstances, changes, which, in turn, stimulates his creative development; interactivity – communication with actors, behind-the-scenes acquaintance with the creative process.

Keywords: stage practices, immersiveness, stage space, narrative, interactivity, spectator.

Актуальність теми дослідження. Сценічний світ став активним учасником переходу до ефекту занурення (імерсії), дедалі помітніше використовуючи імерсійні форми сценічних практик.

Імерсійні форми сценічних практик – це театральні та перформативні форми, які залучають глядачів до активної участі в дійстві, тобто безпосередньо до подій та облаштування простору історії, яка відбувається у сценічному просторі. Вони можуть створювати більш привабливі та незабутні шоу, ламаючи традиційні стереотипи щодо сценарію, сценічного простору, ролі акторів та глядача.

Насамперед такі практики розмивають межі між акторами та глядацькою аудиторією, тому що їхня основна мета – сприяти глибокому зануренню глядача у світ вистави, зробити його співучасником сценічного наративу.

Імерсійні сценічні практики змінюють традиційні уявлення про сцену, глядача, виконавця і мистецтво загалом. Тому їх дослідження дає змогу зрозуміти, як змінюється мистецтво, форми комунікації з глядачем, які перспективи відкриваються перед сучасним театром та його акторами.

Водночас застосування особливостей імерсійних технік у різноманітних перформансах, мистецьких інсталяціях, кінофільмах і под. сприяє емоційному «включенню» аудиторії у дослідження актуальних суспільних проблем.

Аналіз досліджень та публікацій. Імерсійність – не нова тема досліджень у зарубіжній науці.

Г. Вайт у статті «Про імерсійний театр» [13] використовуючи підхід, отриманий із когнітивної лінгвістики, який розвивається через (син)естетику Машон і феноменологічну естетику Гайдеггера, розкриває значення поняття «театр із зануренням», спираючись на вистави двох лондонських театральних компаній Shunt і Punchdrunk [13].

Особливості імерсійного культурно-мистецького досвіду в інших країнах досліджують у своїх публікаціях В. Холл Фернандес («Імерсійний досвід і емоційний дизайн у сценічному дизайні трьох постановок Коста-Ріки») [9] та І. Гревцова і Дж. Сібіна («Досвід культурної імерсії: формати та тенденції Німеччини») [8].

В. Холл Фернандес аналізує наслідки та цінність внеску імерсійного досвіду, а також через характеристики трьох дизайнів сцени від трьох різних груп із Коста-Ріки, які за допомогою імерсійного досвіду пропонують викликати емоції у глядачів, деталізує відповідальність за емоційну та фізичну участь,

яку вимагає імерсійна пропозиція від учасників постановки [9].

І. Гревцова та Дж. Сібіна у практичному посібнику аналізують діапазон форматів імерсійного культурного досвіду, зупиняючись на тих, які містять високі дози занурення [8].

Українська дослідниця О. Губернатор у публікації «Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми» [2] аналізує основні характеристики, особливості прояву, різноманітні типи і специфічні аспекти функціонування імерсивності в культурних практиках [2].

У статті «Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років» [5] О. Чепелик розглядає «особливості формування імерсивного середовища та практик створення проєктів VR та AR в українському сучасному мистецтві останніх років. Зроблено спробу опрацювання теоретичних засад розвитку імерсивних середовищ та VR, огляд і аналіз проєктів, що використовують дигітальні технології задля створення імерсії та AR» [5, с. 23].

О. Кундеревиц, К. Кириленко та О. Бенюк у публікації «Імерсивність як мистецька стратегія початку XXI століття (аналіз театального досвіду та його філософських підвалин)» [3] розкривають полісемантичність поняття імерсивності; аналізують «імерсивний досвід сучасного театального мистецтва в контексті реалізації ним новітніх мистецьких стратегій (...) трансформаційний потенціал імерсивних практик» [3, 174].

У статті «Нові наративи, імерсійні та інтерактивні художні практики у відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну» [4] І. Печеранський та О. Губернатор досліджують «трансформацію наративів та пов'язані з ними жанрові метаморфози і художні практики у відеомистецтві та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну» [4], зокрема творчі експерименти, «які супроводжувалися зміною наративів і появою нових імерсійних та інтерактивних художніх практик» [4].

Мета статті – виявити і охарактеризувати основні особливості імерсійних сценічних практик, серед яких: невизначеність сценічного простору, багатомірність наративу, інтерактивність, сенсорне залучення тощо.

Виклад основного матеріалу. Артисти завжди прагнули інтеграції глядача у сценічне дійство, застосовуючи технології, які «були під рукою» в конкретний період часу, пов'язуючи імідж-паблік із генерацією очікувань та провокацією публіки [9].

Як зазначають українські дослідники І. Печеранський та О. Губернатор, особливо в епоху постмодерну активізувався «інтерес художників до конститування «відкритої» комунікації (...) сформувалася тенденція (...) до перетворення глядача / реципієнта на активного учасника, зокрема через реалізацію особливих режимів сприйняття творів» [4, 67].

До таких «особливих режимів сприйняття творів» можна віднести низку характеристик імерсійних сценічних практик.

По-перше, зміни у *взаємодії з аудиторією*. «Метою імерсивності є створення безпосереднього зв'язку між об'єктом, подією, дією та її сприйняттям людиною для глибинного занурення в культурне середовище: театральне, кінематографічне, виставкове, музейне, екскурсійне, розважальне та ін.» [2, 283] – констатує О. Губернатор. Глядачі можуть впливати на розвиток сюжету, взаємодіяти з акторами або навіть ставати частиною вистави.

Крім того, стираючи межі між реальністю та вигадкою, імерсійний досвід сприяє глибшому зв'язку між митцями та глядацькою аудиторією. Глядачі стають активними учасниками, взаємодіючи з історією та героями більш інтимним способом, створюється відчуття спільного внеску у виставу. Так імерсійний досвід фактично стирає межу між митцем і глядачем. Адже імерсійне дійство «формує глядача як учасника креативної взаємодії людей, що спільно створюють і переживають разом, кожен у свій унікальний спосіб, певну історію чи подію. Пошуки наперед не відомих рішень призводять до різноманітних інтерпретацій, що засвідчують унікальність досвіду кожного» [3, 176].

На думку Р. Нуччі, необхідно брати до уваги ендогенні та екзогенні фактори, які відповідають за формування сприйняття глядача, яке є приватним, індивідуальним, а також колективним, коли воно виникає внаслідок взаємодії у суспільстві чи соціальних групах [12].

Відсутність традиційного розмежування сцени і залу дає змогу акторам та глядачам не просто вільно рухатися спільним простором. Імерсійні постановки звільняються від рамок звичайної сцени, яка завжди була чи не найбільш цінною складовою сценічного мистецтва та використовувалася для створення на ній відповідних образів, які допомагали досягти мети дійства. При цьому саме сценічний дизайн формував не лише художні варіанти, а й досвід спостерігача, рівень участі та імерсії [7, 405].

Утім саме вихід за межі звичайної сцени дає змогу глядачам стати активними учасниками розповіді. Тому другою визначальною характеристикою імерсійних сценічних практик є *невизначеність простору*.

Імерсійне дійство може відбуватися поза традиційною сценою: у покинутих будівлях, на вулицях, у музеях, квартирах тощо. Ці фізичні інтер'єри та рух глядача через них стають частиною драматургії твору [13]. Тобто активізація імерсійних постановок дозволяє їм адаптуватися до різних місць і просторів, а не обмежуватися традиційними театральними умовами. Така гнучкість дає змогу митцям разом з глядачами колективно перетворювати нетрадиційні місця, такі як покинуті будівлі, склади чи навіть відкриті простори, у спеціальне драматичне середовище. Як зазначає О. Грау, крім копіювання, трансформація реальності є центральною компетенцією та суттю мистецтва: створення реальності, індивідуальної реальності, колективної реальності [7, 402].

Третя характеристика імерсійних сценічних практик – *багаторівневий наратив*. Це складна структура розповіді, яка взаємодіє із глядачем у багатовимірному просторі та часі. Історія вистави позбавляється змісту та представляє поетичну структуру, в якій дія розгортається не лінійно, а багатовимірно. Різні сюжетні лінії навіть можуть переплітатися або існувати паралельно, дозволяючи аудиторії занурюватися у драматичну розповідь із різних позицій. Тобто вистава не обмежується одним поглядом на події – персонажі можуть мати власні історії, а сцени відбуватися одночасно в різних просторах, де розкривають паралельні лінії розповіді, а глядач сам обирає, за якою сюжетною лінією йому слідувати.

Така робота з «диз'юнктивними» та нелінійними наративами, призводить до «деконструкції традиційних художніх форм на базі моделі «відправник – отримувач» та перетворює оповідь на акт інтеркомунікації (...) головну роль відіграє глядач/реципієнт» [4, 67]. Адже нелінійна структура історії дає змогу глядачу взаємодіяти з різними фрагментами сюжету. Він не просто спостерігає, а стає частиною дії, впливаючи на її розвиток. У результаті отримує унікальний досвід залежно від власного вибору маршруту розвитку сюжету.

Через відсутність чіткого закінчення, множинність сюжетних ліній і особистий вибір глядача багаторівневий наратив може мати відкрити або суб'єктивну розв'язку.

Такий наратив візуально проявляється у фрагментації сценічного простору, адже поезія тексту має мати еквівалент на сцені. Ф. Аравена називає це драматургією простору, який створюється через різні чуттєві рівні, емоції та сприйняття того, що пропонує текст [6, 13–15].

Таку драматургію простору можна визначити як форму візуальної драматургії, коли сценічна конфігурація функціонує як важливий агент у розвитку та комунікації драматичної дії. Драматургія простору розглядає сцену як візуальний наративний засіб, де кадри є значущими елементами мови, в якій сходяться сценографія, освітлення та музика [11].

Драматургія простору завжди підпорядковувалася меті зміни кодів і візуальності сценічної форми як способу творення драматичного дискурсу, протилежного традиційному. За допомогою її ресурсів досягалося спілкування із глядачем через образи, які викликають емоції паралельно з тими, що походять від драматичного розвитку історії. Тому четвертою характеристикою імерсійних сценічних практик є *сенсорне залучення*.

Як зазначають дослідники, позитивний або негативний емоційний досвід можна отримати від використання певних об'єктів, якщо розуміти естетичну функцію сценічного дійства та знати внутрішні та зовнішні чинники, які впливають на людину [12]. Це сприяє глибшому зануренню в мистецтво, розширює можливості театру та перформансу.

Оточення, реквізит, фізична присутність акторів, використання звуків, запахів, дотиків та навіть смаків створюють ефект повного занурення у світ вистави. Так імерсійний сценічний дизайн поєднується з метою постановки – викликати емоції, а не просто показувати історію. Творці сцени стають провідниками в конвергентному досвіді [10, 76], а індивід подорожує потоком наसолоди та життєвої сили, що є наслідком його інверсії в екосистему знаків та ігрове середовище [10, 73].

Крім того, коли глядач інтегрується у виставу, в нього виникає глибокий емоційний зв'язок із твором. Загалом імерсійні вистави викликають сильні емоції, дозволяючи глядачам не лише спостерігати за історією, а й безпосередньо проживати її.

По-п'яте, *змінюється роль митця*, адже переосмислюються традиційні виконавські практики, стани присутності та їх застосування. Актор готується не тільки до виступу, а й до того, щоб «жити» у своєму тілі, створюючи мости між технікою та емоціями, між наміром і

реакцією. Кожна його дія є рефлексією, щоб стати справжнім учасником чи свідком несподіваного розвитку сюжету та перетворити сценічний простір на органічний, живий досвід.

Варто зазначити, що участь глядача є важливою, але не обов'язковою, утім, сама пропозиція занурення – це завжди стимул для творчого процесу митця. Як слушно зазначають українські дослідники О. Кундеревич, К. Кириленко та О. Бенюк, імерсійний досвід «успішно реалізує потреби людини в самозаглибленні, чуттєвості, тілесності, в утвердженні себе як гармонійної особистості (...) сприяє глибинним трансформаціям творчого потенціалу (...) формуванню особливого ставлення до життя на основі відкритості, «занурення», інтерсуб'єктивності та тілесності» [3, 174]. Недарма Г. Вайт вважає, що імерсійні театри, що використовують великі середовища, які, у свою чергу, досліджують глядачі, дають змогу не лише знайти виставу, а іноді й себе у ній [13, 221].

По-шосте, *інтерактивність*. Інноваційний імерсійний підхід до сценічних практик не тільки розширює участь аудиторії, а й відкриває нові можливості для інтерактивності. Крім безпосередньої участі у виставі, сюди можна віднести інтерактивні інтерв'ю, під час яких глядачі можуть спілкуватися з творчою командою та акторами після шоу. Вони сприяють глибшому зв'язку та розумінню творчої роботи. Екскурсії за лаштунки також пропонують унікальний погляд на світ театру та дають глядачам можливість оцінити майстерність і зусилля, які докладаються митцями для втілення драматичного наративу в сценічне життя. «Такі просвітницькі ініціативи є актуальними, і доповнення їх сучасними цифровими та інтерактивними засобами лише сприятиме залученню відвідувачів, особливо молоді» [1, 41].

Висновки. Імерсійні сценічні практики відносять до експериментальної театральної форми. Вони розширюють традиційні уявлення про сценічне мистецтво, створюючи нові форми комунікації між актором, драматичною історією, простором і глядачем.

До основних характеристик імерсійних сценічних практик відносять: зміни у взаємодії із аудиторією, коли глядач стає активним учасником дійства, максимально включаючись у нього; невизначеність простору, що дає змогу сценічній формі адаптуватися до різних місць і просторів, перетворювати нетрадиційні місця у драматичне середовище; багаторівневий наратив, коли історії позбавляються змісту, а події розгортаються нелінійно за різними сюжетами

і в різних просторах, які глядач обирає самостійно; сенсорне залучення за допомогою активізації різних органів чуття викликає сильні емоції, даючи можливість глядачам безпосередньо проживати історію; змінюється роль митця, який готується грати у невизначених обставинах, що, у свою чергу, стимулює його творчий розвиток; інтерактивність – спілкування з акторами, залаштуноківі знайомства з творчим процесом тощо.

Для кращого залучення в імерсивних сценічних практиках використовують новітні технології, зокрема віртуальну та доповнену реальність, гейміфікацію тощо. Їх дослідження – перспективний напрям подальшого наукового пошуку.

Література

1. Вільчинська І. Ю., Святненко А. В., Губіна О. П. Новітні форми соціокультурної репрезентації музею. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 47. Рівне : РДГУ, 2023. С. 39–45.
2. Губернатор О. Імерсивні культурні практики ХХІ століття: особливості і прийоми. *Культурологічний альманах*. 2022. № 3. С. 283–289.
3. Кундеревич О., Кириленко К., Бенюк О. Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 45. С. 174–182.
4. Печеранський І., Губернатор О. (2024). Нові нарративи, імерсійні та інтерактивні художні практики в відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2024. № 50. С. 67–73.
5. Чепелик О.. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*. 2021. С. 23–40.
6. Aravena F. Un festín de despedida. *Caras*. 1999. № 297. P. 13–15
7. Grau O. Virtual Art From Illusion to Immersion, USA: Massachusetts Institute of Technology, 2023. 431 p.
8. Grevtsova I., Sibina J. Experiencias inmersivas culturales: Formatos y tendencias Alemania: GmBh, 2020. 236 p.
9. Hall Fernández W. Experiencias inmersivas y diseño de emociones en el diseño escénico de tres puestas en escena costarricense. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*. 2024. № 225. P. 143–152.
10. Hernández E. Hacia una experiencia escénica de convergencia: Los mecanismos transicionales del rito de paso, aplicados a la creación escénica inmersiva. *AusArt*. 2019. № 7 (1). P. 67–77.
11. La dramaturgia del espacio. URL: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97279.html> (дата звернення: 20.01.2025).
12. Nucci R., Raposo F., Damaison A., Paschoarelli L. Diseño + Realidad Virtual: Revisión Teórica de

Conceptos, reflexiones y prácticas de UX. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. 2024. № 225 P. 115–134.

13. White G. On Immersive Theatre. *Theatre Research International*. 2012. Vol. 37 (3). P. 221–235.

References

1. Vilchynska, I. Y., Sviatnenko, A. V., & Hubina, O. P. (2023). New Forms of Socio-Cultural Representation of the Museum. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 47, 39–45 [in Ukrainian].
2. Hubernator, O. (2022). Immersive Cultural Practices of the 21st Century: Features and Techniques. *Culturological Almanac*, 3, 283–289 [in Ukrainian].
3. Kunderevych, O., Kyrilenko, K., & Beniuk, O. (2021). Immersiveness as an Artistic Strategy of the Beginning of the 21st Century (Analysis of Theatrical Experience and its Philosophical Foundations). *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 45, 174–182 [in Ukrainian].
4. Pecheranskyi, I., & Hubernator, O. (2024). New Narratives, Immersive and Interactive Artistic Practices in Video Art and Audiovisual Culture of the Postmodern Era. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 50, 67–73 [in Ukrainian].
5. Chepelyk, O. (2021). Immersive Environments, VR, AR in Ukrainian Contemporary Art of Recent Years. *Contemporary Art*, 3, 23–40 [in Ukrainian].
6. Aravena, F. (1999). Un festín de despedida. *Caras*. 297, 13–15 [in Spanish].
7. Grau, O. (2023) Virtual Art from Illusion to Immersion. Massachusetts Institute of Technology [in English].
8. Grevtsova, I., & Sibina, J. (2020). Experiencias inmersivas culturales: Formatos y tendencias Alemania: GmBh [in Spanish].
9. Hall Fernández, W. (2024). Experiencias inmersivas y diseño de emociones en el diseño escénico de tres puestas en escena costarricense. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 225, 143–152 [in Spanish].
10. Hernández, E. (2019). Hacia una experiencia escénica de convergencia: Los mecanismos transicionales del rito de paso, aplicados a la creación escénica inmersiva. *AusArt*, 7 (1), 67–77 [in Spanish].
11. La dramaturgia del espacio. (n.d.). URL: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97279.html> [in Spanish].
12. Nucci, R., Raposo, F., Damaison, A., & Paschoarelli, L. (2024) Diseño + Realidad Virtual: Revisión Teórica de Conceptos, reflexiones y prácticas de UX. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 225, 115–134 [in Spanish].
13. White, G. (2012) On Immersive Theatre. *Theatre Research International*, 37 (3), 221–235 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Денисюк Ж. З.</i>	Мілітарна традиція та ідентичність у культурі України: культурологічно-семантичний вимір	3
<i>Кравченко А. І.</i>	Ілюзіонізм як мистецька практика в умовах медійних трансформацій сучасних креативних індустрій	11
<i>Погребняк Г. П.</i>	Авторські моделі екранної творчості в кінокультурі США	16
<i>Sadovenko S.</i>	Modern Chinese Musical Art in Intercultural Dialogue and in The Context of Ukraine-China Cultural Interaction [Сучасне китайське музичне мистецтво в міжкультурному діалозі та в контексті діалогу культур Україна – Китай]	24
<i>Янковський С. В.</i>	Суспільний ідеал людини в контексті сучасних культурних стратегій і практик	32
<i>Казначєєва Л. М., Тюска В. Б.</i>	Захист культурних цінностей у музеях України в час повномасштабного вторгнення: міжнародна підтримка	40
<i>Плецан Х. В.</i>	Креативний менеджмент крізь призму розвою культурологічних процесів України: виклики глобалізації та перспективи креативних індустрій	46
<i>Родінова Н. Л.</i>	Вплив постаті І. Котляревського на формування символічних топосів культурного простору Наддніпрянщини II половини XIX століття	55
<i>Романчишин В. Г.</i>	Театральні фестивалі під час війни як засіб збереження національної ідентичності	61
<i>Тимофєєва К. О.</i>	Переклад Біблії Пантелеймоном Кулішем як прояв національної ідентичності (на матеріалі епістолярних джерел)	66
<i>Федоренко М. О.</i>	Естетичний вимір української культури	76
<i>Філіна Т. В.</i>	Дослідження локальної історії в системі формування національної ідентичності	81
<i>Швець І. Г.</i>	Музична та аудіовізуальна індустрія як простір цифрової інклюзії	86
<i>Шевченко Н. О.</i>	Напрями розвитку українського туризму в контексті військових реалій і процесів повоєнного відновлення	96
<i>Боришполь Г. І.</i>	Сучасні культурно-мистецькі та освітні стратегії формування соціокультурного простору: досвід Камбрійського університету (Велика Британія)	102
<i>Галан О. М.</i>	Єврейська спільнота в культурному просторі Луцька	111
<i>Кондрашова Н. В.</i>	Концептуалізація типології культурних проєктів у контексті західних культурологічних досліджень інтердискурсивності	117
<i>Ллойд-Мауер О. В.</i>	Становлення медіамистецтва в Україні: соціокультурний контекст	123
<i>Морозук Ю. В., Степаненко Л. М.</i>	Концепти «інтерактивність» та «інтеракція» в українській та зарубіжній культурологічно-мистецькій думці XXI століття	129
<i>Опейда А. Р.</i>	Віртуальна подорож як сучасний різновид культурного туризму	134
<i>Парубочий І. П., Ховпун О. С.</i>	Сценічне вбрання в культурній дипломатії: соціокультурологічний аспект	140
<i>Полтавець А. Б.</i>	Трансформація образу героя в сучасній культурі під впливом соціокультурних змін: від чоловічого міфу до жіночої реальності	147
<i>Самойленко С. С.</i>	Концепт хроносу в культурно-цивілізаційному вимірі	153
<i>Сучков Д. Г., Красненко О. Л.</i>	Інтерактивність та імерсійність сучасних культурних практик: аудиторія музею як співавтор	159
<i>Шумейко Л. М.</i>	Освітній дизайн у мистецько-освітньому просторі: культротворчі засади та перспективи інтеграції	165

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<i>Акімов Д. І.</i>	Соціокультурне проектування та складові методології соціальної інженерії в маркетингу образотворчого мистецтва 172
<i>Копієвська О. Р.</i>	Твори корецької порцеляни в колекції Богдана Ханенка 179
<i>Литвин С. Х.</i>	Декор давньоруської зброї, обладунків та амулетів у контексті апотропеїчної магії 183
<i>Пекарчук В. М.</i>	Візантійські емалі в ювелірному мистецтві часів Київської Русі 189
<i>Сабадаш Ю. С.</i>	Інокультурні впливи як чинник формування специфічних рис мистецтва Київської Русі: семантика образу Сімаргла (Сімурга) 194
<i>Андріанова О. Б., Біскулова С. О.</i>	Технологічні дослідження паперових основ малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка 199
<i>Бардік М. А.</i>	Деякі особливості живописної декорації церков Києво-Печерської лаври кінця XIX – початку XX століття 205
<i>Бойко В. І.</i>	Особливості репрезентації образів давньоруської міфології в мистецтві Київської Русі крізь призму синергетики православної та язичницької віри 213
<i>Долеско С. В., Шишлюк Є. Г., Брей Н. О.</i>	Архітектурні мотиви в живописі італійського відродження: до питання охорони культурної спадщини 218
<i>Дяченко А. В.</i>	Тематико-стилістичні засади формування художньо-промислового мистецтва як культурного феномену першої третини XX ст. та його вияви в мистецьких практиках XXI ст. 224
<i>Марченко І. Я.</i>	Стилістика та орнаменталістика французької кераміки періоду історизму на прикладі мануфактури Gien 230
<i>Несен І. І.</i>	Розвиток традицій виготовлення сервізів Мейсенською мануфактурою: «Лебединий сервіз» 237
<i>Оборська С. В.</i>	Бієнале в Латинській Америці як платформа презентації ідей постколоніального мистецтва 243
<i>Рева Т. С.</i>	Семантичні варіації образу землі в художніх виставках 2022–2024 років 249
<i>Сиваш І. О.</i>	Етнодизайн у збереженні національної історико-культурної спадщини (на прикладі творчості майстрів самчиківського розпису) 254
<i>Зайка Г. О.</i>	Традиції реалістичного живопису у відображенні київського міського пейзажу художників 1970–1980-х рр. 260
<i>Зінченко М. В.</i>	PR-комунікації на міжнародному артринку 265
<i>Кравченко Л. В.</i>	Севрський сервіз з колекції родини Браницьких 271
<i>Щербаков С. О.</i>	Еволюція скульптури: від традиційних матеріалів до цифрових технологій 276

ХОРЕОГРАФІЯ

<i>Шевчук О. Ю., Легка І. П.</i>	Рецепція іспанського танцю в постановках сучасних хореографів 282

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Афоніна О. С.</i>	Драматургічні прийоми в опері на прикладі фрагменту з вистави Рейчел Портман «Маленький принц» 288
<i>Козлін В. Й., Грищенко В. І.</i>	MuseScore 4.2 як інструмент композитора-аранжувальника 295
<i>Підгорбунський М. А.</i>	Українська музична культура в XVII ст. в контексті протистояння міграції київських співаків до Московії 305
<i>Соколова А. В.</i>	Музична естетика Джона Доуленда: від епохи Єлизавети I до сучасного осмислення 311

<i>Бекіров У. Р.</i>	Роль музики в постановках сучасного українського театру	318
<i>Булах Т. Б.</i>	Музична природа християнського поклоніння в аспекті балансу емоційної виразності і теологічного змісту	323
<i>Зубай Ю. М.</i>	Український «дитячий» фортепіанний концерт: жанрова специфіка, тенденції розвитку	328
<i>Руденко О. Ф.</i>	Голоси трьох інструментів: побудова та внутрішня драматургія тріо E-Dur В. А. Моцарта	334
<i>Stepanov V.</i>	Formation of the Ukrainian Guitar School in the Context of the Development of European Guitar Art [Становлення української гітарної школи в контексті розвитку європейського гітарного мистецтва]	339
<i>Ткач Ю. С.</i>	Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу	344
<i>Шершова Т. В.</i>	Сучасний естрадний україноспів як відображення мистецької ідентичності	351
<i>Овсяннікова Н. Ю.</i>	«Щедрик» як культурний код української ідентичності та глобальний музичний феномен	356
<i>Бондарчук С. В.</i>	Віртуальні практики створення виконавських образів в естрадному мистецтві ..	361
<i>Hvozď Yu.</i>	Art of Sopilka Performance in Solo Execution [Сопілкове мистецтво в сольному виконавстві]	365
<i>Лстов А. М.</i>	Електроакустичні виміри української камерно-інструментальної музики: синтез традицій і технологій	371
<i>Пискун А. О.</i>	Мінімоноопера в музичному театрі ХХІ століття	376
<i>Рябінець Х. Я.</i>	Поспівка / сузір'я як структурна одиниця сакральної монодії на матеріалі українських нотолінійних ірмологіонів ХVІ–ХVІІІ століть	380
<i>Смаліус Ю. П.</i>	Еволюція алгоритмічних технік у музичних композиціях як передумова інтеграції штучного інтелекту до мистецтва	386
<i>Tsepukh I.</i>	Creativity as a Driving Force of Innovation in the Context of 21st-Century Ukrainian Scientific Thought [Творчість як рушійна сила інновацій у контексті наукової думки України ХХІ століття]	392

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Біленька А. М., Світлична О. О.</i>	Особливості сценічного слова в кінофільмах Т. Бертон 1990-х рр.	398
<i>Щукіна Ю. П.</i>	Всеукраїнське видання «Мистецька трибуна» (1930–1931): особливості критичного письма про театр	403
<i>Гордєєв С. І.</i>	Особливості режисури Кшиштофа Варліковського крізь призму тенденцій сучасного європейського театру	409
<i>Грінберг І. Г.</i>	Синергія благодійності і творчості на прикладі діяльності театрів України в умовах воєнного стану (2022–2024 рр.)	414
<i>Іващенко І. В., Стрельчук В. О.</i>	Концепція gesamtkunstwerk як основа творчості Ульріха Раше	422
<i>Мох-Марінович Ю. О.</i>	Імерсійність сценічних практик: що робить їх занурюючими	429

CONTENTS

CULTUROLOGY

<i>Denysiyuk Zh.</i>	Military Tradition and Identity in the Ancient Culture of Ukraine: A Cultural-Semantic Dimension	3
<i>Kravchenko A.</i>	Illusionism as an artistic practice in the context of media transformations of modern creative industries	11
<i>Pogrebniak G.</i>	Author Models of Screen Creativity in the Cinema Culture of the USA	16
<i>Sadovenko S.</i>	Modern Chinese Musical Art in Intercultural Dialogue and in The Context of Ukraine-China Cultural Interaction	24
<i>Yankovskyi S.</i>	The Public Ideal of Humanity in The Context of Contemporary Cultural Strategies and Practices	32
<i>Kaznacheieva L., Tiuska V.</i>	Protection of Cultural Values in Museums of Ukraine During a Full-Scale Invasion: International Support	40
<i>Pletsan Kh.</i>	Creative Management through the Prism of the Development of Cultural Processes in Ukraine: Challenges of Globalisation and Prospects of Creative Industries	46
<i>Rodinova N.</i>	The Influence of Ivan Kotliarevskyi on the Formation of Symbolic Topos in the Cultural Landscape of Naddniprianshchyna in the Second Half of the 19th Century ...	55
<i>Romanchyshyn V.</i>	Theatre Festivals during the War as a Means of Preserving National Identity	61
<i>Timofieieva K.</i>	Translation of the Bible by Panteleimon Kulish as a Manifestation of National Identity (Based on the Material of Epistolary Sources)	66
<i>Fedorenko M.</i>	Aesthetic Dimension of Ukrainian	76
<i>Filina T.</i>	Local History Research as a Part of the National Identity Formation System	81
<i>Shvets I.</i>	Music and Audiovisual Industry as a Space of Digital Inclusion	86
<i>Shevchenko N.</i>	Directions of Development of Ukrainian Tourism in the Context of Military Realities and Post-War Recovery Processes	96
<i>Boryshpol H.</i>	Modern Cultural, Artistic and Educational Strategies for the Formation of Socio-Cultural Space: Experience of the University of Cumbria (UK)	102
<i>Halan O.</i>	Jewish Community in the Cultural Space of Lutsk	111
<i>Kondrashova N.</i>	Conceptualisation of the Typology of Cultural Projects in the Context of Western Cultural Studies of Interdiscursivity	117
<i>Lloyd-Mayer O.</i>	Formation of Media Art in Ukraine: Sociocultural Context	123
<i>Moroziuk Yu., Stepanenko L.</i>	The Concepts of "Interactivity" and "Interaction" in Ukrainian and Foreign Cultural and Artistic Thought of the XXI Century	129
<i>Opeida A.</i>	Virtual Travel as a Modern Form of Cultural Tourism	134
<i>Parubochyi I. Khovpun O.</i>	Stage Dress in Cultural Diplomacy: Socio-Cultural Aspect	140
<i>Poltavets A.</i>	Transformation of the Hero Image in Modern Culture under the Influence of Socio-Cultural Changes: From Male Myth to Female Reality	147
<i>Samoilenko S.</i>	The Concept of Chronos in the Cultural and Civilizational Dimension	153
<i>Suchkov D, Krasnenko O.</i>	Interactivity and Immersion of Modern Cultural Practices: The Museum Audience as a Co-Author	159
<i>Shumeiko L.</i>	Educational Design in Arts-Educational Space: Cultural-Creative Principles and Perspectives of Integration	165

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Akimov D.	Socio-Cultural Projecting and Component Methodologies of Social Engineering in Fine Arts Marketing	172
Kopiievska O.	Works of Korets Porcelain in Bohdan Khanenko's Collection	179
Lytvyn S.	Decor of Ancient Rus Weapons, Armor and Amulets in the Context of Apotropeich Magic	183
Pekarchuk V.	Byzantine Enamels in Jewellery Art of the Times of Kyivan Rus	189
Sabadash Ju.	Inocutural Influences as a Factor in Forming Specific Features of the Art of Kyivan Rus: Semantics of the Image of Simargl (Simurg)	194
Andrianova O., Biskulova S.	Technological Research of Paper Supports of Maria Prymachenko's Drawings from the Collection of the Taras Shevchenko National Museum	199
Bardik M.	Some Features of Painting Decorations of the Kyiv-Pechersk Lavra's Churches at the Late 19th – the Early 20th Century	205
Boyko V.	Features of Representation of Images of Ancient Rus Mythology in the Art of Kyiv Rus through the Prism of Synergetics of the Orthodox and Pagan Faith	213
Dolesko S., Shyshliuk Ye., Brei N.	Architectural Motifs in the Painting of the Italian Renaissance: On the Question of Cultural Heritage Protection	218
Dyachenko A.	Thematic and Stylistic Principles of the Formation of Industrial Art as a Cultural Phenomenon of the First Third of the 20th Century and Its Manifestations in the Artistic Practices of the 21st Century	224
Marchenko I.	Stylistics and Ornamentalism of French Ceramics of the Period of Historicism on the Example of the Gien Manufactory	230
Nesen I.	Development of the Meissen Manufactory's Service-Making Traditions: "Swan Service"	237
Oborska S.	Biennial in Latin America as a Platform for Presentation of Ideas of Postcolonial Art	243
Reva T.	Semantic Variations of the Image of 'Land' in Art Exhibitions (2022–2024)	249
Syvash I.	Etnodesign in the Preservation of National Historical and Cultural Heritage	254
Zaika H.	Traditions of Realist Painting in the Representation of the Kyiv Urban Landscape by Artists of the 1970s–1980s	260
Zinchenko M.	PR Communications in the International Art Market	265
Kravchenko L.	Sèvres Service from the Branicki Family Collection	271
Shcherbakov S.	The evolution of sculpture: from traditional materials to digital technologies	276

CHOREOGRAPHY

Shevchuk O., Legka I.	Reception of Spanish Dance in the Productions of Modern Choreographers	282

MUSICAL ART

Afonina O.	Dramaturgical Devices in Opera on the Example of a Fragment from Rachel Portman's Play "The Little Prince"	288
Kozlin V., Grishenko V.	MUESCORE 4.2 as a Composer-Arranger's Tool	295
Pidhorbunskyi M.	Ukrainian Musical Culture in the 17th Century in the Context of Opposition to the Migration of Kyiv Singers to Muscovia	305
Sokolova A.	Musical Aesthetics of John Dowland: From the Era of Elizabeth I to the Modern Understanding	311
Bekirov U.,	Роль музики в постановках сучасного українського театру	318

Bulakh T.	Musical Nature of Christian Worship in the Context of Balancing Emotional Expressiveness and Theological Content	323
Zubay Yu.	Ukrainian "Children's" Piano Concerto: Genre Specificity, Development Trends	328
Rudenko O.	The Voices of Three Instruments. Structure and Internal Dramaturgy of the Trio in E Major by W. A. Mozart	334
Stepanov V.	Formation of the Ukrainian Guitar School in the Context of the Development of European Guitar Art	339
Tkach Yu.	Individual Performing Style of the Conductor-Choirmaster: Criteria and Methods of Analysis	344
Shershova T.	Modern Ukrainian Pop Singing as a Reflection of Artistic Identity	351
Ovsiannikova N.	"Shchedryk" as a Cultural Code of Ukrainian Identity and a Global Musical Phenomenon	356
Bondarchuk S.	Virtual Practices of Creating Performing Images in Pop Music Art	361
Hvozdu Yu.	Art of Sopilka Performance in Solo Execution	365
Letov A.	Electroacoustic Dimensions of Ukrainian Instrumental Chamber Music: Synthesis of Traditions and Technologies	371
Pyskun A.	Mini-Monooopera in The Musical Theatre of The 21st Century	376
Ryabinets Kh.	Melodic Formula / Constellation as a Structural Unit of the Sacred Monody on the Material of Ukrainian Noteline Irmologions of the XVI–XVIII Centuries	380
Smalius Yu.	Evolution of Algorithmic Techniques in Musical Compositions as a Prerequisite for the Integration of Artificial Intelligence into Art	386
Tsepukh I.	Creativity as a Driving Force of Innovation in the Context of 21st-Century Ukrainian Scientific Thought	392

STAGE ART

Bilenka A., Svitlichna O.	Features of the Stage Word in Tim Burton's Films of the 1990s	398
Shchukina Ju.	All-Ukrainian "Mystetska Trybuna (Artistic Tribune)" Fortnightly (1930–1931): Special Features of Critiques About Theatre	403
Gordeyev S.	Features of Krszystof Warlikowski's Direction through the Prism of the Trends of Modern European Theatre	409
Hrinberh I.	Charity and Creativity Synergy on the Example of Ukrainian Theatres' Activities under Martial Law (2022–2024)	414
Ivashchenko I., Strelchuk V.	The Concept of Gesamtkunstwerk as the Basis of Ulrich Rasche's Creativity	422
Mokh-Marinkovic Iu.	Immersiveness of Stage Practices: What Makes Them Immersive	429

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

1'2025

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/Vymohy_2024.pdf

Здано до набору 03.03.2025. Підп. до друку 10.03.2025. Формат 60x84 ¹/₈.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 52,8.
Облік.-вид. арк. 49,4. Наклад 300 прим.