

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine  
Kharkiv State Academy of Culture

*Культура*  
**УКРАЇНИ**

**CULTURE OF UKRAINE**

**Збірник наукових праць**  
Scientific Journal

**Випуск 77**

**Засновано в 1993**  
Founded in 1993



**Харків – 2022**



УДК [008+78/79](062.552)

ISSN 2410-5325 (print)

ISSN 2522-1140 (online)

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2022. — Вип. 77. — 116 с.

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем культурології та мистецтвознавства. Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 1 від 26.08.2022 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: КВ №13567-2540P від 26.12.2007 р. Збірник затверджено наказом Міністерства освіти і науки України №886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства (категорія «Б»), спеціальності: 034 — Культурологія; 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво; 024 — Хореографія; 025 — Музичне мистецтво; 026 — Сценічне мистецтво.

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індексується в наукометричних базах «WorldCat», «Index Copernicus International», Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) та в пошукових системах «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

Статті, подані до редакції, рецензуються членами редколегії або зовнішніми незалежними експертами. Редакція здійснює перевірку статей за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

Вебсайт збірника: <http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК: [rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net)

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Culturology and Art Criticism. For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

Recommended for publication by the decision of the Academic Board of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 1 of 26.08.2022)

Certificate of state registration of the print media: KB №13567-2540P of 26.12.2007. The journal was approved by the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine №886 of 02.07.2020 as a professional publication in culturology and art criticism (category «B»), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Performing arts.

The journal is submitted to the portal of Vernadsky National Library of Ukraine in the Information resource "Scientific Periodicals Ukraine", in bibliographic databases "Ukrainika scientific" and "Dzherelo". Indexed in the bibliographic databases "WorldCat", "Index Copernicus International", Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) and in academic search engines "Google Scholar", "BASE". KhSAC is the Sponsored Member of PILA.

### **Головний редактор**

**Шейко В. М.**, Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

### **Заступник головного редактора**

**Гончар О. В.**, Гуманістично-природничий університет ім. Яна Длугоша в Ченстохові, професор, доктор педагогічних наук (Польща).

### **Відповідальний секретар**

**Мачулін Л. І.**, Харківська державна академія культури, завідувач редакційно-видавничого відділу, кандидат філософських наук (Україна).

### **Редакційна колегія**

**Басюл Е.**, Університет М. Коперника, професор факультету образотворчого мистецтва, доктор наук з мистецтва (Польща);

**Бенч О.**, Католицький університет у Ружомберку, доктор філософії, доктор мистецтвознавства, професор (Словацька Республіка);

**Бертелсен О.**, Університет аеронавтики Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки, доктор історичних наук (США);

**Благоевич М.**, Інститут соціальних наук, доктор філософії (Республіка Сербія);

**Божко Л. Д.**, Харківська державна академія культури, завідувач кафедри туристичного бізнесу, доктор культурології, доцент (Україна);

**Виткалов С. В.**, Рівненський державний гуманітарний університет, професор кафедри культурології та музеєзнавства, доктор культурології (Україна);

**Кайм С.**, Лейпцизький університет, Інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

**Кислюк К. В.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри культурології, доктор культурології (Україна);

**Красівський О.**, Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

**Лошков Ю. І.**, Харківська державна академія культури, перший проректор, доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

**Макарик І.**, Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

**Миславський В. Н.**, Харківська державна академія культури, старший викладач кафедри телебачення, доктор мистецтвознавства (Україна);

**Познер В.**, Національний інститут історії мистецтв, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції, доктор історичних наук (Франція);

**Польська І. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства (Україна);

**Сташевська І. О.**, Харківська державна академія культури, проректор з навчальної роботи, професор кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів, доктор педагогічних наук (Україна);

**Сташевський А. Я.**, Харківська державна академія культури, завідувач кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

**Хікс Д.**, Лондонський університет королеви Марії, кафедра сучасних мов і культур, професор (Великобританія);

**Хроми Я.**, Інститут управління готельним бізнесом, доктор філософії, доцент (Чеська Республіка);

**Шаповалова Л. В.**, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, доктор мистецтвознавства, професор (Україна).

### **Editor-in-Chief**

**Sheiko V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine).

### **Deputy Editor-in-Chief**

**Gonchar O. V.**, Jan Dlugosz University in Czestochowa, Faculty of Humanities, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Poland).

### **Executive Editor**

**Machulin L. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Editorial and Publishing Department, Candidate of Philosophical Sciences (Ukraine).

### **Editorial Board**

**Basiul E.**, University of Nicolas Copernicus, Faculty of Fine Arts, Doctor of Sciences (in Art), Professor (Poland);

**Bench O.**, Catholic University in Ruzomberok, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Slovak Republic);

**Bertelsen O.**, Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, Department of Global Security and Intelligence Studies; PhD in History, Assistant Professor (USA);

**Blagojevic M.**, Institute for Social Sciences, Doctor of Philosophical Sciences (Serbia Republic);

**Bozhko L. D.**, Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Tourism Business, Doctor of Culturology, Associate Professor (Ukraine);

**Vytkalov S. V.**, Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);

**Keym S.**, Leipzig University, Institute of Musicology, PhD., Professor (Germany);

**Kysliuk K. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Department of Culturology, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);

**Krasivskiy O.**, Institute of European Culture of Adam Mickiewicz University in Poznań, Doctor of Sciences, Professor (Poland);

**Loshkov Yu. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, First Vice-Rector, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

**Makaryk I.**, University of Ottawa, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Canada);

**Myslavskiy V. N.**, Kharkiv State Academy of Culture, senior lecturer of the Department of Television, Doctor of Art Criticism (Ukraine);

**Pozner V.**, National Institute of History of Arts, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity, Doctor of Historical Science (France);

**Poliska I. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

**Stashevskaya I. O.**, Kharkiv State Academy of Culture, Vice-Rector for Academic Work, Professor of the Department of Instruments of Wind and Variety Orchestras, Doctor of Pedagogical Sciences (Ukraine);

**Stashevskiy A. Ya.**, Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

**Hicks J.**, Queen Mary University of London, Department of Modern Languages and Cultures, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Great Britain);

**Chromy J.**, Institute of Hospitality Management, Doctor of Philosophical Sciences, Assistant Professor (Czech Republic);

**Shapovalova L. V.**, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Head of Interpretology and Music Analysis Chair, Doctor of Art History, Professor (Ukraine).

# Зміст

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

---

---

А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова <b>Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст.</b> .....	7
Л. І. Мачулін <b>Національні архетипи як модус поезії спротиву в російсько-українській війні</b> .....	19
А. Л. Щербань, Л. Д. Божко <b>Діяльність української інтелігенції с. Диканька на початку ХХ ст. з розвитку національної культури</b> .....	28
П. М. Сушко <b>Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності</b> .....	35
Н. О. Максимовська, Т. В. Босенко <b>Менеджмент анімаційної соціокультурної діяльності</b> .....	43
О. Ю. Мухін <b>Психологічний портрет космонавта в сучасних фільмах космічної фантастики США ХХІ ст.</b> .....	51
Л. Д. Божко, В. Д. Холодок <b>Туризм: проблеми та перспективи розвитку під час війни</b> .....	56

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

---

---

І. Педан <b>Художні властивості природних матеріалів у предметному дизайні: наслідування та інтерпретація</b> .....	65
Вейке Ван <b>Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації</b> .....	73
В. Завершинський <b>Особливості розписів сервізів Будянського фарфорового заводу на прикладі творчості Бориса Пяниди (1970-ті — 1990-ті рр.)</b> .....	82
О. О. Клімова <b>Музична інтенція як засіб комунікації в естрадному вокальному ансамблі</b> .....	90
І. С. Мостова, Є. В. Янина-Ледовська <b>Народний танець Слобожанщини в ярмарковій традиції</b> .....	97
Пен Лю <b>Специфіка професіоналізації співу в загальних освітніх закладах Харкова до середини ХІХ століття</b> .....	103
<b>Наші автори</b> .....	112

# Content

## CULTUROLOGY

---

---

A. Alfiorov, Z. Alfiorova <b>Audiovisual sphere and creative industries: morphological transformations in the first quarter of the XXI century</b> .....	7
L. Machulin <b>National archetypes as a modus of resistance poetry in Russian-Ukrainian war</b> .....	19
A. Shcherban, L. Bozhko <b>The activity of the Ukrainian intellectuals in Dykanka village at the beginning of the XX century on the development of national culture</b> .....	28
P. Sushko <b>Peculiarities of producer's personality formation in the context of cultural identity</b> .....	35
N. Maksymovska, T. Bosenko <b>Animation sociocultural activities management</b> .....	43
O. Mukhin <b>Psychological portrait of astronaut in modern American space fiction films of XXI century</b> .....	51
L. Bozhko, V. Kholodok <b>Tourism: issues and prospects of development during the war</b> .....	56

## ART CRITICISM

---

---

I. Pedan <b>Artistic properties of natural materials in object design: imitation and interpretation</b> .....	65
Weike Wang <b>Color as a pictorial principle in the artistic language of Chinese painting: approaches and models of representation</b> .....	73
V. Zavershynskyi <b>Peculiarities of china painting of the Budy Porcelain Factory on the example of Boris Pianyda's works (1970s-1990s)</b> .....	82
O. Klimova <b>Musical intention as a mean of communication in variety vocal ensemble</b> .....	90
I. Mostova, E. Yanyina-Ledovska <b>Folk dance of Slobozhanshchyna in the fair tradition</b> .....	97
Peng Liu <b>Singing professionalization peculiarities at secondary general education institutions of Kharkiv till the middle of XIX century</b> .....	103
<b>Our authors</b> .....	112

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01*)

УДК 791.2+791.5+791.6+7.072.](479): 378.091.64

**А. М. Алфьоров**

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна

**З. І. Алфьорова**

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна

## АУДІОВІЗУАЛЬНА СФЕРА ТА КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ: МОРФОЛОГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХІ СТ.

**А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова.** Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст.

Розглянуто проблему морфологічної трансформації аудіовізуальної сфери та сфери креативних індустрій у контексті прагнення України стати країною-членом ЄС. Оскільки морфологічний методологічний дискурс, за винятком праць авторів статті, не стосувався проблем аудіовізуальної сфери та сфери креативних індустрій, зазначене дослідження є актуальним. На основі порівняльного аналізу та використання наукового інструментарію морфологічного методологічного дискурсу трансформації обох сфер осмислені в часовому й просторовому вимірах. Надано періодизацію змін у морфології обох сфер у першій чверті ХХІ ст. Спрогнозовано подальше зближення обох сфер як на формотворчому, так і жанрово-видовому рівнях.

**Ключові слова:** морфологія, аудіовізуальна сфера, сфера креативних індустрій, трансформації, перша чверть ХХІ ст.

**A. Alfiorov, Z. Alfiorova.** Audiovisual sphere and creative industries: morphological transformations in the first quarter of the XXI century

**The purpose of the article** is to analyze the morphological transformations of the audiovisual sphere and the sphere of creative industries in the first quarter of the XXI century. The object is the audiovisual sphere and the sphere of creative industries. The subject is morphological transformations in the specified areas in the first quarter of the XXI century. The relevance of this article lies in the need to understand the convergence of the morphological foundations of the audiovisual

sphere with the morphology of modern creative industries and their mutual transformations.

**The methodology of the theoretical analysis** in this article is based on both the whole complex of ideas related to the object of research and a specific scientific toolkit formed by the morphological methodological discourse. It is noted that in Ukraine, the school and directions of research of Ukrainian morphologists are only being formed. In the works of T. Borsunivska (theory of literary genres), I. Yurchenko (visual and morphological regularities of ornament) and some others, only certain local aspects of morphological issues were considered. The authors of the mentioned article also published works related to the principles of the functioning of the morphological system of audiovisual art in the modern age, its formation, etc. The article takes into account the concepts of post-industrial society by D. Bell, the concepts of information society and society of network structures by M. Castells, interesting concepts of “creative economy” by J. Hawkins, “cultural economy” by D. Throsby and A. J. Scott, “flowing modernity” by Z. Bauman, etc.

**The results.** 1. Periodization of morphological transformations of the first quarter of the XXI century, which included two stages – from the 2000s to the 2010s – changes at the stage of “primary” digitization; from 2011 to today – at the stage of “secondary” digitization. A comparative analysis of these changes in both spheres of the West and Ukraine in the temporal dimension shows that in our country there is a certain delay in “secondary” digitization, both for objective reasons (the COVID-19 pandemic; the Russian-Ukrainian war) and subjective (insufficient development of the digitized Ukrainian environment). However, Ukraine strives

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

to overcome these shortcomings. 2. The conclusion that in the temporal dimension both spheres, both in the West and in Ukraine, were morphologically structured almost synchronously, although they had different morphological sources of this structuring. 3. The conclusion that in the spatial dimension, the transformations touched on the level of formation – changes in the “boundaries” of the “internal” and “external” space of both audiovisual artistic form and creative practice; at the level of species and genre creation – in a significant strengthening of the non-hierarchical nature of both spheres (and therefore turbulence) and an almost complete transition to a network type of functioning. There is also an active convergence of the morphologies of both spheres and the strengthening of mutual influences between them.

**The scientific novelty of the research** lies in the fact that the morphological transformations of the modern audiovisual sphere and the sphere of creative industries are studied for the first time. A comparative analysis of these changes between the West and Ukraine was made. The analysis was made based on the temporal and spatial existence of both morphological systems.

**The practical significance of the article** lies in the fact that the scientific analysis made allows us to identify the phases of the lag in both of these spheres in Ukraine from the European ones, and to determine on its basis strategies for overcoming this lag in the future.

**Keywords:** *morphology, audiovisual sphere, sphere of creative industries, transformations, the first quarter of the XXI century.*

23 червня 2022 р. глави держав та урядів Європейського Союзу ухвалили рішення щодо надання Україні статусу країни-кандидата на входження до ЄС. Одним з умов набуття цього статусу стало узгодження європейського та українського законодавств в аудіовізуальній сфері й подальша інтеграція зазначеної сфери України в європейський культурний простір. Голова Представництва Євросоюзу в Україні М. Маасікас привітав Україну з наданням статусу кандидата в ЄС: «Тепер ваш європейський шлях ясний. Робота почнеться завтра, з усіма реформами ЄС, але сьогодні ми святкуємо. Слава Україні!» – додав Маасікас (Україна от-

римала статус кандидата на вступ до Євросоюзу, 2022).

Діяльність представників української аудіовізуальної сфери нині тісно пов'язана зі сферою, яка активно розпочала формуватись в нашій країні з першої чверті ХХІ ст. – сферою креативних індустрій. Початок роботи з 2017 р. в Міністерстві культури і інформаційної політики України Сектору розвитку креативних індустрій (з 2018 р. – Директорату креативних індустрій) засвідчує зближення цих сфер як вкрай важливе і необхідне для «комфортної» інтеграції не тільки в культурний простір ЄС, а і для переходу України, її культури в нову еконічну фазу розвитку.

Актуальність зазначеної статті полягає в необхідності осмислення зближення морфологічних засад аудіовізуальної сфери з морфологією сучасних креативних індустрій та їх взаємних трансформацій. Зазначена актуальність зумовлена необхідністю усунення наступних протиріч між: 1. прагненням незалежної України стати країною-членом Європейського Союзу та необхідністю досягти певних рівнів розвитку вітчизняних креативних індустрій й аудіовізуальної сфери; 2. морфологічною архітектонікою європейських креативних індустрій, аудіовізуальної сфери ЄС і відповідною архітектонікою українських креативних індустрій та аудіовізуальної сфери; 3. морфологічною системою аудіовізуальної сфери й морфологією креативних індустрій України та лакунами в теоретичному осмисленні сучасних змін у зазначених морфологічних системах. Безумовно, обсяг публікації не дозволить усунути названі протиріччя, але важливо привернути увагу науковців до цієї проблеми.

**Мета статті** – проаналізувати морфологічні трансформації аудіовізуальної сфери та сфери креативних індустрій в першій чверті ХХІ ст. Об'єкт – аудіовізуальна сфера та сфера креативних індустрій. Предмет – морфологічні трансформації в зазначених сферах у межах означеного вище періоду.

Методологія теоретичного аналізу в цій статті базується як на цілому комплексі ідей, дотич-



них до об'єкта дослідження, так і на специфічному науковому інструментарії, який сформовано морфологічним методологічним дискурсом.

Дійсно, оскільки об'єкт дослідження є динамічним і досі перебуває в стадії становлення, то важливо звернутись до теоретичного доробку, йому присвяченому. Тут можна посилається як на загальнокультурологічні та філософсько-соціологічні праці, присвячені креативним індустріям й аудіовізуальній сфері, так і на суто мистецтвознавчі. У першому випадку слід врахувати концепції постіндустріального суспільства Д. Белла, концепції інформаційного суспільства і суспільства мережевих структур М. Кастельса. цікаві концепції «креативної економіки» Дж. Хоукінса, «культурної економіки» Д. Тросбі та А. Дж. Скотта, «плинної сучасності» З. Баумана тощо. Так, Д. Белл у «Вступі до кіберкультур» прогнозував зростання їх впливу в геометричній прогресії, убачаючи, окрім позитиву від цих процесів, також і негатив (Bell, 2005), доволі поширений прогноз М. Кастельса вже теж почав збуватись (Castells, 1996), адже мережева архітектоніка інформаційного капіталізму вже розпочала формуватись. У працях С. Леша та К. Лурі (Lash & Lury, 2005), Д. Тросбі (Throsby, 2004) фактично фіксуються глобалізаційні впливи культурних індустрій на світовому рівні. Українці цікавими видаються також характеристики С. Каннінгемом (Cunningham, 2002; Cunningham, 2004), С. Гелловеєм та С. Данлопом (Galloway & Dunlop, 2007), Д. Хесмондхалом (Hesmondhalgh, 2007) результатів переходу західних культурних індустрій у стадію розвитку індустрій креативних. Так, дослідники австралійської школи (С. Каннінгем, зокрема) пропонують розглядати креативні індустрії як мережеві ринки. Однак усі зазначені автори не аналізували ці зміни в контексті морфології.

Це зауваження повною мірою стосується і змін в аудіовізуальній сфері, які відбулись у першій чверті XXI ст. Глибокі прогностичні праці К. Бассета (Bassett, 2006), Н. Гарнема (Garnham, 1990), Г. Дженкінса (Jenkins, 2004; Jenkins, Official Weblog), Л. Мановича (Manovich, 2002; Manovich, 2003; Manovich, 2008) певним чином

ігнорують морфологічний аспект проблеми, акцентуючи на процесах конвергенції традиційних та «нових медіа» в інформаційному капіталізмі.

Аспекту капіталізації культурного виробництва присвячені публікації Б. Міге (Miege, 1989), Дж. Хелбраума, Ч. М. Грея (Heilbrum & Gray, 2001) та Дж. Хоукінса (Howkins, 2001), у яких аналізується цей процес лише на початку XXI ст.

Щодо предмету дослідження, то його аналіз потребує як узагальненого методологічного підходу, у нашому випадку — морфологічного, так і врахування мистецтвознавчо-естетичного доробку, присвяченого аудіовізуальній сфері та сфері креативних індустрій. Звернення до морфологічної методології зумовлено як метою статті, так і тим, що саме зазначений дискурс надає можливості як порівняти рівні розвитку морфологій аудіовізуальної та сфери креативних індустрій в Європі та в Україні, так і проаналізувати вектори трансформації зазначених сфер. Без осмислення цих аспектів, на нашу думку, неможливо спрогнозувати подальшу діяльність у цих сферах.

Слід зазначити, що в українському теоретичному дискурсі морфологічний підхід до дослідження явищ культури і мистецтва не набув поширення. Окрім, О. Габричевського, М. Кагана у XX ст. морфологія мистецтва практично не розроблялась, школа та напрями досліджень українських дослідників-морфологів лише формуються. У працях Т. Борсунівської (теорія літературних жанрів) (Бовсунівська, 2015; Бовсунівська, 2017), І. Юрченка (візуальні та морфологічні закономірності орнаменту) (Юрченко, 2007) та деяких інших розглядались лише певні локальні аспекти морфологічної проблематики. Автори зазначеної статті вже певний час поспіль, користуючись методологічним морфологічним інструментарієм, досліджують аудіовізуальну сферу як таку. Публікувались праці, які стосувались принципів функціонування морфологічної системи аудіовізуального мистецтва в новітню добу (Алфьорова, 2016; Алфьоров & Алфьорова, 2017;

Алфьорова, 2019a; Алфьорова, 2019b), її формотворення (Алфьорова, 2008) тощо. Ми вже вказували, що «у вітчизняному науковому дискурсі досі існує безліч лакун та дискусійних питань, які стосуються сучасної морфології аудіовізуальної сфери, як на понятійному рівні, так і на рівнях методологічних та системно-узагальнюючих» (Алфьоров & Алфьорова, 2022). Мистецтвознавчо-естетичний доробок, важливий для аналізу предмета дослідження в цій статті, також викладено в працях О. Кастронової (Castronova, 2005), Р. Шустермана (Shusterman, 2000) та ін.

Методика теоретичного аналізу використовує як загальнонаукові методи (системний, порівняльний тощо), так і спеціальні методи мистецтвознавчого спрямування (насамперед формотворчий).

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Дві основні сфери, які нас цікавлять, — аудіовізуальна сфера та сфера креативних індустрій — розпочали своє структурування з другої половини ХХ ст. До цього, з кінця ХХ ст., морфологічна система, основною якої була аудіовізуальна форма або ширше — видовищна, мала лише «незакінчені» морфологічні підсистеми (кінематографічну, зокрема) та певний морфологічний «набір» морфологічних ланок — видовищно-візуальних практик, чий розквіт припав на роки художнього авангарду. Уся перша половина ХХ ст. — це період видової, жанрової та формотворчої ідентифікації екранного мистецтва індустріального типу виробництва та формотворчої ідентифікації колективних й індивідуальних видовищно-візуальних практик в умовах гомогенної масової культури.

Інша онтологія аудіовізуального та креативного формується після Другої світової війни. Окрім виникнення технологічного підґрунтя, на якому базувались нові морфеми електронного, а згодом і цифрового зображення, що стають джерелом формування телевізійного та відео-

мистецтва, нових морфологій аудіовізуального типу (Алфьоров & Алфьорова, 2022), змінюється загальна парадигма існування індустріальної цивілізації. У цьому разі слід зазначити, що латентний період постіндустріального суспільства інформаційної капіталістичної формації є також періодом трансформування культури з гомогенної на гетерогенну. Ці об'єктивні чинники вможливили перетворення окремих видовищно-візуальних практик на так звані «культурні індустрії»<sup>1</sup> (у наступному сторіччі осмислені як «креативні індустрії»): певні соціально-культурні та мистецькі практики мережевого типу, інтегруючою домінантою в яких є творча інновація.

Динамічний перехід індустріального капіталізму в інформаційну фазу зумовив не тільки «первинну» діджиталізацію до кінця ХХ ст., але й перехід до «вторинної» діджиталізації в першій чверті ХХІ ст. на децю інших онтологічних засадах. Саме ця періодизація діджиталізації соціального життя, економічного, фінансового, культурно-мистецького вказує на «точку біфуркації» переходу окремих західних культурних індустрій у стадію морфологічного формування єдиної сфери креативних індустрій.

До прикладу, лідером за кількістю та темпами зростання культурних індустрій у 1970-ті рр. була Великобританія (тоді ще країна-член ЄС) з її координуючими центрами: «Радою Великого Лондона» (Greater London Council, скорочено GLC), а на рубежі століть — з агенціями «Euclid» і «Comedia». Окрім Великобританії, цілком об'єктивно культурні індустрії розпочали формуватись у найрозвиненіших країнах на Заході: США, Німеччині, прибалтійських країнах та ін. Зрозуміло, що саме в них культурні індустрії перейшли на наступний рівень розвитку — на рівень креативних індустрій (Howkins, 2001).

Аналогічні процеси відбулись у морфологічному структуруванні окремих класичних

1. Уперше поняття «культурна індустрія» уведено дослідниками «франкфуртської школи» М. Хоркхаймером і Т. Адорно в 1947 р. Поняття використано на позначення непримиренної суперечності між культурою та економікою. Автори терміну вважали, що «культурна індустрія» (спочатку йшлося про індустрію в однині, як про цільне явище) не вміщує ціннісних орієнтирів, не спрямована на духовне збагачення та просвітництво людини, а є, по суті, бізнесом розваг. Див.: Adorno, T. and Horkheimer, M. (1989). *Dialektika prosvetitelstva: filozofijski fragmenti*. Filip Visnjic.

(кінематограф), неklasичних (телебачення та відео-індустрія) і посткласичних (кібермистецтво та кіберіндустрія) морфологій у постпост-неklasичну аудіовізуальну сферу як єдину систему аудіовізуальних мистецтв та виробництва.

Таким чином, на порозі «вторинної» діджиталізації першої чверті XXI ст. на Заході (враховуючи й країни ЄС) досягнуто наступних результатів: обидві зазначені сфери пройшли стадії морфологічного об'єднання морфологій різного походження не тільки в соціокультурну, економічну та мистецьку систему, але й перетворились на комунікаційно-виробниче середовище на одних, діджиталізованих засадах.

«Холістські» процеси в інформаційному капіталізмі першої чверті XXI ст. супроводжувались, між тим, парадоксальними тенденціями: знову трансформувались онтологічні засади існування зазначених діджиталізованих середовищ (сфер), щодо яких змінилась дія основних категорій сучасного інформаційного буття: *часу та простору*.

У часовому вимірі формотворчий рівень аудіовізуальної сфери є «старішим» за формотворчий рівень сфери креативних індустрій, адже художні форми аудіовізуального походження можна віднести до кінця XIX–XX ст., а експериментальні практики як форми культурно-індустріального спрямувань (культуртрегерського) — до 20–30-х рр. XX ст. Звичайно, йдеться про художні форми обох сфер, які виникали в країнах, де були зародки художнього ринку. Зазначений часовий проміжок можна вважати *латентним періодом формотворчого структурування*, адже лише культурно-мистецькі форми мали ознаки або аудіовізуального, або культуртрегерського спрямування.

Наступний період — це період 50–60-х рр. XX ст., коли формуються жанрові рівні обох сфер. Кінематографічна морфологія в цей час «вибудовує» жанрову типологію, кінематографічні форми (кінофільми) творяться відповідно до законів певного жанру і навіть виникають певні теорії кінематографічних жанрів, що

робить систему кіномистецтва ієрархічною. У цей же період виникає й телевізійна морфологія, яка майже за десятиліття проходить такий само шлях жанрового структурування, який кінематограф пройшов за п'ятдесят попередніх років існування. У це коротке десятиліття аналогове телемистецтво теж відтворює ієрархічну жанрову структуру, хоча закони цього структурування не є настільки жорсткими (Алфьорова, 2016b). Жанрова структура системи телемистецтва вже на той час була дещо складнішою за своїм походженням, і ця складність у подальшому лише посилювалась завдяки різниці в онтологічному походженні кінематографу та телебачення.

«Розгортання» постмодерної культурної ситуації на початку 1970-х рр. як результат трансформації індустріального капіталізму в інформаційний внесло суттєві корективи в жанрову та формотворчі структури як кінематографу, так і телебачення. Посилюється *процесуальність* формо- та жанротворення, що віддзеркалюється і на видовому рівні морфологічного структурування всієї системи. Актуалізуються документальні (або псевдодокументальні) художні форми в кіно і на телебаченні, які створюють відповідні субжанри: мок'юменторі, до прикладу в кіно, або реаліті-шоу на телебаченні<sup>2</sup>. Водночас у цей період народжується відеоарт, у якому процесуальність формо-жанротворення є онтологічно зумовленою.

Постмодерна художня ситуація зумовлює актуалізацію на Заході і культуртрегерських практик. Їх різноманіття й *ситуативність* (і навіть *випадковість*) існування ускладнюють опис та теоретичне осмислення морфологічного структурування апіорі (Алфьорова, 2019). Це викликало певне «морфологічне мерехтіння», у якому концептуальні перформенси, спортивно-художні дійства як культурні, різноманітні дизайнерські практики, тощо часто важливо морфологічно ідентифікувати та теоретично типологізувати. Видова морфологічна класифікація теж є ускладненою: розподіл на театраль-но-видовищний, дизайнерський та інші види

2. Зрозуміло, що приховано ці форми і субжанри зароджуються в попередньому періоді, але стають популярними саме з цього часу.

таких практик у науковій літературі досі є дискусійним. Деякі з дослідників орієнтувались у теоретичному описі на зміст та смисли, які продукували різноманітні практики, але й цей шлях виявився надскладним: враховуючи *ситуативність* виникнення таких практик, ці компоненти теж часто виявлялись ситуативними.

У 1980–1990-ті рр. західні культурні індустрії у своєму морфологічному розвитку, як згадувалось раніше, знайшли нове середовище популяризації та поширення – телебачення. Це є етапом віртуалізації західних культурних індустрій, який теж визначив подальшу морфологічну трансформацію системи.

Вирішальним у західній культурі періодом переходу культурних індустрій у фазу структурування сфери індустрій як креативних став відтинок 2000 р. й до сьогодні, який умовно можна поділити на два етапи: з 2000-х рр. по 2010-ті рр. – «первинна» діджиталізація; з 2011 р. по сьогодні – «вторинна» діджиталізація креативних індустрій.

Отже, у часовому вимірі обидві сфери морфологічно структурувались *майже синхронно*, хоча і мали різні морфологічні джерела цього структурування.

У просторовому вимірі морфологічно певну сферу людської діяльності становлять: 1. сукупність морфологічних ознак, які визначають цю сферу; 2. кількість та архітектоніка морфологічних ланок, що до неї входять.

Кожна сфера морфологічно представлена:

- 1) «внутрішнім» та «зовнішнім» простором аудіовізуальної художньої форми;
- 2) типом видової й жанрової архітектоніки;
- 3) єдністю та сукупністю морфологічних ознак, які визначають цю сферу;
- 4) кількістю і якісною різноманітністю морфологічних ланок, які до неї входять.

З цієї точки зору, аудіовізуальна сфера з 2000-х по 2010-ті рр. – на етапі «первинної» діджиталізації – мала такі морфологічні характеристики щодо «внутрішнього» та «зовнішнього» просторів аудіовізуальної художньої форми: художні форми різних морфологій (кінематографічної, телевізійної, відео- та кібер-)

мали різні «кордони» внутрішнього та зовнішнього. Так, кінематографічні художні форми (фільми) в діджиталізованому середовищі зберігали свою доволі жорстку структуру, незважаючи на певні тенденції трансгресування в постмодерну добу (до прикладу, фільми «Біжи, Лоло, біжи!», у якій ієрархічна оповідальність була замінена ризомною) (Alforova, Marchenko, Kot, Kotlyar, Medvedeva, Mousseienko, 2021). Тобто кінофільм, як правило, залишався «закритою» художньою формою.

Телевізійні художні форми (телевізійні програми) в діджиталізованому середовищі визначально були процесуальними, а їхні «кордони» внутрішнього та зовнішнього маркувались ситуативно: в аналоговому телебаченні ці кордони були жорсткішими, а в неаналоговому – м'якшими. Тому телевізійні програми можна вважати «напівзакритою» художньою формою, у якій допускались елементи «гібридної» оповідальності.

У відеоарті «кордони» внутрішнього та зовнішнього також можна визначити як жорсткі, адже відеофільм повторював кінематографічне формотворення, але на інших технологічних засадах. Але, на відміну від двох попередніх типів аудіовізуальних художніх форм, формотворення у відеоарті було не колективним, а індивідуальним.

Кіберарт (медіаарт): формотворення в цій морфологічній системі, як у телемистецтві, визначально було процесуальним, а художні форми – «напівзакритими» (Алфьорова, 2003). Це мало на меті «стабілізувати» такі процесуальні художні форми (телевізійні та кіберформи), тому в їх структурі задіяно механізм стереотипізації (на «внутрішньому» просторі форми – продукування смислів стереотипного спрямування; на «зовнішньому» просторі форми – використання прийомів та засобів виразності стереотипного спрямування). Це, як не парадоксально, забезпечувало модульність продукування таких форм (що було навіть економічно вигідно в діджиталізованому середовищі) та додаткової символізації на рівні «внутрішньої» форми в результаті утворення смислових

лакун у процесі формотворення (нагадуємо, що ці форми процесуальні) (Алфьоров, 2012).

Морфологічні характеристики аудіовізуальної сфери жанрово-видового рівня на етапі «первинної» діджиталізації теж були гнучкими: у класичних (кінематограф), неklasичних (телебачення та відеоіндустрія) і посткласичних (кібермистецтво та кіберіндустрія) морфологах діяли принципи постпостнекласичної культури першої чверті ХХІ ст., тому ми вже не знаходимо в цій сфері «чистого» ані жанру, ані виду мистецької морфологічної системи (Алфьоров, 2014).

Утім, типом видової та жанрової архітекτονіки, яка поєднала всю сферу в цей період, була *неієрархічна архітектоніка*, яка, між тим, об'єднувалась спільною морфемою динамічного зображення зі звуковим супроводом. На формотворчому рівні відповідність аудіовізуальній сфері забезпечувалась єдністю засобів художньої виразності аудіовізуального походження; механізмами аудіовізуального формотворення тощо. На жанрово-видовому рівні теж була наявна сукупність морфологічних ознак, які визначали цю сферу. Кількість та якісна різноманітність морфологічних ланок, які в неї входили на той період часу, з одного боку, робили сферу інноваційною, а іншого, уже ж таки відносно стабільною, незважаючи на її неієрархічність.

На етапі «вторинної» діджиталізації неієрархічна архітектоніка аудіовізуальної сфери зазнала впливу протилежних тенденцій: з одного боку, посилення холізму для забезпечення стабільності всієї системи морфологій, що входили до неї, а іншого, — сутнісні дифузні процеси, джерелом яких у самій сфері стали неабияка кількість та врізноманітнення індивідуальних художніх форм і практик зі зростаючою інноваційною складовою. Причинами такої зростаючої турбулентності сфери стали як «вибухова» демократизація культури загалом у результаті поширення Інтернету з його інтерактивними можливостями, так і активна урбанізація, яка руйнувала межі між наукою і мистецтвом, створюючи умови для домінування творчого авторського начала. Перетворення

глядача з об'єкта аудіовізуального впливу на суб'єкт аудіовізуального формотворення стало необхідною умовою трансформації аудіовізуальної сфери в креативну індустрію. «Входження» аматора-творця в царину професійної аудіовізуальної сфери, з одного боку, і зростання кількості фрілансерів серед професіоналів цієї сфери, з іншого, виявились основним ресурсом, який став жити цю сферу як креативну. Окрім цього, доступність та технологічна зручність використання аудіовізуальних засобів художньої виразності, демократичний обмін інформаційно-художніми формами під час художньо-суспільної комунікації вможливили перетворити художню форму з товару як такого, на товар зі зростаючою в геометричній прогресії символічною вартістю. Окрім цього, сама архітектоніка діджиталізованого середовища цього етапу призводила до зростаючої дерегуляції взаємовідносин в аудіовізуальній сфері.

Утім, ця характеристика аудіовізуальної сфери лише частково описує її стан в Україні. Безумовно, системна морфологічна структуризація аудіовізуальної сфери в нашій країні об'єктивно відставала від загальнозахідної. Лише з часів Незалежності, з 1990-х рр., розпочався процес дерегуляції кінематографу та телебачення, а з 2000-х рр. — відеоморфологія почала формуватись як частина цієї сфери. Ми вже звертали увагу на те, що наприкінці 2021 р. МКіП України була сформульована «Стратегія розвитку кіно в Україні до 2025 року» (МКіП розробляє концепцію розвитку українського кіно до 2025 року) — документ, який мав би конкретизувати «дорожню карту» для розвитку аудіовізуальної сфери на перспективу. Також зазначали, що «тим не менш, залишилась певна правова незгодженість між функціонуванням кіно- та телегалузей як найкрупніших сегментів аудіовізуальної сфери в Україні <...> Держава повинна мінімізувати втручання в ринкові відносини, а для того, щоб діяти “точково” та оптимально, треба системно вивчати зазначене явище» (Алфьоров & Алфьорова 2022), на що, до речі, і звернув увагу Європейський Союз.

Другим фактором відставання української аудіовізуальної сфери від західної є те, що етап «вторинної» діджиталізації в Україні ще не розпочався. Але слід відзначити: наша країна активно працює в напрямку подолання цього відставання, незважаючи на події російсько-української війни. Утім, український сегмент аудіовізуальної сфери (кіномистецтво, телевізійне мистецтво, відеоарт, діджиталарт, нові медіа, відеоігри, віджеїнг тощо) накопичив ознаки не тільки власної системи як холістської, але й креативної індустрії.

На етапі «первинної» діджиталізації окремі культурні індустрії Заходу розпочали змінювати «кордони» своїх практик як практик субкультурних. До цього, ці практики можна було типологізувати морфологічно або за видовою ознакою — перформативні мистецтва, візуальні мистецтва, або субкультурою — туризм; спорт; видавнича діяльність тощо.

З трансформаціями в сучасній урбаністиці (Hall, 2001; Landry, 2006) і розвитком Інтернету, «внутрішнім» та «зовнішнім» простором таких практик став «авторський» простір. Утім, це не завадило цим авторським практикам поділитись на певні моделі функціонування: рецептивні, інтерпретаційні, апропріаційні та виробничі. Найзначніші зміни відбулись в останній моделі практик, адже творці цих практик розпочали працювати на самих себе, створюючи унікальний культурний продукт. Згідно зі статистичними даними ЄС, у 2003 р. культурний і творчий сектор у європейському масштабі виробив продукції на суму понад €654 млрд. Це, відповідно, становило 2,6 % ВВП ЄС («Креативні індустрії», 2022). Такий успіх став можливим завдяки визначально *неієрархічній архітектоніці* сфери, кількості та якісній різноманітності морфологічних ланок, які в неї входили на той час.

Етап «вторинної» діджиталізації на Заході значно збільшив кількість та якість морфологічних ланок сфери за допомогою активізації творчої діяльності аматорського й фанатського типу. Ідеологія «відкритого суспільства» фундавала величезну кількість авторських прак-

тик, спрямованих на поширення нових інформаційно-комунікативних технологій та творчу модифікацію попередніх. Творення «комерційно-продукованого змісту» творцями-індивідуалами в умовах глокалізованого світу — нова особливість існування сфери креативних індустрій у цей період. *Просторова* глокалізація (об'єднання тенденцій глобалізації та тенденцій локалізації процесів креативної діяльності) є запорукою певної стабілізації сфери й захисту її морфологічної неієрархічності від повної дифузії та розпаду. Ще одним визначальним елементом цього етапу розвитку сфери креативних індустрій є підвищення ступеня їхньої інтерактивності за допомогою нових технологічних можливостей діджиталізованого середовища, зростання частки в ньому аудіовізуальних інтерактивних засобів комунікації та художньої творчості. У цьому сенсі, більшість традиційно офф-лайн-індустрій вже перетворились на он-лайн-ові, чому «сприяла» і пандемія COVID-19, адже прибуток від креативних оффлайн-індустрій колосально зменшився за останні 2 роки вимушеного карантину у світі.

Морфологічне зближення обох сфер стало на цьому етапі неминучим, і можна спрогнозувати, що в умовах високої турбулентності світових економічних, соціокультурних та мистецьких процесів це зближення продовжуватиметься. І Україна тут не є винятком.

Незважаючи на колосальну руйнацію соціокультурної інфраструктури нашої країни під час вторгнення РФ, продовження активного розвитку діджиталізованого середовища в країні (не в останню чергу завдяки StarLink І. Маска та зусиллям М. Федорова та його міністерства) надає високі шанси подолати відставання від західних креативних індустрій, адже і в Україні споживач культурного інтернет-продукту стрімко перетворюється на реального співучасника культурного виробництва та просьюмера (до прикладу можна привести успішність стартапу студентів Стенфордівського університету TeleHelpUkraine 2022 р., українські проекти IT Generation, Дія City тощо). В Україні, як і в найрозвиненіших країнах світу,

поширюється мережеве структурування аудіовізуальної та креативної сфер, чий «плинний» просторово-часовий стан свідчить про перехід до інноваційної економіки, яка, за визначенням, завжди турбулентна.

**Висновки.** Підсумовуючи, можна констатувати:

– морфологічні трансформації аудіовізуальної сфери та сфери креативних індустрій у першій чверті XXI ст. можна поділити на два основних етапи: з 2000-х рр. по 2010-ті рр. – зміни на етапі «первинної» діджиталізації; з 2011 р. по сьогодні – на етапі «вторинної» діджиталізації. Порівняльний аналіз цих змін в обох сферах Заходу та України в часовому вимірі свідчить про те, що в нашій країні спостерігається певне запізнення «вторинної» діджиталізації, як за об'єктивних (пандемія COVID-19; російсько-українська війна), так і суб'єктивних причин (недостатня розвиненість діджиталізованого українського середовища). Утім, ці недоліки Україна прагне подолати.

– у часовому вимірі обидві сфери як на Заході, так і в Україні, морфологічно структурувались майже синхронно, хоча й мали різні морфологічні джерела цього структурування.

– у просторовому вимірі трансформації торкнулись на рівні формотворення – змін у «кордонах» «внутрішнім» та «зовнішнім» простором як аудіовізуальної художньої форми, так і креативної практики; на рівні видового та жанрового творення – у суттєвому посиленні неієрархічності обох сфер (а відтак і турбулентності) та майже повного переходу на мережевий тип функціонування. Відбувається також активне зближення морфологій обох сфер і посилення взаємовпливів між ними.

Щодо подальших перспектив досліджень, то слід наголосити на необхідності системного морфологічного дослідження наявних креативних та аудіовізуальних практик, чия експериментальна складова може стати необхідним «атрактором» розвитку обох зазначених сфер надалі.

### Список посилань

- Алфьоров, А. М., Алфьорова, З. І. (2022). Морфологія аудіовізуальної сфери: практичний аспект. *Colloquium-journal*, 130, 3–6. <https://colloquium-journal.org/wp-content/uploads/2022/05/Colloquium-journal-2022-130-1.pdf>
- Алфьоров, А. М. (2012). Лакуни в зображальних структурах телесеріалу. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Матеріали міжнародної наукової конференції (22–23 листопада 2012 р.)*, Харків. С. 248.
- Алфьоров, А. М. (2014). Візуальні аспекти існування екранного твору у цифровому середовищі. Актуальні питання сучасного соціогуманітарного знання. *Матеріали V Міжвузівської науково-практичного семінару, 23 січ. 2014 р.*, Харків. С. 53.
- Алфьоров, А. М., Алфьорова, З. І. (2017). Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології і мистецтвознавстві. *Культура України. Серія Культурологія: збірник наукових праць*, 55, 8–17.
- Алфьорова, З. І. (2003). Кіберкультура як складова постмодерної культури. Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві. *Матеріали міжнародної наукової конференції, 21–22 листопада, 2003 р.*, Харків, 11–12.
- Алфьорова, З. І. (2008). *Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія*. ХДАК.
- Алфьорова, З. І. (2016b). Стратегії еволюції нарративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття-2. *Студії мистецтвознавства*, 3, 40–46.
- Алфьорова, З. І. (2016a). Дисипативні засади перетворень сфери візуального та аудіовізуального: морфологічний аспект. Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття. *Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова, 13 жовтня 2016 р.: [матеріали]*, Харків. С. 5–6.
- Алфьорова, З. І. (2019a). Ситуативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Colloquium-journal*, 27, Cz. 7, 19–23.
- Алфьорова, З. І. (2019b). Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. В *Культура України: збірник наукових праць*, 65, 191–195. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>
- Бовсунівська, Т. В. (2015). *Жанрові модифікації сучасного роману: монографія*. Діса плюс.

- Бовсунівська, Т. В. (2017). *Жанрологія. Теорія роману: навчальний посібник*. Київський університет. Креативні індустрії (2022, 22 червня). В *Вікіпедія*. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B5%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%96\\_%D1%96%D0%BD%D0%B4%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D1%97](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B5%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%96_%D1%96%D0%BD%D0%B4%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D1%97)
- Україна отримала статус кандидата на вступ до Євросоюзу (2022). Укрінформ. <https://www.ukrinform.ua/rubric-politics/3513191-ukraina-otrimala-status-kandidata-na-vstup-do-evrosouzu.html>
- МКІП розробляє концепцію розвитку українського кіно до 2025 року. Укрінформ. <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3098021-mkip-rozroblae-koncepciu-rozvitku-ukrainskogo-kino-do-2025-roku>
- Юрченко, І. А. (2007). *Візуальні й морфологічні закономірності орнаменту гуцульської різьби та їх використання в сучасній мистецько-освітній практиці* [Дисертація кандидата наук, Львівська національна академія мистецтв]. Львів.
- Adorno, T. and Horkheimer, M. (1989). *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofijski fragmenti*. Filip Visnjic.
- Alforova, Z., Marchenko, S., Kot, H., Kotlyar, S., Medvedeva, Mousseienko, O. (2021). Impact of Digital Technologies on the Development of Modern Film Production and Television. *Rapkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 13(n4), 27–40. <https://doi.org/10.21659/rapkhata.v13n4>
- Bassett, C. (2006). Cultural Studies and New Media. In *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. G. Hall, C. Birchall (Eds). The University of Georgia Press, 220–237.
- Bell, D. (2005). *An Introduction to Cybercultures*. Routledge.
- Castells, M. (1996). *The Rise of Network Society Oxford*. Blackwell.
- Castronova, E. (2005). *Synthetic Worlds: The Business and Culture of Online Games*. University of Chicago Press.
- Cunningham, S. (2004). The creative industries After Cultural Policy: A genealogy and Some Possible Proffered Futures. *International Journal of Cultural Studies*, 7(1), 105–115.
- Cunningham, S. (2002). From cultural to creative industries: theory, industry, and policy implications. *Media international Australia*, 102, 54–65.
- Galloway S., Dunlop, S. (2007). A critique of definition of the cultural and creative industries in public policy. *International Journal of Cultural Policy*, 1028–6632 (print)/1477–2833 (online). Taylor and Francis Ltd.
- Garnham, N. (1990). *Capitalism and communication: Global Culture and Economics of Information*. Sage.
- Hall, P. (2001). *Cities in Civilization*. Pantheon.
- Heilbrun J. & Gray, Ch. M. (2001). *The economics of Arts and Culture* (2nd edition). Cambridge University Press.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries* (2nd edition). Sage.
- Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People make money from ideas*. Allen Lane.
- Jenkins, H. (2004). The Cultural Logic of Media Convergence. *International Journal of Cultural Studies*, 7, 1, 33–43.
- Jenkins, H. (2007, March 21). Transmedia Storytelling 101. HENRY JENKINS. [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html)
- Landry, C. (2006). *The art of city making*. Erthscan.
- Lash, S. & Lury, C. (2005). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Polity.
- Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. The MIT Press.
- Manovich, L. (2003). New Media from Borges to HTML. In *The New Media Reader*. N. Wardrip-Fruin, N. Montfort (eds.). The MIT Press.
- Manovich, L. (2008). *Software Takes Command*. <http://www.lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>
- Miege, B. (1989). *The capitalization of Cultural production*. International General.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (2nd edition). Rowman and Littlefield.
- Throsby, D. (2004). *Assessing the Impacts of the Cultural Industry*. Cultural Policy Center.

## References

- Alfiorov, A. M., Alforova, Z. I. (2022). Morphology of the audiovisual sphere: practical aspect. *Colloquium-journal*, 130, 3–6. <https://colloquium-journal.org/wp-content/uploads/2022/05/Colloquium-journal-2022-130-1.pdf>. [In Ukrainian].
- Alfiorov, A. M. (2012). Gaps in the pictorial structures of the television series. Culturology and social communications: innovative development strategies. *Materials of the international scientific conference (November 22–23, 2012), Kharkiv*. p. 248. [In Ukrainian].



- Alfiorov, A. M. (2014). Visual aspects of the existence of a screen work in a digital environment. Current issues of modern socio-humanitarian knowledge. *Materials of the 5<sup>th</sup> Interuniversity Scientific and Practical Seminar, January 23, 2014, Kharkiv*. p. 53. [In Ukrainian].
- Alfiorov, A. M., Alfiorova Z. I. (2017). Return to non-locality: about methodological “shifts” in cultural studies and art history. *Kultura Ukrainy. Seriya Kulturolohiia: collection of scientific works*, 55, 8–17. [In Ukrainian].
- Alfiorova, Z. I. (2003). Cyberculture as a component of postmodern culture. Sociocultural communications in the information society. *Materials of the international scientific conference, November 21–22, 2003, Kharkiv*, 11–12. [In Ukrainian].
- Alfiorova, Z. I. (2008). *The limits of the visible. Formation of visual art: monograph*. KSAC. [In Ukrainian].
- Alfiorova, Z. I. (2016b). Strategies of the evolution of narrative forms in audiovisual art under the influence of procedural world life-2. *Studii mystetstvoznavstva*, 3, 40–46. [In Ukrainian].
- Alfiorova, Z. I. (2016a). Dissipative principles of visual and audiovisual transformations: morphological aspect. Current issues of art history: challenges of the XXI century. *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia, prysviachena 95-richchiiu zasnuvannia vyshchoi khudozhnoi shkoly Kharkova, 13 zhovtnia 2016 r.: [materials], Kharkiv*. P. 5–6. [In Ukrainian].
- Alfiorova, Z. I. (2019a). Situationality as a principle of morphological transformations of audiovisual art. *Colloquium-journal*, 27, Cz. 7, 19–23. [In Ukrainian].
- Alfiorova, Z. I. (2019b). Dissipativeness as a principle of morphological transformations of audiovisual art. In *Kultura Ukrainy: collection of scientific works*, 65, 191–195. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>. [In Ukrainian].
- Bovsunivska, T. V. (2015). *Genre modifications of the modern novel: a monograph*. Disa plius. [In Ukrainian].
- Bovsunivska, T. V. (2017). *Genreology. Theory of the novel: a study guide*. Kyivskiyi universytet. [In Ukrainian].
- Creative industries (June 22, 2022). In *Wikipedia*. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B5%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%96\\_%D1%96%D0%BD%D0%B4%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D1%97](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B5%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%96_%D1%96%D0%BD%D0%B4%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D1%97). [In Ukrainian].
- Ukraine received the status of a candidate for joining the European Union (2022). Ukrinform. <https://www.ukrinform.ua/rubric-polytics/3513191-ukrainao-trimala-status-kandidata-na-vstup-do-evrosouzu.html>. [In Ukrainian].
- Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine is developing a concept for the development of Ukrainian cinema until 2025. Ukrinform. <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3098021-mkip-rozroblae-koncepciu-rozvitku-ukrainskogo-kino-do-2025-roku>. [In Ukrainian].
- Yurchenko, I. A. (2007). *Visual and morphological regularities of Hutsul carving ornament and their use in modern artistic and educational practice* [Ph.D. thesis, Lviv National Academy of Arts]. Lviv. [In Ukrainian].
- Adorno, T. and Horkheimer, M. (1989). *Dijalektika prosvetitelstva: filozofijski fragmenti*. Filip Visnjic. [In English].
- Alfiorova, Z., Marchenko, S., Kot, H., Kotliar, S., Medvedeva, Mousseienko, O. (2021). Impact of Digital Technologies on the Development of Modern Film Production and Television. *Rapkhata Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 13(n4), 27–40. <https://doi.org/10.21659/rapkhata.v13n4>. [In English].
- Bassett, C. (2006). Cultural Studies and New Media. In *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. G. Hall, C. Birchall (Eds). The University of Georgia Press, 220–237. [In English].
- Bell, D. (2005). *An Introduction to Cybercultures*. Routledge. [In English].
- Castells, M. (1996). *The Rise of Network Society Oxford*. Blackwell. [In English].
- Castronova, E. (2005). *Synthetic Worlds: The Business and Culture of Online Games*. University of Chicago Press. [In English].
- Cunningham, S. (2004). The creative industries After Cultural Policy: A genealogy and Some Possible Proffered Futures. *International Journal of Cultural Studies*, 7(1), 105–115. [In English].
- Cunningham, S. (2002). From cultural to creative industries: theory, industry, and policy implications. *Media international Australia*, 102, 54–65. [In English].
- Galloway S., Dunlop, S. (2007). A critique of definition of the cultural and creative industries in public policy. *International Journal of Cultural Policy*, 1028–6632 (print)/1477–2833 (online). Taylor and Francis Ltd. [In English].

- Garnham, N. (1990). *Capitalism and communication: Global Culture and Economics of Information*. Sage. [In English].
- Hall, P. (2001). *Cities in Civilization*. Pantheon. [In English].
- Heilbrun J. & Gray, Ch. M. (2001). *The economics of Arts and Culture* (2nd edition). Cambridge University Press. [In English].
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries* (2nd edition). Sage. [In English].
- Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People make money from ideas*. Allen Lane. [In English].
- Jenkins, H. (2004). The Cultural Logic of Media Convergence. *International Journal of Cultural Studies*, 7, 1, 33–43. [In English].
- Jenkins, H. (2007, March 21). Transmedia Storytelling 101. HENRY JENKINS. [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html). [In English].
- Landry, C. (2006). *The art of city making*. Erthscan. [In English].
- Lash, S. & Lury, C. (2005). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Polity. [In English].
- Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. The MIT Press. [In English].
- Manovich, L. (2003). New Media from Borges to HTML. In *The New Media Reader*. N. Wardrip-Fruin, N. Montfort (eds.). The MIT Press. [In English].
- Manovich, L. (2008). *Software Takes Command*. <http://www.lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>. [In English].
- Miege, B. (1989). *The capitalization of Cultural production*. International General
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (2nd edition). Rowman and Littlefield. [In English].
- Throsby, D. (2004). *Assessing the Impacts of the Cultural Industry*. Cultural Policy Center. [In English].

Надійшла до редколегії 31.05.2022

**Л. І. Мачулін**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

## НАЦІОНАЛЬНІ АРХЕТИПИ ЯК МОДУС ПОЕЗІЇ СПРОТИВУ В РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКІЙ ВІЙНІ

### **Л. І. Мачулін. Національні архетипи як модус поезії спротиву в російсько-українській війні**

Розглянуто поезію спротиву перших місяців повномасштабного вторгнення 2022 р. російсько-української війни, що рефлексує емоційне потрясіння нації, усвідомлене і неусвідомлене сприйняття трагічних подій. Виявлено, що цей соціокультурний і духовний феномен сприяє світоглядній трансформації суспільства, тому засади народження воєнної поезії найвищого гатунку застосовують на широке дослідження.

Визначено, що сплеск поетичної творчості в жанрі воєнної поезії пояснюється, по-перше, стражданням перших місяців вторгнення через внутрішній конфлікт особистості («Цього не може бути!») і конфлікт, повернений ззовні («Таке не прощається!»). По-друге, психологічні травми (втрати рідних і близьких, домівки, вимушене переміщення тощо) спонукають до пошуку своєрідних рятівних маяків. Через репрезентацію авторського світогляду на трагічні події, індивідуальне, трансформоване на рівні художнього досвіду, стає колективним.

Визначено, що звернення до національних архетипів стало модусом поезії спротиву внаслідок переосмислення в період потрясіння культурної парадигми та пошуку шляхів національної ідентифікації.

**Ключові слова:** національні архетипи, поезія спротиву, воєнна поезія, мистецтво під час війни, російсько-українська війна, повномасштабне вторгнення 2022, концепт героїчного.

### **L. Machulin. National archetypes as a modus of resistance poetry in Russian-Ukrainian war**

**The purpose of the article** is to reveal the types of national archetypes of resistance poetry created during the full-scale invasion 2022 of Russian-Ukrainian war.

Poetry of the resistance of the first months of the full-scale invasion 2022 of Russian-Ukrainian

war reflects the emotional upheaval of the nation, the conscious and unconscious perception of tragic events. This socio-cultural and spiritual phenomenon contributes to the worldview transformation of society, therefore the emergence foundations of war poetry of the highest quality deserve profound research.

**The methodology.** Research with a use of the cultural-historical method based on the systematization and generalization of the researched material reveals national archetypes of war poetry.

**The results.** The surge of poetic creativity in the genre of war poetry is explained, firstly, by the suffering during the first months of the war due to the internal conflict of the personality ("This cannot be for real!") and the conflict returned from the outside ("This is unforgivable!") Secondly, psychological traumas (losses of family and friends, homes, forced displacement, etc.) prompt the search for rescue beacons. Through the representation of the author's worldview on tragic events, the individual, transformed at the level of artistic experience, becomes collective.

**The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time an analysis of the poetry of resistance of the first months of the full-scale invasion 2022 of Russian-Ukrainian war was carried out.

**Conclusions.** The appeal to national archetypes became a modus of resistance poetry as a result of rethinking during the period of upheaval of the cultural paradigm and the search for ways of national identification.

**Key words:** national archetypes, poetry of resistance, war poetry, art during the war, Russian-Ukrainian war, the Russian full-scale invasion 2022, concept of heroic.

**Постановка проблеми.** Актуалізація світоглядно-культурної протидії українських митців «руському миру», що почалася після 24 лютого 2022 р., набула різноманітних мистецьких форм. Художники створюють картини, шаржі,

мурали на воєнну тематику; музиканти звертаються до пісенної спадщини часів козацтва, доби визвольних змагань, створюють сучасні патріотичні композиції, театри наповнюють репертуар виставами національно-патріотичного спрямування. Щоденно створюється великий масив поезії на воєнну тематику, оскільки виник терміновий запит на духовні джерела. Поезія спротиву часів російсько-української війни аксіологічна: вона зорієнтована на ціннісні потреби сучасного українського суспільства, і в цій конкретній історичній ситуації відповідає його актуальним потребам, допомагаючи суспільству своїми рефлексіями трансформувати культурний світогляд. Дослідження поезії спротиву, одного з оперативних «загонів» мистецтва, дозволить з'ясувати механізм вбудовування національної поезії, яка існує в контексті української культури, у західну гуманітарну парадигму.

**Актуальність дослідження.** Сплеск української поезії на тему російсько-української війни в перші місяці 2022 р. виявився водночас очікуваним і несподіваним. З одного боку, війна з її стражданнями — потужний чинник для творчості, особлива форма колективного опору, з іншого, воєнна поезія, породжена емоційними потрясіннями нації, свідомим і неусвідомленим сприйняттям трагічних подій, з жанрового різновиду мистецтва перетворилась по суті на національну поезію. Поезія спротиву як засіб виживання і зброя в боротьбі з загарбниками наразі розглядається як мегатекст, що базується на національних архетипах. Водночас наукових праць, які узагальнювали б поезію спротиву перших місяців війни, ще не створено. Цей соціокультурний і духовний феномен зумовив світоглядну трансформацію суспільства, тому проблемно-тематичний спектр воєнної поезії заслуговує на широке дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Передусім слід відзначити, що архетипи активно досліджували в довоєнний час: у творчості українських класиків, у драматургії, в українських казках тощо. М. М. Міщенко розглядав українські національні архетипи з погляду ме-

тодології архетипного аналізу в різних дисциплінах (Міщенко, 2014). Г. М. Горішна виконала комплексне дослідження поезії Революції Гідності та модифікацій сучасної лірики руху Опору в контексті революційних віршів ХХ–ХХІ ст. Розглянута автором поезія періодів суспільних потрясінь: революцій, повстань, Першої та Другої світових воєн засвідчила, зокрема, спадкоємність у створенні художніх образів на основі національних архетипів (Горішна, 2018). Порівняльний аналіз архетипів постмодерністської української та американської поезії як основного елемента колективного несвідомого виконала Т. М. Доній. Науковиця дійшла висновку, що «Більшість випадків самоідентифікації народів відбувається саме під час переломних історичних моментів, коли настає зміна парадигм мислення. У кожен історичний період у свідомості окремих народів активізуються саме ті архетипи, які найбільше затребувані за певних обставин, що помічаємо на прикладі української та американської постмодерністської поезії» (Доній, 2018). Т. Урись розглядала творчість п'яти поетів і, на її думку, «архетипи, особливо ті, що виявляють себе через архетипні образи з етнонаціональною специфікою, є тими домінантами, що оприявнюють національну ідентичність автора в його творах на текстуальному рівні» (Урись, 2016).

Досліджень на тему воєнної поезії російсько-української війни, яка набула масштабів повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р., у наукових виданнях з культурології на час підготовки статті не виявлено. Щодо публікацій самої поезії спротиву та обговорення ситуації навколо неї, то за півроку російсько-української війни видано приблизно десять колективних збірок і антологій, на інтернет-порталах (зокрема нетематичних), зібрано тисячі творів, видавництва анонсують персональні книги поетів, західні англійські видання ознайомлюють читачів із сучасною воєнною поезією українських поетів. І хоча цьому масиву науковці ще не встигли приділити достатньо уваги, він, без сумніву, визначається як «сучасна воєнна поезія» і має свої суттєві ознаки.

Уже наприкінці березня 2022 р. Івано-Франківське видавництво випустило антологію «Поезія без укриття». Укладачі визначили її як «антологія всенародного протистояння, поезія, що виходить з укриття й вільно простує у світ як пам'ять про загиблих, як підтримка наших захисників, як хроніка війни, переосмислена на рівні болю, що робить нас незламними» (Гармазій, 2022, с. 6). Книга налічує 70 українських поетів, творчість яких народилась «під гул сирен в укриттях, під гуркотняву колішат евакуаційних потягів» (Гармазій, 2022, с. 5). Головною метою цього унікального соціокультурного проєкту, за словами укладача, є не популяризація авторів, а фіксація поетичного осягнення перших тижнів війни.

Про сплеск і масштаби поетичного спротиву може свідчити і той факт, що два тижні після оголошення портал «Поезія вільних» зібрав понад десять тисяч віршів про війну сімома мовами світу: українською, російською, англійською, французькою, польською, литовською та білоруською. Найбільше віршів надсилали автори з Києва, Чернігова, Харкова, Волновахи, Маріуполя, Миколаєва, Одеси (Кречетова, 2022).

Питання мови сучасної воєнної поезії в перші місяці війни широко обговорювалось на шпальтах вітчизняних і західних видань. Оdesитка Марія Галіна для німецького видання із Франкфурта «Publishing Perspectives» зазначила: «Молоде покоління українців працює з вільним віршем, черпаючи натхнення з німецької чи польської поезії, а не з російської», тому що російська мова стала «тригером», мовою агресії (Snaije, 2022).

Українська поезія спротиву викликає інтерес у шанувальників з усього світу не лише у зв'язку з увагою до ганебної війни проти України. Насамперед, читачі захоплюються героїкою і нескореністю духу, які пронизують сучасну українську поезію, тому не дивно, що прихильники української незалежності українську поезію «змітають із прилавків». Про це повідомила засновниця видавництва «Lost Horse Press» Крістін Лисневич-Голберт, яка ще з 2017 р.

почала видавати українську поезію, в інтерв'ю американському «Publishers Weekly» зауважує: «Я отримую стільки замовлень, що ледве встигаю. <...> ми ніколи не стикалися з таким ажіотажем навколо наших книг. <...> Українські книги до 24 лютого взагалі погано продавалися, а зараз змітають із прилавків» (Nawotka, 2022). Видавництво вже друкувало вірші Любові Якимчук і Сергія Жадана, Бориса Херсонського, Ірини Старовойт, Миколи Воробйова та ін.

Відобразити поетичний спротив у хронології, показати динаміку війни через художню рефлексію — таку мету переслідує літературний журнал «Слов'янин». Вірші, написані в перший місяць війни, видано у двох збірках за березень і червень 2022 р. Майже сто п'ятдесят авторів з п'яти країн світу і п'ятнадцяти українських міст відрефлексували події, свої почуття на глибокому емоційному рівні. Усі вони пронизані силою духу, впевненістю в перемозі добра над злом, художнє слово фіксує поступ до Перемоги.

Вочевидь, наведений огляд літератури не вичерпний, але навіть він свідчить про масштабність та системність інтересу до хвилі української поезії спротиву перших місяців війни. Цього факту достатньо, аби створити одну з перших розвідок про її характерні особливості.

**Мета статті** — виявити види національних архетипів поезії спротиву, створеної під час повномасштабного вторгнення 2022 р. російсько-української війни.

Поставлена мета потребує виконання таких завдань: аналіз архетипів поезії спротиву перших місяців повномасштабного вторгнення 2022 р. російсько-української війни; з'ясування стильових ознак та модусу поезії спротиву. Об'єкт дослідження: поезія спротиву, створена в період кінця лютого — кінця червня 2022 р. Предмет дослідження: поетика воєнної поезії, особливості творення художніх образів. Методи дослідження: культурно-історичний, систематизації та узагальнення досліджуваного матеріалу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Усенародний спротив загарбнику, викликаний загрозою знищення нації внаслідок вторгнення

російських військ на територію України 24 лютого 2022 р., відбився не лише в героїчних діях ЗСУ, волонтерському русі, всенародному зборі коштів для захисників, підтримці внутрішньо переміщених осіб, жертвній роботі під вогнем лікарів, працівників комунальних служб і ДСНС. У боротьбі за незалежність держави і збереження нації гідне місце належить поезії. Слід зазначити, що, на відміну від добре організованого голосу мас-медіа, поезію ніхто не очолював та не керував нею.

За означений період поезія спротиву налічує кілька десятків тисяч віршів. Дослідження ґрунтується на емпіричному матеріалі, зосередженому у трьох збірках: «Під укриттям» (5), «Слов'янин-43» (12) і «Слов'янин-44» (11), що надає змоги проаналізувати емоційно-образний згусток індивідуально-колективної рефлексії на події сьогодення і визначити її основні архетипи.

Оскільки майже вся воєнна поезія просякнута духом спротиву злу (війні), то її також можна визначати терміном «поезія спротиву». Від «поезії спротиву» часів Другої світової війни, чи «поезії спротиву» дисидентів у радянські часи та інших прикладів, зокрема закордонних, українська поезія спротиву вирізняється, з одного боку, значною кількістю текстів (різного ґатунку), з іншого — більш інтенсивним сприйняттям, емоційним супроводом, її очікуванням і, врешті-решт, зверненням до національних архетипів. Суттєвим відмінностям має бути присвячене окреме дослідження.

Розглянемо основні ознаки воєнної поезії. По-перше, масова поява текстів різного ґатунку свідчить про залучення до створення поезії спротиву значної кількості як професійних поетів, так і аматорів. Форми комунікації поет-читач різноманітні. В умовах війни соціальні мережі стали великим поетичним майданчиком: вони миттєво тиражують вірші, ознайомлюючи читачів з новинками в найкоротший термін. Новою формою комунікації став виступ поетів у метро перед сотнями людей, яке в Києві та Харкові стало тимчасовим бомбосховищем. Найбільш вдалі вірші стають піснями, а потім

їх накладають на відео та поширюють у соціальних мережах. Індивідуальне через концепт перемоги набуває форми колективного. Таке колективне вираження індивідуального суголосне з Майданом 2014 р. і має універсальну психічну форму, джерелом якої є національні архетипи.

Науковець Тарас Пастух, коментуючи дискусію про аматорські та професійні тексти, про комбатантів та біженців, висловлює думку про те, кому можна писати вірші про війну: «Нааявність образних шаблонів, смислових банальностей, риторичних фігур у віршах може бути сприйнято — з точки зору модерної естетики — як низького рівня поетичне письмо. Та з точки зору культурної антропології такі вірші мають цінність, оскільки у своєму різнобічному представленні та функціонуванні вони виявляють і підтримують почуття індивідуальної та колективної ідентичності. Словом і в слові твориться наш світ, слово підтримує моральний дух і армії, і тилу; а цей дух, як вже було сказано, є визначальним у веденні війни» (Пастух, 2022).

Другою характерною ознакою поезії спротиву є більш глибинне і водночас інтенсивне її сприйняття читачами, глибший емоційний супровід, про що свідчить значна доля аматорської поезії. Врешті-решт читач отримує очікуваний концепт героїки — оскільки він не тільки впізнає себе майже в кожному вірші, а й ще готовий у реальності стати героєм. Для багатьох поетів-аматорів і просто читачів — це перейти на українську. «... російське вторгнення, що поставило під питання існування української нації як такої, закономірно викликало світоглядно-культурну протидію з боку українців. Останні почали активно проводити десовєтизацію та дерусифікацію вулиць, скверів, площ, пам'ятників — усього того, що так чи так пов'язане із російським та радянським спільним минулим» (Пастух, 2022).

Третьою ознакою деякі дослідники вважають домінування «жіночого письма» в поезії спротиву. Хоча питання це спірне і має бути досліджене з часом, факти свідчать, що в антології «Без укриття» співвідношення авторів-жінок

до чоловіків становить 46:25, у літературному журналі «Слов'янин» №43 співвідношення 43:29, у наступному номері того ж журналу — 32:22. Тарас Пастух, наприклад, пояснює це не «наступом фемінізму», а виключно воєнними обставинами: чоловіки пішли на фронт і взагалі стриманіші у висловленні почуттів в цей час. Жінки мають більше часу для міркування і більш емоційні: «Вони говорять про себе (свої відчуття та переживання), про своїх коханих, які зараз не з ними, а десь там воюють (і тут виникає щире бажання якось підтримати і захистити їх хоча б словом), про ненависть до ворога, що несе смерть та руйнування, про любов до свого, гармонійного та звичного, про любов до Природи, яка квітне навесні і красу якої не здатна знищити війна. У певних випадках їхнє промовляння набуває ознак родового мовлення, говоріння від імені роду, й тут виринає ідея його незнищенності» (Пастух, 2022).

Наступною ознакою поезії спротиву означеного часу є певна динаміка емоційного супроводу війни залежно від воєнних подій. Тобто, за назвами або за змістом вірша можна доволі впевнено визначити, коли його написано, оскільки майже кожен з них вказує на ті чи інші події, що відбувалися в перші місяці війни. За подіями поезія змістовно поділяється на такі основні теми:

- евакуація, страждання, туга за домівками (у багатьох випадках зруйнованими);
- молитовні замовляння;
- звірства рашистів (Буча, Ірпінь, Маріуполь, Харків, Ізюм та інших міста і села);
- несподівані перемоги та присвяти містам і особам (руський корабель як мем, крейсер «Москва», визволення о. Зміїний та ін.);
- Маріуполь, Драматичний театр, Азовсталь (відстеження подій, героїв тощо);
- Чорнобаївка (як мем, образ помсти на чаклунському рівні та ін.);
- прокляття агресора різного виду;
- перемога.

Автори втілюються в душах убитих, страждають разом з ними і від першої особи звертаються до нас, живих: «Ти не забудь про мене,

Україно!», «Я більше не дихаю і не живу», «Відлітаю, мамо», «Мам, привіт, пишу я з неба», «Дитяча сотня», «Спасіть Маріуполь, сили небесні» (Слов'янин, 2022, №43, 44), «Мамко, я завтра народжусь, побачу весну», «Чи є на тому світі артилерія», «Мамо, коли “відбій?”», «Серце, чого ти стало? Бийся й кажи усім» (Гармазій, 2022) тощо.

Неймовірні страждання українців через збільшувальне скло поезії немало авторів переплавляють у люту ненависть до рашистів: «Ти могили не достоїн», «Ти хто, звірино?», «Бог все видит», «Богом нарядивши сатану...», «Ложись в чернозём, імперія», «В мене буде добрий врожай» та інші (Слов'янин, 2022, №44). «Ти уже проклята світом, кривава Росія», «Нема пощади тим, хто прийде з боєм», «Непрощена неділя», «Ми переможемо!», «Рашистська гидь, ти недооцінила», «Боже, не дай затихнути голо-су люті», «Подаруй росіянину смерть!» (Гармазій, 2022) тощо.

У поезіях спротиву, створених пізніше, не в перші дні війни, стає помітнішою зміна тональності. Її характерною ознакою є розуміння того, що війна не завершиться завтра або за тиждень. Тут, у тилу, ми маємо не лише віршовано супроводжувати події, а ще й надихати тих, хто на фронті: «Как утихнет, пиши о любви», «Непереможні», «За пазухою сіре кошеня», «Щось із тобою повинно статись», «Моя армія» тощо (Слов'янин, 2022, №44). «Нація переможців родиться у підвалах», «Ти — мій герой! Сьогодні і назавжди!» (Гармазій, 2022) тощо.

У поезії спротиву доволі чітко вбачаються майже всі основні архетипи національної культури. Над мисленням і волею українців домінують почуття та емоції. Ця ознака є для них характерною. Можливо тому більшість українців не вірили в «братовбивчу війну», не уявляли, як можна йти вбивати тих, з ким з далекого минулого і до останнього дня мали спільний «слов'янський дім». Це зробило їх надто уразливими в неочікуванні підступних дій «сусіда». Архетип «Дім» — це і квартира на дев'ятому поверсі, і місто загалом, і батьківська хата на малій Батьківщині. «Тримаймося! За сонце і за небо! /

Тримаймося — за квіти і траву» закликає Марія Зубрій, тому що рідна земля допоможе: «Ми віримо, що правда переможе, / На нашій вільній і святій землі!» (Слов'янин, 2022, №44, с. 6).

На початку війни, коли ракетно-бомбові удари трощили міста і села, мільйони українців зі Сходу вимушені були рятувати себе і близьких, лишати рідні домівки, їхати в безпечні краї. Набуває поширення абревіатура ВПО — внутрішньопереміщена особа, немало людей стикаються з необхідністю залишити свою оселю, й інколи туга за нею сильніша, ніж страх смерті. Валерія Серова знову й знов збирає валізу, тому що треба їхати, але місця замало навіть для найнеобхіднішого. І тоді вона розуміє: «Та власну домівку в валізу не втисну / І рідную землю не втиснути, звісно. / Лише щось на згадку. Лише щось вагоме. / Валіза готова. Лишаюся вдома». (Слов'янин, 2022, №43, с. 11).

Найчастіше до архетипу «Дім» поети звертаються у віршах про вимушених переселенців, де реальність легко перетворити в художній образ. Тетяна Окунева у вірші «Езжай в Европу или в Палестину» відповідає тим, хто дивується, чому вона досі не виїхала в безпечне місце. Її героїня «не в силах вярвать из души / вишнёвый сад, цветущий возле дома, / затерянный в безропотной глуши». Згадуючи діда і бабу, герой пам'ятає: «Здесь старая черешня у дороги / и пряный дух не вспаханных лугов. / В наследство мне Днепровские пороги / достались от языческих богов». Тобто пам'ять героїні поринає набагато глибше, ніж ті часи, в яких жили її рідні. Сили протистояти лихам війни героїні дає архетип «Дім», тісно пов'язаний з архетипом «Поле»: «Я тут умру и лягу в эту землю, / и с ней сольюсь. Надолго. Навсегда». (Слов'янин, 2022, №43, с. 24).

Архетип «Поле», на думку дослідників, «найбільш крихкий, але й найбільш актуальний аспект української культури, зумовлений історично втратами своєї національної ідентичності. Проблема відродження цього архетипу сьогодні — це проблема усвідомлення українцями себе після 1991 р. нарешті як нації, своєї унікальності поряд з іншими народами» (Мищенко, 2014, с. 94).

Наочно і переконливо складність проблеми відродження змальована у вірші «Розумієте, я не хочу війни» Аліни Рейнгард. З одного боку, її російськомовний герой не хоче війни, а з іншого — він бачить, що рашисти вбивають всіх підряд, не зважаючи на національність, віросповідання, вік, стать. Герой починає розуміти, що «очень многое я сохранил могу — / но не совесть, / как її забули, сумну таку, / в чистім полі». Час і обставини вимагають: «говорят: поскорее определись! / с нами — или с ними?! / я заплачу очі свої на мить. / я тримаю зливу». Але автор відтворює реальність такою, як вона є: хтось здатний одразу побачити світ загалом, його минуле і майбутнє, а хтось просто нездатен. Для них потрібен час: «всё равно ненавидеть вас не смогу. / это — кодекс... / знов дивлюся сон. і в любов свою / поринаю просто» (Слов'янин, 2022, №43, с. 18).

Героя Аліни Рейнгард дослідники називають ще «людина-монада». Це досить характерний для сучасного суспільства (не лише українського) феномен. Такі люди заглиблені у свій внутрішній світ, вони можуть іменувати себе «людиною світу», а для суспільства вони — космополіти. Криза національної свідомості у внутрішньому світі часто призводить людину-монаду до зречення національної культури.

Особливе місце поряд з названими вище архетипами посідає «Велика Матір». Українці вважають цей архетип синонімом України, тому наявність його в українській літературі очікувана. Як і в буденному житті звичайної людини, котра звертається до матері в особливі часи, цей архетип допомагає створити художні образи, пов'язані з захистом, порятунком, пошуком духовної опори на традиційні українські цінності. Колективний герой Олени Корнеєвої пам'ятає, що «Ми — Ярослава Мудрого сини, / Доньки твої, свята княгине Ольго», і звертається за духовною підтримкою: «Не зможе жодна нечисть зруйнувати / Все те, що нам земля дала! / Тримай нас міцно, Україно-мати. / Бо ти у нас, немов життя — одна!». А його впевненість у перемозі над ворогом ґрунтується на досвіді предків і традиційних українських символах: «голос



Тараса», «віра, правда і земля!», «сонця животоки», «калина» (Слов'янин, 2022, №43, с. 94).

Такі ж традиційні символи національної пам'яті використовує Артем Сенчило у вірші «Пророцтво»: «І заспівають кобзарі пісні про Харків, / І на відновленій ріллі життя воскресне». День Перемоги його герой вбачає в суто українському стилі: «І в ґрунт останній окупант впаде з насінням, / І прямо з раю навпростець повз степ і кручі, / Крізь море соняхів Творець прийде до Бучі. / І вийде мати за село назустріч сину, / І будуть правда, і любов, і Україна» (Слов'янин, 2022, №43, с. 100).

Життєстверджуючий архетип «Світло», образи якого — вогонь та світло — відповідні життю та мудрості знаходимо в Олесі Остапенко: «Перед світанком завжди найсильніша пітьма, / Сонце ж проб'ється — миттєво або крадькома» (Слов'янин, 2022, №43, с. 95). Особливу довіру і спокій викликають художні образи, створені Володимиром Шевченком у вірші «Моя армія» — збройні сили, які в уяві обивателя — залізни й похмурі супермени, з усіх боків обвішані грізною зброєю, повинні викликати страх і бажання не наближатись. Але насправді:

Моя армія варить каву та слухає джаз.  
Танцює танго та сальсу, а іноді вальс.  
Моя армія читає Біблію та робить намаз.  
Її благають дати автографи Тор та навіть Марс!  
Моя армія пише вірші та малює гуашшю.  
Вона одразу відчуває, хто є свій, а хто точно не з наших.  
Моя армія багато жартує, сміється та майже не плаче.  
Лише інколи, тихо, вночі, коли в вальхалу йдуть ті, що наші.  
Моя армія складається з тисячі різних історій,  
Вони з'являються від вітру війни, як хвилі на морі.  
Вона їх згадує, коли закурить — в перервах між боєм.  
Дві, три коротких зтяжки — та знов вертає до строю.  
Моя армія ніколи не спить та завжди на варті.  
Вона не вірить гучним словам — вони геть нічого не варті.

Вона сумує за домом, та робить собі дім усюди.  
Моя армія — то є найкращі на світі люди.

(Слов'янин, 2022, №44, с. 78).

Від цього образу сучасного українського захисника йде майже божественне світло і водночас ми розуміємо: щоб перемогти зло треба самому не стати злом. Цей вірш яскраво ілюструє тезу вчених, що «у структурі української психіки почуття — домінуюча функція, а воля і мислення — підпорядковані функції, тобто сфера почуттів в українській психіці переважає або панує над сферою волі і сферою мислення». (Гнатюк, 2000, с. 211) Зважаючи на таку особливість, дослідники припускають відсутність в українців агресивності у світогляді, що у світлі останніх подій, звісно, може викликати дискусію (Кульчицький, 1995, с. 158).

Звернення до прадавніх часів Київської Русі, українських гетьманів і фундаторів української літератури — найбільш поширене в поезії спротиву першого етапу. Це архетип «Часу», який повертає нас до витоків українського народу, а ще прив'язує до них сучасне покоління. Цей сконцентрований образ демонструє нам Олександр Ірванець:

Маску зірвала Москва, і тепер  
Битимуть ворога, доки не виб'ють  
Кий із Хоривом, Щек-волонтер,  
І парамедик, сестра їхня Либідь!  
...  
Он замінивши хреста на меч,  
З гірки спускається князь Володимир!  
Вже ж облягало козацтво Москву,  
Тож не пропустим нового моменту!  
Гетьман Богдан струсонув булаву  
І спрямував коня з постаменту!  
Рать монументів за нас піднялась!  
Гучно і грізно, а не безшелесно:  
Від Універу крокує Тарас,  
Зверху з бульвару спускається Леся.  
Нишкни, Москво, і дарма не молись!  
Правда за нами й льоди наші скресли!  
Ми вас водою хрестили колись.  
Ми вас вогнем остаточно похрестим!

(Слов'янин, 2022, №43, с. 105).

Переосмислення культурної парадигми в сучасних українських реаліях за допомогою поезії спротиву є один із шляхів національної ідентифікації.

**Висновки.** Дослідження воєнної поезії перших місяців повномасштабного вторгнення, яке почалась 24 лютого 2022 р., російсько-української війни виявило:

1. Звернення до національних архетипів в поезії спротиву зумовлено особливими історичними подіями — початком повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р. Домінантність національних архетипів у поезії спротиву пояснюється глибиною національною пам'яттю і сприяє трансформації культурного світогляду українського народу. Художні образи, створені на національних архетипах, демонструють у поезії спротиву стійкий концепт героїчного, а сама вона стала важливим чинником української культури.

2. Поезія спротиву є одночасною, майже синхронною рефлексією на перебіг воєнних подій. За емоційним напруженням, глибиною сприйняття та впливом її на суспільство виокремлюється період кінець лютого — кінець червня 2022 р. Для зазначеного часу поезія спротиву характеризується такими ознаками, як воля до свободи, незламний дух, нескореність нації, віра в перемогу. Її основні художні образи беруть витoki з етногенетичної пам'яті і представлені в основних архетипах: Дім, Поле, Велика Матір, Світло, Час.

**Перспективи подальших досліджень.** У наступних статтях плануємо дослідити розвиток поезії спротиву до кінця війни з метою порівняння використання художніх прийомів упродовж російсько-української війни. Узагальнене дослідження має бути присвячене суттєвим відмінностям поезії спротиву в російсько-українській війні від аналогічної поезії попередніх історичних потрясінь.

#### Список посилань

- Гармазій, Н. (Ред.). (2022). Поезія без укриття. *Без укриття: антологія*. Дискурсус.
- Гнатюк, Я. С. (2000). Реконструкція кордоцентричної парадигми в українській класичній філософії:

постановка проблеми і термінологічні пояснення. *Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія*. Вип. 4, Ч. 1, с. 211. Плай.

- Горішна, Г. М. (2018). *Поезія Майдану у дискурсі української революційної поезії XX–XXI століття*. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» (014.01 — Українська мова і література)]. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Міністерство освіти і науки України, Тернопіль.
- Доній, Т. М. (2018). *Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США*. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.05 — Порівняльне літературознавство. Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. Київ].
- Кречетова, Д. (2022, Квітня 6). *80% — оптимістичні. Портал «Поезія вільних» зібрав понад 10 тисяч віршів про війну*. Українська правда. Життя. <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/04/6/248129/>
- Кульчицький, О. (1995). *Основи філософії і філософських наук*. Мюнхен, Львів.
- Мищенко, М. М. (2014). Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипичного аналізу). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії*. Випуск № 1130 (51), 90–94.
- Пастух, Т. (2022, Липня 27). *Поезія в час війни. Частина II*. Zbruc. <https://zbruc.eu/node/112646>
- Слов'янин (2022). Літературно-художнє видання, №43. Харків.
- Слов'янин (2022). Літературно-художнє видання, №44. Харків.
- Урись, Т. (2016). Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. Випуск 1 (35), 96–100.
- Glaser, A., & Yuliya Ilchuk (Trans.). (2022, June 30). "The Sky is Innocent." *New Writing by Ukrainian Poet Ostep Slyvynsky*. Literary hub. [https://lithub.com/the-sky-is-innocent-new-writing-by-ukrainian-poet-ostep-slyvynsky/?fbclid=IwAR1Dvk2KpeM0Jzypem26MNme4fCs3L4hkp4P3F6oy6acZoK\\_wmWxOvO8qj4](https://lithub.com/the-sky-is-innocent-new-writing-by-ukrainian-poet-ostep-slyvynsky/?fbclid=IwAR1Dvk2KpeM0Jzypem26MNme4fCs3L4hkp4P3F6oy6acZoK_wmWxOvO8qj4)

- Nawotka, Ed. (2022, May 6). *War Sparks Interest in Ukrainian Poetry*. PW. [https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/89247-war-sparks-interest-in-ukrainian-poetry.html?fbclid=IwAR0\\_1WdfSrLtwZ-6Joc63h2c981hr3P\\_D1Ah28NcpW\\_DdnCLCh5F4pgUyv8](https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/89247-war-sparks-interest-in-ukrainian-poetry.html?fbclid=IwAR0_1WdfSrLtwZ-6Joc63h2c981hr3P_D1Ah28NcpW_DdnCLCh5F4pgUyv8)
- Snaije, O. (2022, March 21). *Ukraine: Maria Galina on the Russian Language as “a Trigger”*. Publishing perspectives. <https://publishingperspectives.com/2022/03/ukraine-maria-galina-on-the-russian-language-as-a-trigger/>
- ### References
- Donii, T. M. (2018). *Archetypes and topos of postmodern poetry of Ukraine and the USA*. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript [Dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of philological sciences in the specialty 10.01.05 — Comparative literary studies. Taras Shevchenko Kyiv National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv]. [In Ukrainian].
- Glaser, A., & Yuliya Ilchuk (Trans.). (2022, June 30). “*The Sky is Innocent.*” *New Writing by Ukrainian Poet Ostap Slyvynsky*. Literary hub. [https://lithub.com/the-sky-is-innocent-new-writing-by-ukrainian-poet-ostap-slyvynsky/?fbclid=IwAR1Dvk2KpeM0Jzypem26MNme4fCs3L4hkp4P3F6oy6acZoK\\_wmwXOvO8qj4](https://lithub.com/the-sky-is-innocent-new-writing-by-ukrainian-poet-ostap-slyvynsky/?fbclid=IwAR1Dvk2KpeM0Jzypem26MNme4fCs3L4hkp4P3F6oy6acZoK_wmwXOvO8qj4) [In English].
- Harmazii, N. (Ed.). (2022). *Poetry without shelter. Without shelter: an anthology*. Dyskursus. [In Ukrainian].
- Hnatiuk, Ya. S. (2000). Reconstruction of the cordocentric paradigm in Ukrainian classical philosophy: statement of the problem and terminological explanations. *Zbirnyk naukovykh prats: filozofia, sotsiologhiia, psykhologhiia*. Issue 4, P. 1, p. 211. Plai. [In Ukrainian].
- Horishna, H. M. (2018). *Maidan poetry in the discourse of Ukrainian revolutionary poetry of the 20th–21st centuries*. Qualifying scientific work on manuscript rights [Dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of philological sciences (doctor of philosophy) with the specialty 10.01.01 “Ukrainian literature” (014.01 — Ukrainian language and literature). Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Ministry of Education and Science of Ukraine, Ternopil]. [In Ukrainian].
- Krechetova, D. (2022, April 6). *80% are optimistic. The “Poetry of the Free” portal has collected over 10,000 poems about the war*. Ukrainska pravda. Zhyttia. <https://life.ppravda.com.ua/culture/2022/04/6/248129/> [In Ukrainian].
- Kulchytskyi, O. (1995). *Basics of philosophy and philosophical sciences*. Munich, Lviv. [In Ukrainian].
- Mishchenko, M. M. (2014). Ukrainian national archetypes: from the collective unconscious to the conscious national identity (to the relevance of the methodology of aretypic analysis). *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Filozofia. Filozofski perypetii*. Issue № 1130 (51), 90–94. [In Ukrainian].
- Nawotka, Ed (2022, May 6). *War Sparks Interest in Ukrainian Poetry*. PW. [https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/89247-war-sparks-interest-in-ukrainian-poetry.html?fbclid=IwAR0\\_1WdfSrLtwZ-6Joc63h2c981hr3P\\_D1Ah28NcpW\\_DdnCLCh5F4pgUyv8](https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/89247-war-sparks-interest-in-ukrainian-poetry.html?fbclid=IwAR0_1WdfSrLtwZ-6Joc63h2c981hr3P_D1Ah28NcpW_DdnCLCh5F4pgUyv8) [In English].
- Pastukh, T. (2022, July 27). *Poetry in time of war. Part II*. Zbruc. <https://zbruc.eu/node/112646> [In Ukrainian].
- Sloviannyn* (2022). Literary and artistic publication, №43. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Sloviannyn* (2022). Literary and artistic publication, №44. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Snaije, O. (2022, March 21). *Ukraine: Maria Galina on the Russian Language as “a Trigger”*. Publishing perspectives. <https://publishingperspectives.com/2022/03/ukraine-maria-galina-on-the-russian-language-as-a-trigger/> [In English].
- Urys, T. (2016). Archetype as an aesthetic dominant of artistic expression of the mode of national identity in modern Ukrainian poetry. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filologhiia*. Issue 1 (35), 96–100. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.07.2022

**А. Л. Щербань**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**Л. Д. Божко**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

## ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ С. ДИКАНЬКА НА ПОЧАТКУ ХХ СТ. З РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

**А. Л. Щербань, Л. Д. Божко. Діяльність української інтелігенції с. Диканька на початку ХХ ст. з розвитку національної культури**

Стаття присвячена культурологічному аналізу інформації щодо соціокультурної діяльності інтелігенції с. Диканьки (Полтавська губернія) впродовж 1905–1917 років. На основі, переважно, тогочасних газетних публікацій показано механізми впливу нечисленної, але соціально активної групи мешканців на трансформації національної свідомості місцевих мас. Поширюючи серед диканьців прогресивні просвітницькі українські ідеї, зокрема через розповсюдження літератури українською мовою та показ україномовних театральних вистав, вони змогли уберегти місцеву культуру від потворних імперських інвазій, зокрема русифікації. Проведені окремими інтелігентами (найбільш активним був учитель, письменник і перекладач Олекса Діхтяр) заходи підготували міцний ґрунт для національного відродження 1917–1918 рр.

**Ключові слова:** національна культура, Диканька, інтелігенція, О. Діхтяр.

**A. Shcherban, L. Bozhko. The activity of the Ukrainian intellectuals in Dykanka village at the beginning of the XX century on the development of national culture**

Dykanka village in Poltava region is still perceived in mass culture as one of the most famous representations of a traditional Ukrainian village. But by the beginning of the XX century, as a result of the purposeful russification state policy in the Russian Empire, due to the penetration of foreign, quite often distorted elements, the local folklore tradition was significantly transformed. As a result, the Ukrainian spirit of Dikanka residents was gradually leveled off. But thanks to the purposeful activity of the intellectuals, these processes were

suspended. During the times of the Russian Empire and the USSR, the role of the intellectuals in the preservation of the national cultural features of Dykanka people was silenced in scientific and popular science works. Currently, there is a significant number of publications (in particular, by Vasyl Sheiko), which, within the framework of the historical and cultural paradigm, describe in detail the role of the intellectuals in the socio-cultural transformations in the Ukrainian lands during the beginning of the XX century. In the conditions of the current situation in the cultural life of the population of Ukraine, the study of the successful historical experience of the formation and development of the national identity of the masses, taking into account the work of culturologists, is extremely **relevant**.

**The purpose** of this paper is to analyze the ways and results of the influence of the intellectuals on the processes of change in the socio-cultural life of Dykanka village in 1905–1917.

**The methodology** of the study are the principles of historicism and systematics in combination with historical-comparative and micro-historical methods.

**The results.** The article is devoted to the cultural analysis of information on the socio-cultural activities of the intellectuals of Dykanka village (Poltava region) during 1905–1917. The mechanisms of influence of a small but socially active group of residents on the transformation of the national identity of the local masses are shown on the basis, mainly, of newspaper publications of that time.

**The conclusions.** By spreading progressive enlightened Ukrainian ideas among the villagers, in particular through the distribution of literature in the Ukrainian language and the demonstration of Ukrainian-language theater performances, they were able to protect the local folklore culture from the ugly imperial invasions, in particular russification.

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Activities conducted by individual intellectuals (the most active was the teacher, writer and translator Oleksa Dikhtiar) prepared solid ground for the national revival of 1917–1918.

**The scientific novelty:** for the first time, a cultural analysis of the national educational activities of individual representatives of the intellectuals of Dykanka village (Poltava region) during 1905–1917 was realized.

**The practical significance:** the historical experience of the formation and development of the national identity of the masses can be used in modern socio-cultural activities.

**Keywords:** *national culture, Dykanka, intellectuals, O. Dikhtiar.*

**Постановка проблеми.** Селище Диканька на Полтавщині, після виходу в світ на початку 1830-х років двокнижжя «Вечори на хуторі біля Диканьки» Миколи Гоголя, донині в масовій культурі сприймається як один з найвідоміших образів традиційного українського села. Але до початку ХХ ст. внаслідок цілеспрямованої русифікаторської державної політики в Російській імперії, місцева звичаєва традиція значно трансформувалася через проникнення чужорідних, досить часто спотворених елементів. Внаслідок цього українськість диканьців поступово нівелювалася. На заваді стала інтелігенція.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** За часів Російської імперії та СРСР її роль у збереженні національних рис культури диканьців у наукових та науково-популярних працях замовчувалася. Не фігурують диканські матеріали і в узагальнюючих публікаціях часів незалежної України, у яких детально висвітлено в межах історико-культурологічної парадигми роль інтелігенції в соціокультурних перетвореннях на українських землях впродовж початку ХХ ст. загалом; охарактеризовано специфіку національних проєктів європейської інтелігенції в різних просторових і хронологічних межах (наприклад, Капелер, 1992; Даниленко, 2013; Шейко, 2019; Шейко, 2020). В умовах сучасної ситуації в культурному житті населення України, вивчення конкретних прикладів успішного досвіду формування і розвитку національної

свідомості мас на локальному рівні є надзвичайно актуальним.

**Мета статті** – проаналізувати шляхи та результати впливу інтелігенції на процеси змін у соціокультурному житті с. Диканька 1905–1917 років.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Соціально-активна інтелігенція с. Диканьки на початок ХХ ст. поділялася на кілька груп. Найбільш діяльними були вчителі (зокрема, Олекса Діхтяр), молодий священник Кость Товкач, завідувач чайною та бібліотекою дворянин Петро Гудзенко, земський лікар Микола Натанзон та Микола Кухар (його соціальна та професійна належність досі не з'ясована). За винятком Натанзона, всі вищеназвані діячі за національністю були українцями, окрім Кухаря – німця за походженням. Головні напрями їхньої соціокультурної діяльності можна назвати просвітницькими в кількох сферах: національній, економічній та правовій. В цій статті обмежимося першим, що найбільш рельєфно проявлявся з кінця 1905 р.

Наявна джерельна база дозволяє виокремити два підперіоди в межах досліджуваних хронологічних рамок. Перший, що датується груднем 1905 р., можна умовно назвати «політичним». Про перші націотворчі уявлення окремих диканьців ми дізнаємося з публікацій щодо виступу Миколи Кухаря на нараді представників землевласників і селян, скликаних Полтавським губернським земством 19 грудня з метою розробки заходів для урегулювання відносин між ними в умовах, коли в губернії почалися хліборобські заворушення, пов'язані з тогорічними революційними подіями (Дело, 1908, с. 5). На цьому зібранні також порушувалися питання щодо майбутнього українського народу та організаційного об'єднання селян у боротьбі за політичні й економічні права.

Біографія Кухаря досі не досліджена, в одних публікаціях його називають козаком, в інших – селянином. Відомо лише, що він був кандидатом у першу Державну Думу від Полтавської губернії (Утро, 1907, с. 3). У виступі Кухар виголосив елементи з програми новоствореної

Української радикально-демократичної партії, а публікація про це вийшла в першому номері її «рупора» — часописі «Рідний край», головного тогочасного друкованого органу національно свідомої української інтелігенції Полтавщини.

Кухар виступив з революційною промовою, у якій закликав землеробів негайно почати створення мережі Селянських спілок (організацій, які влада пізніше звинувачувала в організації заворушень осені 1905 р.). Стверджував, що лише у випадку згуртування селян вони зможуть вимагати від царя повернення Україні прав, «які вона мала, приставаючи колись до Московського царства». Він запропонував, щоб українці обирали собі «начальника» — губернатора або гетьмана. «Тоді податки, які збираються в Україні, будуть і витрачатися в Україні». Пропозицію Кухаря підтримали й інші селянські делегати. А земство ухвалило революційне рішення: «Україна, як особлива частка держави, що odrізняється од других часток з боку етнографічного, побутового та економічного, мусить бути самостійною у своїх місцевих ділах, автономною часткою цілої держави» (Ревегук, 2011, с. 39–54).

Інформація в газеті «Полтавщина» від 21 грудня 1905 року доповнює уявлення про тогочасні погляди Кухаря, що виражали інтереси селянських мас регіону. Зокрема, вони домагалися, щоб «в судах, школах та всіх установах уживано тільки рідної української мови, яка зрозуміла населенню. Закони для місцевого населення повинна складати особлива місцева установа (рада), яка повинна бути утворена з представників всіх тих губернь, де живе українське населення, пристосовавши їх до його життя й звичаїв, без порушення основних державних законів (автономія)» (Свідзінський, 1928, с. 154).

20 грудня М. Кухар разом з диканським лікарем Миколою Натанзоном, дворянкою Катериною Гулькевич і агрономом губернської земської управи Юрієм Соколовським обговорювали революційні ідеї в іншому місці Полтави (Дело, 1908, с. 5). Тобто є підстави стверджувати, що окремі диканьці в грудні 1905 р.

активно долучилися до нового етапу боротьби українського народу за права та автономію в політичному й економічному житті, після зняття значної кількості обмежень з української культури, і були серед діячів, які публічно висловлювали на губернському рівні радикальні політичні погляди.

Звичайно, подібні позиції не влаштовували урядовців. Але лише через три роки (15 січня 1908 р.) названі особи потрапили на лаву підсудних, та були виправдані. Слід відзначити, що українські національні партії на підросійських землях початку ХХ ст. були поодинокими і нечисленними за складом міськими організаціями і суттєвого впливу на свідомість селянських мас не здійснили. Але результатом реакції влади на підтримувані ними заворушення 1905–1907 рр. було призупинення активної національно-просвітницької роботи диканської інтелігенції. Оскільки 1908 р. Сенат Російської імперії оголосив україномовну культуру і освітню діяльність шкідливою для держави (Даниленко, 2013, с. 128).

Другий етап патріотичної діяльності української інтелігенції в с. Диканька датується 1910–1913 рр. і характеризується менш радикальними, культурно-просвітницькими формами. Її очолив педагог Олекса Діхтяр, який упродовж 1906–1914 рр. вчителював у Диканському двокласному училищі Міністерства народної освіти, а з 1908 р. — ще й очолював його. Народився він у с. Дублянщина біля с. Шерстюківка Костянтиноградського повіту. У Диканьку переїхав після закінчення Новобузької учительської семінарії, де 1905 р. був головою українського семінарського гуртка (Мовчан, 2010, с. 82–83). 1908 року Олекса Діхтяр вінчався з донькою священника диканської Троїцької церкви, двоюрідною сестрою в подальшому відомого українського політика, письменника і культурного діяча Василя Короліва (Старого), і почав літературну діяльність, публікуючи вірші та статті в різних газетах і журналах.

У межах посадових обов'язків він сумлінно працював над підвищенням рівня освіченості дітей з Диканьки та навколишніх сіл і містечок.

Увечері ж, у гуртках, навчав грамоті дорослих (Спогади, 1995, арк. 2). Понад це «енергійно працював над пробудженням національної свідомості серед рідного народу, впорядковуючи лекції, читання та роздаючи й поширюючи книжки на українській мові як серед школярів, так і дорослих» (Мовчан, 2010, с. 82–83). 1909 року за сприяння місцевих учителів, зокрема, очевидно, Олекси Діхтяра, у Диканську бібліотеку потрапило сім примірників книг українською мовою. Видань російською було більше чотирьох з половиною тисяч і їх брала більшість диканців (2372 учні і 2313 дорослих) (Рада, 1910, с. 3). Помітивши, що школярі прагнуть читати книги українською мовою, яких не вистачало, Діхтяр спочатку переклав й опублікував 1910 р. твір Е. де Амігіса «Батьки та діти». Пізніше зробив переклади значної кількості інших творів світової літературної класики, що були видані великими тиражами.

За свідченням Олекси Діхтяра, «учні, що закінчили двохкласову школу, вступаючи до середніх, а потім і вищих шкіл, визначалися справжніми свідомими робітниками на праці ширення українського національного руху» (Мовчан, 2010, с. 82–83).

Іншим напрямом національно-просвітницької діяльності диканської інтелігенції стала постановка «драматичним гуртком зі свідомого селянства та інтелігенції» (зокрема учителів місцевих шкіл), організованим Олексою Діхтярем, зрежисованих ним п'єс українських авторів. До цієї діяльності долучилося «оживлене» після трилітньої стагнації Диканське товариство допомоги незаможним учням. Щоправда, 1911 р. поширилася чутка, що вчителям циркулярно заборонено виступати у народних виставах. Тому довелося зібрати здебільшого селян, які, попри щоденну зайнятість на важкій фізично праці, вечорами з великим ентузіазмом розучували тексти та репетирували. Один гурток готував п'єсу Б. Грінченка «Нахмарило», інший — російський водевіль «Гувернантка». Вистава відбулася в будинку першої міської земської школи 27 березня 1912 р. За свідченням анонімного кореспондента «Ради» (стаття

не підписана, але думаю, що ним був О. Діхтяр), охочих побачити вистави було дуже багато, попри «грязь». Приїхали люди із сусідніх сіл і навіть Полтави. Три великі класні кімнати «набилися» людьми. На завісі блищали літери: «Театр есть народная школа». Першою йшла українська п'єса, яка «пройшла надзвичайно гарно (як для села) і зробила такий вплив на присутніх, що протягом трьох дій всі сиділи, мов зачаровані, і сердешно вітали артистів-селян, які, не лякаючись тяжкої праці, дали змогу усім розважитись на свято». Водевіль же, попри гарну гру окремих акторів, «не викликав задоволення, бо самий зміст його був настільки не цікавий, що не було ніякої охоти й слухати». Селянам же він був зовсім не зрозумілий через російську мову та те, що показував незрозуміле для них життя. До того ж, наприкінці вистави співалися російські куплети з «недоладним» змістом. Настільки, що «багато з глядачів поставило за краще вийти». Попри невисоку ціну за місце, чистого прибутку було отримано понад сотню карбованців, які передали до каси Товариства допомоги незаможним учням місцевих шкіл. З кінематографом же не пощастило, тому що хоч і мали дозвіл від губернатора, почалося листування зі справником, і справа затяглася на довгий час (Рада, 1912, с. 5).

Пізніше диканська інтелігенція самотужки переобладнала на клуб зі сценою пожарний сарай (Спогади, 1995, арк. 2). Ставили п'єси Івана Карпенка-Карого «Розумний і дурень» і 1913 року — «Батькова казка», а також «Зимовий вечір» Старицького, «Миротворці» Грінченка, «Безталанна» Івана Тобілевича та «Лихо, не кожному лихо...» (Полтавський вестик, 1913, с. 1) (мал. 1). Але почалися проблеми з дозволом на подібні вистави. Наприклад, було приготовано «Матір-наймичку» Івана Тогобочного, та справник заявив, що такого твору немає в списку дозволених. Звернулись за дозволом на «Глитай, або ж павук», знов отримали відповідь, що минулого року Кропивницький (насправді він вже рік як був покійником) надіслав до них прохання, щоб по селах не дозволяли цієї п'єси до вистави, оскільки «він не хоче, щоб «якісь»



*Мал. 1. Група диканської інтелігенції після спектаклю. 1913 рік.  
Вгорі по центру – Олекса Діхтяр.*

аматори-артисти паскудили його твір своєю грою». До новоствореного театального гуртка приїздили селяни з околиць сіл «по старій пам'яті», щоб навчитися виконання певних ролей (Рада, 1913, с. 4).

Супротив влади щодо театральних вистав українською мовою був закономірним у часи тотальної русифікації мешканців Лівобережної України. До речі, наслідки тогочасного зросійщення диканьців та контрзаходів з боку інтелігенції досить гарно описав Василь Королів-Старий в автобіографічній повісті «Чмелик». Зокрема, він навів куплет однієї з російськомовних солдатських пісень, що поступово витісняли з побуту українські фольклорні тексти (Королів-Старий, 1955, с. 50).

Другий етап національно-патріотичної діяльності інтелігенції в Диканьці закінчився наприкінці 1913 чи в 1914 р. Зокрема, через те, що Олексу Діхтяра за «ідейну роботу позбавили місця і перевели до другої школи кудись у глухе село Полтавщини» (Мовчан, 2010, с. 82–83), а потім призвано до війська. Та національні ідеї, усвідомлені диканьцями за короткий період патріотичної роботи окремих діячів, були успішно реалізовані в умовах соціокультурних трансформацій 1917–1918 рр. Для місцевих мешканців

вони розпочалися з відзначення Шевченківського свята в день роковин смерті Тараса Шевченка (Нова Рада, 1917 с. 4; Стенько). Тоді ж у селі було засновано філію Полтавської «Просвіти». За перший день існування до неї записалось близько 200 членів. Головою Ради «Просвіти» обрано місцеву вчительку. До «Просвіти» приєднався «селянський гурток аматорів драматичної штуки», який від імені «Просвіти» поставив виставу з лотереєю на користь Національного фонду. Вистава пройшла добре й дала чистого прибутку близько 250 карбованців (Нова Рада, 1917, с. 3). У газетній публікації повідомлялося, що «до “Просвіти” мало приєднатися як окрема секція місцеве товариство допомоги незаможним учням. За постановою місцевого комітету в розпорядження “Просвіти” віддано ґрунт з будинками товариства тверезості і бібліотеку-читальню» (Нова Рада, 1917, с. 3). За ініціативи «Просвіти» в Диканьці було засновано кілька нових освітніх закладів і реформовано старі. Відповідно, наприкінці 1910-х років діяло 9 шкіл. Серед них — гімназія, вища початкова школа, сільськогосподарська школа (Р-ів, 1923, с. 7), народний селянський університет. Останній працював 1918 року (у Полтавському повіті такі університети також діяли в Решетилівці та



Мачухах) (Ревегук, 2017, с. 137). У ньому читалися лекції з історії, культури, соціалізму, політекономії, економічної географії, хімії, зоології та інших наук (Жук, 1967, с. 292). Але впровадження в Диканьці більшовицької влади завало національно-просвітницьким ініціативам інтелігенції. Адже державна пропаганда почала нав'язувати іншу ідеологію.

**Висновки.** Діяльність української інтелігенції стала одним із головних чинників проникнення культурних інновацій у с. Диканька (Полтавська губернія) початку ХХ ст. Ця нечисленна, але соціально активна група мешканців упродовж більш ніж десятиліття цілеспрямовано впливала на процеси трансформації національної свідомості місцевих мас. Поширюючи серед них прогресивні просвітницькі українські ідеї, вона змогла вберегти місцеві культурні традиції від імперських русифікаторських інвазій і підготувала світоглядне підґрунтя для національного відродження 1917–1918 рр. Виступи Миколи Кухаря та публікації Олекси Діхтяря стали помітним явищем тогочасного соціокультурного життя на підросійських українських етнічних землях, і були присутнім внеском у формування української нації в умовах російської культурної експансії.

#### Список посилань

- Даниленко, С. (2013). Українська інтелігенція в русі за національно-культурне відродження (др. пол. ХІХ — поч. ХХ ст.). *Український історичний збірник*, 16, 119–130.
- Дело об организации крестьянского союза в Полтавском уезде (1908, Серпня 19). *Утро*, №342, с. 5.
- Жук, В. Н. (1967). Диканька. *Історія міст і сіл Української РСР. Полтавська область*, 17, 283–284. Київ.
- Каппелер, А. (1992). Національних рух українців у Росії та Галичині: спроба порівняння. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, 1, 105–109.
- Королів-Старий, В. (1955). *Чмелик: Довкола світу*. Видавництво Ігоря Федіва.
- Мовчан, Р. (2010). Самі про себе: автобіографії українських письменників 1920-х років. *Слово і Час*, 11, 82.
- Нова Рада* (1917, Липня 19). №91, с. 3.
- Нова Рада* (1917, Липня 14). №88, с. 4.

*Полтавський вестник* (1913, Квітня 14). С. 1.

*Рада* (1910, Листопада 12). №257, с. 3.

*Рада* (1912, Травня 13). №109, с. 5.

*Рада* (1913, Квітня 13). №86, с. 4.

Ревегук, В. (2017). *Селянство Полтавщини в добу Української революції 1917–1921 рр.* Полтавський літератор.

Ревегук, В. Я. (2011). Освітяни Полтавщини у час Українського національно-визвольного руху на початку ХХ століття (витяги з книги В. Я. Ревегука «Полтавщина в переддень української революції (1906–1916 рр.)». *Постметодика*, 1 (98), 39–54.

Р-ів, С. (1923, Листопада 22). *Нова Диканька. Черво-не село*, 26. Полтава.

Свідзінський, М. (1928). Селянські спілки на Україні в революції 1905 року, *Літопис революції*, 6 (33), 141–168.

*Спогади про О. І. Діхтяря доньки Алли Олексіївни Діхтяр* (1995). Архів Диканського історико-краєзнавчого музею імені Д. М Гармаша.

Стенько, О. (2022, Березня 3). *У Диканьці згадали героїв і висадили новий дуб Мазепи*. Полтава365. <https://poltava365.com/u-dikanczi-zgadali-geroiv-i-visadili-novij-dub-mazepi.html>

*Утро* (1907, Січень, 6). №38, с. 3.

Шейко, В. М. (2020). *Інтелігенція і влада в часи Української революції 1917–1921 років: монографія*. ХДАК.

Шейко, В. М. (2019). Інтелігенція і влада в часи Української революції 1917–1921 років: персоніфікована історіографія. *Культура України. Серія: Культурологія*, 64, 95–114.

#### References

- Danylenko, S. (2013). Ukrainian intellectuals in the movement for national and cultural revival (late XIX — early XX centuries). *Ukrainskyi istorychnyi zbirnyk*, 16, 119–130. [In Ukrainian].
- The case of organizing a peasant union in the Poltava district (August 19, 1908). *Utro*, No. 342, p. 5. [In Russian].
- Zhuk, V. N. (1967). Dykanka. *Istoriia mist i sil Ukrainskoi RSR. Poltavaska oblast*, 17, 283–284. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kappeler, A. (1992). The national movement of Ukrainians in Russia and Galicia: an attempt at comparison. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*, 1, 105–109. [In Ukrainian].
- Koroliv-Staryi, V. (1955). *Chmelyk: Around the world*. Vydavnytstvo Ihoria Fediva. [In Ukrainian].

- Movchan, R. (2010). About themselves: autobiographies of Ukrainian writers of the 1920s. *Slovo i Chas*, 11, 82. [In Ukrainian].
- Nova Rada* (1917, July, 19). No. 91, p. 3. [In Ukrainian].
- Nova Rada* (1917, July, 14). No.88, p. 4. [In Ukrainian].
- Poltavskyi vestnik* (April 14, 1913). p. 1. [In Ukrainian].
- Rada* (1910, November, 12). No. 257, p. 3. [In Ukrainian].
- Rada* (1912, May, 13). No. 109, p. 5. [In Ukrainian].
- Rada* (1913, April, 13). No. 86, p. 4. [In Ukrainian].
- Revehuk, V. (2017). *The peasantry of Poltava region during the Ukrainian revolution of 1917–1921*. Poltavskyi literator. [In Ukrainian].
- Revehuk, V. (2011). Educators of Poltava Oblast during the Ukrainian National Liberation Movement at the beginning of the XX century (extracts from the book by V. Ya. Reveguk “Poltava Oblast on the Eve of the Ukrainian Revolution (1906–1916)”. *Postmetodyka*, 1 (98), 39–54. [In Ukrainian].
- R-iv, S. (1923, November, 22). New Dykanka. *Chervone selo*, 26. Poltava. [In Ukrainian].
- Svidzinskyi, M. (1928). Peasant unions in Ukraine during the 1905 revolution, *Litopys revoliutsii*, 6 (33), 141–168. [In Ukrainian].
- Memories of O.I. Dikhtiar by Alla Oleksiivna Dikhtyar's daughter* (1995), Arkhiv Dykansko-ho istoryko-kraieznavchoho muzeiu imeni D. M Harmasha. [In Ukrainian].
- Stenko, O. (2022, March, 3). *Heroes were remembered in Dykanka and a new Mazepa oak tree was planted*. Poltava365. <https://poltava365.com/u-dikanczi-zgadali-geroiiv-i-visadili-novij-dub-mazepi.html> [In Ukrainian].
- Utro* (1907, January, 6). No. 38, p. 3. [In Russian].
- Sheiko, V. M. (2020). *The Intellectuals and the Authorities during the Ukrainian Revolution of 1917–1921: a monograph*. KSAC. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2019). *The Intellectuals and the Authorities during the Ukrainian Revolution of 1917–1921: Personified Historiography*. *Kultura Ukrainy. Seria: Kulturolohiia*, 64, 95–114. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 02.06.2022

**П. М. Сушко**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПРОДЮСЕРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

### **П. М. Сушко. Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності**

Проаналізовано особливості формування та проявів особистості продюсера в Україні в контексті культурної ідентичності, яка визначає автентичну форму самосвідомості конкретної особи й допомагає їй усвідомлювати себе та світ. Показано, що основну увагу в процесі формування особистості продюсера необхідно зосередити на визначенні його національної, культурної та громадянської ідентичності.

Доведено, що продюсер бере на себе не лише відповідальність за реалізацію ідеї фільму, вироблення та розповсюдження аудіовізуального твору, але й здійснює суттєвий вплив на національне виховання, формування духовних ідеалів суспільства, відповідно, його творча місія полягає в тому, щоб розповідати про Україну, представляти українську культурну та національну ідентичність за допомогою мистецтва і таким чином формувати нові політико-культурні уявлення про нашу країну.

**Ключові слова:** *продюсер, особистість, продюсерська діяльність, кіно, ідентичність, культурна ідентичність.*

### **P. Sushko. Peculiarities of producer's personality formation in the context of cultural identity**

**The topicality of the work.** We can observe a significant increase of the role of producer in forming society's national and cultural identity. After all, during all stages of the film production, producer influences national education, as well as the formation of social ideals.

**The purpose of the article.** The article outlines peculiarities of the formation and manifestations of the producer's personality in Ukraine in the framework of cultural identity.

**The methodology.** Systematic and comparative approaches, as well as problem-analytical analysis were used to study the main components of

the formation of the cultural identity of the producer's personality. Methods of scientific analysis, comparison, generalization and analytical method have become useful in the process of establishing artistic, production, organizational, managerial, financial and economic characteristics of the producer in the cultural space. The method of personalization and self-analysis makes it possible to identify the vision of outstanding organizers of the film production process as a creative activity. For the art and cultural aspects of studying the problem, methods of systematization and analysis were used.

**The results.** Special attention is paid to defining the cultural identity. It is shown that formation of producer's personality is influenced by education, mastering the language culture, mastering the basics of art as a branch of human culture. It is noted that the formation of the cultural identity of the producer's personality takes place on three levels: external (influence of political, socio-economic, cultural environment); internal (personal characteristics of the individual); and individual (work experience, education).

**The scientific novelty.** The article explores, for the first time, some peculiarities of the formation of the producer's personality in Ukraine in the context of cultural identity.

**The practical significance.** The key results of this study can be used in further scientific and theoretical developments on selected topics, as well as in the creation of curricula to optimize the training of producers in Ukraine.

**Keywords:** *producer, personality, production activity, cinema, identity, cultural identity.*

**Актуальність теми дослідження.** У цій публікації актуалізовано проблему особливостей формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності, яка набуває особливої ваги у сфері культури демократичних країн, зокрема України, яка переживає складний

процес трансформації та формування нової модерної нації. Хоча фільми часто неправильно інтерпретуються як своєрідний засіб втечі від реальності або просто розваги, призначення продюсера значною мірою полягає в тому, що вибір ідеї фільму допомагає глядачеві (у межах властивої кожному реальності) визначити, ким він є насправді, причому не лише як особистість, але й як член певної соціальної групи. Для продюсера кіно це передусім суттєвий засіб впливу на сучасне суспільство на внутрішньому та глобальному рівнях. Відбувається це в результаті інтерпретації того, що і як глядач сприймає. Водночас визначення ідеї фільму та кіно загалом дозволяє продюсерові проявитись як особистість, а також відкриває перед ним перспективи становлення більш загального «Я» у формі культурної ідентичності.

Саме тому в цій науковій розвідці ми зосередимося передусім на аналізі ключових засад культурної ідентичності як складової формування особистості продюсера.

**Постановка проблеми.** Після відновлення Незалежності Україна систематично зазнавала нападів Росії на свій суверенітет як у політичній, так і в культурній площинах. Зокрема йдеться про знецінення та приниження всього українського в російських засобах масової інформації (з середини 2000-х рр. зазначені процеси набули масового та «офіційного» масштабів), а також тотальне переписування історії. Останнє особливо яскраво проявилось в російських «історичних» фільмах, які перетворилися на головне джерело фейків про Україну. У результаті повномасштабне військове вторгнення Росії в лютому 2022 року від початку перетворилося на війну цивілізацій, культур та ідентичностей, а також фактичний геноцид українського народу (у Росії на офіційному рівні прямо відзначають необхідність знищення українців як нації, запровадження репресій та жорсткої цензури, зокрема у сфері освіти та культури).

Вищезазначені фактори безпосередньо впливають і на формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності, адже ключову роль у зазначених процесах відіграє гар-

монійне поєднання інтересів індивіда, суспільства, держави та нації.

У цьому разі важливо також зазначити, що становлення особистості продюсера як свідомого та відповідального громадянина позитивно впливає не лише на рівень його професійної компетентності, але й має значення (в окремих випадках вирішальне) для розвитку та становлення ефективного демократичного громадянського суспільства в Україні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Нині існує достатньо багато наукових праць, присвячених феномену продюсерства. Деякі дослідники розглядають загальні особливості формування та розвитку масової культури, роль людини в сучасному модерні (А. Печчеї, Е. Фромм, М. Гайдеггер), інші – історію кіно та кіновиробництва загалом, зокрема через призму діяльності продюсера (Т. Адлер, Ж. Садуль, І. Руссе-Руар, Ж. Ренуар, Д. Уорнер та ін.). Так, у праці «Професія: продюсер» видатний французький кінопродюсер і сценарист І. Руссе-Руар зазначав, що «роль продюсера в кіно є однією з ключових, адже насправді фільм постає як результат титанічної роботи, яку здійснює продюсер» (Rousset-Rouard, 1975, p. 240).

З-поміж перших антропологічних праць, присвячених індустрії культури, також необхідно окремо відзначити розвідку американської дослідниці Г. Поудермейкер, яка під час етнографічного аналізу кіновиробництва в системі голлівудських студій визначила специфіку владних відносин, економічні проблеми та інституційні обмеження як критичні структурні фактори, що спонукали голлівудських професіоналів створювати фільми (Powdermaker, 1950). Крім того, заслуговує на увагу обґрунтована теза дослідниці про кіно як про унікальний та впливовий суспільний інститут США.

Особистісні, соціально-економічні та художні компетенції продюсера, зокрема в контексті формування національно-культурної ідентичності, розглядали у своїх працях дослідники, як-от О. Креггер, Дж. Тьюсон, М. Левітан, О. Мусієнко, А. Сумська, Т. Хомич.

З-поміж вітчизняних досліджень, присвячених розвитку продюсерської діяльності,

слід виокремити праці І. Безгіна, О. Безручка, Л. Брюховецької, І. Зубавіної, Н. Миропольської, В. Миславського, Г. Погребняк, Л. Пуха, Р. Росляка, М. Ткаченка та ін.

Водночас питанням формування культурної ідентичності присвячено неабияку кількість досліджень з різних галузей знань. Відзначимо лише ключових зарубіжних авторів, розвідки яких становлять інтерес для нашої наукової розвідки: Й.-Г. Гердер, К. Гірц, К. Раннер, Дж. Сарторі, Г. Сетон-Вотсон, Ф. Шлегель, Ф. Шляйєрмахер, К.-Г. Юнг, М. Уолцер та ін.

З-поміж вітчизняних праць, присвячених проблемі формування національно-культурної ідентичності українців, слід означити розвідки Л. Хашиєва, Т. Бердій, Н. Пелагеші, П. Леню, Г. Касьянова, І. Вільчинської, Є. Бистрицького, А. Колодій, Г. Почепцова, М. Козловця, Л. Нагорної, В. Скуратівського, Н. Яковенко, М. Рябчука та І. Паська.

Водночас бракує комплексних наукових досліджень, присвячених саме особливостям формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності, що і зумовлює актуальність статті.

Для дослідження основних компонентів формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності використано системний і порівняльний підходи, а також проблемно-аналітичний аналіз. Методи наукового аналізу, порівняння та узагальнення застосовано в процесі визначення художньо-виробничих, організаційно-управлінських, фінансово-економічних характеристик діяльності продюсера в культурному просторі, а методи систематизації та аналізу — для мистецтвознавчого та культурологічного аспектів дослідження проблеми.

**Мета статті** — визначити особливості формування та проявів особистості продюсера в Україні в контексті культурної ідентичності.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Передусім необхідно зазначити, що кінематограф та суспільство неможливо розглядати окремо. Їхні відносини є вкрай динамічними: суспільство «споживає» кінематограф, який водночас становить інтегральну частину суспільства.

Відповідно, майже від самого початку свого існування кінематограф впливає на формування соціуму, водночас віддзеркалюючи його.

Значною мірою функція артикуляції запитів суспільства, інтеграції складових соціуму, формування національної та культурної ідентичності суспільства характерна й для інституту продюсерства. Відомо, що останній зародився в Сполучених Штатах Америки. Його, так би мовити, батьком, безумовно, вважається Т. Інс — режисер, який згодом повністю присвятив себе продюсуванню і оформив його структурно, спеціалізуючись на зйомках вестернів, переносючи на екран найважливіші міфи про створення Америки і формуючи в такий спосіб світосприйняття нації.

В Україні за радянських часів інститут продюсерства було знищено, його функції виконували призначені державою керівники. У 1920-х рр., у період інтенсивного розвитку культурного життя, усі гілки кіновиробництва перебували в системі Всеукраїнського кінофотоуправління (ВУФКУ). Такі його очільники, як З. Хелмно, З. Сідерський, П. Нечеса, доклали неабияких зусиль, аби підняти українську кінематографію і закласти фундамент для її успішного розвитку (Мусієнко, 2011, с. 146; Мусієнко, 2013).

У подальші історичні періоди в середовищі керівництва української кінематографії з'являються непересічні особистості, чия діяльність позитивно впливала на кінопроцес. Найпоказовішою є діяльність С. Іванова і В. Цвіркунова, котрі в 1960-х рр. доклали значних зусиль до становлення і розвитку українського поетичного кінематографу.

Водночас слід пам'ятати, що українська поетична школа зазнавала постійного тиску і нищівних переслідувань. Значною мірою, як зазначає українська дослідниця Г. Погребняк, це зумовлено тим, «що в кінострічках найяскравіших представників українського поетичного кіно С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики були відтворені «моделі національної психології, життя персонажів невід'ємно від природного універсалу, від природного круговороту буття, з чого випливали моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям,

дотримання звичаїв та обрядів, створення матеріальної культури» (Погребняк, 2020, с. 169). Фактично, йшлося про національно-культурну ідентичність, що й призводило до систематичних переслідувань та репресій радянського уряду українського кінематографу.

Зазначимо, що центральне для нашого дослідження поняття «ідентичність» є багатогранним. У більшості наукових праць «під ідентичністю прийнято розуміти результат самовизначення людини чи групи в соціальному сенсі, тобто віднесення ними себе до тих чи інших спільнот за віковими, професійними, статевими, територіальними, етнічними, конфесійними чи іншими ознаками» (Козловець, 2009, с. 47). Так, вітчизняна вчена Л. Нагорна вважає, що ідентичність слід розглядати щонайменше на трьох структурних рівнях. З нею погоджується відомий український дослідник М. Козловець, згідно з котрим «перший рівень – базова ідентичність, яка передбачає насамперед особистісне самовизначення. Другий рівень – це система соціокультурних ідентичностей: національних, професійних, вікових, гендерних, релігійних та інших. На третьому рівні формується транснаціональна, глобальна ідентичність» (Козловець, 2009, с. 47). Ми поділяємо вищезазначену позицію, оскільки ідентичності становлять складну систему, яка характеризується, по-перше, наявністю відповідної ієрархії, по-друге, перманентними процесами модернізації або радикальної трансформації. Останнє залежить передусім від зовнішнього середовища, а саме соціально-економічних, політичних та гуманітарних змін, які відбуваються в суспільстві. Зрозуміло, що за результатами цих змін, а також відповідно до конкретного історичного моменту відбувається й зміна ієрархії ідентичностей.

У контексті нашого дослідження важливими є визначення національної, культурної та громадянської ідентичності. Зокрема національна ідентичність означає «широкий комплекс індивідуалізованих і неіндивідуалізованих міжособистісних зв'язків та історичних уявлень, який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутньою спільнотою, що має свою історичну територію, мову, історичну пам'ять, культуру, міфи,

традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею» (Нагорна, 2005). Водночас зазначимо, що відчуття або розуміння власної національної ідентичності для кожного індивіда є вагомим чинником мотивації до тих чи інших дій, який набуває особливої актуальності у кризові (для країни) періоди.

Водночас, на думку дослідників, «культурна ідентичність визначає перш за все форму самосвідомості як умову збереження (тожсамості) автентичності особи, що усвідомлює світ та себе» (Поліщук, 2017, с. 16). Тобто пізнати самого себе, а, отже, визначити своє місце в соціумі, поза культурою абсолютно неможливо. При цьому С. Холл окремо наголошує на автентичності культурної ідентичності, яка в нашу постмодерну епоху є багатошаровим утворенням, що складається з множинних і різноманітних впливів, які накладаються один на одного (Hall, 1994). Однак важливо пам'ятати (на це слушно вказує академік Національної академії педагогічних наук України П. Саух), що «культурна ідентичність у сучасному суспільстві має базуватись не на обов'язкових приписах, що регламентують життя людини в тій чи іншій спільноті, а на її вільному культурному виборі, який не порушує при цьому свободи вибору інших» (Саух, 2018, с. 10). Таким чином, саме мистецтво загалом та кіномистецтво зокрема в цьому контексті є основою для формування національно-культурної ідентичності соціуму, зокрема в результаті відкритої та вільної конкуренції різноманітних аудіовізуальних творів.

Водночас, на думку видатного німецького філософа Ю. Габермаса, «нація громадян здобуває свою ідентичність не через етнічно-культурні подібності, а в практиках громадян, що активно використовують свої демократичні права на участь та комунікацію» (Габермас, 2005). Відповідно, як зазначають автори колективної монографії «Політичні механізми формування громадянської ідентичності в сучасному українському суспільстві», «свідченням та запорукою сталого розвитку громадянської ідентичності є колективне “я”, що формується через інститути громадянського суспільства та інші (стихійні, інституціоналізовані) форми самоорганізації громадян» (Політичні механізми, 2014, с. 7).

Зазначимо, що інститут продюсерства в зазначених процесах відіграє вкрай важливу роль, особливо в останні десятиліття, що характеризуються бурхливим розвитком масової культури та суттєвим зростанням впливу кінематографу на суспільно-політичні й культурні процеси.

Також зазначимо, що «у спеціальній літературі продюсер розглядається як ініціатор, фінансист, виробник екранної продукції. Він здійснює художній та організаційний контроль, відповідає за дотримання договірних зобов'язань» (Афанасьєва, 2011, с. 48). Водночас, на думку вітчизняного дослідника А. Смирнова, продюсером є «фахівець, котрий бере безпосередню участь у виробництві проекту, регулює фінансові, адміністративні, технологічні, творчі аспекти діяльності щодо створення й використання аудіовізуального твору» (Смирнов, 2019, с. 73). Разом з тим, зводити роль продюсера виключно до пошуку фінансування, як це роблять деякі дослідники, аналізуючи специфіку становлення та розвитку інституту продюсерства, методологічно не доцільно, адже продюсером є той, хто передусім шукає та знаходить способи реалізувати певну ідею. Ураховуючи, що ця ідея може суттєво впливати на розвиток суспільства, роль продюсера надзвичайно важлива.

Зазначимо, що сам процес формування особистості продюсера потребує відповідної стратегії виховання, яка забезпечувала б, по-перше, оволодіння мовною культурою, що є «продовженням культури загальної як вищої форми соціалізації людини та творчої самореалізації людини у всіх формах діяльності» (Безгін та ін., 2013, с. 49), по-друге, опанування основами мистецтва як галузі людської культури, адже, як зауважує вітчизняний культуролог С. Волков, «емпіричний досвід свідчить, що мистецька освіта як система базується на цілеспрямованому процесі формування духовної сфери особистості через свідоме осягнення естетичної цінності створених і накопичених людством мистецьких об'єктів та одночасне продукування творів мистецтва в процесі навчання» (Волков, 2010, с. 13).

Вищезазначені фактори є визначальними для формування особистості продюсера, оскільки, на думку вітчизняної дослідниці Г. Погребняк, «професійну структуру особистості (зокрема мистецької) становлять її знання, здібності, уміння, досвід, навички, які пов'язані з такою установкою та мотивами спеціаліста, що проявляються в конкретному виді діяльності (наприклад у кінорежисурі) з урахуванням психологічних процесів людини» (Погребняк, 2020, с. 239).

Водночас ми вважаємо, що основну увагу під час формування особистості продюсера необхідно зосередити саме на визначенні його культурної ідентичності. Це пов'язано з тим, що продюсер (в силу соціально-гуманітарної значущості професії) повинен бути не просто відповідальним та свідомим громадянином, але й обов'язково патріотом України. Причому не лише в контексті усвідомлення своєї належності до нації та країни, але й відповідальності за її долю та роль у глобальному просторі. Тобто сучасний продюсер — це не лише професіонал у своїй сфері, але й той, хто готовий розвивати Україну, поважає, захищає та плекає українську мову, традиції, культуру, історичну пам'ять, національну гідність тощо.

У результаті, після завершення становлення особистості продюсера, останній у процесі своєї професійної діяльності, створення відповідної кінопродукції здійснює надзвичайно суттєвий вплив на національне виховання, формування духовних ідеалів суспільства тощо. Це пов'язано з тим, що справжній мистецький твір завжди «відображає національні риси, духовну сутність народу. Однак ці риси неможливо привнести в кінокартину штучним шляхом. Якщо ж вона правдиво зображує народне життя, то обов'язково відобразить і національний характер» (Погребняк, 2020, с. 165).

Відповідно до цього, ми можемо розглядати продюсера як активного громадянина, своєрідну культурну еліту, яка шукає ідею (фактично — формує ідентичність), що буде затребувана глядачем, незалежно від типу, виду, підвиду, жанру, формату аудіовізуального твору та

реалізує культурний продукт, створений для певної цільової аудиторії, де кінотекст виконує немало функцій, зокрема:

- рекреаційну (заповнення вільного часу глядача);
- естетичну (викликає різноманітні емоції в глядача);
- комунікативну (за допомогою кіномови відбувається специфічна взаємодія глядача з продюсерами, авторами, акторами);
- виховну (формування, розвиток, модернізації базових рольових моделей поведінки в суспільстві, стереотипів, архетипів тощо);
- освітню (використання в кінострічці різноманітних просвітницьких та навчальних елементів);
- пропагандистську (формування в глядачів певної точки зору);
- економічну (забезпечення прибутку від прокату фільму).

Отже, відбувається орієнтація продюсерської діяльності на глядача, що визначається самою сутністю кінофільмів та телесеріалів. Беручи до уваги виконання кінотекстом у соціумі цих функцій (пропагандистської, освітньої, виховної тощо), варто зазначити, що саме продюсер є провідником культурно-мистецького діалогу, де за допомогою мистецького продукту, художньої творчості формуються духовні цінності. Таким чином, ми маємо справу зі своєрідною художньою комунікацією, яка відбувається в результаті розуміння не лише змісту, але й контексту (передусім історичного) художнього твору.

Важливо зазначити, що іноді ця художня комунікація може мати деструктивне спрямування. Зокрема слід згадати, що російський кінематограф суттєво доклався до спроб знищення української самосвідомості та ідентичності за допомогою «своєрідних» фільмів і серіалів. Ідеться про специфічну «кінематографічну» продукцію, яку проаналізувала М. Кармазіна, а саме такі фільми, «як “Брат” (1997) і “Брат-2” (2000), “Автономка” (2006), “1612: хроника смутного времени” (2007), “Адмирал” (2008), “Тарас Бульба” (2009), “Мы из будущего-2” (2010), “Белая гвардия” (2011), “Матч” (2012), “Поддубный” (2014) та ін.» (Кармазіна, 2015, с. 272).

Водночас відома вітчизняна дослідниця слушно зазначає, «що в цьому кіно не тільки неправдиво висвітлювалися сторінки історії України, а українці подавалися як “агресивні чи просто недорозвинуті істоти”, але до створення цього антиукраїнського продукту (виконання ролей із “негативним звучанням”) залучалися й українські актори» (Кармазіна, 2015, с. 272). Отже, у цьому випадку може йтися про орієнтацію діяльності продюсера на певні цінності й світогляд через продукт, який він генерує та просуває.

Відтак, важливою є особистість продюсера у творчо-виробничому процесі, адже він «об’єднує зусилля творчого колективу і несе відповідальність за появу кінцевого продукту його діяльності» (Мусієнко, 2008, с. 230). Відповідно до цього, формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності повинно відбуватися на трьох рівнях:

- зовнішньому (вплив політичного, соціально-економічного, культурного середовища);
- внутрішньому (особистісні характеристики людини);
- індивідуальному (досвід роботи, освіта).

Водночас серед особистісних якостей продюсера повинні фігурувати, по-перше, креативне мислення (ключова ознака професії, що базується на загальній ерудиції), по-друге, схильність до перманентного самовдосконалення (зокрема в результаті реалізації принципу «освіта впродовж життя»), по-третє, високі моральні якості (передусім такі як дисциплінованість, цілеспрямованість, комунікабельність, співчутливість, відповідальність, вимогливість до себе тощо). А до ключових професійних якостей необхідно долучити лідерські навички, розуміння основ антикризового менеджменту, здатність ефективно організовувати роботу у великих колективах та здійснювати контроль на достатньому рівні.

Водночас національно-культурна ідентичність продюсера повинна проявлятися передусім у його здатності співпереживати власному народу, а також бажанні працювати на благо рідної країни. Саме тому нині, під час широкомасштабної війни з Росією, українолюбиво сприяти виробленню і просуванню фільмів,



серіалів та іншої аудіовізуальної продукції, за допомогою яких громадяни зможуть простіше та краще ідентифікувати себе з Україною. Попри те, що з 2014 року в прокат вийшло близько 30 патріотичних фільмів (першопрохідцем став фільм О. Саніна «Поводир»), загалом слід констатувати суттєвий брак якісних кінематографічних проєктів, доступних масовому глядачеві. Проблема популярності — центральна в цьому питанні, однак вона безпосередньо пов'язана з цілим комплексом об'єктивних та суб'єктивних причин, які стримують розвиток вітчизняного кіновиробництва (серед яких, зокрема, й відсутність ефективної системи підготовки продюсерів).

**Висновки.** У представленій науковій розвідці проаналізовано роль продюсера в культурному просторі в контексті формування його особистості та проявів культурної ідентичності в його діяльності. Зокрема продемонстровано, що продюсер бере на себе не лише відповідальність за реалізацію ідеї фільму, вироблення та розповсюдження аудіовізуального твору, але й здійснює надзвичайно суттєвий вплив на національне виховання, формування духовних ідеалів суспільства тощо.

Зазначимо, що у воєнний та, особливо, повоєнний час роль творчих індустрій є надзвичайно важливою, оскільки вони здатні суттєво трансформувати структуру національної економіки, принести додатковий прибуток державі, а також позитивно впливати на формування моральних та етичних засад суспільства, а в підсумку — сприяти формуванню розвинутого й ефективного громадянського суспільства в Україні в результаті формування національної та громадянської ідентичності.

Останнє, на нашу думку, повинно стати одним із завдань сучасного інституту продюсерства, адже продюсер опікується не лише фінансовим супроводом кіновиробництва, але й безпосередньо визначає ключові аспекти всього творчого процесу. Відповідно, творча місія продюсера — розповідати про Україну, представляти українську культурну та національну ідентичність за допомогою мистецтва і таким чином формувати нові політико-культурні уявлення

про Україну не лише на національному, але й міжнародному рівнях.

**Перспективою дослідження** є розкриття особливостей персональної відповідальності продюсера за формування цілісного й свідомого громадянського суспільства в Україні.

#### Список посилань

- Афанасьєва, К. (2011). Продюсер в аудіовізуальному бізнесі: правові аспекти діяльності. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2, 47–53.
- Безгін, О. І., Бернадська, А. Є., Кочарян, І. С. & Успенська, О. Ю. (2013). *Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів*. Інститут культурології НАМ України.
- Волков, С. М. (2010). *Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка*. Інститут культурології НАМ України.
- Габермас, Ю. (2005). *Громадянство і національна ідентичність*. *Ізборник*. <http://litopys.org.ua/rizne/haber.htm>
- Кармазіна, М. С. (2015). *Між історією і політикою*. ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України.
- Козловець, М. А. (2009). *Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації*. Видавництво ЖДУ ім. І. Франка.
- Мусієнко, О. (2008). Продюсер як творча особистість. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 1, 229–234.
- Мусієнко, О. О. (2013, 21 листопада). Керівництво ВУФКУ в творчому кінопроцесі. *Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 90-річчю ВУФКУ (Всеукраїнське фото кіноуправління)*. (С. 13–18). КНУТКіТ ім. І.К. Карпенко-Карого.
- Мусієнко, О. О. (2012). *Кінопродюсер як творча особистість в контексті аудіовізуальної культури* [Дисертація кандидата, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського]. Київ.
- Нагорна, Л. (2005). Ідентичність національна. В *Енциклопедія історії України* (Т. 3: Е-Й). Наукова думка.
- Погребняк, Г. П. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття: монографія*. НАКККіМ.
- Політичні механізми формування громадянської ідентичності в сучасному українському суспільстві: колективна монографія*. (2014). ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України.

- Поліщук, Р. М. (2017). *Культурна ідентичність як субстанційний чинник формування світогляду українського народу в епоху глобалізації* [Дисертація кандидата, Львівський національний університет імені Івана Франка]. Львів.
- Саух, П. Ю. (2018). Полікультурна освіта в контексті політики «рівної гідності». *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 15, 7–17.
- Смирнов, А. І. (2019). Правовий статус продюсера як суб'єкта прав на аудіовізуальний твір. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: юридичні науки*, 30(69), 4, 72–75.
- Hall, S. (1994). Cultural Identity and Diaspora. In Williams, P., Chrisman, L. (Ed.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Harvester Wheatsheaf.
- Powdermaker, H. (1950). *Hollywood, The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Little Brown.
- Rousset-Rouard, Y. (1975). *Profession: producteur*. Paris.
- References**
- Afanasieva, K. (2011). Producer in audiovisual business: legal aspects of activity. *Teoriia i praktyka intelektualnoi vlasnosti*, 2, 47–53. [In Ukrainian].
- Bezhin, O. I., Bernadska, A. E., Kocharian, I. S. & Uspenska, O. Yu. (2013). *Cultural policy and art education: process modeling*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Volkov, S. M. (2010). *Institutionalized sociocultural systems: regional specificity and dynamics*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Habermas, Yu. (2005). *Citizenship and national identity*. Izboryk. <http://litopys.org.ua/rizne/haber.htm>. [In Ukrainian].
- Karmazina, M. S. (2015). *Between history and politics*. I. F. Kuras Institute of political and ethno-national studies of National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Kozlovets, M. A. (2009). *The phenomenon of national identity: challenges of globalization*. I. Franko Zhytomyr University publishing house. [In Ukrainian].
- Musiienko, O. (2008). Producer as a creative person. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky*, 1, 229–234. [In Ukrainian].
- Musiienko, O. O. (2013, November 21). Management of VUFKU in the creative film process. *Materials of the international scientific conference dedicated to the 90<sup>th</sup> anniversary of the All-Ukrainian Photo Film Board*. (p. 13–18). I. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television. [In Ukrainian].
- Musiienko, O. O. (2012). *The film producer as a creative person in the context of audiovisual culture* [Candidate's dissertation, M. T. Rylskiy Institute of Art History, Folklore and Ethnology]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Nahorna, L. (2005). National identity. In *Encyclopedia of the History of Ukraine* (Vol. 3: E-Y). Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Pohrebniak, G. P. (2020). *Author's cinematography in the cultural space of the second half of the XX – beginning of the XXI century: a monograph*. National Academy of Managers of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Political mechanisms of civic identity formation in modern Ukrainian society: a collective monograph*. (2014). I. F. Kuras Institute of Political and Ethnonational Studies. [In Ukrainian].
- Polishchuk, R. M. (2017). Cultural identity as a substantial factor in the formation of the worldview of the Ukrainian people in the era of globalization [Candidate's dissertation, I. Franko Lviv National University]. Lviv. [In Ukrainian].
- Saukh, P. Y. (2018). Multicultural education in the context of “equal dignity” policy. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Series: Philosophy, cultural studies, sociology*, 15, 7–17. [In Ukrainian].
- Smirnov, A. I. (2019). The legal status of the producer as the subject of the rights to the audiovisual work. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Series: Legal Sciences*, 30(69), 4, 72–75. [In Ukrainian].
- Hall, S. (1994). Cultural Identity and Diaspora. In Williams, P., Chrisman, L. (Ed.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Harvester Wheatsheaf. [In English].
- Powdermaker, H. (1950). *Hollywood, The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Little Brown. [In English].
- Rousset-Rouard, Y. (1975). *Profession: producteur*. Paris. [In French].

Надійшла до редколегії 10.06.2022

**Н. О. Максимовська**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**Т. В. Босенко**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

## МЕНЕДЖМЕНТ АНІМАЦІЙНОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

### *Н. О. Максимовська, Т. В. Босенко. Менеджмент анімаційної соціокультурної діяльності*

Розглянуто сучасні підходи до розуміння сутності управління в соціокультурній сфері, зокрема анімаційною діяльністю. Встановлено, що менеджмент анімаційної соціокультурної діяльності є якісною характеристикою сучасних культуротворчих процесів і має розглядатися в широкому (процес урегулювання процесу одухотворення соціальних суб'єктів, забезпечення їх участі у соціокультурному перетворенні) та вузькому (управління програмами та проектами анімаційної діяльності, забезпечення вільного вибору, системи мотивації та підтримки ініціатив соціальних суб'єктів) сенсах. Доведено, що ефективність регулювання соціокультурною анімацією залежить від системного погляду на її здійснення в умовах сучасного творення сенсів культури, узгодженості рівнів керування та інтеграції засобів анімації, злагодженості виконання основних функцій менеджменту з урахуванням його специфіки в просторі культури та забезпечення виконання принципів анімаційної діяльності.

**Ключові слова:** *менеджмент культури, соціокультурна сфера, анімаційна соціокультурна діяльність, культурні практики.*

### *N. Maksymovska, T. Bosenko. Animation sociocultural activities management*

The **purpose** of the article is further generalization of animation sociocultural activities management within the context of general theory and practice of culture management and characteristic features of realization of contemporary cultural practices, investigation of ASCA management within the context of general culture processes management system under conditions of destabilization of society.

**The methodology.** Based on the systematic approach, contemporary culture management analysis method and sociocultural animation con-

cepts generalization method were used. Connection between culture management and animation activities was explicated. Synthesis of scientific stances enables proposing a new take on general and specific aspects of managing contemporary sociocultural animation. Comparison of scientific stances enables uncovering development prospects of culture practices in the post-crisis period and provides an opportunity to propose their transformation direction.

**The results.** Investigation of animation sociocultural activities management within contemporary scientific and practical contexts is multi-leveled (broad and narrow context). Connection to applied cultural studies enables analyzing ASCA management as maintenance of quality of sociocultural interaction, creation of organizational conditions for invigorating society subjects and regulating culture-creating being in the post-crisis period. Connection of different culture management levels enables implementation of the animation effect of sociocultural activities in various constituents of a respective field (teaching, recreation, tourism etc.). Effectiveness of regulating sociocultural animation depends on systematic view on its performance under conditions of contemporary culture senses creation, coherence of management and integration levels of means of animation, coordination of performance of main management functions, taking into account its specificity within the culture space, and ensuring adherence to animation activities principles.

**The scientific topicality.** Contemporary global challenges (pandemics, military conflicts, total informatization) upon encountering permanent issues of society (socioeconomic troubles, ideological rigidity and value instability) become not only causes for change of a culture model, but also cause a search for productive innovative answers, which will become the basis for further culture-creation

in the post-crisis period. Effectiveness of the idea of animation in the sociocultural field was proven both in theoretical research and thanks to realization of cultural practices. It is known that animation is the synonym for invigoration, sometimes even identified as social creativity, and is a factor of overcoming social extinction and alienation.

**The practical significance.** Culture management enables not only realization of management functions, but also accompanies motivation of subject stance, hastens interaction in the culture field, supports and leads to carrying out initiative in a sociocultural space. Innovative approaches to sociocultural animation are brought into being through topical practices, which require thorough planning, organization, coordination and effectiveness control. Thanks to culture management, not only technical and material resources for activation of animation idea through understanding, explaining, promoting and realizing it in specific actions are regulated, but also intellectual, creative and information ones as well, which modernizes contemporary sociocultural processes.

**Keywords:** *culture management, sociocultural field, animation sociocultural activities, cultural practices.*

**Актуальність теми дослідження.** Глобальні виклики сьогодення (пандемії, військові конфлікти, тотальна інформатизація) у зіткненні із перманентними проблемами соціуму (соціально-економічними негараздами, ідеологічною ригідністю та ціннісною нестабільністю) стають не тільки чинниками змін моделі культури, але й зумовлюють пошук продуктивних інноваційних відповідей, які стимулюють подальше культуротворення у посткризовий період. Так, вже зараз вирішальну роль мають зміни повоєнних форматів та сенсів культурних практик, перехід до он-лайн та віртуальних форм соціокультурної взаємодії, трансформуються ідеологеми сучасності в режимі «тут і зараз». Нині важко сперечатися з тим, що якщо людина, спільнота, соціум не створюють нові культурні сенси, не вдосконалюють застарілі форми, не продукують сучасні креативні ідеї, то вони схильні до саморуйнування, знищення, занепаду. Отже, вчасна емоційна, мотиваційна, аксіологічна залученість до співтворчості та співбуття має той живильний ефект, який дозволить не тільки

репродукувати, але й трансформувати власне основи людського буття в культурі. Відомо, що анімація синонім одухотворення, іноді навіть ототожнюється із соціальною творчістю, є чинником подолання соціального вмирання. Доведена ефективність анімаційної ідеї як у теоретичних дослідженнях, так і завдяки реалізації культурних практик, стає основою новітнього підходу до соціокультурної взаємодії, відтак, мають досліджуватися особливості її фахового регулювання.

**Постановка проблеми.** Сучасне управління та оптимізація анімації як специфічної неуніфікованої активності у просторі культури потребує подальшого дослідження з огляду на механізми менеджменту. Таким чином, актуалізується вивчення новітніх процесуальних та управлінських основ соціокультурної анімації, які зумовлені, зокрема, розбудовою інформаційної доби, зміною світоглядних парадигм, загрозою фізичного знищення, знедуховленням тощо. Подальшого узагальнення потребує менеджмент анімаційної соціокультурної діяльності (далі АСКД) у контексті загальної теорії і практики менеджменту культури та особливостей реалізації сучасних культурних практик.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Особливості управління соціокультурною сферою, основи культурної політики в Україні досліджені І. Бовсунівською, О. Бутник (децентралізація у сфері культури: досвід ефективної реформи європейських країн), Н. Кочубей (основи соціокультурної діяльності), О. Кравченком (культурологічна морфологія культурної політики), С. Кучиним (державне регулювання економічним розвитком сфери культури), М. Проскуріною (організаційно-економічний механізм культурної індустрії України), Л. Саракун (культурна політика сучасної України). Менеджмент культури та управлінські технології стали предметом аналізу О. Воронова (специфіка прийняття рішень у сфері публічного управління культурою), Н. Головач (менеджмент культури в контексті сучасних соціокультурних перетворень), А. Грушиної (особливості організації системи менеджменту культури та

мистецтв), О. Тадлі (організаційно-управлінські технології в менеджменті соціокультурної сфери) та ін. Сучасні культурні практики вивчають Н. Бабій (актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу), О. Копієвська та ін. Специфіку соціокультурної анімації в сучасних умовах визначають Т. Валленіус, М. Маренгула, Т. Мартинюк, К. Овесні, І. Петрова, Е. Сантос, М. Фот.

**Мета статті** – розгляд менеджменту АСКД у контексті загальної системи управління культурними процесами в умовах дестабілізації соціуму.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Використання в науці понять «анімація», «анімаційна діяльність» та анімаційних культурних практик активізувалася саме як об'єктивна відповідь на глобальні виклики людству. Анімація (animation – оживлення, одухотворення) в широкому смислі є актом, пов'язаним з гуманізацією соціального життя, змістом активної взаємодії в соціокультурному просторі. Теорія соціокультурної анімації почала вивчатися у другій половині ХХ ст., однак, можна стверджувати, що анімаційна ідея притаманна культурі людства. Широкий історико-філософський підхід уможлиблює осмислення динаміки анімації, дозволяє зрозуміти контекст сучасних культурних практик. Залежно від уявлення про призначення людини, засоби одухотворення були різні. Від первісних колективних дій, ритуалів, свят, примітивних видів мистецтва до анімаційного ефекту участі у соціокультурних процесах вільних громадян Давньої Греції для реалізації механізму «м'якої влади»; від Середньовічних містерій, що поширювали домінуючі релігійні цінності, до сучасних театралізованих видовищ культуротворчої спрямованості; від інтуїтивної сумісної співтворчості до продуктивних віртуальних ідей сьогодення, анімаційний (одухотворювальний) ефект мав бути забезпечений механізмами регулювання та підвищення ефективності соціокультурної діяльності. Методолог культурології та культурної політики О. Кравченко зауважує, що «Вважаючи культуру соціальним явищем маємо припустити, що

її змісти виявляються в процесі взаємодії учасників процесу. Отже, ступінь новизни та традиційності є відносною. Творчість неможлива без опертя на досвід. Традиція стає актуальною в разі звернення до неї і примножує свою цінність за рахунок результатів творчих зусиль» (Кравченко, 2018). Відтак, ідея анімації, на нашу думку, стільки ж людиноцентристська та творча, скільки ж надцивілізаційна та наскрізна.

На етапі наукового усталення та свідомої практичної реалізації у другій половині ХХ ст. соціокультурна анімація стає одним з інструментів активізації та подолання соціальної кризи, засобом регулювання соціальних стосунків, механізмом розвитку соціальної творчості всупереч споживанню, зокрема через активне долучення до здобутків культури. Визначальною для анімаційної ідеї стала позиція підвищення якості міжсуб'єктної взаємодії, у якій особистість та група є активними діячами, прагнуть уникнути маніпулювань суспільною свідомістю, спроможні критично оцінювати дійсність і використовувати ресурси соціально-культурного середовища для її вдосконалення у процесі реалізації креативних культурних практик.

З початком ХХІ ст. ознакою запровадження соціокультурної анімації як регулюючого фактора соціальної життєдіяльності різних суб'єктів соціуму стало її застосування в соціальній роботі з дітьми вулиць, в андрагогії як комплексу дій, спрямованих на допомогу індивідам в освіті та вихованні в зрілому віці, у посиленні адаптивного потенціалу людей з інвалідністю; вирішенні проблем посередництва в процесі розвитку місцевого самоуправління, засобу нівелювання інформаційної нерівності через просування творчого підходу до існування особистості у світі знань із застосуванням комп'ютерних технологій (Foth, 2008; Marrengula, 2010; Ovesni, 2006; Santos, 2009). Отже, культуротворче буття та сприйняття життя як авторського контенту забезпечує динаміку анімаційного підходу в соціокультурній сфері.

Для визначення особливостей менеджменту АСКД необхідно акцентувати на певних складових анімаційного процесу, який має

урегулюватися у напрямі підвищення ефективності якості взаємодії у соціокультурному середовищі. Анімація це практика, яка дозволяє вільним людям впливати на суспільство, стає процесом підвищення самосвідомості учасників з метою перетворення реальності, оскільки базується на принципі плюралізму, сприянні участі в процесі перетворення, постає як альтернатива пасивному споживанню. Ключовими словами в цьому твердженні є «воля», «самосвідомість», «участь». Нині в трактуванні соціокультурної анімації поглиблюється сенс того, що кожна людина і кожна група — головні діючі особи власного життя. Отже, заперечується маніпуляція з боку інших людей, відбувається вивільнення для творчості через усвідомлення можливостей, визначення власної ролі, активізації ресурсів, об'єднання людей для участі у перетворенні життя. Не менш важливим є те, що анімація стає підґрунтям виявлення соціальної суб'єктності високого рівня на основі вільної участі. Таким чином, анімація — інструмент забезпечення соціальної творчості як прояву соціальної культури через пряму участь у соціальній взаємодії та виявлення соціальної суб'єктності. Саме це забезпечує свободу людини, спільноти обирати напрями і засоби вдосконалення та самореалізації.

Розгортання активності соціальних суб'єктів, генерування ініціатив вільних людей у сфері культури та громадської діяльності, що в сучасних умовах розбудови інформаційного суспільства є однією з умов активізації участі соціальних суб'єктів у суспільному житті, відбувається під час здійснення анімаційного процесу на основі внутрішнього переконання, що стає мотивом для просоціальної культуротворчої поведінки. Отже, менеджмент АСКД має зважати на цю особливість і застосовувати механізми забезпечення спеціальних ознак соціокультурного процесу (посилення суб'єктної позиції, інтенсифікація соціальної взаємодії, ініціація перетворень), чим зумовлювати її інноваційне спрямування.

Оскільки у загальному розумінні АСКД — процес одухотворення та надихання суб'єктів

соціуму у процесі набуття соціальної культури на продуктивні перетворення, соціальну творчість, вдосконалення соціокультурних умов існування, що ґрунтуються на активній суб'єктній позиції та інтенсивній соціальній взаємодії, то менеджмент АСКД потребує врахування всіх вищезазначених аспектів. Однак, у сучасній науково-методичній літературі наявна обмежена позиція щодо управління анімаційною діяльністю. Зокрема функції менеджменту (планування, організація, мотивація, контроль) без трансформації та урахування специфіки анімації накладаються на розробку анімаційних програм, чим суттєво обмежують ефективність соціокультурного процесу.

Ці узагальнення поглиблюють розуміння менеджменту АСКД у широкому та вузькому сенсах. У широкому — як процес урегулювання системи дій з одухотворення соціальних суб'єктів, забезпечення участі у соціокультурному перетворенні та творчості. У вузькому — як управління програмами та проектами анімаційної діяльності з урахуванням необхідності забезпечення вільного вибору, системи мотивації та підтримки ініціатив соціальних суб'єктів у соціокультурному просторі сучасної доби.

Ефективність АСКД забезпечить анімаційний ефект соціокультурної діяльності і уможливить її культуротворчу спрямованість. На нашу думку, для підвищення ефективності АСКД в широкому розумінні будуть доцільним такі методологічні позиції. По-перше, дослідження на основі системного підходу дозволяє створити комплексну сукупність наукових пояснень функціонування менеджменту культури та активізацію його здійснення з метою посилення надихаючого впливу із застосуванням традиційних та новітніх засобів соціокультурної анімації. Сукупність методологічних підходів (Максимовська, 2021), які складають інтегровану методологію прикладної культурології, вважаємо, забезпечує теоретико-методичне підґрунтя для реалізації АСКД.

По-друге, менеджмент культури ґрунтується на загальних ідеях про менеджмент та віддзеркалює особливості його реалізації у сфері

застосування. Функції менеджменту культури переважно реалізуються у невиробничій сфері, водночас з огляду на розвиток культурних індустрій сучасності. Мають враховуватися особливості створення культурного продукту, аксіологічний контекст, залучення ресурсів, просування та реалізації соціокультурних проєктів тощо. А. Грушина доводить, що «Система менеджменту культурно-мистецької сфери охоплює такі елементи і частини, як безпосередня культурно-мистецька діяльність об'єднань, що є носіями культурних цінностей та споживачами культурного продукту; інституційна мережа, що охоплює культурні організації, культурно-освітні заклади, творчі об'єднання та ін., індустрії в галузі культури, які здійснюють власну діяльність як на професійному рівні, так і на аматорських засадах» (Грушина, 2018, с. 61).

По-третє, менеджмент культури і менеджмент соціокультурної діяльності розуміються не як тотожні поняття. Серед іншого це зумовлене трактуванням поняття культура та діяльність. Дискурс з цього приводу не входить до предмету цієї публікації, однак, ґрунтуємося на тому, що сутність культури передбачає, зокрема, й діяльнісний напрям. Виходячи з цього, уявлення про культуру — загальний системний контекст здійснення будь-якої діяльності, зокрема й соціокультурної, мета якої забезпечити суб'єкту взаємодію в просторі культури для збереження, тиражування, створення соціокультурних цінностей. Отже, розгляд менеджменту культури не зводиться до вузького трактування управління соціокультурною діяльністю. Квінтесенцією менеджменту культури, на думку Н. Головач, є «творча праця з метою досягнення більш різноманітного і динамічного культурного життя суспільства та задоволення духовно-культурних потреб людини» (Головач, 2017, с. 11).

По-четверте, зв'язок з прикладною культурологією та сучасними культурними практиками є базовим для розуміння нових підходів до АСКД, вона стає не стільки напрямом реалізації соціокультурної діяльності, скільки якістю, сутнісною ознакою власне соціокультурного процесу, який має бути урегульований через

менеджмент культури. За першого приближення соціальна суб'єктивізація передбачає створення умов для розвитку соціальної суб'єктності, соціальна каталізація уможливило прискорення, активізацію соціальної взаємодії, інтенсифікацію соціально-позитивних дій, умотивована ініціативізація сприяє тому, що людина стає агентом змін і вдосконалює соціальний та культурний простір.

По-п'яте, нині особливий контекст реалізації АСКД утворюють надзвичайні умови, які здебільшого загострюють необхідність оптимізації її регулювання. Так, в умовах військових дій апіорі відбувається заперечення свободи виявлення людини, водночас, інтенсифікується прагнення волі до життя, перемоги, нових ментальних і вітальних здобутків. Такі обмеження, з одного боку, надмірно стискають звичайні прояви життєдіяльності особистості, але з іншого — є стимулом творчості та пошуку нових основ взаємодії заради досягнення омріяної мети перемоги не лише на ратному фронті, але й соціальному, культурному, загальнолюдському. Військова, економічна, політична криза почасти подавляє прояв людськості, водночас спонукає до посилення ініціативних дій у напрямі олюднення.

У вузькому сенсі менеджмент АСКД забезпечує необхідне поєднання самоорганізації, як внутрішньої потреби соціальних суб'єктів, й регулювання, як зовнішньої вимоги соціуму, що втілюється в проєктах і програмах, та в сукупності дозволяє досягнути мети вдосконалення соціокультурних процесів. На думку дослідника управління соціокультурною діяльністю О. Тадлі, «В організаційній діяльності як технологічному процесі найбільш яскраво проявляються характерні особливості і принципи соціокультурної діяльності: ситуаційний принцип, принцип партнерських взаємовідносин, принцип постійної дії організаційного фактора, який розкривається в ступені участі організатора у соціокультурному процесі» (Тадля, 2017, с. 159). Маємо додати, що, оскільки соціокультурний простір різновекторний, складається з різноманітних компонентів, то й анімаційний

підхід реалізується з урахуванням їх специфіки. Принципи анімаційної діяльності, як керівні положення, що її регламентують, інтегруються із системою управління відповідного елемента (освіта, дозвілля, туризм, заклади культури, соціальний захист та супровід тощо). До специфічних принципів анімаційного підходу належать такі: наданої можливості, прямої участі, вмотивованості, толерантності й емпатії, вивільнення для творчості, активної позиції, конструктивної взаємодії, емоційної позитивності, субсидіарності, ініціативності.

Інноваційні підходи до соціокультурної анімації втілюються тут і зараз в актуальних практиках. Нині це набуває нового сенсу, отже, регулюватися має нестандартно, зокрема із застосуванням креативних технологій у соціокультурній сфері. Тобто менеджмент культури має знайти ресурс для активізації анімаційної ідеї через її розуміння, пояснення, просування та реалізацію у конкретних діях. Здійснення функцій менеджменту відбувається в узгодженні зі специфікою АСКД, узгоджуються системні елементи, управління якими приводить до ефективного регулювання. Стається обґрунтована систематизація елементів як процес угруповання компонентів діяльності водночас із її доцільним регулюванням.

Першочерговим є чітке визначення мети програми чи проекту. Наприклад, підвищення рівня соціальної культури, формування естетичних цінностей, просування ідеї недопущення насильства тощо. Вочевидь, просто поліпшення системи управління не може бути метою безвідносно до суб'єктів соціокультурного процесу, хоча це, безумовно, передбачається для досягнення ефективності управлінських дій. Тобто поруч з основною метою включаються інструменти підвищення продуктивності перебігу анімаційного процесу.

Необхідним елементом системи менеджменту АСКД є суб'єкт-суб'єктний компонент та встановлення правил взаємодії між учасниками соціокультурної взаємодії з перевагою непримусового надихаючого ефекту. Так, ініціативна група громадської організації, молодіжного

самоврядування, креативного хабу тощо поєднує зусилля з командою ефективних менеджерів анімації для постійної комунікації та вироблення тактики сумісних дій.

У зв'язку з першими двома елементами системи формується блок напрямів та завдань, які конкретизують мету на всіх пропонованих рівнях взаємодії. Наприклад, на рівнях індивідуальному, груповому, середовищному, формуються завдання відповідно сприяти безпосередній участі, створювати умови для фасилітації в групі, узгоджувати активність з потрібними елементами зовнішнього соціокультурного середовища. Залежно від мети зміст цього елемента системи менеджменту АСКД буде варіюватися.

Наступним є технологічний елемент системи АСКД, який містить алгоритм, операції, процедури процесу анімаційної діяльності. У кожному конкретному випадку комплексно добираються необхідні засоби, методи, форми організації взаємодії (Максимовський, 2018). Стимули, засоби, прийоми, активізуючі елементи, опора на внутрішнє через керування зовнішнім є особливістю інтеграції різних компонентів менеджменту. Обґрунтовано використовуються зокрема: метод мотивування та залучення до участі, метод генерації настрою, методи організації інтерактивної взаємодії, методи конструктивного спілкування, методи стимулювання творчого саморозкриття тощо. Серед спеціальних анімаційних технік є: зацікавлення та інтригування, костюмування й атрибутування, завчасної структуризації, ігрової комунікації, емоційного надихання, провокування до активності, глибинного занурення та ін. Провідними засобами реалізації соціокультурної анімації є традиційне мистецтво, зокрема й народне, та його оновлені різновиди (цифрове, віртуальне та ін.), туризм, зокрема актуальний для нашої країни «темний туризм», пізнавальний, віртуальний тощо.

Форми АСКД залежать від загальної мети, суб'єктів взаємодії, обраного формату, середовища, зокрема й інформаційного. Наприклад, не претендуючи на домінування лише означених



форм, можна застосовувати: анімацію громадської діяльності (соціокультурний анімаційний проєкт, фестиваль творчих ідей), розвиток соціальної творчості (акція, флешмоб, челлендж, воркшоп, віртуальний квест), розвиток соціальної культури (віртуальне картування, анімаційний проєкт, конкурс), упередження соціального відчуження (тренінг, глибинне спілкування, нестандартне свято), оздоровчо-рекреаційна (анімація зеленого туризму), компенсаторно-стабілізуюча (театралізація, плей-бек та імерсивний театр), адаптивно-розважальна (креативна вечірка, інтелектуальне ток-шоу). Ефективність АСКД визначається, по-перше, шляхом визначення змін суб'єкта за обґрунтованими критеріями та показниками, по-друге, результативністю процесу управління ступенем анімаційності, підвищенням вмотивованості до участі у взаємодії, економічним ефектом, задоволеністю послугою, постефектом та ін.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження, можна резюмувати, що розгляд менеджменту анімаційної соціокультурної діяльності в сучасному науковому та практичному контекстах є різнорівневим і дозволяє забезпечувати культуротворче буття водночас із реалізацією актуальних культурних практик. Зв'язок із прикладною культурологією зумовлює аналіз менеджменту АСКД як ефективного процесу забезпечення якості соціокультурної взаємодії, створення організаційних умов для одухотворення суб'єктів соціуму та врегулювання творчої активності у сфері культури, зокрема й у посткризовий період. Поєднання різних рівнів менеджменту культури дозволяє запровадити анімаційний ефект соціокультурної діяльності в різних складових відповідної сфери (заклади культури, громадські спільноти, креативні осередки, освіта, дозвілля, туризм тощо). Систематизація АСКД передбачає доцільне структурування діяльності (від цілепокладання, через визначення необхідних елементів технології, її алгоритму, засобів тощо, до комплексної оцінки результатів) та забезпечення креативності у реалізації культурних практик. Перспективи подальших досліджень полягають в обґрунтуванні

анімаційного підходу до подієвих технологій у соціокультурній сфері.

### Список посилань

- Головач, Н. М. (2017). Менеджмент культури в контексті сучасних соціокультурних перетворень. *Культура і сучасність*, 2, 10–15.
- Грушина, А. І. (2018) Особливості організації системи менеджменту культури та мистецтв. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*, 1, 53–63.
- Кравченко, О. В. (2018). Креативні індустрії в Україні: між міфами конс'юмеризму та утопією традиціоналізму. *Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій. Матеріали науково-практичної конференції 22–23 червня 2018 року*. Харків. «Друкарня Мадрид», 208–213.
- Максимовська, Н. О. (2021). Прикладна культурологія та менеджмент культури: методологія досліджень. *Культура України*, 74, 17–22.
- Максимовська, Н. О. (2022). Менеджмент креативних технологій в соціокультурній сфері. *Культура України*, 75, 30–35.
- Максимовський, М. І. (2018). *Розвиток соціальної культури студентської молоді засобами анімаційної діяльності* [Дис. канд. пед. наук, ДЗ «Луганський нац. ун-т ім. Т. Шевченка»].
- Тадля, О. М. (2017). Організаційно-управлінські технології в менеджменті соціокультурної діяльності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 25, 155–160.
- Foth, M. (2008). *Sociocultural Animation*. [https://eprints.qut.edu.au/1909/1/1909\\_1.pdf](https://eprints.qut.edu.au/1909/1/1909_1.pdf)
- Marrengula, L. M. (2010). *Addressing Socio-cultural Animations as Community Based Social Work with Street Children in Maputo, Mozambique: academic dissertation*. <https://core.ac.uk/download/pdf/250107991.pdf>
- Ovesni, K. (2006). The Konzept socio-kultural animation in andragogy. *Andragogical studies*, 2, 171–186.
- Santos, E. (2009). *Sociocultural animator as mediator in a social change and local development processes*. <https://www2.udg.edu/Portals/3/JoventutSocietat/pdfs/oci/santos.pdf>

### References

- Foth, M. (2008) *Sociocultural Animation*. [https://eprints.qut.edu.au/1909/1/1909\\_1.pdf](https://eprints.qut.edu.au/1909/1/1909_1.pdf) [In English].
- Holovach, N. M. (2017). Culture management within the context of contemporary sociocultural

- transformations. *Culture and modernity*, 2, 10–15. [In Ukrainian].
- Hrushyna, A. I. (2018) Characteristic features of organizing a culture and arts management system. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Sociocultural activities management*, 1, 53–63 [In Ukrainian].
- Kravchenko, O. V. (2018) Creative industries in Ukraine: between myths of consumerism and utopia of traditionalism. *Traditional culture under conditions of globalization: preserving authenticity and development of creative industries. Proceedings of the research to practice conference on June 22–23, Kharkiv, "Drukarnia Madryd"*, 208–213 [In Ukrainian].
- Maksymovska, N. O. (2021) Applied cultural studies and culture management: research methodology. *Culture of Ukraine*, 74, 17–22. [In Ukrainian].
- Maksymovska, N. O. (2022) Creative technologies management within the sociocultural field. *Culture of Ukraine*, 75, 30–35. [In Ukrainian].
- Maksymovskiy, M. I. (2018) *Development of student youth's social culture by means of animation activities* [Candidate of pedagogic sciences thesis research, SI "Luhansk Taras Shevchenko National University"]. [In Ukrainian].
- Marrengula, L. M. (2010) *Addressing Socio-cultural Animations Community Based Social Work with Street Children in Maputo, Mozambique: academic dissertation*. <https://core.ac.uk/download/pdf/250107991.pdf> [In English].
- Ovesni, K. (2006) The Concept socio-cultural animation in andragogy. *Andragogical studies*, 2, 171–186. [In English].
- Santos, E. (2009) *Sociocultural animator as mediator in a social change and local development processes*. <https://www2.udg.edu/Portals/3/JoventutSocietat/pdfs/oci/santos.pdf> [In English].
- Tadlia, O. M. (2017) Organization and management technologies in sociocultural activities management. *Ukrainian Culture: past, modernity, paths of development*, 25, 155–160. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 03.06.2022

**О. Ю. Мухін**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

## ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ КОСМОНАВТА В СУЧАСНИХ ФІЛЬМАХ КОСМІЧНОЇ ФАНТАСТИКИ США ХХІ СТ.

**О. Ю. Мухін. Психологічний портрет космонавта в сучасних фільмах космічної фантастики США ХХІ ст.**

Розглянуто психологічний портрет космонавта, який продемонстровано в новітніх американських фільмах космічної фантастики ХХІ ст. Виявлено та охарактеризовано найтипівіші психологічні риси космонавтів у стрічках «Інтерстеллар» (2014 р., реж. — К. Нолан), «Марсіанин» (2015 р., реж. — Р. Скотт), «До зірок» (2019 р., реж. — Д. Грей). За допомогою системного, компаративного та аксіологічного методів виявлено три психологічні риси, що мають різний вплив на особистість і характер космонавта.

Результати цієї статті є внеском у дослідження новітнього етапу історії космічної кінофантастики, а також вони показують перспективний напрям для подальших розвідок у цьому сегменті. Окрім того, результати статті містять систематичний огляд важливого сегменту космічної кінофантастики, а саме — американського сектору цього жанру, стрічки якого є дуже касовими та найвідомішими у всьому світі.

**Ключові слова:** наукова фантастика, кіно, кінематограф, американський кінематограф, американські фільми, космонавт, кінофантастика.

**O. Mukhin. Psychological portrait of astronaut in modern American space fiction films of XXI century**

This paper discloses a general psychological portrait of astronaut, which is shown in latest American space fiction films of XXI century. The purpose of this article is to find the most typical psychological features of astronauts, which are presented in films “Interstellar” (2014, director — K. Nolan), “The Martian” (2015, director — R. Scott), “Ad Astra” (2019, director — J. Gray).

**The methodology** of this article includes the using of axiological, systematic and comparative methods. Each of these methods helps to discover

three important moral traits, which form the astronaut’s nature and personality.

**The results** of this article are a primary investment to the researches, which are dedicated to the modern era of American cinema space fiction.

**The scientific novelty** of this work lies in systematic review of American space fiction films, which belong to modern and actual realistic vector of storytelling, where the space fiction genre realizes its development nowadays.

**Keywords:** *science fiction, cinema, cinematography, American cinematography, American movies, astronaut, space.*

**Актуальність теми дослідження.** Жанр космічної кінофантастики у наш час отримав нову хвилю популярності, оскільки нові фільми цього жанру транслюють проблеми, які є гострими для сьогодення. У суспільному плані — це проблеми екології, розвитку технологій. В особистісному плані — це проблеми індивіда, які торкаються усвідомлення своєї ролі в родині та на роботі, співвідношення себе із суспільством, пошук свого призначення, тощо. Нині в США збільшується сегмент стрічок космічної кінофантастики, які є близькими саме до проблем особистісного рівня, і пропонують певні рішення цих складностей. Оскільки фільми цього напрямку є новітніми, дослідження їх проблематики розпочалося нещодавно, і воно відбувається фрагментарно. І такі екзистенційні питання, що закладені в цих стрічках, зокрема побудова родинних відносин, усвідомлення сутності своєї роботи, — на сьогодні залишаються недослідженими. І саме ця проблематика буде розглянута у новітніх стрічках космічної кінофантастики, з погляду того, як вона формує особистість та світогляд космонавта.

**Постановка проблеми.** У межах нинішнього етапу розвитку космічної кінофантастики повноцінно розвиваються два напрями. Першим є сегмент фільмів з масштабно-епічним стилем оповідання, який зараз просувається завдяки вже відомим серіям фільмів («Зоряні Війни», «Зоряний трек» тощо), а також стрічок, де присутній зв'язок космічної фантастики із супергеройським жанром («Тор», «Вартові Галактики», «Супермен» та ін.). Другим є напрям фільмів із більш реалістичним оповіданням («Інтерстеллар», «Марсіанин», «До зірок» тощо), який порушує суспільні та особистісні проблеми нашого часу. Щодо цього сегменту фільмів є праці, у яких розглядалися глобальні та суспільні проблеми з погляду релігії, соціології. Але по цих стрічках є брак досліджень саме проблем особистості, які стосуються родинних відносин, стосунків у колективі, пошуку свого призначення. І ці проблеми індивіда важливо проаналізувати з точки зору космонавтів. Оскільки їхня професія є дуже складною, і задля успіхів у роботі їм доводиться багато чим жертвувати, то специфіка цієї професії, певною мірою, впливає на їх бачення родинних та робочих відносин, усвідомлення свого призначення. Тобто професія багато в чому формує психологічний портрет космонавта. Тому так важливо осмислити психологічний портрет космонавта та виявити, яким є його ставлення до любові, дружби, життєвого покликання. У статті буде розглянуто та осмислено ці основні риси, що формують психологічний портрет космонавта, з точки зору загальнолюдських цінностей.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Безпосередньо тим стрічкам жанру, що розглядаються в статті, присвячені праці Д. Адаїра, Б. Нір, М. Алькубьере, Н. Криницької, А. Пурнамасарі, Д. Сандса, С. Руїганга. Д. Адаїр завдяки дослідженню новітніх фільмів жанру з точки зору християнства (J. Adair, "The Virtues of Being Human: Faith, Hope, and Love in James Gray's *The Immigrant* (2013), *The Lost City of Z* (2016), and *Ad Astra* (2019)", 2020) виявив ті почуття, які забезпечують мотивацію космонавта і його психологічну стійкість — почуття надії та

любові до близьких. Також з погляду християнства вчена Б. Нір провела деталізоване дослідження культової сучасної стрічки «Інтерстеллар» (Nir, 2014), у якому, завдяки порівнянню стрічки з ключовими подіями з Біблії, виявила вплив біблійних історій на сюжет стрічки: такі християнські мотиви, як «Апокаліпсис», «Ноев Ковчег», «Месія» — сформуvalи проблематику стрічки. Дослідниці С. Сусілаваті та А. Пурнамасарі теж зробили свій внесок в аналіз психологічного портрету космонавта в новітніх стрічках жанру (Susilawati & Purnamasari, 2015), і під час розбору фільму «Марсіанин», вони дійшли до того, що для особистості космонавта є основоположними не лише професійна компетентність та ерудиція, але й такі загальнолюдські якості, як мужність, почуття гумору і працьовитість. Окрім цього, у дослідженні цієї тематики важливим є внесок вітчизняної дослідниці Н. Криницької, яка досліджувала новітні стрічки жанру з точки зору історії фронтиру (Криницька Н. І., «Міфологія фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці на прикладі літератури та кіномистецтва», 2017) і дійшла висновку, що психологічний портрет космонавта містить у собі ідею фронтиру, а саме — образ вольової особистості, яка завдяки своїй стійкості, винахідливості, рішучості здатна вижити та підкорити суворий та непривітливий простір, що і простежується у намаганні героїв цих стрічок вижити на чужих планетах. Отже, можна засвідчити, що в зазначених розвідках проаналізовано психологічний портрет космонавта дуже фрагментарно, і часто з погляду спеціалізованої науки — релігієзнавства, історії. Існує брак досліджень психологічного портрету космонавта саме з точки зору загальнолюдських цінностей, які формують його як особистість. І тому у цій статті пропонується огляд психологічного портрету космонавта з погляду загальнолюдських рис та цінностей, і їх трансформації під впливом роботи та образу життя космонавта.

**Мета статті** — охарактеризувати психологічний портрет космонавта, виявити специфіку і умови його формування. Важливо також з'ясувати, які цінності та якості є пріоритетними

для космонавта, і як вони проявляють себе під впливом його професії. І це буде розглянуто на прикладах фільмів «Інтерстеллар», «Марсіанин», «До зірок».

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У цій статті буде охарактеризовано три психологічні риси космонавта, які стосуються їх зв'язку з родиною, їх сприйняття колективу як єдиного організму, та їх адаптованість до незнайомих обставин життя на нових планетах. Важливо також простежити, як ці риси впливають на вчинки та життєву долю космонавтів.

У згаданих вище фільмах важливою рисою космонавтів є їх відносини з родиною. Часто у стрічках ця проблема призводить до негативного кінця, коли космонавти визнають втрату зв'язків з рідними, проте не намагаються їх поновити. Передусім слід згадати фільм «Інтерстеллар», в якому раніше аналізували проблему родини з погляду християнської ідеології (Nig, 2014, с. 64–67), проте тут ці відносини розглядаються із загальнолюдського погляду. У цьому фільмі проблема в сімейних відносинах почалася, коли внаслідок екологічної катастрофи на Землі космонавт Купер полетів у космос із завданням знайти нові планети, придатні для людського життя. Внаслідок цього, його діти, що лишилися на Землі, образились на батька та не спілкувалися з ним 20 років. З цього конфлікту постає питання: а чи дійсно жертва близькими є вартим кроком задля вирішення глобальних викликів. Фактично перед космонавтом стоїть складний вибір: необхідність допомогти людству, як почесне покликання, або сімейна ідилія, як особисте щастя та основа морального здоров'я. Цей вибір для космонавта є надважким, адже обидві позиції є значимими, обидві цінності є рівнозначними, і проблема вибору є індивідуалізованим актом. Проте, як зазначила у своєму дослідженні вчена С. Руїганг, саме любов до доньки допомогла Куперу налагодити співпрацю з нею, та виконати свою місію з порятунку людства (Ruigang, 2020, с. 7). Тому для космонавта в цій дилемі важливіше мають бути стосунки з рідними, оскільки вони дають йому натхнення та сил для його роботи.

Також криза в сімейних відносинах показана у фільмі «До зірок», де відомий космонавт Кліффорд МакБрайд полетів з дослідницькою місією до Нептуна, і в процесі виконання завдання пропав зі зв'язку на довгий час. Життя власної дружини і сина не дуже цікавили Кліффорда, тому він завжди уникав їх і проводив більшість часу на завданнях, як і в цьому випадку. На розшуки Кліффорда було відправлено його сина — Роя, який теж став космонавтом, та переживав кризу стосунків з нареченою. І коли Рой побачив батька, він був шокований батьківським ставленням до родини і його відмовою повернутись із сином на Землю. Розчарований вибором батька, Рой після повернення на Землю вийшов у відставку, і зміг налагодити стосунки з нареченою. Тут у стосунках батька та сина проглядається ще одна опозиція, де Кліффорд представляє собою відлюдника, для якого самотність є комфортним станом, що допомагає сконцентруватися на роботі, а Рой являє собою відкриту особу, яка не може жити в ізоляції та потребує уваги і любові до себе, а тому — не є емоційно пристосованою до специфіки роботи космонавта. Для когось вибір Роя може бути близьким, не випадково, що його сильна потреба у любові освітлювалася в позитивному ключі, у працях західних вчених (Adair, 2020, с. 17–22). На відміну від кінострічки «Інтерстеллар», цей фільм показує, що для придатності космонавта для роботи важливе не лише натхнення, але і стресостійкість, витримка самотності, які є притаманними далеко не усім людям.

Отже, із сюжетів цих фільмів можна виснувати, що успішна кар'єра та щасливе сімейне життя не завжди є сумісними для космонавта. Обидві речі потребують багато часу і сил. А намагання поєднати їх часто може призвести до душевних травм близьких людей та втрати їхнього часу. Тому добрі сімейні відносини можуть бути натхненням для космонавта на його роботі, проте кращим кандидатом для цієї роботи є інтроверт або кар'єрист, найвищою цінністю для якого буде успіх на роботі, і який є стійким до ізоляції та вільним від прив'язаностей. Саме така особа може пожертвувати свої сили,

час, та навіть життя заради досягнення прогресу в космічній галузі.

Наступною рисою є адаптивність космонавта до нових умов оточення та проживання, та його мобільне мислення, яке допомагає астронавтам своєчасно та успішно досліджувати нові планети. Ця адаптивність має підсилюватися високим рівнем практичної підготовки космонавта. Прикладом цієї адаптації є історія астронавта Марка Уотні з фільму «Марсіанин», який внаслідок природної катастрофи був випадково покинутий на Марсі своєю командою та опинився в повній ізоляції. Спочатку в Марка пробудилася мотивація, щоб вижити в цих умовах завдяки складу його характеру. Почуття гумору, смиренність, працьовитість забезпечили психологічну стійкість космонавта та його готовність шукати вихід з цього становища (Susilawati & Purnamasari, 2019, с. 49–53). Проте саме завдяки багажу знань з точних наук Марк зміг прожити на Марсі великий час: налагоджував техніку, засоби комунікації та поповнював харчові запаси. Раніше ця історія виживання розглядалася дослідницею Н. Криницькою як приклад реалізації ідеології фронтиру (Криницька, 2017, с. 27–28), проте ця сюжетна лінія також наводить нас на проблему, що пов'язана з кризою в освіті. У цій картині виживання зазначається опозиція між освітньо-професійною підкованістю людини — як гарантії порятунку з біди, і суворими умовами чужого середовища, які є символом ізоляції неосвіченої людини та які можуть призвести до її загибелі. З цієї опозиції можна висувати, що адаптивність космонавта, що підтверджується його професійною компетенцією, є визначальною рисою його портрету. Вона має виступати своєрідним інстинктом самозбереження космонавта на роботі. А також цей фільм закликає аудиторію не відмовлятися від точних наук, сприяючи їх популяризації на прикладі цієї історії-катастрофи. І як свідчить дослідник Д. Сандс, у цьому сенсі кінострічка «Марсіанин» не тільки популяризувала точні науки, але і збільшила суспільний інтерес до діяльності вчених, що працюють зі складною технікою (Sands, 2018, с. 62–63).

Не менш важливою рисою психологічного портрету космонавта є почуття дружби з колегами. На всіх етапах роботи космонавта — під час навчання, підготовки до польоту, перебування на чужих планетах та у космосі — дружба у фільмах переважно трактується як важлива мотивація, що підвищує у космонавтів рівень довіри і взаєморозуміння, та допомагає їм ухвалювати взаємоузгоджені рішення заради успіху на роботі. У попередньому дослідженні на прикладі фільму «Ворог мій» (1985) автором проаналізовано психологічну адаптацію космонавта, яка дозволяє йому розвинути дружні контакти з інопланетянами, навіть якщо вони є ворогами щодо людей (Mukhin, 2021, с. 20–22). Проте в цій розвідці дружба розглядається саме на рівні робочих відносин космонавта, як комунікація у колективі впливає не тільки на сумісну працю космонавтів, але і на їх життєву долю у важку хвилину.

Так, у стрічці «Марсіанин» продемонстровано, як почуття дружби врятувало життя Марка Уотні, коли його колеги повернулись за ним на Марс, усупереч заборонам керівництва. Саме цей вчинок дозволив усій команді повернутися живими додому. І колеги Марка виявили своє почуття дружби та взаємовиручки на найбільш гідному рівні. Тому у цій розв'язці простежуються два символи: дружба, яка об'єднує колег, відкидає їх суперечки і яка завдяки підвищенню взаємодовіри забезпечує колективу космонавтів спільні успіхи та виживання, а також замкнутість, що для космонавта є втіленням його абсолютної беззахисності, що призведе до його провалу на роботі, або навіть — загибелі. Тому почуття дружби є невіддільною частиною психологічного портрету космонавта, і аналогічно родинним відносинам, є соціальною складовою його особистості.

**Висновки.** Отже, у статті окреслено психологічний портрет космонавта, невід'ємними рисами якого є теплі стосунки з рідними, адаптивність до складностей роботи, почуття міцної дружби з колегами. Виявлено значимість кожної з цих рис для космонавта, і яким чином вони проявляють себе під впливом професійної

діяльності. Опрацьовано саме реалістичний сегмент фільмів космічної фантастики, але не менш важливим для подальших досліджень є сектор фільмів із масштабним епічним стилем оповідання та розбір їх сенсів та проблематики.

### Список посилань

- Криницька, Н. І. (2017). Міфологія фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці на прикладі літератури та кіномистецтва. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, 76, 23–28.
- Adair, J. (2020). The Virtues of Being Human: Faith, Hope, and Love in James Gray's *The Immigrant* (2013), *The Lost City of Z* (2016), and *Ad Astra* (2019). *Journal of Religion & Film*, №2, 1–27.
- Alcubierre, M. (2017). Astronomy and space on the big screen: How accurately has cinema portrayed space travel and other astrophysical concepts? *«Metode»*, №7, 211–219.
- Mukhin, O. Y. (2021). Issues of international communication and surviving in an unfriendly social environment in Wolfgang Petersen's movie «Enemy mine» (1985). *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 22–23 квітня 2021 р., Харків, ХДАК.
- Nir, B. (2014). Biblical Narratives in INTERSTELLAR. *Science fiction and religion*, 6, №1, 53–69.
- Ruigang, S. (2020). *Love, Gender and Anthropocentrism in the Wandering Earth, Interstellar and Avarya*. Hong-Kong, The Chinese University of Hong Kong, Faculty of Intercultural studies. [In English].
- Sands, J. (2018). Technical filmmaking and scientific narratives: Has science overtaken fiction in recent science fiction? An analysis of *Gravity*, *Interstellar*, and *The Martian*. *South African Journal of Philosophy*, №37, 53–65.
- Susilawati, S., & Purnamasari, A. (2019). Moral values in *The Martian* (2015). *Concept: Community Concern for English Pedagogy and Teaching*, №5, 46–59.
- Krynytska, N. I. (2017). Frontier's mythology in modern American science fiction on the example of literature and cinema. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*, 76, 23–28. [In Ukrainian].
- Mukhin, O. Y. (2021). Issues of international communication and surviving in an unfriendly social environment in Wolfgang Petersen's movie «Enemy mine» (1985). *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia: materialy vseukrainskoi naukovo-teoretychnoi konferentsii molodykh uchenykh*, 22–23 kvitnia 2021, Kharkiv, KhDAK. [In English].
- Nir, B. (2014). Biblical Narratives in INTERSTELLAR. *Science fiction and religion*, 6, No. 1, 53–69. [In English].
- Ruigang, S. (2020). *Love, Gender and Anthropocentrism in the Wandering Earth, Interstellar and Avarya*. Hong-Kong, The Chinese University of Hong Kong, Faculty of Intercultural studies. [In English].
- Sands, J. (2018). Technical filmmaking and scientific narratives: Has science overtaken fiction in recent science fiction? An analysis of *Gravity*, *Interstellar*, and *The Martian*. *South African Journal of Philosophy*, No. 37, 53–65. [In English].
- Susilawati, S., & Purnamasari, A. (2019). Moral values in *The Martian* (2015). *Concept: Community Concern for English Pedagogy and Teaching*, No. 5, 46–59. [In English].

Надійшла до редколегії 22.11.2021

### References

- Adair, J. (2020). The Virtues of Being Human: Faith, Hope, and Love in James Gray's *The Immigrant* (2013), *The Lost City of Z* (2016), and *Ad Astra* (2019). *Journal of Religion & Film*, No. 2, 1–27. [In English].
- Alcubierre, M. (2017). Astronomy and space on the big screen: How accurately has cinema portrayed space travel and other astrophysical concepts? *«Metode»*, No. 7, 211–219. [In English].

**Л. Д. Божко**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**В. Д. Холодок**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

## ТУРИЗМ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ПІД ЧАС ВІЙНИ

### **Л. Д. Божко, В. Д. Холодок. Туризм: проблеми та перспективи розвитку під час війни**

Розглянуто, як зарубіжні, так і вітчизняні наукові праці аналізують різні аспекти розвитку туризму під час воєнних дій та терористичних загроз. З'ясовано, що стрімкий розвиток сучасного туризму, наявність у цей період воєнних конфліктів та багаточисельні зв'язки між війною й туризмом спонукали багатьох дослідників звернутися до цієї проблеми. Темою досліджень стали складні відносини між війною та туризмом з урахуванням всього спектра їхньої динаміки, включаючи політичні, психологічні, економічні та ідеологічні фактори на різних рівнях, у різних політичних і географічних точках. Відзначено, що дослідження теми впливу воєнних дій на туризм в Україні лише починаються і вони є досить фрагментарними та епізодичними. Проаналізовано досвід країн, які успішно відновлюють туристичну галузь після війни, і їх накопичений досвід у цій сфері має стати підґрунтям для України в розробці власних планів щодо існування та подальшого розвитку туризму в країні.

**Ключові слова:** *туризм і війна, тероризм, туристична діяльність, «туризм пам'яті», туристичний «ландшафт».*

### **L. Bozhko, V. Kholodok. Tourism: issues and prospects of development during the war**

**The relevance of the study.** Today, tourism has become a strategic branch of economic development in different countries. It promotes social and cultural development, spreads welfare and the level of the population and promotes the country to the world market, as well as increases its economic potential.

Russian aggression posed new challenges to the tourism industry of Ukraine, which had already experienced significant negative effects of large-scale restrictions caused by the two-year epidemic of COVID disease before the war. Currently, we need to

plan how we will develop Ukrainian tourism during the war and after its end. The article is devoted to the study of the scientific output of both foreign and domestic scientists, which deals with a wide range of topics related to the development of tourism during military operations and terrorist threats. The experience of countries that quickly recovered after large-scale conflicts and where tourism began to occupy one of the leading positions was analyzed. Getting close with this experience will undoubtedly help in developing a strategy for the development of tourism in Ukraine in these new times.

**The purpose of the article** is to study the impact of military actions on the development of tourism and to analyze the experience of tourism developing in the countries affected by military conflict.

**The methodology.** Methods of abstraction, analysis and synthesis were used in the research process.

**The results.** So, it can be noted that today, the topic of war and tourism is quite relevant, because in many countries the share of income from tourism is a significant percentage of GDP, and military conflicts have affected many countries. The range of researched issues of the connection between war and tourism covers a wide range of issues. It is location, political strategies, historical contingencies, transport links and economic feasibility that play a role in the development and continuation of tourism before, during and after the war. Examples of countries that have successfully restored the tourism industry after the war and their accumulated experience should become a basis for Ukraine in developing its own plans for the existence and further development of tourism in the country.

It is emphasized that special attention should be paid to the preservation of cultural heritage during the war. The example of the war in Yugoslavia, the rule of the Taliban in Afghanistan, and more recently the military aggression of Russia against Ukraine,

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



show that aggressors are not necessarily guided by the acquisition of land, resources and power. Instead, their goal is mostly to destroy cultural heritage, evidence of an uncomfortable past that they are trying to rewrite. According to preliminary estimates, since the beginning of the war in Ukraine, more than 150 different monuments and cultural objects have been completely damaged or destroyed. The Ukrainian Cultural Foundation has created an interactive “Map of Cultural Losses” that demonstrates the extent of the destruction of monuments as a result of Russia’s invasion in Ukraine. Therefore, all the experience accumulated by the countries in similar conditions will be useful to Ukraine and needs to be studied in detail.

With a protracted military conflict with Russia, in our opinion, Ukraine should pay special attention to Israel’s experience in tourism development. As the experience of the countries that have experienced similar events shows, the current attention to Ukraine from almost the whole world can also be used to develop tourism, for example, to provide information about our history and culture, and not only about military operations.

**The scientific novelty.** Consideration of the relationship between tourism and hostilities and prospects for its development in Ukraine.

**The practical significance.** The materials of this article can be used to develop programs or strategies for the development of tourism in wartime and postwar period.

**Keywords:** *tourism and war, terrorism, tourist activity, “memory tourism”, tourist “landscape”.*

**Актуальність теми дослідження.** Російська агресія актуалізувала нові виклики перед туристичною галуззю України, яка вже до того зазнала значних негативних впливів масштабних обмежень, викликаних дворічною епідемією ковідної хвороби. Наразі потрібно планувати, як ми будемо розвивати український туризм під час війни та після її завершення. У світі є багато прикладів, коли після масштабних конфліктів країни швидко відновлювалися і туризм у них займав одну з лідируючих позицій. Тому вивчення їх досвіду щодо діяльності туристичної галузі під час і після війни є досить актуальним для українських фахівців туристичного бізнесу та туризмознавців.

**Постановка проблеми.** Багато європейських країн, включаючи Іспанію, Грецію, Італію та Хорватію, які неабияк залежать від туризму, поклали свої сподівання на сезон 2022 р., який допоміг би їм компенсувати втрату доходів через пандемію. Але Росія напала на Україну. На цей момент найбільше постраждали туристичні напрями, розташовані неподалік України, включаючи Польщу, Болгарію, Хорватію, Естонію та Угорщину, де, за даними «ForwardKeys», кількість бронювань скоротилася на 30–50% (Predicting Travellers’ Impact, 2022). Багато туристичних операторів у цих країнах зайняті наданням допомоги біженцям, котрі рятуються від російських військ, і не в змозі спрогнозувати, які аспекти війни можуть вплинути на розвиток туризму.

Потрясіння, викликані збройними конфліктами, вносять глибокі зміни в туристичний «ландшафт» країн. Створюється нова спадщина, а постконфліктний «туризм пам’яті», який зараз зароджується, з часом буде об’єднуватися з іншими напрямками – культурним, просвітницьким, екстремальним тощо. Усі ці зміни потребують постійного моніторингу і дослідження для того, щоб своєчасно і адекватно реагувати і розробляти нові стратегії розвитку туризму. Ознайомлення з доробком світової наукової спільноти з цієї проблематики, досвідом країн, які пройшли цей шлях, безперечно допоможе в розробці стратегії розвитку туризму і в Україні в ці нові часи.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** До однієї з перших робіт, де було проаналізовано численні зв’язки між війною та туризмом, належить праця Батлера і Сунтикула (Butler, R. & Suntikul, W., 2013). У ній автори дослідили складні відносини між війною та туризмом з урахуванням усього спектра їхньої динаміки; включаючи політичні, психологічні, економічні та ідеологічні чинники на різних рівнях, у різних політичних та географічних точках. Питання миру та туризму ними розглядаються тією мірою, якою вони стосуються наслідків війни для туризму, що виникають після припинення військових дій.

Також однією з актуальних тем, які досліджуються нині, є зв'язок між міжнародним туризмом, озброєним конфліктом і воєнними витратами. У цих дослідженнях підкреслюється пагубний вплив збройних конфліктів, тероризму і війна на міжнародний туризм (Araña & León, 2008; Feridun & Shahbaz, 2010; Fleischer & Buccola, 2002; Isaac, 2010; Neumayer, 2004; Saha & Yip, 2014), (Gray & Wilson, 2009).

В Україні після подій 2014 року також звернули увагу на зв'язок військових дій і туризму. Впливу тероризму та військових дій на міжнародний туризм присвячене дослідження І. А. Савченка. Науковець проаналізував військово-політичні бар'єри, які впливають на функціонування міжнародного туризму, та означив географію терористичних дій, що негативно вплинули на міжнародні туристичні потоки (Савченко, 2015). В. С. Антоненко розглянув міждержавні та регіональні військові і етнорелігійні конфлікти як лімітуючий фактор розвитку туризму і дійшов висновку, що туризм в Україні потрібно розвивати навіть в умовах воєнної агресії Російської Федерації. Він відзначив, що, з одного боку, під час війни суперечливою є робота над розвитком туристичної привабливості, а з іншого — ця сфера може надавати значні прибутки державі (Антоненко, 2015).

Г. М. Заваріка і А. В. Солодовник у своєму дослідженні приділили увагу впливу різного роду конфліктів на розвиток міжнародного туризму і дійшли висновку, що конфлікти спричиняють руйнування туристичної інфраструктури, занепад туристичної галузі, загрожують життю туристів, але є країни, які цей негативний вплив швидко усувають і туризм швидко відновлюється (Заваріка, Солодовник, 2017).

Незначну увагу значенню військових конфліктів для туризму приділив А. Ю. Парфіненко, аналізуючи події 2014 року в Україні. Він зазначає, що враховуючи лише окупацію Криму країна втратила близько 30% рекреаційно-туристичного потенціалу, а військові події на Сході України та серія терактів у багатьох містах вплинули на загальний імідж країни і спричи-

нили докорінні зміни в структурі туристичного потоку (Парфіненко, 2015, с. 13).

Отже, дослідження теми впливу воєнних дій на туризм в Україні лише починається і вони є досить фрагментарними й епізодичними. Зважаючи на актуальність розвитку туристичної індустрії й туризму для України в умовах воєнних дій Росії, є конче необхідним дослідити науковий доробок з цієї теми і проаналізувати досвід інших країн в подібних умовах.

**Мета статті** — дослідження впливу воєнних дій на розвиток туризму і аналіз досвіду відновлення туризму в країнах, постраждалих від воєнного конфлікту.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Популярними туристичними країнами, що в недалекому минулому пережили воєнні дії на своїй території, є, наприклад, Кіпр, Єгипет, Ізраїль, Герцоговина, Боснія, Хорватія тощо. Так з 1960 р. на Кіпрі почався міжетнічний конфлікт між грецькими та турецькими громадами. У 1964 р. там розмістився миротворчий контингент ООН і було проведено демаркаційну лінію. У 1975 р. Кіпр остаточно був поділений на південну грецьку частину і північну — турецьку. У 2004 р. південна частина острова була прийнята до ЄС. Самопроголошену 1983 р. Турецьку Республіку Північного Кіпру підтримує Туреччина. Нині при населенні 1,22 млн. жителів, частка туризму економіки острова становить близько 18%. У 2021 р. приріст турпотoku в пікові місяці становив до 300% порівняно з 2020 р. (Cyrpus: Selected Issues; IMF Country Report No. 21/126, 2021).

У Єгипті війна тривала з 1967 по 1970 рр. Конфлікт завершився угодою про припинення вогню без територіальних змін. Перемир'я тривало 3 роки. Лише 1979 р. було підписано мирний договір, а Ізраїль вивів свої війська з Синайського півострова 1982 р. Зараз Єгипет розвиває туризм шаленими темпами завдяки історичним пам'яткам та природним особливостям морського узбережжя півострова Сінай та провінції Хургада. 2019 р. країну відвідали майже 15 млн туристів. Частка туризму економіки країни — близько 12% (Economic impact of

COVID-19 on tourism and remittances: Insights from Egypt, 2021).

Ізраїль — країна, яка продовжує жити в стані війни з Палестиною десятиліттями. У 1947 р. ООН проголосувала за поділ Палестини на окремі єврейські та арабські держави, а Єрусалим визнали міжнародним містом. У 1948 р. створено державу Ізраїль, яку не визнала арабська сторона. Зараз зберігається висока напруженість між Ізраїлем та палестинцями, які проживають у Східному Єрусалимі, Газі та на Західному березі. Водночас на туризм у Ізраїлі припадає 6,2% економіки. Найпопулярніші види туризму в цій країні — паломництво, медичний, культурний. Навіть знаючи про те, що в країні триває війна, іноземні туристи охоче їдуть до Ізраїлю: гуляти вулицями стародавнього біблійного Єрусалиму, куштувати традиційні страви в Тель-Авіві або відновлюватися на курортах Мертвого моря. У 2019 р. країну відвідали 4,5 млн туристів (Economic Impact Reports, 2021).

Конфлікт у Боснії та Герцеговині тривав у 1992–1995 рр. Дейтонськими угодами 1995 р. передбачено збереження єдиної федеративної держави, що складається з двох частин: мусульмансько-хорватської Федерації Боснії та Герцеговини та Республіки Сербської. Наразі, за офіційними даними, з 1995 р. приріст турпотоків у країну становив 24% щорічно, а Всесвітня організація туризму прогнозувала, що до 2020 р. Боснія та Герцеговина займе третє місце у світі за темпами розвитку туризму. У 2010 р. Сараєво було в топ-10 міст для відвідування від путівника «Lonely Planet». У 2019 р. загальний внесок туризму в економіку Боснії та Герцеговини складав 10,5% (Economic Impact Reports, 2021).

Є і інші приклади того, як країни успішно відновлюють туристичну галузь після війни. Їх досвід став базою для наукових досліджень та узагальнень (Alluri, 2009; Zeid A. Kassouha, 2019; Causevic and Lynch, 2011).

Загалом взаємозв'язок між війною та туризмом був донедавна малодослідженою темою. Уперше на це вказав Джон Уолтон наприкінці ХХ ст., акцентувавши, зокрема, на недостатній увазі дослідників щодо вивчення впливу

Першої світової війни на туристичні потоки (Walton, 1996) Інші дослідники підтвердили цю думку, відзначивши, що історія та розвиток туризму в складних умовах військового часу — «майже недосліджена сфера» (Gordon, 1998). Стрімкий розвиток сучасного туризму і наявність у цей період воєнних конфліктів та багаточисельні зв'язки між війною та туризмом спонукали багатьох дослідників звернутися до цієї теми. Темою досліджень стали складні відносини між війною та туризмом з урахуванням усього спектра їхньої динаміки, включаючи політичні, психологічні, економічні та ідеологічні фактори на різних рівнях, у різних політичних та географічних точках.

Звертає на себе увагу збірка «Tourism and War», яка вийшла у 2013 р., у якій Річард Батлер та Вантані Сантикул зазначили, що «туризм зазвичай розглядається як явище, якому для процвітання потрібний мир» (Butler and Suntikul, 2013, с.1). Туризм, пов'язаний у народній уяві з дозвіллям та відпочинком, розглядається як суто мирна практика, а війна — як її заперечення. Маючи обмежені попередні дослідження з цієї теми, Батлер і Сантикул визначили їх обсяг як втручання, що кидає виклик «спрощеній ідеї про те, що війна та туризм завжди протистоїть один одному» (там само). У збірці наведено кілька прикладів, починаючи з середньовіччя і закінчуючи сьогоденням, які розкривають багатогранний розвиток туризму серед і через конфлікти в різних місцях, включаючи Тихий океан, Європу, Близький Схід, Північну Америку, Африку та Південно-Східну Азію, показуючи різноманітні способи взаємодії туризму й війни.

Автори акцентують, що деякі місця стали туристичними пам'ятками насамперед через війну та конфлікт, наприклад, як місця відпочинку та тренувань для військ. Серед досліджуваних питань: туризм, війна й політична нестабільність: територіальні та релігійні перспективи; від війни у В'єтнамі до «війни з терором»; туризм і бойове захоплення; англійський туризм і війна 1500–1800 рр.; війна і туризм: ХІХ та ХХ ст.; туризм до і під час війни; туризм, сформований війною; розвиток туризму разом із загрозами війн і звірств тощо.

Питання миру та туризму розглядаються авторами тією мірою, якою вони стосуються наслідків війни для туризму, що виникають після припинення військових дій. Таким чином, дослідження демонструє, як не лише місцерозташування, а й політичні стратегії, історичні випадковості, транспортні зв'язки та економічна доцільність відіграли свою роль у розвитку й продовженні туризму до, під час та після війни. Ця збірка, перш за все, спонукає до роздумів, сприяє розумінню взаємозв'язків між війною, миром і туризмом у багатьох різних частинах світу в різних масштабах та надає орієнтовні напрями майбутніх досліджень.

У 2019 р. вийшов спеціальний випуск «Japan Review», який також був сфокусований на мінливих та різноманітних зв'язках війни та туризму і досліджував їх з погляду воєнного часу та пов'язаного з війною туризму в сучасній Японії з 1880-х рр. по теперішній час. Зокрема, у збірці акцентувалося на трьох ключових темах: туризм як сучасний «дисциплінарний інструмент» (par excellence), що дозволяє спостерігати, виробляти знання та заохочувати інтернаціоналізацію та втілення соціальних норм; державна участь у туризмі як публічної дипломатії, спрямованої на просування м'якої сили і як проведення національної політики в країні й у всій Імперії; пам'ять про війну та її (ре)формування за допомогою туристичних практик і репрезентацій, включаючи туристизацію місць, пов'язаних із війною (Elliott and Milne, 2019).

У результаті свого дослідження автори дійшли висновку, що приклади прогресивного чи критичного воєнного часу та туризму, пов'язаного з війною, дійсно існують. Такий туризм має тенденцію шукати транснаціональну політичну солідарність, підкреслювати державну агресію і винуватість воєнного часу й відторгнення патріотизму. Тому, на думку авторів, цей потенціал туризму, як мирної і антимілітаристської практики, потребує подальшого вивчення, як і те, у якій якості туризм і мілітаризм можуть містити можливості для стабільності, перемоги чи навіть антиколоніалізму. Крім того, учені справедливо застерігають від того, щоб уважати

участь у туризмі у військовий час або інтерес до туризму, пов'язаного з військовою, визнанням націоналістичних чи мілітаристських симпатій.

Розглядаючи зв'язок між міжнародним туризмом, збройним конфліктом і воєнними витратами, деякі автори відзначають, що раптові та жорстокі конфліктні ситуації підвищують сприйняття туристами ризику. На думку цих авторів, загальною політичною відповіддю на управління та відвідування місць військових конфліктів є зростання витрат на безпеку. Ці витрати в умовах збройного конфлікту подають позитивний сигнал міжнародному співтовариству про здійснення зусиль щодо забезпечення безпеки туристів і відновлення миру та стабільності.

Таким чином, збільшення воєнних витрат після конфлікту може допомогти знизити зростання туристичного ризику з управління серед потенційних іноземних туристів. Однак автори зауважують, що сприйняття і ставлення міжнародного співтовариства можуть змінитися лише за певний період. Сприйняття і зміна відносини є продуктом інформаційного впливу та обробки інформації, що, у свою чергу, потребує певного часу. Зміни у ставленні та сприйнятті можуть відставати від реальних змін в умовах країни (Gray & Wilson, 2009).

У країнах, які пережили або переживають воєнний конфлікт, виникає питання: скільки часу потрібно країні, щоб відновити привабливість для міжнародного туризму після збройного конфлікту. Це включає вивчення впливу витрат на безпеку порівняно з військовими витратами на основний негативний зв'язок між міжнародним туризмом і збройним конфліктом. Результати досліджень з цього приводу свідчать, що витрати на безпеку не можуть за короткий період часу усунути негативний вплив збройного конфлікту на міжнародні туристичні потоки в країні призначення. Однак витрати на безпеку можуть призвести до негативних наслідків конфлікту приблизно через вісім років після початку конфлікту в міру збільшення міжнародних туристичних потоків. Збройний конфлікт потребує значних витрат, і його слід уникати

всіма можливими засобами. У разі неминучого конфлікту ефективне використання витрат на безпеку може допомогти відновити мир через деякий час, що, водночас, призведе до збільшення міжнародних туристичних потоків.

Цікавою для нас працею є розвідка Зейда А. Кассухи (Kassouha, 2019). На прикладі міст Сараєво і Мостар у Боснії та Герцеговині описано, як країни успішно відновлюють туристичну галузь після війни. Автор представляє огляд процесу забезпечення стійкості в постконфліктному туристичному ландшафті, аналізуючи різні форми адаптації туризму до постконфліктного контексту, а також підходи до спадкування та меморіалізації, пов'язані з війною 1992–1995 рр. Як індикатори змін, спричинених війною, називаються форми туризму, які з'являються загалом після збройних конфліктів: темний туризм — стосується відвідування місць, пов'язаних зі смертю, катастрофами або людськими стражданнями (Lennon and Foley, 2000); туризм пам'яті — «туризм до місць, з якими людина підтримує міцні особисті біографічні стосунки, (...), місця страждань, втрат, минулого пригнічення, які проживали особисто або члени групи, до якої ви належите» (Bechtel and Jurgenson, 2013, с. 13). Цей вид туризму має особистісний вимір, що відрізняє його від темного туризму і робить його різновидом «посттравматичного спорідненого туризму» (Bachimon and Dério, 2010).

Іншим важливим фактором, на думку автора, є спадщина. У постконфліктному контексті він розрізняє дві широкі категорії: попередню спадщину, яка вже була створена до конфлікту, і спадщину, створену конфліктом. Таким чином, науковець розрізняє «збережену» або «реабілітовану» спадщину (колишня спадщина, збережена або мало деградована внаслідок конфлікту), «нову» спадщину (в результаті конфлікту) і «гібридну» спадщину (стародавню спадщину, символічну цінність якої було змінено конфліктом) (Kassouha, 2018, с. 184–189).

Питання збереження культурної спадщини під час війни є надзвичайно актуальним. Як свідчать історія, війна в Югославії, правління

талібів в Афганістані, агресія Росії проти України, агресори не обов'язково мають на меті захоплення землі, ресурсів і влади. Замість цього їх метою здебільшого є знищення культурної спадщини, свідчення незручного минулого, яке вони намагаються переписати.

Так за попередніми підрахунками, від початку війни в Україні було повністю пошкоджено або знищено понад 150 різних пам'яток та об'єктів культури. Український культурний фонд створив інтерактивну «Мапу культурних втрат», яка демонструє масштаб руйнації пам'яток унаслідок вторгнення Росії в Україну (Український культурний фонд, 2022). Тому увесь досвід, накопичений країнами в подібних умовах, стане в пригоді Україні і потребує детального вивчення.

Зважаючи на складний зв'язок між туристичною практикою та війною, слід відзначити, що багато напрямів оснований на реліквіях і розповідях про минулі битви. Військові туристи «в реальному часі» є нішевою групою, для якої наявність або близькість конфлікту є спокусою, а не стримуючим фактором. Ці туристи мають різні мотиви, такі як бажання більше дізнатись про конфліктну ситуацію з перших рук, а не покладатися на наративи ЗМІ, пережити відчуття небезпеки, розуміти історії тих, хто постраждав від насильства, або, що найбільш проблематично, розглядати конфлікт як видовище для розваги. Туроператори задовольняють усі ці потреби, пропонуючи немало так чи інакше присвячених військовій тематиці продуктів. Хоча зруйновані війною країни потребують фінансових переваг, які приносить туризм, етичні міркування актуальні як для туристів, так і для операторів, враховуючи наслідки отримання матеріальної чи нематеріальної вигоди від труднощів інших. Усі ці практики військового туризму в реальному часі можна зрозуміти з точки зору різних відносин до ризику — одні шукають ризик заради нього самого, а інші прагнуть більше дізнатись або набути досвіду конфліктної ситуації, водночас зменшуючи ризик для себе.

**Висновки.** Отже, нині тема війни і туризму доволі актуальна, оскільки в багатьох країнах

частка доходів від туризму складає значний відсоток ВВП, а конфліктні ситуації торкаються багатьох країн. Теми впливу війни на туризм охоплює широкий спектр: це не лише місцезнаходження, а й політичні стратегії, історичні випадковості, транспортні зв'язки та економічна доцільність, які відіграють свою роль у розвитку та продовженні туризму до, під час та після війни. Приклади країн, які успішно відновлюють туристичну галузь після війни і їх накопичений досвід має стати підґрунтям для України в розробці власних планів щодо існування та подальшого розвитку туризму в країні. За затяжного воєнного конфлікту з Росією, на нашу думку, Україні слід звернути особливу увагу на досвід Ізраїлю у відновленні туризму. Як свідчить досвід країн, які пережили подібне, нинішню увагу до України практично всього світу теж можна застосувати з метою розвитку туризму, наприклад, надавати інформацію про нашу історію та культуру, а не тільки про бойові дії. Зважаючи на актуальність розвитку туристичної індустрії і туризму для України в умовах воєнних дій Росії, є конче необхідним вивчення наукового доробку з цієї теми і аналіз досвіду інших країн, які опинились у подібних умовах.

#### Список посилань

- Антоненко, В. С. (2015). Міждержавні та регіональні військові і етнорелігійні конфлікти як лімітуючий фактор розвитку туризму. *Гостинність, сервіс, туризм: досвід, проблеми, інновації: тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції*, Київ 23 квітня 2015 р. Т. 2., с. 12–16. Видавничий центр КНУКіМ <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/8760/2/%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8%20%D0%9A%D0%9D%D0%A3%D0%9A%D1%96%D0%9C.pdf#page=12>
- Заваріка, Г. М., Солодовник, А. В. (2019). Вплив конфліктного періоду на розвиток міжнародного туризму. *Географія та туризм*. В. 39. Національна бібліотека імені В. І. Вернадського. [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/gt\\_2017\\_39\\_5.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/gt_2017_39_5.pdf)
- Парфіненко, А. Ю. (2015). Міжнародний туризм в Україні: геополітичні аспекти глобального ви-  
ща. *Actual problems of international relations*. Release 126 (part I). P. 12–23.
- Савченко, І. А. (2015). Вплив тероризму та військових дій на міжнародний туризм. *Electronic Volyn National University Institutional Repository*. <http://95.217.214.133/bitstream/123456789/11259/1/Savchenko%20I.%20%D0%90.pdf>
- Український культурний фонд. (2022). <https://ucf.in.ua/>
- Alluri, R. M. (2009). *The Role of Tourism in Post-Conflict Peacebuilding in Rwanda*. Swisspeace.
- Araña, J. E., & León, C. J. (2008). The impact of terrorism on tourism demand. *Annals of tourism research*, 35(2), 299–315.
- Bachimon, P. and Dérioz, P. (2010). “Tourisme affinitaire”, *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, Vol. 29, n°1, disponible sur. <http://teoros.revues.org/496>
- Bechtel, D. and Jurgenson, L. (2013). *Le tourisme mémoriel en Europe centrale et orientale*, Pétra (Editions).
- Butler, R. and Suntikul, W. (2013). “Tourism and war: an ill wind?” in Butler, R. and Suntikul, W. (eds.), *Tourism and War*. Routledge.
- Causevic, S. and Lynch, P. (2011), “Phoenix Tourism: Post-Conflict Tourism Role”, *Annals of Tourism Research*, Vol. 38, n°3, p. 780–800.
- Cyprus: Selected Issues; IMF Country Report (2021). No. 21/126. *International monetary fund*. <https://www.imf.org>
- Economic impact of COVID-19 on tourism and remittances: Insights from Egypt. (2021). *IFPRI*. <https://www.ifpri.org/blog/economic-impact-covid-19-tourism-and-remittances-insights-egypt>
- Economic Impact Reports. (2021). *World travel & tourism council*. <https://wtcc.org/Research/Economic-Impact>
- Elliott, A. and Milne, D. (2019). “Introduction. War, Tourism, and Modern Japan”, *Japan Review*, Vol. 33, Special Issue, pp. 3–28.
- Feridun, M., & Shahbaz, M. (2010). Fighting terrorism: are military measures effective? Empirical evidence from Turkey. *Defense and Peace Economics*, 21(2), 193–205.
- Fleischer, A., & Buccola, S. (2002). War, terror, and the tourism market in Israel. *Applied Economics*, 34(11), 1335–1343.
- Gordon, B. M. (1998). “Warfare and Tourism: Paris in World War II”. *Annals of Tourism Research*, Vol. 25, Number 3, pp. 616–638

- Gray, J. M., & Wilson, M. A. (2009). The relative risk perception of travel hazards. *Environment and Behavior*, 41(2), 185–204.
- Kassouha, Z. A. (2018). *Le tourisme en Syrie, passé, présent, futur : entre résilience et réinvention* [Thèse de doctorat, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse]. Avignon.
- Lennon, J. J. and Foley, M. (2000). *Dark tourism. The attraction of death and disaster*. Cengage Learning EMEA.
- Predicting Travellers' Impact. (2022). <https://forwardkeys.com/>
- Saha, S., & Yap, G. (2013). The Moderation Effects of Political Instability and Terrorism on Tourism Development. *Journal of Travel research*, 53(4), 509–521.
- Walton, J. (1996). "Leisure Towns in Wartime: The Impact of the First World War in Blackpool and San Sebastián", *Journal of Contemporary History*, Vol. 31, Number 4, pp. 603–618.
- Zeid A. Kassouha (2019). Post-conflict tourist landscapes: between the heritage of conflict and the hybridization of tourism activity. Observations from Bosnia and Herzegovina. *OpenEdition Journals*. <https://journals.openedition.org/viatourism/3984>
- ### References
- Antonenko, V. S. (2015). Interstate and regional military and ethno-religious conflicts as a limiting factor in the development of tourism. *Hostynnist, servis, turyzm: dosvid, problemy, innovatsii: abstracts of reports of the 2<sup>nd</sup> International Scientific and Practical Conference, Kyiv, April 23, 2015*, Vol. 2, pp. 12–16. Kyiv National University of Culture and Fine Arts Publishing Center. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/8760/2/%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8%20%D0%9A%D0%9D%D0%A3%D0%9A%D1%96%D0%9C.pdf#page=12>. [In Ukrainian].
- Zavarika, H. M., Solodovnyk, A. V. (2019). The impact of the conflict period on the development of international tourism. *Heohrafiia ta turyzm*. V. 39. V. I. Vernadskyi National Library. [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/gt\\_2017\\_39\\_5.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/gt_2017_39_5.pdf). [In Ukrainian].
- Parfinenko, A. Yu. (2015). International tourism in Ukraine: geopolitical aspects of a global phenomenon. *Actual problems of international relations*. Release 126 (part I). P. 12–23. [In Ukrainian].
- Savchenko, I. A. (2015). The impact of terrorism and military operations on international tourism. *Electronic Repository of Volyn National University Institutional*. <http://95.217.214.133/bitstream/123456789/11259/1/Savchenko%20I.%20%D0%90.pdf>. [In Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Fund. (2022). <https://ucf.in.ua/>. [In Ukrainian].
- Alluri, R. M. (2009). *The Role of Tourism in Post-Conflict Peacebuilding in Rwanda*. Swisspeace. [In English].
- Araña, J. E., & León, C. J. (2008). The impact of terrorism on tourism demand. *Annals of tourism research*, 35(2), 299–315. [In English].
- Bachimon, P. and Dério, P. (2010). "Tourisme affinitaire", *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, Vol. 29, n°1, disponible sur. <http://teoros.revues.org/496>. [In French].
- Bechtel, D. and Jurgenson, L. (2013). *Le tourisme mémoriel en Europe centrale et orientale*, Pétra (Editions). [In French].
- Butler, R. and Suntikul, W. (2013). "Tourism and war: an ill wind?" in Butler, R. and Suntikul, W. (eds.), *Tourism and War*. Routledge. [In English].
- Causevic, S. and Lynch, P. (2011), "Phoenix Tourism: Post-Conflict Tourism Role", *Annals of Tourism Research*, Vol. 38, n°3, p. 780–800. [In English].
- Cyprus: Selected Issues; IMF Country Report (2021). No. 21/126. *International monetary fund*. <https://www.imf.org/>. [In English].
- Economic impact of COVID-19 on tourism and remittances: Insights from Egypt. (2021). *IFPRI*. <https://www.ifpri.org/blog/economic-impact-covid-19-tourism-and-remittances-insights-egypt>. [In English].
- Economic Impact Reports. (2021). *World travel & tourism council*. <https://wtcc.org/Research/Economic-Impact>. [In English].
- Elliott, A. and Milne, D. (2019). "Introduction. War, Tourism, and Modern Japan", *Japan Review*, Vol. 33, Special Issue, pp. 3–28. [In English].
- Feridun, M., & Shahbaz, M. (2010). Fighting terrorism: are military measures effective? Empirical evidence from Turkey. *Defense and Peace Economics*, 21(2), 193–205. [In English].
- Fleischer, A., & Buccola, S. (2002). War, terror, and the tourism market in Israel. *Applied Economics*, 34(11), 1335–1343. [In English].
- Gordon, B. M. (1998). "Warfare and Tourism: Paris in World War II". *Annals of Tourism Research*, Vol. 25, Number 3, pp. 616–638. [In English].

- Gray, J. M., & Wilson, M. A. (2009). The relative risk perception of travel hazards. *Environment and Behavior*, 41(2), 185–204. [In English].
- Kassouha, Z. A. (2018). *Le tourisme en Syrie, passé, présent, futur : entre résilience et réinvention* [Thèse de doctorat, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse]. Avignon. [In French].
- Lennon, J. J. and Foley, M. (2000). *Dark tourism. The attraction of death and disaster*. Cengage Learning EMEA. [In English].
- Predicting Travellers' Impact. (2022). <https://forwardkeys.com/>. [In English].
- Saha, S., & Yap, G. (2013). The Moderation Effects of Political Instability and Terrorism on Tourism Development. *Journal of Travel research*, 53(4), 509–521. [In English].
- Walton, J. (1996). “Leisure Towns in Wartime: The Impact of the First World War in Blackpool and San Sebastián”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 31, Number 4, pp. 603–618. [In English].
- Zeid A. Kassouha (2019). Post-conflict tourist landscapes: between the heritage of conflict and the hybridization of tourism activity. Observations from Bosnia and Herzegovina. *OpenEdition Journals*. <https://journals.openedition.org/viatourism/3984>. [In English].

Надійшла до редколегії 11.06.2022



[https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.08\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.08)  
УДК 745/749.023.1-032(045)

**І. Педан**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

## ХУДОЖНІ ВЛАСТИВОСТІ ПРИРОДНИХ МАТЕРІАЛІВ У ПРЕДМЕТНОМУ ДИЗАЙНІ: НАСЛІДУВАННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

### **І. Педан. Художні властивості природних матеріалів у предметному дизайні: наслідування та інтерпретація**

Досліджено художні властивості природних матеріалів у просторі предметного дизайну. У центрі уваги перебуває проблематика наслідування та інтерпретація матеріалів.

Виявлено, що вивчення художнього досвіду європейських митців, а також дослідження спеціальної наукової літератури дозволяє виокремити дві основні групи формальних засобів виразності, що виділені на основі критерію взаємодії з природними формами натурального матеріалу:

1) трансформуючі засоби виразності, які, ґрунтуючись на властивостях та характері матеріалу, видозмінюють його під впливом загального художнього рішення;

2) засоби виразності на основі натуральних властивостей та характеристик матеріалу, які суттєво не змінюють його базові якості.

У кожному з варіантів існують свої особливості формоутворення, які тією чи іншою мірою впливають на художню цілісність твору. Натуральні матеріали є природними носіями фактурних та текстурних якостей, виявлення та використання яких значною мірою сприяє переконливості задуманого естетичного рішення. Розглянуті нами колористичні та фактурні засоби виразності засвідчують необхідність вивчення художніх властивостей природних матеріалів як невід'ємних елементів загальної естетики твору. Побудова певного колірного або текстурного рішення на основі можливостей використання природних матеріалів дозволяє задіяти художні властивості, які вже самі по собі мають статус самостійним висловлювання. Природні виражальні властивості,

наприклад, каменю або дерева істотно впливають на композиційно-пластичні та образно-стилістичні особливості твору, формуючи більш виразну художню мову.

**Ключові слова:** предметний дизайн, арт-дизайн, натуральні матеріали, колір, текстура.

### **I. Pedan. Artistic properties of natural materials in object design: imitation and interpretation**

**The purpose of the article** is to study the artistic properties of natural materials in modern object design. The focus is on the problems of using the artistic properties of natural materials, as well as their interpretation in morphology and aesthetics.

An important element of this interaction is the use of natural materials in design, which today is a current trend not only in the artistic, but also in the commercial context. Thus, natural materials often become the main goal of design practices. They are systematically used by artists to express their symbolic ideas, which explore the properties and content of materials.

My personal experience in both design and fine arts allows us to speak about the important role of the analysis of the artistic properties of natural materials. From my point of view, this area of design requires a separate, deeper reflection. It is necessary to study and generalize the system of artistic representation of materials, which is often considered by researchers as a secondary task.

As my research showed, an important component in the analysis of the expressive means of natural materials is the subject environment. It is for this reason that natural materials are equally interesting for both designers and artists. Orientation to the subject environment raises the question of the nature

of the use of natural and artificial materials, their combination in artworks.

**The methodology.** The purpose and objectives of the study determined the methodology. As the main ones, I used the methods of typology and structural generalization.

**The results.** The study of the artistic experience of European designers, as well as the study of special scientific literature, allows me to mark out two main groups of formal means of expression. They are formed on the basis of the criterion of interaction with the natural properties of natural materials:

1) means of expression that transform the original features of natural materials; this group considers those artistic practices that change the original features of the material under the influence of a general design decision;

2) means of expression, which are the most natural properties and characteristics of the material; this group considers such artistic practices that do not significantly change the basic qualities of natural materials.

Each group has its own morphological features, which to some extent affect the artistic integrity of the work. Natural materials are natural carriers of textural and textural qualities, the identification and use of which greatly contributes to the quality of the aesthetic solution. The natural aesthetic properties of, for example, stone or wood have a significant impact on the compositional-plastic and figurative-stylistic features of the work. These features form a more expressive artistic language.

**The scientific novelty.** The article proposes the author's typology of the use of natural materials in the design of objects.

**Keywords:** *product design, art design, natural materials, color, texture.*

**Актуальність проблеми.** Характер розвитку предметного дизайну впритул пов'язаний із проблемою взаємодії людини і природи в різноманітних аспектах та проявах. Важливим елементом такої взаємодії є використання природних матеріалів, що на сьогодні є актуальною тенденцією не лише в художньому, але й в арт-ринковому контексті. Натуральні матеріали все частіше стають предметом дизайнерських практик. Вони систематично використовуються митцями для вираження символічних ідей, що вимагає інтерпретації «предметного» змісту матеріалів в образотворчій площині.

Наш особистий досвід роботи як в дизайні, так і в образотворчому мистецтві дозволяє засвідчити вагому роль аналізу художніх властивостей натуральних матеріалів. Зазначена мистецька сфера, безумовно, вимагає окремого, більш глибокого, осмислення. Потребує вивчення та узагальнення система художньої репрезентації матеріалів, що часто розглядається митцями як вторинне завдання або взагалі обходиться увагою.

**Постановка проблеми.** Не менш важливим компонентом дослідження виражальних засобів натуральних матеріалів є саме предметне середовище, що знаходиться в центрі уваги як дизайнерів, так і художників. Подібна близькість художніх контекстів, яка склалася в процесі дійсного художнього буття, потребує більш універсального підходу, де вже не лишається місця для стереотипів. Наприклад, О. Голубець відносить традиційний розподіл монументальних практик на декоративно-ужиткові, пластичні та ін. напрями до «парадоксів» радянського періоду, пропонуючи розглядати образотворчий монументалізм як «мистецтво предмета» (Голубець, 2008, с. 13). Така орієнтованість на предметне, матеріально виражене середовище ставить питання щодо характеру використання природних і штучних матеріалів, їх «предметного» поєднання в межах твору. А це водночас дозволяє вкотре підкреслювати актуальність суміжного дослідницького поля дизайнерських та образотворчих практик, що із різних позицій осмислюють спільну парадигму художньої предметності натуральних матеріалів. Водночас усе зазначене окреслює проблемне поле нашого дослідження.

**Метою статті** є дослідження художніх властивостей природних матеріалів у просторі предметного дизайну. У центрі нашої уваги перебуває проблематика наслідування та інтерпретація матеріалів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Історіографія питання, яке перебуває у центрі нашої уваги, не є надто широкою. Попри те, що художні властивості природних матеріалів досить активно вивчаються у суміжних напрямках, у межах предметного дизайну зазначена

проблематика усе ще потребує уваги. Питання наслідування та інтерпретація художнього потенціалу природних матеріалів розглянуті у фахових публікаціях І. Бондаренко (2009), М. Радомського (2007), Т. Жі (2009), Л. Лапіної (2006) та інших авторів, які, зважаючи на предметну спрямованість нашої статті, залишилися поза межами історіографічного аналізу.

Окремо відзначимо публікації зарубіжних авторів, які можна умовно поділити на дві групи: публікації загальнотеоретичного напрямку, які вивчають принципи та методи дизайнерської роботи із природними матеріалами (Sposito & Scalisi, 2019); фахові дослідження, які є підсумками впровадження конкретних художньо-проектних рішень у зазначеній сфері (Bates, 2018; Yantao & Zhongwu, 2019).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Запропонована нами дослідницька модель зосереджена на вивченні та аналізі двох основних типів виразальних засобів, які визначені нами як найбільш репрезентативні в межах винесеної у заголовок проблеми: (а) формальні засоби, де формоутворення природних естетичних систем домінує в практиках мистецького пошуку; (б) засоби виразності у фактурно-текстурних та колористичних рішеннях, які привносять до контексту твору природний образотворчий потенціал матеріалу.

**Формальні засоби виразності.** Серед арсеналу засобів виразності насамперед розглянемо проблему роботи з формальними рішеннями художнього твору. Звернемо увагу на те, що визначення закономірностей формоутворення пов'язане з характером і властивостями матеріалу, його природними якостями, а також здатністю до трансформацій та естетичної адаптації.

З іншого боку, вибір певного матеріалу безпосередньо пов'язаний з умовами, в яких передбачається експлуатація артоб'єкту. Тому в процесі добору матеріалу аналізуються його матеріальні (предметні) властивості, а також можливі зміни під впливом умов, в яких функціонуватиме об'єкт. Багато матеріалів, як природних, так і штучних, за своїми характеристиками мають обмеження у використанні. При цьому постійне

оновлення асортименту матеріалів накладає свій відбиток на підхід до формоутворення твору.

Вивчення художнього досвіду європейських митців, а також дослідження спеціальної наукової літератури дозволяє нам виокремити дві основні підгрупи формальних засобів виразності, що виділені на основі критерію взаємодії з природними формами натурального матеріалу:

- 1) трансформуючі засоби виразності, які, ґрунтуючись на властивостях та характері матеріалу, видозмінюють його під впливом загального художнього рішення;
- 2) засоби виразності на основі натуральних властивостей та характеристик матеріалу, які суттєво не змінюють його базові якості.

У кожному з варіантів існують свої особливості формоутворення, які тією чи іншою мірою впливають на художню цілісність твору.

*Трансформуючі засоби виразності.* Як зазначають дослідники, в основі наявних нині видів і методів стилізації природних об'єктів покладено універсальний образотворчий принцип художньої трансформації реальних природних об'єктів за допомогою найрізноманітніших образотворчих засобів та прийомів. Зазвичай така трансформація триває за допомогою «зміни та спрощення форми реальних об'єктів флори та фауни, укрупнення або зменшення характерних частин цих об'єктів, зміни кількості характерних деталей в сторону збільшення або зменшення, корегування природного кольору об'єктів... Часто трансформоване зображення передбачає об'єднання різних частин, кожна з яких скопійована з певного об'єкта природи або навколишнього середовища, та при цьому творчо видозмінена». У межах першої групи розглянемо основні підвиди трансформації природної форми, що використовуються в практиці як предметного дизайну, так і суміжних видів мистецтва.

Так, В. Мошков виокремлює такі підвиди трансформації натуральних, природних форм у суміжному просторі монументального мистецтва та архітектури, узагальнюючи їх у вигляді «стійких принципів формоутворення»:

«принцип площинного /пластично-площинного/ та об'ємного /глибинно-образотворчого/ зображення» (Мошков, 1993, с. 8). Водночас, як стверджує вчений, у загальному вигляді композицію твору можна розглядати як структуру, що складається з просторово-площинних елементів, де особливу роль виконують природні форми та матеріали.

Наш досвід роботи з природними формами в предметному дизайні дозволяє вести мову про схожі закономірності щодо зміни принципів формотворення. Однак ми схильні брати за основу не лише параметри обсягу та площини матеріалу (об'єкта), а й можливості видозміни (трансформації) частини стосовно цілого, а також особливості використання засобів вираження, які зрештою визначають образність та художню цілісність твору.

Зважаючи на вищевикладене, нами пропонується наступна структура трансформуючих засобів вираження, що ґрунтується на формальних якостях природних матеріалів.

- 1) засоби виразності, що трансформують власне форму, як основне естетичне наповнення об'єкта; трансформації форми як цілісності;
- 2) засоби виразності, що трансформують елементи форми; видозміна елементів та структурних частин форми; у цьому аспекті важливо відзначити ступінь видозмін, оскільки саме від цього залежить кінцеве сприйняття природного матеріалу як зміненого;
- 3) засоби виразності, що впливають на трансформацію художнього сприйняття форми; у такому випадку змінюється не стільки природний матеріал, як його естетичне «оточення»; цілісне сприйняття твору «поглинає» природність матеріалу.

Художня трансформація в цьому випадку провокує такі способи сприйняття твору, які самі по собі змінюють естетику природної форми, приймаючи її за навмисно спотворену (наприклад, комбінування матеріалів навколо природного об'єкта).

Природні матеріали дозволяють досліджувати закономірності формоутворення не лише самого твору, але й характер його художнього

сприйняття глядачем, що особливо помітно в сучасному предметному дизайні.

Поза тим, на нашу думку, спроби дослідників знайти універсальний підхід до художньої трансформації природної форми поки що не є переконливими. Наприклад, М. Дауд вважає, що «форми, що мають надмірно показний характер, мають обмежений час художнього впливу, порівняно з формами, створеними більш раціонально та узагальнено» (Дауд, 2018, с. 153). Хоча, на наш погляд, раціональні трансформації природних матеріалів анітрохи не виграють порівняно з ірраціональними чи експресивними. Усе залежить від якості та змістовності центральної художньої ідеї твору.

*Нетрансформовані засоби виразності.* Комплекс засобів виразності, що не провокують видозміни натуральних властивостей та характеристик матеріалу, розглядається нами як окрема група. У практиці сучасного предметного дизайну цю тенденцію можна оцінювати як трендову, що описує важливий напрямок у генезисі сучасної художньої свідомості. Ідея «привласнення» природної форми або її використання в незмінній художній якості перебуває у центрі уваги багатьох дослідників (Тен Жі, 2009, с. 137).

З огляду на вищевикладене, нами пропонується наступна структура нетрансформованих засобів виразності, що ґрунтується на формальних якостях природних матеріалів:

- 1) засоби виразності, у яких форма диктує художнє рішення (наприклад, природні лінії матеріалу організовують морфологічну цілісність);
- 2) природні матеріали використовуються як основний засіб виразності; матеріал перебирає на себе основне художнє висловлювання (наприклад, просторовий геометризм дерев'яної структури виражає основну ідею твору);
- 3) форма виражає художню ідею; її використання є органічною частиною загальної естетики твору.

Окремо звернемо увагу на той факт, що у разі використання нетрансформованих засобів виразності, властивості природного матеріалу

повинні мати яскравий і очевидно виражений художній потенціал. У такому разі природна морфологія посилює характер сприйняття, її ступінь участі в побудові художнього твору стає ключовою.

Водночас слід провести максимально чітку грань між твором мистецтва, що має авторську естетичну програму, та природними випадковостями, які художник видозмінює у процесі творчості. Засоби виразності підказують те чи інше рішення, але вони не є частиною природного середовища, з якого походить матеріал. Цей конфлікт, на наш погляд, є одним із найбільш типових у проблемі вивчення морфології та естетики природного матеріалу.

**Засоби виразності у фактурних та колористичних рішеннях.** Однією із актуальних тенденцій сучасного предметного дизайну є максимальне залучення художньої виразності натуральних матеріалів, яка часто не є прямим наслідком традиційного морфологічного підходу.

У дослідженнях зазначений тренд отримав назву «естетичне усвідомлення матеріалу», що пов'язано зі зміною в галузі «образотворчих форм, засобів вираження та розумінні простору» (Тен Жі, 2009, с. 140).

Безумовно, важливим міжпредметним напрямом у сучасних умовах є питання екологічної відповідальності дизайну та мистецтва. Слід зазначити, що у цьому аспекті дослідниками розглядаються як проблеми екології матеріалів та технологій, так і питання так званої естетичної екології, пов'язаної із сприйняттям художнього твору як цілісної системи.

Наприклад, В. Янтао і Дж. Чжунву розглядають особливості роботи із дизайном природних матеріалів у межах екологічного підходу, що пропагує своєрідну художню організацію між «зеленими» технологіями та художньою образністю. У його контексті автори виокремлюють декілька напрямів проектування, де образно-стилістична складова є органічною частиною відповідального ставлення до навколишнього середовища. Серед них першочергове значення має підвищення вимог до вибору та поєднання натуральних матеріалів, які наперед

враховують «координацію продуктів в екологічному сенсі». Не менш важливу роль відіграє ресайклінг — максимальне зменшення витратності ресурсів та шкоди для навколишнього середовища. У сенсі естетики предметного дизайну, ресайклінг продукує цікаву ідею художньої деструкції форми, як концепції «ігрової» художньої форми (наприклад, у разі потворного використання матеріалу). Зрештою, антропологічна природа предметного дизайну розглядається авторами в якості невіддільного джерела образності (Yantao & Zhongwu, 2019, p. 571–572).

У такому аспекті фактурні та колористичні рішення стають ключовими компонентами художньої мови артоб'єкту, що містить у своїй формальній природі натуральні компоненти. З їхньою допомогою твір формує центральну естетичну ідею, закладає основи розуміння мистецької сутності образу.

Так, засоби виразності поверхні натуральних матеріалів (фактури та текстури) відносяться дослідниками до важливих компонентів художнього висловлювання, які характеризують об'єкт не стільки як фізичну реальність (камінь, папір, тканина, дерево), скільки узагальнюють його зміст (теплий, холодний, м'який, піддатливий тощо) (Бондаренко, 2009, с. 229).

*Колорит.* Окремим компонентом засобів виразності цієї групи є колорит і колірні рішення. Колір тісно пов'язаний із такими засобами композиції, як пропорція, масштаб, нюанс та контраст. Крім того, кольору в багатьох культурах надається сакральне значення, що може актуалізувати додатковий підтекст в інтерпретації твору. Оскільки контраст кольору є ще й чудовим інструментом управління колористичною гармонією, створення композиції-контрасту, нюансу, ритму та інших композиційних прийомів допомагає виявити внутрішні властивості натуральних матеріалів, створити комплексний взаємозв'язок між колоритом природного матеріалу і колірним рішенням твору загалом.

У сучасному дослідному полі зміцнилася думка про те, що колорит більшою мірою є характеристикою авторського розуміння мис-

тецтва та має безпосереднє відношення до проблеми художнього вибору та обґрунтування об'єкту-стилістичної ідеї (Bates, 2018, р. 10–11).

Натуральні матеріали мають природний колорит, організація якого можлива тільки в межах загального художнього рішення твору, коли дизайнер використовує можливості природного колориту, узагальнюючи художніми засобами твір загалом (Yantao & Zhongwu, 2019, р. 573).

Загалом проведене нами дослідження дозволяє говорити про такі аспекти використання колориту природного матеріалу, які розглядаються нами як основні для побудови цілісного, естетично обґрунтованого художнього твору:

- 1) природне наслідування колориту натурального матеріалу (навмисне акцентування на художніх якостях матеріалу, його тональних особливостях та колірній структурі);
- 2) використання можливостей колоризму природного матеріалу для своєрідного «внутрішнього діалогу» засобів виразності (наприклад, при побудові контрасту композиційних елементів);
- 3) трансформація природного колориту натуральних матеріалів за допомогою додаткових засобів виразності; зміна тональних властивостей матеріалу; присвоєння природним матеріалам (склу, металу, дереву, тканини та ін.) нових (часто невластивих щодо кольору) якостей.

*Фактура.* Невіддільною характеристикою природного матеріалу є його фактурно-пластичні властивості, які є важливим засобом виразності в предметному дизайні.

На відміну від роботи з колоритом природного матеріалу, фактура має безпосередній зв'язок з прийомами обробки, а отже в якості виражального засобу здатна репрезентуватись у декількох художніх формах (Sposito & Scalisi, 2019, р. 60–61).

Дослідники зазначають, що «набір матеріалів може зв'язуватися органічним, механічним та естетичним шляхом, залежно від можливостей та цілей виконавця». У цьому сенсі найцікавішим у контексті завдань нашого дослідження є

принцип «супровідності», який вчений розглядає як «формальне наслідування особливостей матеріалу та можливостей інструменту». Дизайнер «вписує» зображувану форму в задану матеріалом основу з його характерними структурними особливостями (наприклад, враховується «малюнок» текстури деревини; такий «малюнок» визначається та підкреслюється формою різьблення) (Лапина, 2006, с. 64). У роботі з природними мотивами перед художником стоїть завдання «перетворення фактурної поверхні мотиву на декор», виразний за ритмом і пластикою, що виявляє особливості зображуваного об'єкта

Водночас у системі елементів художнього цілого фактура відіграє роль матеріально-формотворчого моменту:

- 1) вона служить органічним зв'язком між матеріалом та його формою та є знаком просторової морфології твору;
- 2) фактура є медіатором між матеріалом, формою та художником.

Проведений нами аналіз, а також особистий досвід роботи із природними матеріалами, дозволяє вести мову про наступні групи засобів виразності, що ґрунтуються на фактурних рішеннях у практиках предметного дизайну:

- 1) активна фактура: як засіб художньої виразності активує природні властивості матеріалу як художні елементи; у контексті загального художнього рішення постає як самостійне висловлювання;
- 2) пасивна фактура: виступає своєрідним матеріалом для традиційних художніх засобів виразності; бере участь у формуванні стилістичної цілісності твору як фонові рішення;
- 3) змішана фактура: дозволяє організувати взаємодію власне мальовничого простору роботи з акцентами з так званого нехудожнього матеріалу (наприклад, земля, сміття тощо);
- 4) похідна фактура: побудова штучної фактурної структури твору, що імітує натуральну.

*Текстури.* У традиційному мистецькому контексті до текстури належать візуально-тактильні характеристики матеріалу, що виникають з більш-менш близьких за характером сприйнят-

тя елементів, розташованих у певній закономірності. Оскільки текстура характеризується в основному декоративно-художніми властивостями, що впливають із внутрішньої будови форми природного матеріалу, вона як виразний засіб безпосередньо впливає на створення художнього простору твору.

На наш погляд, така градація істотно звужує дослідження художніх властивостей природних матеріалів у предметному дизайні, оскільки зводить їх виключно до критерію наявності або відсутності поліхромії.

Водночас текстура практично будь-якого природного матеріалу має низку якостей, які не виражаються через категорії кольору, ґрунтуючись на характері походження матеріалу та його фізичних властивостях.

Наприклад, М. Радомський, розглядаючи тенденції експериментальних рішень у творах молодих харківських художників, звертає увагу на використання технології травлення у створенні вітражних сюжетів. Модифікуючи безбарвне скло, автори домагаються тональних градацій за допомогою текстурних рішень (подрапіна, лінія, скол та ін.) «...за рахунок різної проникності скла світлом та зорової прозорості скла». «Витравка на склі, — наголошує М. Радомський, — нерідко поєднується з об'ємними вставками з безбарвного скла та фрагментами декоративної обробки поверхні скла, отриманими шляхом випалу. Монохромність у поєднанні з різноманітністю текстури надає таким вітражам яскраву неповторну індивідуальність» (Радомський, 2007, с. 128).

Іншу особливість текстури натуральних матеріалів наголошує І. Бондаренко на прикладі практики використання текстурних властивостей дерева. Авторка зазначає, що саме «текстурні якості» значною мірою зумовлюють специфіку сприйняття матеріалу загалом. При цьому прямий зв'язок простежується між закономірностями побудови текстури та орнаментальним розписом як художнім засобом, що заснований на ритмі, чергуванні елементів тощо (Бондаренко, 2009, с. 230).

**Висновки та перспектива подальшого дослідження.** Отже, розглянуті нами колористичні та фактурні засоби виразності дозволяють вкотре аргументувати необхідність вивчення художніх властивостей природних матеріалів як невіддільних елементів загальної естетики твору. Побудова певного колірнього або текстурного рішення на основі можливостей використання природних матеріалів дозволяє задіяти художні властивості, які вже самі по собі мають статус самостійним висловлювання. Природні виражальні властивості каменю або дерева істотно впливають на композиційно-пластичні та образно-стилістичні особливості твору, формуючи більш виразну художню мову.

Водночас натуральні матеріали є природними носіями фактурних і текстурних якостей, виявлення та використання яких значною мірою сприяє переконливості задуманого естетичного рішення.

З практичної точки зору, важливо наголосити на застосуванні декількох паралельних моделей актуалізації художніх властивостей природних матеріалів у предметному дизайні: (а) дотримання природних форм і рішень, їх використання в якості трансформуючого контексту твору; (б) діалог з натуральними формами та виражальними змістами, вивчення їхньої морфології, вираженої у предметній та образотворчій площинах; (с) переосмислення природних форм і рішень, для створення авторського художнього висловлювання.

#### Список посилань

- Бондаренко, І. (2009). Історико-генетичні витоки засобів національної самоідентифікації в дизайні інтер'єру. *Мистецтвознавство України*, 10, 222–230.
- Голубець, О. (2008). Питання термінології в сучасній мистецькій освіті. *Мистецтвознавство України*, 9, 6–18.
- Дауд, М. (2018). Пальмирская икона и проблема архетипа в творчестве Низара Сабура. *Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда*, 152–162.

- Лапина, Л. (2006). О фактуре поверхности. *Вісник ХДАДМ*, 11, 63–69.
- Мошков, В. М. (1993). *Проблемы синтеза монументальных искусств и архитектуры (анализ масштабно-тектонической основы композиции)* [Автореф. ...доктора искусствования. Высшее худож.-промыш. уч-ще им. В. И. Мухиной].
- Радомский, Н. (2007). Технологии травления в витражных произведениях г. Харькова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 12, 124–129.
- Тен Жі. (2009). Китайская монументальная пластика: традиции и новации. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 136–141.
- Bates, V. (2018). «Humanizing» healthcare environments: architecture, art and design in modern hospitals. *Design for Health*, 2 (1), 5–19.
- Sposito, C., & Scalisi, F. (2019). Natural Material Innovation. Earth and Halloysite Nanoclay for a sustainable challenge. *AGATHÓN| International Journal of Architecture, Art and Design*, 5, 59–72. [In English].
- Yantao, W., & Zhongwu, J. (2019). Study on Indoor Art Design Based on Green Design Concept. *2019 International Conference on Humanities, Cultures, Arts and Design (ICHCAD 2019)*, 570–573. [In English].
- Doctor of Art Criticism. V.I. Mukhina Higher Art Industrial College]. [In Russian].
- Radomskiy, N. (2007). Etching technologies in stained glass works in Kharkov. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 12, 124–129. [In Russian].
- Sposito, C., & Scalisi, F. (2019). Natural Material Innovation. Earth and Halloysite Nanoclay for a sustainable challenge. *AGATHÓN| International Journal of Architecture, Art and Design*, 5, 59–72. [In English].
- Ten Zhi. (2009). Chinese monumental plastic art: traditions and innovations. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 4, 136–141. [In Russian].
- Yantao, W., & Zhongwu, J. (2019). Study on Indoor Art Design Based on Green Design Concept. *2019 International Conference on Humanities, Cultures, Arts and Design (ICHCAD 2019)*, 570–573. [In English].

Надійшла до редколегії 29.05.2022

### References

- Bates, V. (2018). “Humanizing” healthcare environments: architecture, art and design in modern hospitals. *Design for Health*, 2 (1), 5–19. [In English].
- Bondarenko, I. (2009). Historical and genetic origins of means of national self-identification in interior design. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 10, 222–230. [In Ukrainian].
- Daud, M. (2018). The Palmyra Icon and the problem of the archetype in the works of Nizar Sabur. *Arhetip i universalii v iskusstve hristianskogo mira ot antichnosti do sovremennosti: izobrazitel'noe i monumental'no-dekorativnoe iskusstvo, arhitektura i predmetno-prostranstvennaja sereda*, 152–162. [In Russian].
- Holubets, O. (2008). The issue of terminology in modern art education. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 9, 6–18. [In Ukrainian].
- Lapina L. (2006). About surface texture. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 11, 63–69. [In Russian].
- Moshkov, V. M. (1993). Problems of synthesis of monumental arts and architecture (analysis of the scale-tectonic basis of composition) [Synopsis of



**Вейке Ван**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

## КОЛІР ЯК ЗОБРАЖАЛЬНИЙ ПРИНЦИП У ХУДОЖНІЙ МОВІ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ: ПІДХОДИ ТА МОДЕЛІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

### **Вейке Ван. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації**

Стаття присвячена проблемі дослідження художньої мови живопису. У китайському мистецтвознавстві вона має декілька форм репрезентації, проте однією із ключових є тематика кольору як зображувального принципу в сучасному образотворчому мистецтві. Метою статті є дослідження підходів та моделей репрезентації кольору як зображального принципу в сучасному живописі Китаю. В якості зображального принципу зазначена тематика розглядається переважно у межах двох підходів: 1) образно-пластичного, який регламентує тоново-колірні відносини у контексті формальних рішень та композиційної пластичності твору; 2) емоційно-образного, що зосереджує увагу митців навколо питань спекулятивного сприйняття кольору та репрезентує тоново-колірні відносини як знаково-символьні референції.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво Китаю, живопис Китаю, колір, зображальні принципи.

### **Weike Wang. Color as a pictorial principle in the artistic language of Chinese painting: approaches and models of representation**

**The purpose of the article** is to study the approaches and models of color as a pictorial principle in modern Chinese painting.

The article is devoted to the actual problem of the study of the artistic language of painting. In Chinese art history, it has several forms of representation. However, one of the key themes is the role of color as a central pictorial principle in contemporary fine art.

The study of the role of color in painting is based on the analysis of the formal and compositional-plastic features of artwork. At the same time, color is an important factor in the interpretation of artistic signs and symbols of a particular author. The selection of color from and a number of other elements of the

artistic language is associated with the influence of the traditional artistic system in the art of China on the practice of modernization. In many professional studies, we can come across an opinion about the practical significance of tonal and color solutions for substantiating the artistic imagery of a work and its ideological and aesthetic meaning.

**The methodology.** For the analysis of sources we used the method of comparative analysis and the method of typology. Visual sources are analyzed with the use of methodological, formal, compositional and figurative-stylistic analysis.

**The results.** In modern Chinese studies, the problem of color is a completely independent area, which is of universal importance for the analysis of the evolution of fine art. As a visual principle, the subject matter is considered within two approaches: 1) figurative-plastic, where the central place is occupied by tonal and color features in the context of the search for form and composition; 2) emotional-figurative, where the central place is occupied by the perception of color and the interpretation of the signs and symbols of the work.

Within the framework of the first approach, three research models dominate: 1) figurative and artistic model, which is characterized by the ability of color to change within the framework of the author's style idea; 2) the symbolic model focuses the artist's attention on cultural and historical references; 3) the decorative-figurative model positions the problem of color as a matter of color morphology, as well as the use of traditional decor techniques along with oil painting methods.

Within the framework of the second approach, the sign-emotive and semantic-emotive models are the main ones. The first model represents color as a factor of the author's sign space. The second model is a tool for studying color as a part of a sign artistic language. This artistic language regulates the specific meaning of the aesthetic essence of color (for example, red in traditional symbolism is a sign of power). In this

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

model, the semiotic feature of color is enhanced by the emotional nature of painting techniques.

**The scientific novelty.** The article substantiates the concept of color in painting as the main pictorial principle in the contemporary fine arts of China. The research approaches of Chinese art critics are summarized.

**Keywords:** *Chinese fine art, Chinese painting, color, pictorial principles.*

**Актуальність проблеми.** Одним з актуальних питань, що перебуває сьогодні в центрі уваги китайських дослідників, є проблема художньої мови живопису. Зазначене питання має чимало напрямів вивчення, проте аналіз ролі кольору у системі сучасного образотворчого мистецтва, безумовно, домінує у фахових дослідженнях, про що свідчить зроблений нами історіографічний огляд.

У межах проблематики художньої мови перебуває і питання ролі та значення кольору в китайському образотворчому мистецтві. Оскільки, як зауважують китайські вчені, мова живопису «складається з точкових, лінійних, формових, світлових і колірних елементів», її образна змістовність потребує узагальнюючого принципу. Приміром, з точки зору Сунь Юмін, його перебирає на себе, передусім, колір і тоново-колірні відносини, в рамках чого «поєднання ліній, кольорів та форм» набуває композиційної цілісності і стає «власне живописом» (Сунь Юмін, 2009, с. 146).

Слід наголосити на тому, що таке відношення до кольору та, певною мірою, його виокремлення з когорти інших складників художньої мови образотворчого мистецтва пов'язане із впливом традиційної композиційно-пластичної системи в мистецтві Китаю на усі подальші практики художньої модернізації, зокрема і на долучення китайських митців до технік олійного живопису.

Як зауважує Рен Сянюнь, відносно проста колірна мова в традиційному китайському живописі довгий час була незамінним і важливим фактором в образотворенні. Тому розвиток мови кольору має помітний вплив на ідентичність китайського живопису та його систему художньої мови (Рен Сянюнь, 2013, с. 95).

**Постановка проблеми.** У багатьох професійних дослідженнях можна зустріти думку щодо практичного значення тоново-колірних відносин для обґрунтування художньої образності твору та його ідейно-естетичного начала.

Приміром, Чжао Фан акцентує на необхідності зважати в аналізі китайського мистецтва на поєднанні двох моделей живопису: традиційної, яка спирається на лінійність форми, контурне бачення морфологічної та композиційної цілісності; та модернізованої, що охоплює органічну інтеграцію новітніх технік і форм, експресії кольору, представленого в розмаїтті стилістики та авторського бачення (Чжао Фан, 2008, с. 199).

На наш погляд, такий підхід є зайвим підтвердженням виходу проблематики на рівень концептуального узагальнення, що є ознакою своєчасності її дослідження. Конкретні форми такого дослідження запропоновані нами в основній частині тексту публікації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У межах запропонованої проблематики ми вважаємо за необхідне звернути увагу на вузько сформульовані теми, які безпосередньо стосуються винесеної у заголовок проблеми. Саме з цієї причини поза межами нашого аналізу залишились монографічні дослідження та великі універсальні праці, в яких тематика ролі та місця кольору у сучасному образотворчому мистецтві відіграє важливе, проте другорядне значення. Зосередившись на аналізі фахових статей Вей Цзунцян (2015), Лі Шаодан (2018), Лю Цзянь (2012), Пан Мінда (2007), Сонг Венді (2016), Цзян Хун'є (2007), Чжан Хунбін (2009) та інших відомих у Китаї вчених, ми маємо за мету запропонувати узагальнену точку зору, що формується на основі діалогу із репрезентативним колом історіографічних джерел.

**Мета статті** — дослідити підходи та моделі репрезентації кольору як зображального принципу в сучасному живописі Китаю.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У сучасних китайських дослідженнях колір як зображальний принцип розглядається переважно у межах двох підходів:

1) образно-пластичного, який регламентує тоново-колірні відносини у контексті формальних рішень та композиційної пластичності твору;

2) емоційно-образного, що зосереджує увагу митців навколо питань спекулятивного сприйняття кольору та репрезентує тоново-колірні відносини як знаково-символьні референції.

Окремо звернемо увагу на те, що в китайських дослідженнях є досить розвиненою і комплікативна точка зору, у межах якої автори прагнуть поєднати обидва підходи або надати їхній взаємодії типологічних властивостей. Проте навіть у таких дослідницьких моделях все одно обґрунтовується необхідність окремого ранжування формального та емотивного аспектів сприйняття тоново-колірних відносин.

Наприклад, Чжан Хунбін (张洪彬), розв'язуючи таку дослідницьку дилему, поділяє систему кольору на первинну та вторинну, зазначаючи при цьому певну умовність (віртуальність, за його словами) такого розподілу. Первинна система орієнтована на техніко-технологічні аспекти та узгоджує композиційну цілісність авторського задуму; вторинна — відсилає до символічних значень, породжує множинність інтерпретацій та узагальнює філософсько-естетичну сутність авторської ідеї (Чжан Хунбін, 2009, с. 26).

Як бачимо, в обох розглянутих вище випадках художня мова твору має дуальну структуру, що формується завдяки взаємодії фізичних (матеріальних) властивостей твору із його символічною образністю та природною емотивністю. Роль кольору та, у більш широкому сенсі, тоново-колірних відносин (світло, світлотіні, контрасти плям, ритм кольорових мас тощо) розглядається китайськими вченими в обох аспектах.

*Розглянемо перший підхід.* У більшості випадків формальні властивості кольору досліджуються китайськими вченими як прояви «матеріального» контексту живописності художнього твору.

Наприклад, Ван Імін (王一鸣) визначає в якості головної константи формальності кольору в сучасному китайському образотворчому мис-

тецтві його «матеріальні» властивості. З точки зору вченого, прагнення до «формальної краси» є найбільш поширеним проявом «художньої мови кольору», певним «типом мовної форми живопису», що знаходить свій вияв «у відображенні сутності матеріальної дійсності» (Ван Імін, 2014). Подібна теза досить звична для багатьох китайських дослідників, які прагнуть знайти художню відповідність між кольором у символічному контексті та колірно-тоновими закономірностями, що створюють художню видимість дійсності. І якщо перше регулюється традиційними практиками сприйняття кольору як носія певного символічного змісту (причому, червоне — символіка влади та достатку), то друге конкретного аналізу формальних, композиційно-пластичних та образно-стильових рішень, де кольору відведена вагома роль елементу художньої мови мистецтва. У цьому сенсі слід згадати точку зору Чанг Цзекая (常杰凯) щодо специфічного китайського способу вираження емоцій в живописі, який апелює до плями чи об'єкту, як до знакової структури: «У мистецтві живопису, — зазначає вчений, — колір має не тільки фізичне значення, але й володіє ознаками культурної цінності» (Чанг Цзекай, 2017, с. 261–262).

Вже згаданий Ван Імін підкреслює, що для китайського образотворчого мистецтва «розмаїття палітр застосування кольору» виражає не лише авторське ставлення до художнього узагальнення, але й є способом наслідування «символічним нормам краси в кольорі», які не існують без форми та формальних змістів об'єкту спостереження митця. Іншими словами, колір не існує без форми, яка його «матеріалізує». У свою чергу цей процес бачиться вченому неоднорідним, оскільки, на його думку, в практиці сучасного образотворчого мистецтва простежується декілька напрямів, що по різному репрезентують використання цієї взаємодії формального та колірного (Ван Імін, 2014).

На наш погляд, дослідження формальних властивостей кольору слід розглянути у межах трьох дослідницьких моделей: *виразжально-образної, символічної та декоративно-образної.*

*Виразально-образна модель* характеризується здатністю кольору еволюціонувати та набувати образної актуальності в межах авторської предметно-стильової ідеї. Наприклад, Ян Кун (杨坤) вважає, що колір, як матеріальний мистецький засіб, є не тільки «важливим елементом художньої мови, але й унікальним образно-пластичним засобом живопису». Колір у китайському образотворчому мистецтві часто постає «символом емоцій, носієм духу мистецтва», що пояснює його унікальну здатність виступати в ролі своєрідного маркера еволюції мистецьких форм (Ян Кун, 2011, с. 109).

На підтвердження цієї думки наведемо авторську модель еволюції колірної мови живопису, яку китайський дослідник Є Цзілінь (叶紫琳) використовує для пояснення художнього генезису іконології західного образотворчого мистецтва. Вчений виокремлює чотири основні «мови кольору», які послідовно еволюціонують від раціонального начала до новітнього. Це: 1) раціональна колірна мова живопису західного ренесансу та класицизму 2) раціональна чуттєва колірна мова імпресіонізму; 3) суб'єктивна колірна мова постімпресіоністичного живопису; 4) плюралістична колірна мова західного живопису доби модернізму початку ХХ століття (Є Цзілінь, 2015, с. 80–81).

Одна з найбільш поширених тез, що характеризують зазначену модель, закріплює за тоново-колірними відносинами у художньому творі емотивні функції як ключові.

Колір — це емоція художника, вважає Чжао Цзінь (赵晶). Ця якість робить художню мову «серійною», адже колір має здатність репрезентувати складні емоційні враження, синтезувати точки зору, відношення автора до світу та навіть виступати в ролі критичного фокусу у віддзеркаленні дійсності (наприклад, у випадку із соціальною тематикою) (Чжао Цзінь, 2015, с. 186). Вираження власної точки зору художника є емоційним актом, що має конкретизувати позицію митця, робити її максимально репрезентативною та художньо визначеною (Сонг Венді, 2016, с. 232).

*Символічна модель* зосереджує увагу художника на культурно-історичних посиланнях, які

є знаковим простором художньої мови. У межах цієї моделі і формальна, і образна природа кольору репрезентують не самі об'єкти дійсності, а взаємозв'язки між способами їхнього сприйняття.

Чень Сяньлунь (陈显伦) вважає, що візуальна комунікація, яку породжує художній твір, є інтерпретаційною за своєю природою. Вона ґрунтується на тлумаченні знаків і символів, де роль кольору та загалом традицій його репрезентації в образотворчому мистецтві є надзвичайно вагомими. Вчений зазначає, що «у традиційній каліграфії та живописі художні засоби виразності завжди виступають як основа мовної структури твору, яка складається з композиції, техніки, кольору та образного характеру». Увесь цей комплекс «складає цілісну символічну структуру», яка надає глядачеві систему естетичної оцінки твору. Водночас, завдяки властивостям кольору, «референтне значення, яке несе об'єкт, значно перевищує притаманний йому обсяг», що зайве підтверджує високу семіотичну роль тоново-колірних відносин в художньому творі (Чень Сяньлунь, 2021).

У китайській академічній традиції символіка кольору розглядається як філософська категорія, що «поетизує» живопис, окреслюючи візуально-образну структуру твору культурними референціями. У межах образотворчого мистецтва, де колір не може виконувати лише символічну роль, його сприйняття має більш складну структуру, що часто ґрунтується на техніко-технологічних чинниках. Саме тому символічна модель репрезентації кольору має в образотворчому мистецтві Китаю особливу роль.

Насамперед, звернемо увагу на концепцію Вей Цзунцян (韦宗强) щодо риторики кольору. Характеризуючи образотворчість як специфічну атмосферу, що виникає в результаті взаємодії багатьох факторів, вчений акцентує вагомість «символічних значень, які представляється кольорами в живописі». Колір, з його точки зору, є «найбільш активним риторичним елементом художньої мови», який «промовляє» властиву образно-емоційну програму, використовуючи світло, плями, тональні рішення тощо в якості

посилань на існуючі в культурі стереотипи. Саме тому «живопис кольорами» (суто китайська метафора сучасного образотворчого мистецтва. — Авт.) є риторичною дією, яка здатна оповідати про центральну ідею твору «більше, ніж це безпосередньо представлено у малюнку» (Вей Цзунцян, 2015, с. 40–43).

У межах *декоративно-образної моделі* розглядає проблематику кольору в образотворчому мистецтві Чжан Цзіньфен (张金凤). З його точки зору, декоративізм, як особлива художня програма, передусім характеризується ознакою раціоналізму, що загалом не часто властива традиційній художній мові китайського мистецтва. У межах сучасного мистецтва декоративні принципи стають вагомими у тому випадку, коли митець має потребу в аналізі «композиції, форми, тону та правил формальної краси». Усе це породжує специфічні методи малювання, які межують поміж власне живописом і дизайном. Позаяк сучасний декоративний живопис заснований на раціональному мисленні, проблематика кольору часто є питанням застосування певних наперед сформульованих норм та правил (Чжан Цзіньфен, 2021, с. 93, 94).

Аспект раціональності художньої мови в декоративно-ужитковій моделі простежується і в аспекті образної емотивності кольору. Так, з точки зору Сунь Ці, емоційна сила живопису формується у процесі взаємодії двох паралельних художніх систем, які вчений називає «окремими мовами образотворчого мистецтва»: мова композиційного моделювання та мова кольору. В обох випадках вираження емоцій здійснюється властивими художніми засобами та виражальними принципами, проте колір працює безпосередньо. Техніка «мови кольору» інтегрує емоції та художньо узагальнює дійсність, що забезпечує основу для розвитку сюжету картини, оповідності історії, яку твір переказує. Через колір відбувається своєрідна «координація емоційних виразів» художнього твору (Сунь Ці, 2016, с. 395).

Рівнозначність «мови композиції» («мови моделювання») та «мови кольорів» засвідчує особливе відношення китайських дослідників

до системи виражальних засобів, яка в західній образотворчій традиції охоплює і художню проблематику кольору.

*Розглянемо другий підхід.* Передусім, впадає у вічі те, що у його межах спільним місцем є вивчення зв'язків тоново-колірного рішення та емоційно-образної програми художніх творів. У цих межах ми вважаємо за необхідне запропонувати дві основні дослідницькі моделі, які впливають із проаналізованих джерел та літератури.

В якості першої розглянемо *знаково-емотивну модель*, яка репрезентує колір як чинник авторського знакового простору.

На думку багатьох вчених, специфіка кольору як зображального засобу в китайському образотворчому мистецтві полягає в легкості та очевидності його емотивного «розшифрування» у межах традиційного мистецького фокусу. «Колір легше відчутти, — зазначає Лю Дунмей (刘冬梅), — оскільки структура сприйняття в живописі емоційна за своєю природою та міцно вкорінена в художніх традиціях». Глядач чекає емоцій, прагне їхнього вираження та зазвичай пропонує власні інтерпретації у відповідь на художнє бачення митця (Лю Дунмей, 2010, с. 51–53).

Додатковим аргументом на користь такої думки є те, що колір однаково репрезентує художньо-образні змісти як в абстрактних творах, так і в межах мистецтва реалізму. На прикладі робіт відомого китайського художника Ву Гуаньчжуна ми можемо переконатись в ідентичності кольорової палітри цих двох різних образотворчих підходів (Лю Цзянь, 2012, с. 29).

Безпосередність емоційного вираження кольору часто використовується художниками для прямого діалогу із глядачем. Емоційно-виражальна сила кольору надає можливість художнику припускати форми та межі візуальної репрезентації, очікувати на реакцію глядача та, зрештою, сподіватися на більш близьке до авторського прочитання твору (Цзянь Хун'є, 2007, с. 68).

Важливе значення водночас має техніка вираження, яка є допоміжним засобом для репрезентації художньої ідеї, оскільки безпосередньо

ретранслює матеріальну (візуально видиму) ідею художника. Традиційна китайська техніка роботи із кольором переважно зводить цей процес до декількох нормативних правил, серед яких найбільш поширеними є техніки так званого сильного та м'якого вираження кольору, а також правила поєднання і змішування кольорів (Чжан Юмін, 2014, с. 224). Попри те, що зазначені норми сформувалися в межах традиційного зображального підходу, китайські митці зуміли адаптували їх до західної манери живопису, винайшовши власний шлях синтезу та інновації.

Для прикладу, Ху Бо описує це явище через «мовні функції кольору», які мають містити ознаки оповідності (нарративу) (Ху Бо, 2007, с. 102).

Натомість для Лі Шаодан (李少聃) твори образотворчого мистецтва мають документальні властивості, де кольору відведена важлива роль фіксації зображальних «характеристик часу» суголосно певній естетичній системі сприйняття дійсності (Лі Шаодан, 2018).

Друга дослідницька модель зосереджує увагу вчених навколо питання меж інтерпретації тоново-колірної програми глядачем. Її зорієнтованість на осмисленні ефектів сприйняття кольору робить таку модель інструментом *семантично-емотивного аналізу*.

Передусім, нематеріальність символічного представлення кольору в живописі підкреслюється китайськими вченими і за допомогою емоційної природи технік малювання. Приміром, Пан Мінда (潘明达) пропонує розглядати ефекти сприйняття кольору залежно від техніко-технологічних факторів, що впливають на обставини інтерпретації зображення. З його точки зору, «мова кольору» репрезентується як за допомогою очевидних факторів тону, світлотіні, теплоти, яскравості тощо, так і через символічні значення, які можуть змінювати свою емоційну силу залежно від художньої ситуації та особливостей сприйняття твору. Саме з цієї причини вчений рекомендує «просту фізичну структуру мови ескізу» розглядати лише як перший етап формування власне художнього

твору, що володіє усією множинністю інтерпретаційних змістів (Пан Мінда, 2007, с. 34).

Схожу точку зору ми бачимо і в роботах Джереми Лу (陆书豪) (Джереми Лу, 2015, с. 157) та Ю Ерчуаня і Ян Хуайняня (游二川, & 杨怀念). Вчені розглядають проблематику емотивної образності кольору через призму категорії «колірна уява», за допомогою якої розглядають специфіку персонального (суб'єктивного) відчуття кольору, мова якого є «природним вираженням внутрішнього досвіду та почуттів художника» (Ю Ерчуань & Ян Хуайнянь, 2007, с. 69).

**Висновки.** У сучасних китайських дослідженнях проблематика кольору становить цілком самостійну ділянку, яка для аналізу еволюції образотворчого мистецтва має універсальне значення. В якості зображального принципу зазначена тематика розглядається переважно у межах двох підходів: 1) образно-пластичного, який регламентує тоново-колірні відносини у контексті формальних рішень та композиційної пластичності твору; 2) емоційно-образного, що зосереджує увагу митців навколо питань спекулятивного сприйняття кольору та репрезентує тоново-колірні відносини як знаково-символьні референції.

У межах обох підходів художня мова мистецтва має дуальну структуру, що формується завдяки взаємодії фізичних (матеріальних) властивостей твору із його символічною образністю та природною емотивністю. Роль кольору та, у більш широкому сенсі, тоново-колірних відносин (світло, світлотіні, контрасти плям, ритм кольорових мас тощо) розглядається китайськими вченими в обох аспектах.

Проаналізовані нами матеріали дозволяють стверджувати, що у межах першого підходу домінують три типові дослідницькі моделі, які сфокусовані на конкретному аспекті зображальної природи кольору: 1) виражально-образна модель характеризується здатністю кольору еволюціонувати та набувати образної актуальності в межах авторської предметно-стильової ідеї; 2) символічна модель зосереджує увагу художника на культурно-історичних посиланнях, які є знаковим простором художньої мови;

у її межах як формальна, так і образна природа кольору репрезентує не самі об'єкти дійсності, а способи їхнього сприйняття; 3) декоративно-образна модель позиціонує проблематику кольору як, передусім, питання формоутворення, в межах чого прийнятним є застосування традиційних прийомів декорування, їхнє комбінування із художньо-стильовими новаціями олійної техніки.

У межах другого підходу нами виокремлені знаково-емотивна та семантично-емотивна моделі, спільне дослідницьке поле яких націлене на дослідження взаємозв'язку тоново-колірних рішень та емоційно-образної програми художніх творів.

Знаково-емотивна модель репрезентує колір як чинник авторського знакового простору. В її межах специфіка кольору як зображального засобу окреслюється дослідженням питань емотивного «розшифрування» творів, репрезентації художньо-образних змістів (знаків) картин, вивченням меж візуальної репрезентації кольору.

Семантично-емотивна модель є інструментом дослідження кольору як частини знаково-емотивної художньої мови, що регламентує конкретне значення естетичної сутності кольору (наприклад, червоне — символіка влади) у взаємодії із емотивними формальними виражальними засобами (наприклад, гострі кути — ознака руху і дії; плавні лінії — референції природності та витонченості тощо). У межах цієї моделі нематеріальність символічного представлення кольору в живописі посилюється за допомогою емоційної природи технік малювання.

#### Список посилань

- Ван Імін (2014). *Про формальну красу мови кольору в живописі* (магістерська робота, Харбінський педагогічний університет) / 王一鸣. (2014). 论绘画中色彩语言的形式美 (Master's thesis, 哈尔滨师范大学).
- Вей Цзунцян (2015). Про колірну риторіку в мові живопису. *Журнал Люпаниуйського педагогічного університету*, 27 (5), 40–43 / 韦宗强. (2015). 论绘画语言中的色彩修辞. *六盘水师范学院学报*, 27 (5), 40–43.
- Джеремі Лу (2015). Психологія кольору в живописі. *Оцінка мистецтва*, (2), 156–157 / 陆书豪. (2015). 绘画中的色彩心理. *艺术品鉴*, (2), 156–157.
- Є Цзілінь (2015). Про еволюцію мови кольорів у західному живописі. *Журнал Чунцинського університету науки і техніки: видання соціальних наук*, (1), 80–82 / 叶紫琳. (2015). 论西方绘画色彩语言的演变. *重庆科技学院学报: 社会科学版*, (1), 80–82.
- Лі Шаодан (2018). Про застосування та вираження мови кольору в сучасному китайському живописі. *Пейзаж*, 11 / 李少聃. (2018). 试论中国当代绘画色彩语言的运用与表达. *风景名胜*, 11.
- Лю Дунмей (2010). Про мову кольору в живописі. *Мистецтво внутрішньої Монголії*, (1), 51–53 / 刘冬梅. (2010). 论绘画中的色彩语言. *内蒙古艺术*, (1), 51–53.
- Лю Цзянь (2012). Про формування та характеристики мови кольору в живописі У Гуаньчжуна. *Академічний журнал Хейхе (Heihe Journal)*, (12), 28–29 / 刘健. (2012). 论吴冠中绘画色彩语言的形成及特点. *黑河学刊*, (12), 28–29.
- Пан Мінда (2007). Мова кольорів сучасного живопису. *Великий погляд на образотворче мистецтво*, (10), 33 / 潘明达. (2007). 现代派绘画的色彩语言. *美术大观*, (10), 33–35.
- Рен Сянюнь (2013). Про кольорове мистецтво в китайському живописі. *Популярна література та мистецтво: Академічне видання*, (5), 95–97 / 任翔云. (2013). 论中国画中的色彩艺术. *大众文艺: 学术版*, (5), 95–97.
- Сонг Венді (2016). Про формальну красу мови кольору в живописі. *Наука і техніка мистецтва*, 29 (3), 231–233 / 宋文迪. (2016). 论绘画中色彩语言的形式美. *艺术科技*, 29 (3), 231–233.
- Сун Ці (2016). Про емоційне вираження у створенні живопису. *Tomorrow's Fashion*, (22), 394–396 / 宋琪. (2016). 论绘画创作中的情感表现. *明日风尚*, (22), 394–396.
- Сунь Юмін (2009). Про мовну форму живопису. *Бізнес*, (42), 145–147 / 孙玉明. (2009). 试论绘画艺术的语言形态. *商情*, (42), 145–147.
- Ху Бо (2007). Про лінгвістичну функцію кольору в картинах. *Журнал Шансі Датунського університету: Видання соціальних наук*, 21 (1), 100–102 / 胡泊. (2007). 试论绘画作品中色彩的语言功能. *山西大同大学学报: 社会科学版*, 21 (1), 100–102.
- Цзянь Хун'є (2007). Про емоційне вираження кольору в живописі. *Друзі образотворчого мистецтва*, (5), 67–69 / 蒋弘焯. (2007). 论绘画中的色彩情感表现. *美术之友*, (5), 67–69.

- Чанг Цзекай (2017) Про відмінності кольорових мов у китайському та західному живописі. *Як існа освіта на Заході*, 3 (8), 261–263 / 常杰凯. (2017). 论中西绘画中的色彩语言差异. 西部素质教育, 3 (8), 261–263.
- Чень Сяньлунь (2021). *Про застосування семіотики в шедеврах мистецтва* / 陈显伦. (2021). 论符号学在艺术中的应用. 名家名作
- Чжан Хунбін (2009). Про колірну мову живопису. *Великий погляд на образотворче мистецтво*, (7), 25–28 / 张洪彬. (2009). 论绘画的色彩语言. 美术大观, (7), 25–28.
- Чжан Цзіньфен (2021). Раціональне мислення в сучасному декоративному живописі. *Art Research Letters*, (10), 93–95 / 张金凤. (2021). 现代装饰绘画中的理性思维. *Art Research Letters*, (10), 93–95.
- Чжан Юмін (2014). Про техніку експресії кольору в живописі. *Журнал Університету Чіфен: видання китайської філософії та соціальних наук*, 35 (6), 222–224 / 张玉明. (2014). 论绘画中色彩的表现手法. 赤峰学院学报: 汉文哲学社会科学版, 35 (6), 222–224.
- Чжао Фан (2008). Про мовну форму мистецтва живопису. *Науково-технічна інформація*, (13), 198–199 / 赵芳. (2008). 论绘画艺术的语言形态. 科技信息, (13), 198–199.
- Чжао Цзінь (2015). Про мову кольору у створенні живопису. *Оцінка мистецтва*, (12), 186–188 / 赵晶. (2015). 浅论绘画创作中的色彩语言. 艺术品鉴, (12), 186–188.
- Ю Ерчуань і Ян Хуайнянь. (2007). Про персоналізовану мову живопису олійними фарбами — кольорова уява. *Великий погляд на образотворче мистецтво*, (12), 68–70 / 游二川, & 杨怀念. (2007). 论油画的个性化绘画语言 — 色彩想象. 美术大观, (12), 68–70.
- Ян Кун (2011). Про гармонію кольорів у картинах. *Everyone*, (14), 108–110 / 杨坤. (2011). 论绘画作品的色彩和谐. 大家, (14), 108–110.
- References**
- Chang Jiekai (2017). On the differences of color languages in Chinese and Western painting. *Yakisna osvita na Zakhodi*, 3 (8), 261–263 / 常杰凯. (2017). 论中西绘画中的色彩语言差异. 西部素质教育, 3 (8), 261–263. [In Chinese].
- Cheng Xianlung (2021). *About the application of semiotics in masterpieces of art* / 陈显伦. (2021). 论符号学在艺术中的应用. 名家名作. [In Chinese].
- Zhan Hongbing (2009). About the color language of painting. *Velykyi pohliad na obrazotvorche mystetstvo*, (7), 25–28 / 张洪彬. (2009). 论绘画的色彩语言. 美术大观, (7), 25–28. [In Chinese].
- Zhan Jingfeng (2021). Rational thinking in modern decorative painting. *Art Research Letters*, (10), 93–95 / 张金凤. (2021). 现代装饰绘画中的理性思维. *Art Research Letters*, (10), 93–95. [In Chinese].
- Zhan Yuming (2014). About the technique of color expression in painting. *Zhurnal Universytetu Chifen: vydannia kytaiskoi filosofii ta sotsialnykh nauk*, 35 (6), 222–224 / 张玉明. (2014). 论绘画中色彩的表现手法. 赤峰学院学报: 汉文哲学社会科学版, 35 (6), 222–224. [In Chinese].
- Zhao Fan (2008). About the linguistic form of the art of painting. *Naukovo-tekhnichna informatsiia*, (13), 198–199 / 赵芳. (2008). 论绘画艺术的语言形态. 科技信息, (13), 198–199. [In Chinese].
- Zhao Jin (2015). About the language of color in the creation of painting. *Otsinka mystetstva*, (12), 186–188 / 赵晶. (2015). 浅论绘画创作中的色彩语言. 艺术品鉴, (12), 186–188. [In Chinese].
- Jeremy Lu (2015). Psychology of color in painting. *Otsinka mystetstva*, (2), 156–157 / 陆书豪. (2015). 绘画中的色彩心理. 艺术品鉴, (2), 156–157. [In Chinese].
- Yang Kun (2011). About the harmony of colors in paintings. *Everyone*, (14), 108–110 / 杨坤. (2011). 论绘画作品的色彩和谐. 大家, (14), 108–110. [In Chinese].
- Ie Jiling (2015). On the evolution of the language of colors in Western painting. *Zhurnal Chuntsynskoho universytetu nauky i tekhniki: vydannia sotsialnykh nauk*, (1), 80–82 / 叶紫琳. (2015). 论西方绘画色彩语言的演变. 重庆科技学院学报: 社会科学版, (1), 80–82. [In Chinese].
- Yu Erchuan i Yan Huainiang. (2007). About the personalized language of painting with oil paints — color imagination. *Velykyi pohliad na obrazotvorche mystetstvo*, (12), 68–70 / 游二川, & 杨怀念. (2007). 论油画的个性化绘画语言——色彩想象. 美术大观, (12), 68–70. [In Chinese].
- Hu Bo (2007). About the linguistic function of color in pictures. *Zhurnal Shansi Datunskoho universytetu: Vydannia sotsialnykh nauk*, 21 (1), 100–102 / 胡泊. (2007). 试论绘画作品中色彩的语言功能. 山西大同大学学报: 社会科学版, 21 (1), 100–102. [In Chinese].
- Li Shaodan (2018). On the use and expression of the language of color in modern Chinese painting. *Peizazh*, 11 / 李少聃. (2018). 试论中国当代绘画色彩语言的运用与表达. 风景名胜, 11. [In Chinese].



- Liu Dunmei (2010). About the language of color in painting. *Mystetstvo vnutrishnoi Monholii*, (1), 51–53 / 刘冬梅. (2010). 论绘画中的色彩语言. 内蒙古艺术, (1), 51–53. [In Chinese].
- Liu Jian (2012). On the formation and characteristics of the language of color in Wu Guanzhong's painting. *Akademichnyi zhurnal Kheikhe (Heihe Journal)*, (12), 28–29 / 刘健. (2012). 论吴冠中绘画色彩语言的形成及特点. 黑河学刊, (12), 28–29. [In Chinese].
- Pan Minda (2007). The color language of modern painting. *Velykyi pohliad na obrazotvorche mystetstvo*, (10), 33 / 潘明达. (2007). 现代派绘画的色彩语言. 美术大观, (10), 33–35. [In Chinese].
- Ren Xianjun (2013). About color art in Chinese painting. *Populiarna literatura ta mystetstvo: Akademichne vydannia*, (5), 95–97 / 任翔云. (2013). 论中国画中的色彩艺术. 大众文艺: 学术版, (5), 95–97. [In Chinese].
- Sonh Vendi (2016). About the formal beauty of the language of color in painting. *Nauka i tekhnika mystetstva*, 29 (3), 231–233 / 宋文迪. (2016). 论绘画中色彩语言的形式美. 艺术科技, 29 (3), 231–233. [In Chinese].
- Sung Ji (2016). About emotional expression in the creation of painting. *Tomorrows Fashion*, (22), 394–396 / 宋琪. (2016). 论绘画创作中的情感表现. 明日风尚, (22), 394–396. [In Chinese].
- Sung Yumin (2009). About the linguistic form of painting. *Biznes*, (42), 145–145 / 孙玉明. (2009). 试论绘画艺术的语言形态. 商情, (42), 145–147. [In Chinese].
- Jian Hunie (2007). About the emotional expression of color in painting. *Druzi obrazotvorchoho mystetstva*, (5), 67–69 / 蒋弘焯. (2007). 论绘画中的色彩情感表现. 美术之友, (5), 67–69. [In Chinese].
- Wan Imin (2014). *On the formal beauty of the language of color in painting* (master's thesis, Harbin Pedagogical University) / 王一鸣. (2014). 论绘画中色彩语言的形式美 (Masters thesis, 哈尔滨师范大学). [In Chinese].
- Wei Junjian (2015). About color rhetoric in the language of painting. *Zhurnal Liupanshuiskoho pedahohichnoho universytetu*, 27 (5), 40–43 / 韦宗强. (2015). 论绘画语言中的色彩修辞. 六盘水师范学院学报, 27 (5), 40–43. [In Chinese].

Надійшла до редколегії 01.06.2022

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗПИСІВ СЕРВІЗІВ БУДЯНСЬКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ПЯНИДИ (1970-ТІ — 1990-ТІ РР.)

**В. Завершинський. Особливості розписів сервізів Будянського фарфорового заводу на прикладі творчості Бориса Пяниди (1970-ті — 1990-ті рр.)**

Розглянуто творчість Бориса Петровича Пяниди (1938–2020) — майстра, що своє художнє життя присвятив фаянсовому виробництву, є прикладом авторського мистецтва. Виявлено, що попри те, що багато робіт майстра, виконаних на Будянській фаянсовій фабриці (Харківська область), ставали тиражними та поширювалися тисячами екземплярів, художник до останнього часу творчо реалізовував свій мистецький потенціал у сфері декоративного розпису.

Досліджено, що особливо плідною для мистецтвознавства є його манера ансамблевого розпису, пов'язана передусім із декоруванням сервізів та комплексних виробів з фаянсу. Виокремлено основні типологічні групи ансамблевого розпису, що характерні для творчості майстра в останню третину ХХ століття.

**Ключові слова:** *Б. Пянида, будянський фаянс, декоративно-ужитковий розпис, ансамблевість, пост-традиційне мистецтво.*

**V. Zavershynskyi. Peculiarities of china painting of the Budy Porcelain Factory on the example of Boris Pianyda's works (1970s-1990s)**

The purpose of this article is to study the artistic language of Borys Pianyda, a well-known master of Ukrainian decorative painting. As the main elements of the artistic language, we consider: 1) formal connections in a work of art; 2) composition and plastic language of painting; 3) figurative and stylistic features.

Borys Petrovych Pianyda (1938–2020) is a well-known master of decorative painting, who devoted his entire creative life to the production of faience art products. His art is a vivid example of the author's creativity. Many of the artist's works became well-known and were widely distributed in thousands

of copies. His painting is very recognizable; Borys Pianyda is characterized by a special author's artistic style of decoration.

For modern art history analysis, its ensemble painting is of great importance. It is primarily associated with the decoration of china and complex faience products. The artist very often had to develop a special style of decor that could be applied to products of various shapes.

**The methodology.** To study the problem and disclose research tasks, we applied: the method of comparative analysis; methods for analyzing the form and composition of artistic painting. The historical-chronological method was used as a special method.

**The results.** Our analysis of the main decor criteria on the example of the services of the 1970s — 1990s allows us to note the special nature of artistic and figurative generalization. This author's style of B. Pianyda has obvious features of the ensemble and expresses the author's vision of the stylistic unity of decoration. In general, we single out several of the most characteristic types of ensemble painting. 1. Ensembles of flat type. This is a special type of painting, when the decoration covers the forms of products as tightly as possible. 2. Ensembles with dominance of symbols and images. This type is characterized by the use of one (sometimes two) key image-signs (for example, a fading flower). 3. An important type is the ensemble story. In the creative palette of B. Pianyda's murals, this is a completely separate topic, it is extremely authorial and subjective. The narrative is typical for the artists of decorative and applied painting of the second half of the XX century. Also, this trait can be considered a characteristic of a whole generation of artists. However, B. Pianyda's ensembles-stories have many special features that are worthy of separate consideration. 4. Finally, formal ensemble murals are distinguished by the fact that their decorative program develops the ideas of the dominance of the form of murals over the plot.

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

**The scientific novelty.** Creativity of Borys Pianyda in this research context is considered for the first time. The features of his professional painting language as a systemic artistic phenomenon have not been studied before.

**Keywords:** *B. Pianyda, Budy faience, decorative and applied painting, painting ensemble, post-traditional art.*

**Постановка проблеми.** Борис Пянида — відомий український майстер декоративного оформлення сервізів, який вирізняється цільністю естетичного почуття, комплексним підходом до постановки та розв'язання художніх завдань і виразною схильністю до стильових узагальнюючих рішень. В інтерв'ю засобом ЗМІ майстер зазначав це як своєрідну особливість програмного творення, зазначаючи, що твір ужиткового мистецтва має відповідати своїм прямим призначенням, а його художня програма повинна бути цілісною (Вяткин, 1979).

Загалом про історію Будянського фаянсового заводу, художні особливості розпису продукції цього відомого далеко за межами Слобожанщини підприємства, художньо-стилістичні аспекти розвитку мистецтва будянського фаянсу написано немало. Разом з тим, досліджень авторських стилів, особливостей розпису слобожанської фарфоро-фаянсової школи майже немає.

**Актуальність теми.** Аналіз ансамблевого розпису сервізів Б. Пяниди вимагає окремої уваги щодо типологічних властивостей авторського ідейно-образного бачення, тому що саме зазначений комплекс ознак відповідає за ансамблевість, серійний принцип оздоблення творів і допомагає з'ясувати особливості творчого почерку, композиційну та стильову манеру розписів сервізів українського фарфоро-фаянсового мистецтва на Слобожанщині.

**Джерельна база.** Дослідження виконане на основі репрезентативного джерельного матеріалу. Передусім це документи та матеріали з особистого архіву родини Пяниди, які охоплюють чималу ілюстративну частину (фото робіт, репортажні світлини з артзаходів і івентів, ескізи, начерки творчих проєктів тощо). Оскільки

зазначені джерела потребують фактологічної та змістовної інтерпретації, нами проведено серію інтерв'ю з майстром, що дозволило сформувати ціліснішу картину відповідних етапів у творчості Б. Пяниди. Тексти інтерв'ю розглядалися нами критично та максимально об'єктивно, із урахуванням усієї множини перехресних даних.

Вагомими джерелами для аналізу стала періодична преса 1950-х — 2000-х рр., яка є своєрідним супроводом знакових художніх подій, переважно пов'язаних із діяльністю Будянського фаянсового заводу.

Дослідження спирається також на архівні матеріали із фондосховища Будянського фаянсового заводу, які, з огляду на специфіку спрямованості цієї публікації, не увійшли до загального компендіуму.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Попри те, що Б. П. Пянида був провідним художником Будянського заводу, зацікавленість його творчістю не виходила за межі журналістики: статті в періодичних виданнях здебільшого публіцистичного характеру репрезентували мистецтво в усьому розмаїтті творчих нахилів та пошуків митця 1960–1980-х років (Вяткин, 1979; Ніколаєв, 1985).

Передусім мистецтво Б. Пяниди потрапляло в дослідницьке поле тих фахівців, хто багато років вивчав питання історії становлення Будянського заводу, розвитку мистецтва художнього фаянсу. Серед них такі дослідники, як В. Мизгіна та Н. Мироненко.

Вагомою частиною історіографії проблематики нашого дослідження є науковий доробок Н. Мироненко. Вчена із середини 2000-х років досліджує різні аспекти мистецтва фаянсу на Будянському заводі, що робить її дослідження вкрай актуальними для діалогу. Її багаторічний аналіз підсумований дисертаційним дослідженням, яке на сьогодні є першим та єдиним, що безпосередньо присвячено мистецьким та технологічним процесам на Будянському фаянсовому заводі (Мизгіна, 1986, 16 серпня; Мизгіна, 1986, 10 квітня). Окрім ретельного аналізу техніко-технологічної історії виробництва, вчена зосереджується на проблемі художньо-стилістичної еволюції виробів з фаянсу, формує їхню

типологію за різними критеріями та намагається осмислити роль особистості у художньому процесі.

В якості вченого-дослідника, що вже багато років не лишається осторонь вивчення мистецтва авторського фарфору та фаянсу, слід назвати В. Мизгіну. Авторка цікава нам передусім постійною увагою до народної творчості у період другої половини ХХ ст. (Мироненко, 2013; Мироненко, 2011).

**Мета статті** — дослідити особливості розписів сервізів Будянського фарфорового заводу на прикладі творчості Бориса Пяниди (1970-ті — 1990-ті рр.).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У дослідженні ми будемо виходити з наступних критеріїв: критерій формально-пластичного узагальнення, критерій колірно-фактурного рішення, критерій застосування композиційних прийомів, критерій стилєвих та образних пошуків.

*Критерій формально-пластичного узагальнення* є для нас первинною точкою в аналізі мистецьких пошуків Б. Пяниди. Майстер не лише виступає автором декорування сервізів, але й в конкретних випадках долучається до розробки форми. По суті у такому разі ми маємо справу із цілим комплексом морфологічних завдань, який дозволяє нам говорити про наявність авторської пластичної мови, що об'єднує формоутворення фаянсових моделей із їхнім декоративним розписом.

Коло запитань, що в такому разі потребують відповідей, є вагомим. Наприклад, бажано замислитись над тим, яке місце відведено автором для розпису щодо форми виробу? Що саме має підлягати декоруванню? Які зони у межах кожної форми відповідатимуть за цілісність уявлення про естетику та образність? Як має узгоджуватися підпорядкування стосовно форми та розпису? Яким повинен бути характер співвідношення між морфологічними властивостями тарелі, вази чи миски та формоутворенням самого розпису? Сам Б. Пянида у багатьох своїх розмовах із журналістами та учнями відзначав особливу важливість формально-пластичної роботи, коли «головний секрет» ансамблевості

полягає в тому, аби «гранично виявити і використувувати можливості матеріалу», адже, на думку майстра, «фаянс підкорює тоді, коли форми посуду з нього прості і округлі, коли деталі плавно переходять одна в іншу, коли краї виробів м'яко згинаються». Відтак, свої вимоги «фаянс диктує і розпису, декоруванню». «Фаянсовий черепок вбирає фарбу, як промокальний папір чорнило, — підкреслює Б. Пянида. — Тому для малюнка на ньому характерна деяка розпливчастість, розмитість штрихів, м'якість тональних переходів, ліричність. Упускаючи це, не зважаючи на таку особливість, художник не досягне глибини виразності» (Вяткин, 1979).

Мистецтвознавець В. Мизгіна, яка вже кілька десятиліть досліджує творчість родини Пянид, відзначає особливу «поезію селянського побуту», «невимушено гостинний затишок», що притаманні багатьом ансамблевим роботам майстра: «Щедрий вечір» (1970), «Криниця», «Вечір», «Голубі тополі» та ін. З її слів, у формах цих наборів «є щось знайоме, звичне, домашнє», що загалом присутнє у творчості художника 1970-х років. У сервізах Б. Пяниди цього часу «помітний наполегливий пошук, жадання краси, нових творчих відкриттів». Першочергово це стосується пластичної мови, як, наприклад, у набору «Північна квітка» (1975), де «форми живуть, органічно взаємодіють, являючи нам те, що без перебільшення можна назвати дивом» (Мизгіна, 1986, 10 квітня).

*Критерій колірно-фактурного рішення* є другим за значимістю. Для оздоблення фаянсу та порцеляни — це один з найтипівіших і водночас один з найскладніших критеріїв. У творчості Б. Пяниди обидва виражальні засоби є важливими елементами його авторського художнього мовлення, навколо яких майстер вибудовує власну ідейно-образну структуру, висловлює стилєве та символічне узагальнення.

Наприклад, для періоду 1970-х — 1980-х років дослідники відзначають у творчості Б. Пяниди «утвердження особливої м'якості та витонченості живописного декору за рахунок умілого використання солей металів» (наприклад, у столовому наборі «Вечірні квіти» (1977) (Мизгіна, 1986, 10 квітня).

Вкрай важливо зазначити вплив колірних та фактурних рішень для дотримання принципу ансамблевості, що для декорування сервізів виступає чи не найбільш значущою ознакою. Розпис узагальнюється через спільні акценти та видимі ознаки серійного художнього мовлення. В іншому варіанті декоративне рішення починає нагадувати еkleктику і, зі слів Б. Пяниди, «тихо вмирати».

Колір для Б. Пяниди постає засобом утворення композиційно-пластичних та формальних рішень. Завдяки тоновим та світлотіньовим акцентам майстер моделює пластичну картину розпису. У такий спосіб колір бере участь у побудові цілісності художнього твору. Водночас морфологія його образів активно використовує текстурні та фактурні можливості розпису (природний тон фаянсу, штрихи та мазки фарби, товщина ліній та їхня взаємодія у межах графічної маси тощо).

*Критерій застосування композиційних прийомів.* Ми вже частково порушували питання найбільш типових композиційних схем у творчості Б. Пяниди (Завершинський, 2018, с. 36–38). Проте в цьому разі йдеться про композиційне мислення як критерій у побудові ансамблевого декоративного антуражу, що, як нам здається, потребує низки додаткових зауважень та роз'яснень.

Побудова ритму та загальної композиційної цілісності окремого розпису не містить розмову про взаємодію між окремими формами в межах спільної морфології сервізу як комплексного, серійного твору. Важливо пам'ятати, що для художника в його спробах висловлюватися узагальнено, композиційні взаємозв'язки існують, насамперед, у межах усього комплексу. Між декоративними рішеннями існує така ж сама субординація, як і між композиціями форми. Наприклад, велика ваза співвідноситься із набором малих чайних пар, які водночас взаємодіють із периферійними елементами (ложечки, ополоники, кухлики, підмиски тощо). Зрештою це вимагає від художника гармонійного композиційного поєднання розпису, що водночас виступає невіддільною частиною морфології

сервізу, де також є місце для своїх композиційних рішень. Подібна схема застосовується Б. Пянидою у багатьох його ансамблевих розписах, що говорить про важливість дослідження зазначеного критерію. Такі взаємозв'язки простежуються і в проблемі простору та площини розпису; взаємодії окремих частин декоративної композиції та загального цілого.

*Критерій стильових та образних пошуків* виступає в якості об'єднувального елемента, який дозволяє митцю узагальнювати художню ідею через поєднання раніше застосованих прийомів, рішень та схем. Ми не випадково наголошуємо саме на терміні «пошук», оскільки творча манера розписів Б. Пяниди перебуває передусім у цьому творчому стані, коли мова йде про визначення стилістики та ідейно-змістовної складової розпису. Для майстра, із його здатністю до варіативного переосмислення образних знахідок, це виступає чи не головним критерієм в побудові ансамблю розпису. У багатьох випадках ми спостерігаємо, як митець формує умовні стильові кордони для певного типу розпису, а потім практично «закриває» проблему низкою серій, варіантів та розробок. Зрештою стилістика безпомилково упізнається, а художня ідея набуває широти та розгалуженості.

Стильові програми, що застосовані художником для осмислення ансамблевого розпису, переважно ґрунтуються на поєднанні класичних елементів поняття «стиль»: починаючи від типових технічних прийомів, до певної повторювальності у комбінації композиційних рішень та формоутворення розпису. Наприклад, експериментування із розмірністю лінії, її насиченістю та текстурними властивостями виводить автора на відповідне стильове узагальнення. Або розроблення певного мотиву у квітковому орнаменті переноситься на інший техніко-технологічний сценарій, що надає роботі іншого ідейного звучання. У подальшому Б. Пянида зазвичай повертається до вже знайдених комбінацій у новій якості та на ґрунті нових художніх ідей (наприклад, ідеї посттрадиційного мистецтва, про що ми неодноразово наголошували в інших дослідженнях, присвячених питанням

декоративно-ужиткового розпису) (Завершинський, 2017б, с. 35–36; Завершинський, 2017а).

Додатково наголосимо на тому, що зазначений критерій є для творчості Б. Пяниди одним з найбільш авторських. Наприклад, чимало майстрів використовують традиційні декоративно-ужиткові техніки розпису, проте безумовно авторським та актуальним лишається рівень художньо-образних пошуків, де митець висловлюється відкрито, із позиції власного творення.

В якості останнього критерію розглянемо *авторський символізм*. Його відмінність від попереднього полягає в іншому характері аналізу розпису.

Питання стилю та образної структури, безперечно, пов'язане із символами та трактуваннями, які автор закладає до змістовності розпису. Відповідь на запитання: що означає авторська естетика, які цінності та значення вона проголошує, є дуже важливим елементом дослідження творчого почерку майстра. Ансамблевість простежується і в характері застосування символіки розпису, яку сам Б. Пянида вважає вагомою складовою свого художнього мислення.

Серед найбільш типових елементів авторського символічного коду, що відповідають за побудову ансамблевості, виокремимо квітково-рослинний символізм, який успадковано майстром і від традицій українського декоративного розпису як такого, і від творчого набутку майстрів Будянського заводу, де багато років працював Б. Пянида (Мироненко, 2013, с. 12–13; Мироненко, 2011, с. 143).

Окрім цього певним програмним компонентом в ансамблевому та серійному розписі постає родинна символіка, яка виявляється у постійному діалозі художника із малою батьківщиною, близьким колом родичів та, у ширшому сенсі, із народними традиціями регіону та країни (*Борис Петрович Пянида. Автобіографія*).

*Принципи розпису сервізів Б. Пяниди.* Використовуючи наведені вище критерії, можемо констатувати кілька типів, кожен з яких розвиває певний набір особливостей, що притаманні для художньої мови Б. Пяниди.

У межах першого типу слід визначити такі підтипи розпису, що ґрунтуються на осмисленні засобів виразності та художньо-естетичної структури декорування.

Так, *варіативність* є одним із головних типологізуючих інструментів, коли спільна ідея отримує кілька варіацій, що по-різному осмислюють спільне естетичне бачення. У типовому сенсі варіативність постає об'єднуючим цілим для низки розписів, що зазвичай не інтерпретуються як художньо близькі (у такому разі типове все одно стає більш значущим за індивідуальне та унікальне).

Наприклад, сервіз «Сині троянди» (1977 р.) побудовано за принципом варіативної ансамблевості. Основним формоутворюючим елементом декору виступає парна побудова квіткової композиції, яка відрізняється розмірами, місцем у загальній композиційній схемі та характером розгортання руху розпису. Проте загалом стильова єдність та образна цілісність не викликає сумніву. Це досягається і колористично-фактурними засобами (сині відтінки, типовість мазка-штриха та ін.), і засобами формально-пластичної побудови образу.

Подібна схема властива і для програмного твору Б. Пяниди цього періоду — сервізу «Скорбота».

*Діалог* між основними елементами розпису також слід розглянути в якості вагомого чинника типології. У цьому разі визначені автором ознаки декору виступають як «співрозмовники», змінюють простір та образну структуру твору, формуючи особливий тип взаємодії елементів. Ґрунтуючись переважно на композиційних інструментах, діалогічні форми розпису помітно впливають на побудову ансамблевості, оскільки загальний устрій декорування не може сприйматися цілісно та узагальнено без зрозумілих внутрішніх взаємозв'язків.

Наприклад, художньо-естетична програма декорування сервізу «Соняшники» побудована за принципом діалогічної співзвучності елементів та характеру взаємодії між ними. Загальний коричневий тон розпису, його широкий та щільний мазок помітно домінують у структурній

побудові декору. Натомість не менше значення для узагальненого, ансамблевого бачення мають орнаментальні тонові смуги та кола, що окреслюють лінії форм предметів, допомагають охопити розміри моделі та розпису щодо один одного. Водночас центральний образ — квітка соняшника в оточенні бутонів та «цибульок» — виступає як найбільш виразний компонент авторського художнього висловлювання.

Наведемо короткий фрагмент аналізу розпису цього сервізу В. Мизгіної: «...Як розповідає сам художник, образ того чи іншого сервізу він прагне виразити і формою, і розписом, розробляючи їх одночасно. Задумуючи форму, він одразу бачить, де ляже розпис, який колір посилить звучання форми, наповнить її. Цей взаємозв'язок дуже наочно проглядається у наборі посуду «Соняшники». Форми його широкі, розкриті. Відводки по краях підкреслюють їх округлість, пов'язують великі й малі предмети набору у єдиний спокійний ритм. Квіти соняшника — стилізовані, узагальнені з променистими пелюстками — підкреслили об'єм і зв'язалися з формою обідком-ореолом, створеним завдяки використаний в розпису солей металів» (Мизгіна, 1986, 16 серпня).

На наш погляд, діалогічні форми розпису дозволяють авторові формувати структурно цільну, проте різноманітну канву розпису, в межах якої не втрачається ані стилістика, ані композиційно-просторова єдність.

Інструментом типології є і *акцентування елементів* — ще один важливий компонент, який відповідає за образну цільність розпису.

Наприклад, набір тарілок «Святковий», на перший погляд, виглядає різноманітно із композиційної та образно-стильової точок зору. Проте більш уважне споглядання дозволяє виокремити і ритмовану (із трьох складників) структурну побудову розпису, і загальну постановку композиційної площини, що вбирає в себе спеціально створену природно-рослинну хаотичність. Цільності розпису надає специфіка колористичних та фактурних акцентів, які акцентують центральний образ щодо фонових елементів.

Іншу особливість цього типологічного принципу демонструє Б. Пянида у розписі сервізу «Ягода». Загальна лінійна структура декорування запропонована майстром на межі між орнаментуванням та власне «вільним» декоративним розписом. Спільність колористичної палітри, її стриманість та тонова врівноваженість практично не задіяні автором для акцентування. Натомість щільну та ритмовану лінійну структуру розряджає більша за розмірами кругла ягідка, яка у загальному русі вторинних елементів використана в якості акценту.

Отже, проведений нами аналіз основних критеріїв розпису на прикладі сервізів 1970-х — 1990-х рр. дозволяє наголосити на особливому характері художньо-образного узагальнення, яке має очевидні ознаки ансамблевості та виражає авторське бачення стильової єдності декорування.

Загалом ми виокремлюємо декілька найбільш властивих художньому почерку майстра типів ансамблевого розпису.

Насамперед, у цьому сенсі слід згадати *ансамблі площинного типу*. Це особливий тип розпису, коли декорування вкриває форми виробів за «килимовим» принципом.

Ансамблі із *символьно-образним акцентуванням* становлять наступну типологічну групу. У ній згадаємо набір столового посуду «Скорбота», що, з нашої точки зору, слід зарахувати до програмних творів Б. Пяниди у період 1970-х — 1980-х років.

Важливим типом постає *ансамбль-оповідь*. У творчому багажі розписів Б. Пяниди — це цілком окрема тема, що є надзвичайно авторською та суб'єктивною. Оповідність загалом властива художникам декоративно-ужиткового розпису другої половини ХХ ст., певною мірою ця риса може вважатися характеристикою цілого покоління митців. Проте ансамблі-оповіді Б. Пяниди мають чимало особливих ознак, які варті окремого розгляду

Насамкінець, *формальні ансамблеві розписи* відрізняються тим, що їхня декоративно-оздоблювальна програма розвиває ідеї домінування форми розпису над сюжетом та образністю,

пошуку лінійності або опуклості на противагу іншим виражальним засобам.

**Висновки.** Аналіз творів мистецтва Б. Пяниди виявив, що основу творчого методу Б. Пяниди формує принцип серійності, який використаний художником у якості певного художньо-образного універсального бачення. Теми, що їх майстер порушує у своїх творах, розгорнуті широко, із максимально можливими варіаціями. Водночас естетика його розпису не є вторинною, навіть у тих випадках, коли Б. Пянида розгортає послідовно мистецьку серію, що ґрунтується на спільних стильових та композиційних знахідках. Одним із найяскравіших прикладів такого різностороннього бачення є мотив похилої квітки. У виконанні розписів 1970-х — 1980-х років він має виразне мінорне звучання, яке пов'язане з темами журби, скорботи, втрати. У сенсі композиційної побудови мотив має сталу та досить виразну структуру. Художник розвиває мотив у різних площинах, розгортає рух у простір вертикального або горизонтального руху, проте зрештою образне бачення мотиву упізнається та залишається сталим. Існує в різних варіаціях, що передають різноманітні настрої та використовуються автором як для навіювання туги та ліричної замріяності, так і для підкреслення ідеї зростання, руху й динамізму.

Встановлено, що одним із найчастіше застосованих композиційних прийомів Б. Пяниди є прийом симетричного розподілу площини розпису, який в авторському втіленні майстра має декілька варіантів (симетричної композиції із виразною центральною вертикаллю). Важливим для художника є загальна підпорядкованість розпису формоутворенню пластики (посуду). Співвідношення частин та цілого постає умовним, а в процесі доведення художньої ідеї до етапу декоративного розпису окремі елементи змінюються або набувають нового образного прочитання. Характерним для художньої манери Б. Пяниди є прийом використання тіньової рефлексії в якості формуючого компонента, який підкреслює рух композиції по колу. У багатьох творах характер рисунку фігур є округлим.

У таких роботах автор практично не застосовує гострі кути та прямі лінії. Композиційні рішення багатьох творів Б. Пяниди виконані в стриманій колористиці (т. зв. «малій палітрі»). Для них є характерною певна стильова умовність, що загалом наближає образи до народного розпису з його найвніми, проте життєздатними для передання художньої ідеї ознаками.

#### Список посилань

- Борис Петрович Пянида. *Автобіографія; рукопис з архіву родини Пянид*.
- Вяткин, А. (1979, 8 септєбря). *Нести людям радость (інтерв'ю з Б. Пянидою)*. Социалистическая индустрия.
- Завершинський, В. (2017а). *Олександр Опарій: петриківські мотиви у мистецтві декоративного розпису: монографічне дослідження*. Н. Мархайчук (Ред.). Раритети України. (Майстри українського фарфору та фаянсу).
- Завершинський, В. (2017б). Постпетриківка: стильова еволюція традиційного розпису в авторській інтерпретації Олександра Опарія. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 6, 30–36.
- Завершинський, В. (2018). Цикл жіночих образів 1960–2000-х років у художньо-декоративному розписі Б. П. Пяниди: стильові та композиційні особливості. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 34–39.
- Мизгіна, В. (1986, 10 квітня). *Сучасність, досконалість, оптимізм (виставка в Харкові, фото Пянида і Ханко, фото з виставки), Будянський фаянс*.
- Мизгіна, В. (1986, 16 септєня). Поезія майстерності (Виставка Б. П. Пяниди). *Вечірній Харків*.
- Мироненко, Н. (2013). *Будянський фаянс. Історія, художні особливості, персоналії (1887–2006)*. [Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво». Львівська національна академія мистецтв. Львів].
- Мироненко, Н. Г. (2011). Художньо-стилістичні аспекти розвитку мистецтва будянського фаянсу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, №7, 142–143.
- Ніколаєв, М. (1985, 12 грудня). *Його труд на радість людям. Будянський фаянс*.
- Пянида, Б. (2017, 10 вересня). *Запис розмови з майстром. Розмову веде В. Завершинський*.



## References

- Pianyda B.P. *Autobiography; manuscript from the archive of the Pianyda family*. [In Ukrainian].
- Myronenko, N. (2013). *Budy faience. History, artistic features, personalities (1887–2006)*. [Abstract of the thesis of Candidate of Art Criticism: 17.00.06 “Decorative and applied art”. Lviv National Academy of Arts. Lviv]. [In Ukrainian].
- Myronenko, N. H. (2011). Artistic and stylistic aspects of the development of Budy faience art. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura*, No. 7, 142–143. [In Ukrainian].
- Myzhina, V. (1986, April 10). *Modernity, perfection, optimism (exhibition in Kharkiv, photo by Pianyda and Hanko, photo from the exhibition), Budy faience*. [In Ukrainian].
- Myzhina, V. (1986, August 16). Poetry of mastery (Exhibition of B. P. Pianyda). *Vechirni Kharkiv*. [In Ukrainian].
- Nikolaiev, M. (1985, December 12). *His work is for the joy of people. Budy faience*. [In Ukrainian].
- Pianyda, B. (2017, September 10). *Recording of the conversation with the master*. The conversation is led by V. Zavershynskyi. [In Ukrainian].
- Viatkin, A. (1979, September 8). *To bring joy to people (interview with B. Pianyda)*. *Socialisticheskaja industrija*. [In Russian].
- Zavershynskyi, V. (2017a). *Oleksandr Oparii: Petrikov motifs in the art of decorative painting: a monographic study*. N. Markhaichuk (Ed.). Raryety Ukrainy. (Maistry ukrainskoho farforu ta faiansu). [In Ukrainian].
- Zavershynskyi, V. (2017b). Post-Petrikivka: stylistic evolution of traditional painting in the author’s interpretation of Oleksandr Oparii. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 6, 30–36. [In Ukrainian].
- Zavershynskyi, V. (2018). The cycle of female images of the 1960s–2000s in the artistic and decorative painting of B. P. Pianyda: stylistic and compositional features. *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 1, 34–39. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 20.05.2022

## МУЗИЧНА ІНТЕНЦІЯ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ

### **О. О. Клімова. Музична інтенція як засіб комунікації в естрадному вокальному ансамблі**

Розглянуто явище музичної інтенції та проаналізовано її роль у комунікативних процесах естрадного вокального ансамблю. Вивчення наукових публікацій за темою виявило, що поняття інтенції ґрунтовно досліджене у сфері філософії, але в музикознавстві, особливо в його естрадній галузі, є недостатньо вивченим. Актуальність обраної теми зумовлена зростанням популярності вокальних ансамблів на сучасній естраді та недостатнім теоретичним осмисленням процесів, притаманних цій формі виконавства. На основі виконавської та педагогічної практики, а також унаслідок теоретичного та емпіричного дослідження, автор висновок, що музична інтенція має першорядне значення на всіх стадіях творчої діяльності естрадної вокально-ансамблевої виконавської форми та відіграє ключову роль у його розвитку.

**Ключові слова:** *музична інтенція, естрадний вокальний ансамбль, направленість, ансамбліст, комунікація.*

### **O. Klimova. Musical intention as a mean of communication in variety vocal ensemble**

**The purpose of this article** is to analyze the subject of musical intention and its role in the communicative processes of the performing form of a variety vocal ensemble. The study of scientific publications on the topic revealed that the concept of intention is thoroughly researched in the field of philosophy, but in musicology, especially in its variety field, it has not been studied enough.

**The relevance** of the chosen topic is due to the growing popularity of vocal ensembles on the modern stage and insufficient theoretical understanding of the processes within this form of performance.

**The methodology.** In the course of this study, we used the following general and special methods: structural-functional, comparative-analytical, system-comparative, induction method, functional

and empirical. In combination, all these methods of scientific knowledge allow a wider and more detailed study of the specifics of the creative activity of a variety vocal ensemble.

**The results.** The subject of musical intention, as well as the participants in this process in the vocal ensemble, are highlighted. The influence of musical intention on the efficiency and success of the functioning of this performing form is analyzed. On the basis of our performing and teaching practice, as well as as a result of theoretical and empirical research, we come to the conclusion that the musical intention is of paramount importance at all stages of the creative activity of the variety vocal ensemble performing form and plays a key role in its development.

**The scientific novelty.** For the first time, the phenomenon of musical intention is studied as the main principle of the creative activity of a variety vocal ensemble. This subject is considered not only as an abstract phenomenon, but as the main link in all communication processes of the modern variety vocal ensemble.

**The practical significance.** The results obtained can be actively applied in the practice of existing professional ensembles, educational vocal groups, as well as in amateur ensemble creativity. The application of the principles of intentionality will help artistic directors and performers to work more effectively and professionally with the performing form of a variety vocal ensemble.

**Keywords:** *musical intention, variety vocal ensemble, orientation, ensemble player, communication.*

Філософське поняття «інтенція» (лат. «intentio») перебуває в полі зору багатьох дослідників не перше століття. Приблизно 1700 років уваги наукової думки до цього явища призвели на сьогодні до появи цілого спектру значень та пояснень дефініції. Іntenціональний спосіб пізнання світу містить в собі мотив

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

абстрактного мислення, що є одним із найважливіших та найхарактерніших для мистецької та науково-мистецької галузей. Сприйняття музичного мистецтва інтуїтивне, суб'єктивне і тому унікальне, оскільки дозволяє кожному створювати абсолютно індивідуальні, ні на що більше не схожі картини розуміння навколишньої дійсності, попри рівень професіоналізму чи ступеня залучення в мистецькі процеси. І найпершим та найприроднішим засобом досягнути цю естетику буття є музична інтенція.

**Актуальність теми.** Вивчення явища музичної інтенції зумовлено прагненням теоретичного осмислення комунікативно-інтенціональних процесів, що полягають в особливій магичній властивості єднання кількох особистостей в єдиний, монолітний, збалансований за різними параметрами ансамбль солістів-вокалістів, який здатен породжувати новий унікальний звукообраз на концертній естраді.

**Постановка проблеми.** Попри прискіпливе та детальне вивчення поняття інтенції у філософії та її визначальний характер у музичному пізнанні світу людиною, у сфері музичного мистецтва естради його відрізняє недостатня вивченість, що є основною проблемою, запропонованою до розгляду в цій статті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Явище інтенції доволі глибоко та докладно досліджено у філософії. Цим питанням у різний час цікавилися багато видатних філософів. Проте слід акцентувати на недостатній вивченості понять «інтенція» та «інтенціональність» саме у сучасному музикознавстві. У сучасному музикознавстві до вивчення інтенції звертаються Н. Янковська (2016), П. Тратті-Кухілл (2010), Н. Могилевська (2021), Р. Міллер (2010), В. ВанСаазе (2013) та ін.

**Мета дослідження** — простежити роль музичної інтенції у комунікативних зв'язках сучасного естрадного вокального ансамблю та виявити її вплив на процеси, характерні для цієї виконавської форми.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Інтенціональність є характерною ознакою сучасного естрадного виконавства, де форма

вокального ансамблю знаходить стійке та затребуване глядачем положення. Тлумачення цього явища часто видозмінювалися та перероблялися, починаючи з глибини століть. У сфері музичного мистецтва поняття інтенції посідає одну з перших позицій насамперед як спосіб пізнання та творення дійсності музикантом (автором, виконавцем, музикознавцем тощо). Саме ця «спрямованість», «налаштованість» суб'єкта на музичний акт полягає в основі всієї площини взаємодій сучасного Homo ludens (Й. Хейзінга), де, крім самого музиканта, активно залучається і глядач-слухач як рівноправний учасник процесу музичної комунікації.

Найперші згадки терміна «інтенція» простежуються у судочинній практиці римської правової системи, зокрема — у так званому формулярному процесі. Інтенція була основним аспектом складання формули позову, в якій подавалася претензія позивача до сторони відповідача (Зайков, 2018). Перші згадки у філософії зустрічаються у IV–V ст. у працях середньовічного богослова та філософа Аврелія Августина Іпонійського, який трактував інтенцію як спрямованість душі до найвищої позитивної мети — до Творця.

Філософська думка того часу диференціювала значення інтенції на дві підгрупи — теоретичну та практичну. Відповідно до практичної семантичної підгрупи інтенція передбачає як саму волю людини, так і спрямованість волі до якоїсь мети. Відповідності цієї позиції знаходимо і в працях св. Августина, що виокремлює також і поняття «уваги розуму» (лат. «animi intentio»). У поєднанні intentio і animi intentio з одного боку, а також об'єкта, який ми сприймаємо, та самого акту сприйняття з іншого, Августин вбачає один із базових елементів пізнання картини світу людиною, формування його світоглядних засад (Івін, 2004).

Пізніше цю думку у своєму двотомнику «Етика, або пізнай самого себе» успадковує та розвиває П'єр Абеляр, який однак диференціює поняття intentio та вчинку (лат. «opus»). Фома Аквінський основними структурними елементами морального акту волі людини називає

intentio та electio (лат. «вибір»). У Ф. Аквінського інтенція в теоретичному аспекті є невіддільною від його вчення про пізнання та означає не сам предмет пізнання, а сам образ цього предмету, що формується в душі людини. При цьому реально існуюча річ відрізняється від її образу, а intentio виступає як засіб розуміння цієї речі.

На сьогодні загальне тлумачення терміна зводиться до того, що інтенція (від лат. «прагнення») — це «намір, мета, спрямованість свідомості, мислення на який-небудь предмет» (Ільїчов та ін., 1983). Цікавим також є визначення сучасного французького доктора філософії А. Конт-Спонвіля, що має на увазі під цією дефініцією «вольове спонукання, що існує в теперішньому, але спрямоване на майбутнє або на намічену мету. Інтенція є проекцією волі або її метою» (Конт-Спонвіль, 2012).

За умови розуміння інтенції як акту волі людини стає очевидним психологічний аспект питання, що вносить до нього суб'єктивну компоненту. Саме ця суб'єктивна складова стала основною у феноменологічному вченні Е. Гуссерля, що ввів інтенціональність як категорію свого філософського аналітичного апарату. Відповідно до феноменології Е. Гуссерля інтенціональність — це «основний характер свідомості взагалі, яка завдяки цьому є не лише переживанням, а й переживанням, що має сенс» (Гуссерль, 2009, с. 467).

Поняття інтенції та інтенціональності у багатьох аспектах можна порівняти зі сферою музики та музичного сприйняття зокрема. Сучасні філософи дедалі частіше стикаються з труднощами теоретичного осмислення феномену музики, що пов'язано з ірраціональною природою цього явища. В. Медушевський, Л. Шаповалова, В. Сокіл у своїх наукових працях звертають увагу на недосконалість існуючих підходів у пізнанні музики. Як справедливо зауважує доктор філософії В. Сокіл, «західна теорія та філософія музики центрована переважно на (...) піфагорійсько-галілеївській моделі, що характеризується онтологізацією, об'єктивізацією, інтелектуалізацією (математизацією) та

міфологізацією музичної предметності» (Сокол, 2015, с. 39). Такий підхід раціонального аналізу музики на сьогодні схоже починає себе вичерпувати, вимагаючи залучення нових філософських підходів до вирішення проблеми. У такому контексті інтенціональність може стати одним із можливих способів вирішення цієї проблеми.

Сприйняття музики і переживання почутого, що йде після акту сприйняття, лежить поза полем раціонального осмислення. Ми чуємо, сприймаємо, відчуваємо музику не розумом, а душею, що породжує особливу духовну реальність (Медушевський, 1988), у якій і відбуваються процеси пізнання. І це має глобальне значення в сучасному світі, що поступово втрачає моральні цінності і поглинається культом матерії та споживання. У такому ракурсі музичне мистецтво цілком може знову виступити в ролі ціннісного орієнтира, який «здатний перебудувати систему цінностей самої людини, не тільки додаючи до неї нові елементи, але й, насамперед, змінюючи ієрархію смислів, цінностей та норм» (Лукін, 2013, с. 93).

Невловима, невидима і тому таємнича «магія» взаємодії всіх елементів виконавської форми естрадного вокального ансамблю складно піддається науково-теоретичному осмисленню і перебуває швидше за рамками раціонального мислення — закони формування цієї виконавської форми загалом спираються на традиційні критерії ансамблевості в музичному мистецтві. Серед основних параметрів виступають темброва, звуковисотна, метро-ритмічна злагодженість тощо. В естрадному ансамблі до зазначеного переліку додається гармонійне співвідношення сценічних образів солістів ансамблю, їх манери співу та поведінки на сцені, збалансованість володіння хореографічними навичками, а також уміння комунікувати з публікою, залучаючи її як ще одного учасника перформативного дійства. Все це поєднується у процесі створення вокального ансамблю, народжуючи єдиний та збалансований за різними показниками виконавський організм.

Проте музикознавчий аналіз специфіки вокально-ансамблевої форми виконавства, що керується чітко визначеними і конкретними принципами дослідження, дати повноцінну відповідь на питання у чому секрет досконалого ансамблю виконавців здатен лише частково. Одним із способів вирішити це завдання є звернення до вивчення музичної інтенції — основного єднаючого елемента, що пов'язує між собою всіх учасників розгалуженої комунікативної системи естрадного вокального колективу. Розглянемо далі роль музичної інтенції у процесі життєдіяльності вокального естрадного ансамблю.

Отже, з огляду на загальне філософське визначення явища інтенції, можна зазначити, що *музична інтенція* — це спрямованість свідомості та мислення на певний музичний предмет чи процес. У такому випадку необхідно визначити учасників музичного акту та предметно-процесуальне поле, із яким вони вступають у взаємодію. Предметом музичної інтенції незмінно є музичний твір у динаміці його залучення до репертуару ансамблю (починаючи з етапу підбору серед наявних композицій або створення автором спеціально для конкретного виконавського колективу до стадії його концертної презентації). Залежно від функцій учасників музичного процесу ракурс погляду на цей предмет може змінюватися. У контексті вивчення виконавської форми естрадного вокального ансамблю такими учасниками комунікативного простору естрадного вокального ансамблю можуть бути:

- ансамбліст-вокаліст;
- художній керівник/лідер вокального ансамблю;
- автор композиції (композитор/аранжувальник/співавтор);
- глядач/слухач;
- інші учасники колективу, що можуть брати участь у творчій діяльності, але не є зазначеними вище (хореографічна група, режисер-постановник, звукорежисер та ін.).

Сконцентруємо увагу на вивченні інтенціональних процесів, що відбуваються всередині естрадного вокального ансамблю, де найбільш

залученими до творчих процесів учасниками є художній керівник (або лідер вокального колективу) та сам виконавський склад, представлений ансамблістами-вокалістами. Такий вибір пояснюється тим, що саме ці учасники мають найбільший вплив на формування генерального вигляду вокальної композиції з погляду суто музичних критеріїв сприйняття ансамблевості як якості.

У процесі роботи над вокально-ансамблевим твором виявляються його окремі складові — партії, їх співвідношення, характерні співзвуччя, притаманні жанрово-стильові ознаки, ритмічні та гармонічні структури, тощо. Художній керівник або лідер вокального гурту, який скеровує процес підготовки музичного твору, визначає локальну мету певного етапу його вивчення та допомагає ансамблістам спрямувати свій інтенціональний потенціал на цю мету, обираючи та виділяючи її як пріоритетну.

На кожному етапі формування естрадного вокального ансамблю як єдиного музичного організму виникає необхідність у тісній комунікації його учасників. І музична інтенція, як вже було зазначено, слугує основним методом сполучення, щоб об'єднати роботу різних музикантів та налаштувати їх на єдиний результат. Розглянемо прояви інтенціональності на різних етапах роботи естрадного вокального ансамблю та роль музичної інтенції на шляху досягнення загального результату — завершеної та збалансованої вокально-ансамблевої композиції.

На основі своєї виконавської та педагогічної практики роботи із естрадним вокальним ансамблем автор схильна виокремити декілька таких етапів. На практиці, залежно від сталості вокального колективу, перші етапи може бути пропущено. Але навіть на перших стадіях творчої роботи такого колективу музична інтенція відіграє ключову роль.

Отже, представлений аналіз явища інтенції в естрадному вокальному ансамблі охоплює всі стадії роботи над створенням естетично довершеного музичного твору. Умовно позначимо наступні: *I етап* — сама ідея створення вокального колективу. На цьому рівні інтенція

проявляється як творчий задум автора (одного або відразу кількох) втілити в реальність концепцію нового колективу. Заохочування до такої мети, прагнення створити унікальний та якісний ансамбль (і як колектив, і як якість) є основним мотивом автора. Іntenція тут проявляється як зорієнтованість на якийсь ідеальний результат, концепт якого народжується у задумах творця естрадного вокального колективу. Саме цей задум, наділений рисами досконалості (за визначенням іntenції у Фоми Аквінського), виступає потужним спонуканням у теперішньому часі, спрямованим на реалізацію в майбутньому (згідно з трактуванням іntenції Конт-Співілем).

На *II etani* відбувається підбір вокалістів, які, власне, і мають сформувати естрадний ансамбль. Найчастіше такий колектив складається з осіб, знайомих раніше, із залученням нових музикантів. У разі, коли основний склад формується з раніше знайомих естрадних вокалістів, момент психологічної (а отже – і музичної) «спайки» вирішується дещо швидше та ефективніше. У випадку, де підбір артистів-вокалістів в ансамбль відбувається шляхом кастингів і відборів сторонніх одне одному музикантів, цей процес протікає дещо складніше, нерідко зумовлюючи конфлікти та подальші коригування у складі виконавців-ансамблістів. На цьому етапі музична іntenція виступає в ролі основного сполучного елемента, що дозволяє об'єднати часом абсолютно різні за світоглядом особистості в один колектив, який поки що не можна назвати естрадним вокальним ансамблем повною мірою, а швидше його прототипом, що передувє версії кінцевого результату.

Музична іntenція на цьому рівні здатна об'єднати погляди різних особистостей солістів-вокалістів, дозволяє в деяких випадках примирити амбіції, скоригувати погляди на кінцевий результат, пристосувати особисті якості окремого артиста під вимоги концепту, орієнтувати його на загальне ціле, і таким чином – трансформувати особистість соліста-вокаліста, відкриваючи його нові якості крізь призму взаємодії з партнерами у вокальному

ансамблі. Рухомі метою створення якісного музичного «продукту», а також ідеєю заповнення потреби в музичній комунікації з однодумцями свого професійного кола, музиканти (що мають специфічні особливості характеру, темпераменту, тембру голосу, виконавську манеру, енергетичну подачу образу і голосу) починають продуктивно взаємодіяти між собою. Музична іntenція як спрямованість створення нового ансамблевого звучання виступає у ролі об'єднуючого і стимулюючого начала.

*III etan* є трудомістким процесом репетицій та «підстроювання» розрізнених елементів в єдине ціле, де музична іntenція відіграє ключову роль. Власне, ця стадія і є самою іntenцією, її ототожненням. Подібно до настроювання музичного інструменту, кожен із вокалістів включається у складну трансформацію творчих одиниць ансамблю, що, однак, дозволяє зберегти особисті якості кожного ансамбліста (а в естрадному напрямку навіть зобов'язує до цього). Музична іntenція, що об'єднує «зростаючий» вокальний ансамбль, дозволяє налаштувати тісні довірчі взаємини, які у найбільш стійких колективах з часом переростають у відносини на кшталт сімейних; вивірити роботу у вивченні та виконанні своєї партії та у співпраці із партнерами, віднайти ладо-гармонічний, метро-ритмічний, жанрово-стильовий, інтонаційний баланс; підпорядкувати виконавську манеру, створити концепцію майбутнього звукообразу, що визначить напрям творчої діяльності вокального колективу; співвіднести особисті навички хореографії, пластики, комунікативності із єдиним результатом ансамблевої роботи; зрештою досягти катарсису внаслідок залучення до загального музичного процесу, відчуття радості та повномірного екзистенційного проживання.

Музична іntenція включає в себе на даному етапі вибудовування багатого обертонами унісону, повнозвучних акордових вертикалей, відчуття партнера в агогічних умовах а *carpella*, деталізацію дихання, вибудовування характеру звуку, викликаного драматургічними особливостями твору, єдиний рух динамічних відтінків, цілісності підсумкового.

*IV етап* процесу становлення ансамблю та підготовки вокального твору вінчає всю виконану роботу та виправдовує вкладені сили та старання ансамблістів-вокалістів. Це — етап концертної практики колективу, що пройшов довгий шлях формування та співування. На цій стадії еволюції ансамблю більшість конфліктів залагоджено, ансамблісти звикли «інтенціонувати» одне одного, тобто відчувати, інтуїтивно розуміти, а отже, передбачати поведінку партнера (наприклад, відчувати вокальне дихання іншого вокаліста та заздалегідь розуміти час та характер його вступу). За допомогою музичної інтенції, колектив колись сторонніх артистів-вокалістів з їхньої доброї волі перетворюється на єдиний організм, який живе за внутрішніми законами та регулюється ними. Це не просто співставлення незалежних музикантів, які зіткнулися волею випадку, а повноцінна виконавська одиниця, що вирізняється унікальним звукообразом, збагаченим особистими якостями кожного з ансамблістів, результатом роботи якої є завершений, музично та естетично збалансований вокально-ансамблевий твір на концертній естраді.

**Висновки.** Внаслідок ретельного теоретичного та емпіричного аналізу проблеми ролі музичної інтенції у комунікативних процесах сучасного естрадного вокального ансамблю визначено засадниче значення явища інтенції у формуванні закритої системи функціонування виконавської одиниці творчого колективу. Автор дійшов наступних висновків:

1. Поняття інтенції глибоко досліджується філософською думкою протягом тривалого періоду часу, але сучасним музикознавством вивчено недостатньо і потребує подальшої розробки.

2. Зростання популярності сучасних естрадних вокальних формацій свідчить про актуальність вивчення музичної інтенції як явища сучасного естрадного вокального ансамблю. Музична інтенція має безпосереднє відношення до формування та діяльності сучасного естрадного вокального ансамблю, зокрема його комунікації.

3. На етапах становлення вокального ансамблю інтенція проявляється у різних аспектах, надзавданням слугує головна ідея звукоутворення, прагнення якої постає головним об'єднуючим началом. Музична інтенція дозволяє трансформувати особистість, відкриваючи її не виявлені раніше межі крізь призму взаємодії в ансамблі і цим збагачуючи як самого носія якостей, так і загальний результат взаємодії виконавців-ансамблістів; обумовлює народження нового, унікального звучання та сценічного образу вокального ансамблю.

Отже, музична інтенція — головний сполучний і формотворчий засіб комунікації в естрадному вокальному ансамблі.

#### Список посилань

- Гуссерль, Э. (2009). *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*. (Т. 1, изд. 2). Академический проспект.
- Зайков, А. (2017). *Римское частное право* (изд. 2). Юрайт.
- Ивин, А. (Ред). (2004). *Философия: Энциклопедический словарь*. Гайдарики.
- Ильичёв, Л., Федосеев, П., Ковалёв, С., Панов, В. (Ред.). (1983). *Философский энциклопедический словарь*. Советская энциклопедия.
- Конт-Спонвиль, А. (1983). *Философский словарь*. Этерна.
- Лукин, А. (2013). Интенция сознания и духовная жизнь личности. *Социум и власть*, 2 (40), 93–96.
- Медушевский, В. (1988). *Музыковедение: проблема духовности*. Советская энциклопедия.
- Сокол, В. (2015). *Интенциональный разум и музыкальное мышление: феноменологическая дискрипция*. [Автореф. дис. ...доктора философских наук]. Тюменский государственный университет, Тюмень.
- Хёйзинга, Й. (1997). *Статьи по истории культуры*. Прогресс.
- Miller, R. (2010). Artist Intentions: a Case for Quality Covers. Plasketes, G. (Ed.), *Ashgate Popular and Folk Music Series*. (pp. 231–239). Ashgate Publishing Ltd.
- Trutty-Coohill, P. (2010). Art, Intention and Communication. *Art Inspiring Transmutations of Life*, 106, 351–360.
- VanSaaze, V. (2013). From Intention to Interaction: Artist's Intention Reconsidered. *Installation Art*

*and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, 109–141.

### Referencers

- Comte-Sponville, A. (1983). *Philosophical Dictionary*. Eterna. [In Russian].
- Huizinga, J. (1997). *Articles on the history of culture*. Progress. [In Russian].
- Husserl, E. (2009). *Ideas for Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy*. (Vol. 1, ed. 2). Akademicheskij prospekt. [In Russian].
- Ilyichev, L., Fedoseev, P., Kovalev, S., Panov, V. (Eds.). (1983). *Philosophical encyclopedic dictionary*. Sovetskaja jenciklopedija. [In Russian].
- Ivin, A. (Eds.). (2004). *Philosophy: Encyclopedic Dictionary*. Gaidariki. [In Russian].
- Lukin, A. (2013). The intention of consciousness and the spiritual life of the individual. *Socium i vlast'*, 2 (40), 93–96. [In Russian].
- Medushevsky, V. (1988). *Musicology: the problem of spirituality*. Sovetskaja jenciklopedija. [In Russian].
- Miller, R. (2010). Artist Intentions: a Case for Quality Covers. Plasketes, G. (Ed.), *Ashgate Popular and Folk Music Series*. (pp. 231–239). Ashgate Publishing Ltd. [In English].
- Sokol, V. (2015). *Intentional Mind and Musical Thinking: A Phenomenological Discrimination*. [Master's thesis]. Tyumen State University, Tyumen. [In Russian].
- Trutty-Coohill, P. (2010). Art, Intention and Communication. *Art Inspiring Transmutations of Life*, 106, 351–360. [In English].
- VanSaaze, V. (2013). From Intention to Interaction: Artist's Intention Reconsidered. *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, 109–141. [In English].
- Zaikov, A. (2017). *Roman Private Law* (2nd ed.). Yurait. [In Russian].

Надійшла до редколегії 14.02.2022



**І. С. Мостова**

Харківська державна академія культури, м. Харків

**Є. В. Янина-Ледовська**

Харківська державна академія культури, м. Харків

## НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ СЛОБОЖАНЩИНИ В ЯРМАРКОВІЙ ТРАДИЦІЇ

**І. С. Мостова, Є. В. Янина-Ледовська. Народний танець Слобожанщини в ярмарковій традиції**

Осмилено функціонування слобожанського народного танцю в системі ярмаркових заходів з урахуванням історичного аспекту. Визначено вплив соціокультурних факторів на зміну форм та композиційних перебудов у танцях відповідно до календарного періоду організації ярмарків та їхньої тематики в регіоні, який досліджується. Розглянуто народний танець як засіб складної міжетнічної комунікації, а також вплив інтеграційних процесів, що стимулювались ярмарковою традицією, на виникнення еkleктичних форм танцювального фольклору на Слобожанщині. Проаналізовано взаємодію танцю з іншими формами народної творчості в контексті ярмаркової традиції. Представлено практичні способи збереження ярмаркових традицій у сучасному професійному та аматорському народно-сценічному мистецтві через дослідження танцювального контенту на відеохостингових сайтах.

**Ключові слова:** народний танець, культура Слобожанщини, ярмарки, українська культура, функції танцю.

**I. Mostova, E. Yanina-Ledovska. Folk dance of Slobozhanshchyna in the fair tradition**

**The purpose of the article** is to study the peculiarities of the Sloboda folk dance development in the context of the historic genesis of the fair tradition in the region that provides grounds for further functioning of the folk dance, argues for the peculiarities of the dance canon and will expand the themes of modern choreographers' creativity.

**The methodology.** The research methodology is based on the main cultural approaches. The historical approach to the study of the fair as an artistic phenomenon provided a comprehensive understanding of the formation, functioning and development of folk dance in the tradition. The

system approach formed the idea of fairs as a complex cultural phenomenon, all elements of which are interconnected and interact with each other.

**The results.** The Sloboda fairs, from the time of their establishment to the present, are not only trade and economic events but also cultural and artistic events, designed to preserve the customs and traditions of the region. In the fair tradition, a folk dance performed mainly communicative and entertaining functions, today it also relays the artistic heritage. Due to internal inter-ethnic communication, which improved assimilation, a regional dance canon was formed, which makes the modern folk-stage dance of Slobozhanshchyna recognizable. The only negative manifestation of the growth of interest in fair culture and works of decorative and applied art and folklore is the levelling of regional features caused by the attraction to quantitative indicators.

**The scientific novelty.** The novelty of the research lies in the fact that a comprehensive analysis of the folk-dance functioning in the system of the fair tradition, with the account of socio-cultural and historical changes, was carried out for the first time. In contrast to previous studies, the fairs of Slobozhanshchyna were studied not as a trade and economic event, but from the point of view of their importance for the development of the traditional culture in the region.

**The practical significance.** The obtained theoretical results can become the basis for further research in the field of genres and types of folk art of Slobozhanshchyna, writing of educational and methodological manuals for secondary and higher education institutions, and will be auxiliary material for ballet master activities. The analysis of choreographic works fixedly attached in the article will preserve the creativity of contemporaries for future generations.

**Keywords:** folk dance, culture of Slobozhanshchyna, fairs, culture of Ukraine, dance.

**Постановка проблеми.** Унаслідок складних соціокультурних процесів, що супроводжували заселення регіону, який досліджується, вивчення специфіки виконання та побутування народного танцю відбувалось частково або опосередковано. У зв'язку з відсутністю своєчасних етнохореологічних експедицій практичний матеріал фіксувався некваліфіковано. Наслідком утворених мистецько-танцювальних лагун став ускладнений процес розвитку та збереження народного танцю Слобожанщини в сучасній сценічній традиції. Удосконалення сучасного народного-сценічного мистецтва регіону можливе в результаті звернення до витоків його формування. У цьому ракурсі вивчення народного танцю в ярмарковій традиції покликане деталізувати знання етнохореологів щодо специфіки утворення унікально-регіональних ознак танцювального канону Слобожанщини.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Фундаментальними працями, у яких досліджено особливості організації ярмарків Слобожанщини, незмінно вважаються монографії Д. Багалія «Історія Слобідської України» та М. Сумцова «Слобожане: історико-етнографічна розвідка». Д. Багалій створив ґрунтовні дослідження, зафіксувавши деталі виникнення, поширення, організація ярмарків, а також специфіку ведення торгівлі. Крім того, автор зафіксував кількісні показники торгівлі, що сьогодні стає у нагоді під час дослідження економічного фактору ярмаркової традиції. М. Сумцов детально вивчав ярмаркову традицію в регіоні, присвятивши цьому соціокультурному явищу окремих розділ, виконавши опис товарів, класифікувавши продавців, схарактеризувавши традиції та ярмаркові звичаї. До вивчення мистецької традиції, що поширювалась під час проведення ярмарків, звертався В. Іванов, описуючи у своїх монографіях організацію вистав, репертуар ярмаркових театрів (Іванов, 1898). Дослідження ярмаркової традиції Слобожанщини продовжується в сучасних наукових доробках, але переважає вивчення економічного аспекту цього культурного явища. Так, у статтях В. Юрченко «Народні звичаї на ярмарках Слобідської України» і «Торгівельні звичаї купівлі та продажу

товарів на ярмарках України в другій половині XIX — на початку XX століття» досліджено торговельно-економічні аспекти впровадження та популяризації ярмарків у зазначеному регіоні. Авторка зосередилась на характеристиці товарообігу, особливостях організації ярмарків в різні історичні періоди, але не звернула уваги на особливості розвитку мистецтва як однієї з основних складових цих культурних заходів. Про балагани, ярмаркові театри та інтермедії науковиця в цих статтях згадує лише частково, констатує їхню наявність. Народний танець, як традиційний елемент ярмарків, майже не вивчався, особливо ця прогалина спостерігається в сучасній науковій літературі, унаслідок чого складно сформувати загальне враження про особливості танцювальної спадщини слобожан. Інтерес викликає науковий доробок В. Юрченко «Народні розваги на українському ярмарку (друга половина XIX — початок XX ст.)». Саме в цій статті вивчається мистецький аспект, а також окреслено розвиток та функціонування театральних вистав у ярмарковій традиції українців. Сучасність ярмарків представлено також у науковій статті В. Юрченко «Сучасні вияви і трансформації традиційних форм торгівлі українців у XX — на початку XXI століття (на прикладі Слобожанщини)», де авторка детальніше досліджує мистецькі аспекти.

**Мета статті** — розглянути особливості розвитку народного танцю слобожан у контексті історіогенезу ярмаркової традиції в регіоні, що забезпечить фундамент для подальшого функціонування народно-сценічного танцю, аргументує ознаки танцювального канону та розширить тематику сюжетів для творчості сучасних балетмейстерів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Ярмарок — це не лише торговельно-економічний захід, що має на меті поліпшення матеріального стану торгівців. Українські ярмарки, особливо ярмарки Слобожанщини, акумулювали народні звичаї та традиції, виступаючи потужним засобом міжетнічної комунікації. Ярмаркова традиція слобожан сформувалась з початком заселення регіону. Участь у торговельних заходах, що відбувались повсякчасно,

брали всі верстви населення регіону, користуючись особливими пільгами на безмитну торгівлю (Багалій, 1990). Корінні українці, що переселялись на Слобожанщину, на початку становлення ярмаркової традиції, інтересу до цих торговельно-мистецьких заходів не виявляли, що М. Сумцов зумовлює особливими ознаками характеру: чесністю та щедрістю (Сумцов, 2011). З плином часу ярмарки займали дедалі більше місця в житті слобожан, забезпечивши складний міжкультурний обмін у регіоні. Ярмарки проводили у великих містах, містечках та селах, відрізнялись за масштабом і тривалістю, але всі вони відзначались різноманітністю товарів. Особливою популярністю користувались харчові вироби, худоба, птиця, елементи одягу, тканина, килими, металеві вироби, тютюн та горілка.

Великі ярмарки могли тривати від 20 до 30 днів, маленькі — 5–7 днів. Незалежно від тривалості заходу, ярмарки мали традиційні етапи: підготовча частина (під час якої обиралось місце для ярмарку та балагана), «підторжя» (торгівля до офіційного відкриття), початок торгівлі, кульмінація торгівлі, «розторжжя» (завершальна стадія, під час якої намагались дорозпродати товар, збиралися додому) (Юрченко, 2016). Кожен з цих етапів супроводжувався піснями, танцями та інтермедіями. Саме в умовах тісного міжетнічного контакту, що відбувався невимушено, та який було складно заблокувати консервативністю поглядів певних верств населення, формувались особливості виконання народних танців слобожан.

Науковці часто стверджують, що протягом усього періоду формування національного складу в регіоні переважали консервативні світоглядні концепції (Сумцов, 2011). Поширення ярмаркової традиції нівелювало різницю в традиційній культурі, формуючи спільні ознаки народного костюма, завдяки використанню фабричного одягу та тканин мануфактурного виробництва. На великі ярмарки часто привозили «сукно, золоту та срібну парчу, шовк, оксамит, льняні та пенькові тканини» (Мостова, 2019), а також готові текстильні вироби: хустки, стрічки,

спідниці, «шалі», фабричні чоботи та черевики. Уніфікація одягу зумовила появу спільних рухів у танцях, які відзначались використанням подібних частин у костюмі. Таким чином формувался типовий танцювальний канон, який мав специфічні регіональні ознаки. Виконання рухів, що були запозичені з фольклорного танцю Центрального регіону України та Полісся, змінювалось відповідно до змін в одязі. З появою широких фабричних спідниць сталі рухи українського народу з кубових тканин рухи почали виконуватись довільніше, легше, у лексиці з'явилися стрибки, скоки та перескоки, притупи, дрібні вистукування, у положеннях тулуба виникли довільні різкі нахили й повороти. Ярмаркова культура також впливала на трансформацію головних уборів, знову-таки, через появу фабричних виробів, яка робила виконання народних танців невимушеним, рухливим. З появою широких хусток «шалей» (шовкові або вовняні), які слобожани купували на ярмарках, у танцювальному каноні сформувались нові положення рук, утворилися рухи, які цей елемент костюму спровокував, набула поширення специфічна взаємодія в парі між чоловіком та жінкою під час танцювання. Окрім того, хустини видозмінили такий композиційний елемент, як «ворота», що є характерною ознакою регіонального танцювального канону: танцівники проходили під піднятими догори хустинами, які утворювали «ворота». Шкіряне взуття на підборах (черевики та чоботи) сформували в слобожанській танцювальній традиції дрібні вистукування з синкопованими утвореннями, удари та притупи складної ритмоструктури (Мостова, 2019).

Репертуар ярмаркових театрів налічував багато побутових сценек та інтермедій, головними героями яких були селяни, міщани, козаки та інші верстви населення, що формували етнічний склад регіону. Переважали жартівливі та ліричні сюжети, у контексті яких формувались жанри народного танцю. Невід'ємною частиною балаганів та ярмаркових театрів було виконання народних танців у супроводі трістих музик. Музиканти, як і інші учасники

ярмаркових гуртів, переїздили з однієї слободи в іншу, тим самим прискорюючи асиміляційний процес, синтезуючи жанрові особливості виконання польок, що були сприйняті ними в різних районах регіону, у народні танці. Окрім того, ярмаркова традиція спрощувала міжкультурну комунікацію: в контексті вистав виконувались народні танці, пісні та музика не лише слобожан, але й інших національних меншин: циган, євреїв, греків, вірмен, поляків та інших. Значного впливу на виникнення новостворених у народних танцях такий діалог культур не мав, тому що міжетнічні контакти були короткочасними. Часто пісні і танці запозичувались повністю, дещо змінюючи манеру виконання відповідно до власної світоглядної системи.

У XIX ст. кількість великих ярмарків скорочується у зв'язку з появою залізничного транспорту (Юрченко, 2017). У містах і селах, де товарообіг був уповільненим, ярмаркова традиція продовжувала домінувати в економічному середовищі. Звичайно, у великих містах ярмарки продовжували функціонування, але їх мистецька складова значно змінилась з плином часу: прискорені темпи індустріалізації та уніфікації місцевих традицій призвели до розгалуження фольклорної танцювальної традиції, що раніше побутувала на ярмарках. Поява типового фабричного одягу, розвиток міської культури, спроби уряду контролювати мистецький рух призвели до втрати мистецької ярмаркової традиції.

У XX ст. проведення ярмарків контролював уряд, а тому розважальна складова також дещо змінювалась: з'явилося більше культурно-просвітницьких заходів, які виконували навчально-ознайомчі функції, проводились лекції, продавалась ознайомча література (Юрченко, 2017). Наприкінці означеного століття ярмарки замінюються «базарами», на яких майже не зберігається розважальна функція.

Відродження мистецької ярмаркової традиції на Слобожанщині розпочалось в часи Незалежної України. У м. Харкові та інших містах регіону відновили ярмаркову торгівлю, а разом з нею і мистецький рух. Сучасні ярмарки ста-

ли не лише центрами торговельно-економічних відносин, але й осередками збереження та ретрансляції зразків народного мистецтва. На організованих сценічних майданчиках відбуваються концерти за участі фольклорних гуртів, сольних виконавців, професійних та аматорських творчих колективів. Це унікальна можливість побачити весь спектр жанрів народної творчості в одному місці, оцінити рівень виконавської майстерності, ознайомитись зі звичаями та традиціями регіону. Під час подібних заходів обласні та міські центри народної творчості професійно оцінюють рівень мистецької традиції та мають можливість скоординувати свою діяльність у безпосередній співпраці з колективами.

Яскравим прикладом відтворення ярмаркової традиції у регіоні стало започаткування проведення Великого Слобожанського ярмарку (м. Харків) (Юрченко, 2018). Окрім значної економічної результативності, слід розглядати ярмарок як сучасний мистецький центр. У рамках заходу працює «Місто майстрів», де можна побачити та придбати різні витвори декоративно-ужиткового мистецтва, творчі колективи презентують концертні програми, проводяться тематичні майстер-класи та перформанси, що дозволяють передавати традиції від покоління до покоління. На Великому Слобожанському ярмарку представлено кожен район регіону відповідно до місцевих традицій. За умовами проведення кожен район формує експозицію у вигляді традиційної хатини, яка оздоблюється типовими декоративними елементами. Біля кожної «хатини» відбувається презентація району з піснями, танцями, демонстрацією декоративно-ужиткових виробів (Юрченко, 2018). Важливим зауваженням науковців слід уважати тезу про негативний вплив поширення продажу декоративно-ужиткових витворів мистецтва. Багато сучасних етнологів стверджують, що у зв'язку зі зростанням попиту та пропозиції уніфікується або просто зникає регіональна традиція. Теж саме можна зазначити і про танцювальне мистецтво, яке представлене на сучасних ярмарках. Більшість колективів репре-

зентують народно-сценічні танці, створені на фольклорному матеріалі Центрального або Західного регіонів України, або ж на псевдослобожанському фольклорному матеріалі. Унаслідок нехтування танцювального канону поширюються хибні уявлення про специфіку виконання танцювальних рухів та ознак композиційних перебудов, що були притаманні слобожанам. Орієнтуючись на професійне танцювальне мистецтво фольклорні та етнографічні колективи також втрачають ознаки регіональної мистецької традиції.

Ярмаркова традиція, як явище не лише економічне, але й культурно-мистецьке, вплинула на формування змісту сучасного народно-сценічного танцю. Багато балетмейстерів у своїх хореографічних творах прагнули відтворити ярмаркові звичаї. Одним з наймасштабніших творів мистецтва, в основі якого покладено ярмаркову традицію, є мюзикл «Сорочинський ярмарок» (композитор — О. Злотника, режисер, хореограф — О. Ніколаєв, прем'єра відбулась у 2015 р.), що входить до репертуару Дніпропетровського академічного театру опери та балету. Вистава не лише зберігає літературну основу, а й чітко відтворює звичаї та традиції, що були типовими для Полтавських та Слобожанських ярмарків. Балетмейстер створив танці сільської молоді, циганський танець, танець нечистої сили, сформувавши хореографічний текст на стику класичного та народного танців, завдяки чому вся хореографічна партитура має єдиний виконавський стиль.

З-поміж аматорських та професійних хореографічних колективів тема ярмарку також є актуальною. У репертуарі флагамена професійного хореографічного мистецтва Слобожанщини — Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю, нещодавно з'явився хореографічний твір (балетмейстер — Г. Акулова), де відтворено традицію відвідування ярмарків селянами. За сюжетом твору літній чоловік супроводжує молодих дівчат на ярмарок за стрічками, прикрасами, хустками та іншими елементами дівочого вбрання. Хореографічний текст твору чітко відтворює танцювальний ка-

нон регіону, а глядач має змогу ознайомитись з переліком ярмаркових товарів та зануритись у святкову атмосферу цих заходів.

**Висновки.** Слобожанські ярмарки, від часів свого заснування до сьогодні, це не лише торговельно-економічний захід, але й культурно-мистецька подія, покликана зберегти звичаї та традиції регіону. У ярмарковій традиції народний танець виконував переважно комунікативну та розважальну функції, сьогодні він також ретранслює мистецьку спадщину. Завдяки внутрішній міжетнічній комунікації, яка поліпшувала асиміляцію, утворився регіональний танцювальний канон, який робить сучасний народно-сценічний танець Слобожанщини впізнаваним.

Від початку поширення ярмарків у регіоні народний танець був консервативним, зберігаючи ознаки етнічної групи, яка була носієм традиції. З поширенням ярмарків, зростанням інтересу до них, збільшенням товарообігу та приєднанням різних верств та етногруп населення, у народному танці з'явилися асимілятивні новоутворення. На сучасному етапі народно-сценічні танці, що виконуються на ярмарках, не трансформуються, розвиваючись як самостійний вид хореографічного мистецтва.

Єдиним негативним проявом зростання інтересу до ярмаркової культури та витворів декоративно-ужиткового мистецтва і фольклору є нівелювання регіональних ознак, що спричиняється тяжінням до кількісних показників.

Перспективними напрямками розвитку цієї теми є поглиблення знань про композиційні особливості народних танців в контексті ярмаркової традиції Слобожанщини, деталізація асиміляційних процесів, що супроводжували формування танцювального коду в регіоні, вивчення впливу популяризації народно-сценічного танцю в контексті ярмаркової традиції на нівелювання регіональних ознак.

#### Список посилань

- Багалій, Д. І. (1990). *Історія Слобідської України*. Основа.
- Іванов, В. (1898). Комедіант. В *Харьковский зборник. Приложение к Харьковскому календарю*

- на 1898 г., 12, 1–8. В. В. Иванов (Ред.). Изд. Харьк. Губ. Стат. Ком.
- Мачулін, Л. І. (2012). Соціокультурні детермінанти міської культури Слобожанщини XVII–XVIII ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, 42, 33–40.
- Мачулін, Л. (2013). Предпосылки формирования городской культуры на Слободской Украине. *Пространство литературы, искусства и образования — путь к миру, согласию и сотрудничеству между славянскими народами: сборник научных трудов: по материалам VII Международной научно-практической конференции, 20 декабря 2012 г.* А. Г. Романовский, Ю. И. Панфилов (Ред.). 68–79. НТУ «ХПИ».
- Мачулін, Л. І. (2012). Прошлое харьковских ярмарок. В *Праці пам'яткознавців: ювілейний збірник наукових статей з пам'яткоохоронної роботи (Серія «Твори пам'яткознавців»)*, 2, 225–238.
- Мостова, І. С. (2019). *Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону* [Кандидатська дисертація, Харківська державна академія культури]. Харків.
- Сумцов, М. Ф. (2011). *Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України: вибрані праці*. Видавець Савчук О. О.
- Юрченко, В. (2017). Народні звичаї на ярмарках Слобідської України. *Народна творчість та етнологія*, 5, 84–85.
- Юрченко, В. (2008). Народні розваги на українському ярмарку (друга половина XIX — початок XX ст.). *Етнічна історія народів Європи*, 27, 49–55.
- Юрченко, В. (2018). Сучасні вияви і трансформації традиційних форм торгівлі українців упродовж XX — на початку XXI століття (на прикладі Слобожанщини). *Народна творчість та етнологія*, 2, 77–78.
- Юрченко, В. (2016). Торгівельні звичаї купівлі та продажу товарів на ярмарках України в другій половині XIX — на початку XX століття. *Матеріали до української етнології*, 15, 112–116.
- XVII–XVIII centuries. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo*, 42, 33–40. [In Ukrainian].
- Machulin, L. (2013). Prerequisites for the formation of urban culture in Sloboda Ukraine. *Prostranstvo literatury, iskusstva i obrazovanija — put' k miru, soglasiju i sotrudnichestvu mezhdru slavjanskimi narodami: a collection of scientific papers: based on the materials of the VII International Scientific and Practical Conference, December 20, 2012.* A. G. Romanovsky, Yu. I. Panfilov (Ed.). 68–79. National Technical University “Kharkiv Polytechnic Institute”. [In Russian].
- Machulin, L. (2012). The past of Kharkov fairs. In *Pratsi pamiatkoznavtsiv: anniversary collection of scientific articles on monument preservation work (“Works of monument connoisseurs” series)*, 2, 225–238. [In Ukrainian].
- Mostova, I. S. (2019). *Artistic aspects of identification of folk dances of Slobozhanshchyna in the context of socio-cultural development of the region* [PhD thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Sumtsov, M. F. (2011). *Studies on ethnography and cultural history of Sloboda Ukraine: selected works.* Publisher O. O. Savchuk. [In Ukrainian].
- Yurchenko, V. (2017). Folk customs at the fairs of Sloboda Ukraine. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 5, 84–85. [In Ukrainian].
- Yurchenko, V. (2008). Folk entertainment at the Ukrainian fair (second half of the XIX — beginning of the XX century). *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 27, 49–55. [In Ukrainian].
- Yurchenko, V. (2018). Modern manifestations and transformations of traditional forms of trade of Ukrainians during the XX — at the beginning of the XXI century (on the example of Slobozhanshchyna). *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 2, 77–78. [In Ukrainian].
- Yurchenko, V. (2016). Trade customs of buying and selling goods at the fairs of Ukraine in the second half of the XIX and early XX centuries. *Materialy do ukrainskoi etnologii*, 15, 112–116. [In Ukrainian].

### References

- Bahalii, D. I. (1990). *History of Sloboda Ukraine.* Osnova. [In Ukrainian].
- Ivanov, V. (1898). Comedian. In *Har'kovskij zbornik. Prilozhenie k Har'kovskomu kalendarju na 1898 g.*, 12, 1–8. V. V. Ivanov (Ed.). Izd. Har'k. Gub. Stat. Kom. [In Russian].
- Machulin, L. I. (2012). Socio-cultural determinants of the urban culture of the Slobozhan region of the

Надійшла до редколегії 27.05.2022

**Пен Лю**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

## СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ СПІВУ В ЗАГАЛЬНИХ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДАХ ХАРКОВА ДО СЕРЕДИНА ХІХ СТОЛІТТЯ

**Пен Лю. Специфіка професіоналізації співу в загальних освітніх закладах Харкова до середини ХІХ століття**

Визначено специфіку професіоналізації співу в харківських загальних освітніх закладах до середини ХІХ ст. Простежується специфіка осмислення співу як сфери професійної творчості в межах церковної хорової практики. Розглядаються принципи опрацювання співочого голосу в харківських закладах загальної освіти з середини ХVІІІ ст. Досліджено, що до середини ХІХ ст. вокальне мистецтво культивувалося в загальних освітніх закладах Харкова капельмейстерами, багатофункціональна специфіка діяльності яких зумовлена взаємовпливом якісного виконання організаційної, педагогічної та інших функцій у межах керівництва музичними колективами. З 1840-х рр. виконавська та педагогічна діяльність європейських співаків стимулювала професіоналізацію вокальної підготовки в загальних освітніх закладах Харкова в контексті переорієнтації з колективного на сольний спів, а у вокальному репертуарі — з народної пісні та романсу на оперну музику, відтворення якої вимагає професійного опрацювання голосу.

**Ключові слова:** Харків, спів, заклади освіти, вокальна підготовка, капельмейстерська діяльність.

**Peng Liu. Singing professionalization peculiarities at secondary general education institutions of Kharkiv till the middle of XIX century**

**The purpose of the article** is to determine the specifics of the professionalization of singing until the middle of the XIX century in Kharkiv general secondary education institutions.

**The methodology.** Since the phenomenon of Kharkiv vocal art was not considered in the scientific discourse, the methodological basis of the article is the method of comparative analysis, the application of which made it possible to determine

the specific features of professional singing in the educational environment of the city. Determining the characteristics of professional singing (methodology of voice processing, repertoire, etc.) was carried out within the framework of applying the principle of systematicity.

**The results.** The specificity of the understanding of singing as a sphere of professional creativity within the limits of church choral practice is traced. The principles of processing of the singing voice in Kharkiv institutions of general secondary education from the middle of the XVIII century are considered. In the context of preparing a singer for collective music making, the music teacher — bandmaster used methods of working with the singing voice, which were formed within the church choir practice and were aimed at mastering vocal technique. For Ukrainian educational institutions of the last quarter of the XVIII century we can highlight common specifics of the activity of music classes, which consisted, in addition to the music teacher, of minor students and adult already trained musicians.

It is noted that since the 1840s, the aspiration to professional mastery of solo singing has become popular among Kharkiv youth, which is due to the invitation of European vocalists to become a music teachers at Kharkiv educational institutions.

**The scientific novelty.** It was determined that by the middle of the XIX century, vocal art was cultivated in general educational institutions of Kharkiv by bandmasters, whose multi-functional specifics of activity is determined by the mutual influence of high-quality performance of organizational, pedagogical and other functions within the framework of leadership of musical collectives. In the process of preparing the singer for collective music making, the bandmaster, firstly, used the methods of setting the voice as a means of reproducing the musical text, developed and elaborated in European musical practice; secondly, ensured learning the basic standards for vocals as a level of mastery of the vocal

apparatus: voice setting, cantilena singing, purity of intonation, sense of metrorhythm, etc.

The performing and teaching activities of European singers since the 1840s stimulated the professionalization of vocal training in general educational institutions of Kharkiv in the context of reorientation from collective to solo singing. Thanks to the pedagogical activity of the Frenchman G. Briss, the Italians Conti, L. Gervasi, and others, the vocal repertoire begins to be dominated by opera music, the reproduction of which requires professional training of the voice.

**The practical significance.** Determining the logic of the formation and functioning of certain signs of professional voice reproduction of a musical text within certain chronological and cultural boundaries will contribute to the improvement of the process of understanding the phenomena of, on the one hand, the musical culture of Kharkiv, and on the other hand, the vocal art of Ukraine.

**Keywords:** *Kharkiv, singing, educational institutions, vocal training, bandmaster activity.*

**Актуальність теми дослідження.** Основою світового культурного процесу є культура різних народів, детермінантом яких виступає логіка взаємодії історичних факторів. У цьому контексті, музичне мистецтво України як складова світової культури, існує в межах конкретних історичних періодів з характерними чинниками, взаємовплив яких визначає специфіку функціонування музики. Одним із важливих чинників є суспільство, яке становлять групи та верстви, зумовлені різними факторами, серед яких — відокремленість суспільств географічно, що поділяє їх на регіони. Харків є одним із визначальних культурних центрів України, принаймні, з XVIII ст., що зумовлює дослідницький інтерес до музичної історії міста. Утім, наявні дослідження оминають специфіку формування та становлення вокального мистецтва, яке відіграло помітну роль у музичному житті Харкова.

**Постановка проблеми.** Адекватність розуміння будь-якого явища зумовлена рівнем осмислення інформації про нього. Для оптимізації наявного знання про харківську музичну культуру, актуальним є дослідження специфіки та ролі вокального мистецтва в цьому місті в різні історичні періоди. З'ясування логіки формування та функціонування тих чи інших ознак

професійного відтворення голосом музичного тексту в певних хронологічних і культурних межах сприятиме удосконаленню процесу осмислення феноменів, з одного боку, музичної культури Харкова, з іншого — вокального мистецтва України.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наявні дослідження висвітлюють різні аспекти функціонування музики в Харкові. Ще в XIX ст. з'являються аналітичні публікації Я. Штелина (Штелин, 1935), Г. Гесс де Кальве (Кальве, 1818), Г. Квітки-Основ'яненка (Основьяненко, 1841) та ін., які містять фактологічний матеріал і спогади стосовно мистецького життя Харкова. З другої половини XX — початку XXI ст. опубліковані праці, присвячені питанням: формування харківського театру (Плетнев, 1960), соціокультурним детермінантам міської культури Слобожанщини XVII–XVIII ст. (Мачулін, 2012), специфіки музичного й театрального життя міста XVIII–XIX ст. (Миклашевський, 1967), творчості окремих митців (Кук, 1971; Юферова, 2014), різновидів музичної діяльності (Щербинін, 1971; Кононова, 1992; Кононова, 2004) тощо, де наводяться статистичні матеріали щодо функціонування в місті вокального мистецтва, утім аналітичного осмислення цього мистецького феномену не здійснювалося.

Отже, **мета статті** полягає у визначенні специфіки професіоналізації співу до середини XIX ст. в одній зі сфер його функціонування — харківських загальних освітніх закладах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Осмислення співу як сфери професійної творчості, на основі засвоєння та відтворення системи певних норм, тривалий час на українських землях відбувалося в межах функціонування християнської церкви, і лише з середини XVIII ст. хоровий спів застосовувався у світському середовищі (Штелин, 1935, с. 60). Саме в межах церковної хорової практики протягом тривалого часу відбувалося осмислення ознак якісного колективного співу, а отже й методики досягнення цієї якості шляхом розвинення вокальних здібностей кожного півчого. Строга регламентація церковних наспівів, що відрізнялися за своїм образно-інтонаційним строем від



народної традиції, вимагала попередньої підготовки церковних півчих (Шахназарова, 1983, с. 52).

Ранні азбуки для церковного співу, де простежується певна витримана система, що складалася в часи до появи письмових музично-теоретичних праць, є надбанням тривалого процесу осмислення теоретичної основи повсякденної практики культового співу. Динаміку цього процесу забезпечувала природність бажання співаків, які засвоїли практику відтворення музики, теоретично пояснити та обґрунтувати своє мистецтво (Бражников, 1972, с. 8, 11).

Отже, можна стверджувати, що певна методика видобування голосом музичного звуку була поширена в українській православній культурі ще до середини XVIII ст., коли у професійній практиці панівною стала європейська музична система, а методичні підходи до так званої «постановки голосу» стали універсальними і для світської культури.

Перші кроки професійного співу в Харкові дослідники пов'язують з діяльністю з 1726 р. в місті духовного навчального закладу — колегіуму. Музика і передусім колективний спів традиційно посідали важливе місце в житті духовенства, що зумовлюється щоденною регулярністю церковних служб, побудованих на літургічних піснопівах, які й засвоювалися в процесі здобуття духовної освіти в межах так званих «7 вільних наук» (Горбенко & Хижна, 2000). Програми навчальних закладів, які знаходилися під егідою духовного відомства, включали предмет «Церковний нотний спів», обсяг викладання якого виявлявся достатнім для майбутньої професійної служби регентів та вчителів церковного співу (Шамаєва, 1996, с. 23). Так, у «нотному класі» Харківського колегіуму вивчали нотну грамоту та розміри «за абеткою», правила ірмолойного співу, партесний спів та церковну відправу (Щербинін, 1971). У дослідженнях специфіки музичної освіти в Київській академії зазначається, що основним видом офіційних музичних занять у закладі було вивчення нотної ірмолойної грамоти та церковного співу (Некрасова, 1971), а хорові

колективи, в яких постійно або тимчасово співали студенти Академії, відігравали роль як загально-музичної, так і вокально-хорової школи (Кравчук, 1996, с. 6).

Необхідно зазначити, що, принаймні, з 1770-х рр. для викладання музики в духовних і світських закладах освіти Харкова, запрошували фахівців — репрезентантів європейського професійного музичного мистецтва, що було пов'язано з культивуванням російським імператорським двором від часів Петра I європейської оркестрової та вокально-інструментальної музики. Навіть у співацькому класі, організованому на початку XIX ст. при архієрейському хорі в Харкові, співаків навчали так званої «нотної музики», правилам гармонії та грі на скрипці (Миклашевський, 1967, с. 65).

Спрямованість музичної освіти в Глухівській школі, Київській академії, Харківському колегіумі на підготовку професійних кадрів для Петербурзької придворної капели зумовлювала те, що спеціалізовані форми фахової підготовки мали чітку та цільову професійну спрямованість і заклали міцні основи для подальшого розвитку співацької освіти в Україні (Іванов, 1994, с. 25). У музичних класах була також зацікавлена й місцева влада, оскільки, завдяки музично освіченим вихованцям, губернські капели поповнювалися кваліфікованими співаками та інструменталістами (Кук, 1971).

Музичні класи Харківського колегіуму склалися, окрім вчителя музики, з малолітніх учнів і дорослих навчених музикантів, які уособлювали співаків та інструменталістів. Так, у 1774–1775 рр. музичний клас налічував 7 малолітніх і 6 дорослих чоловіків (Миклашевський, 1967, с. 19). Така специфіка функціонування була властива й існуючому з 1773 р. інструментальному і вокальному класі в Харківському казенному училищі, де в 1796 р. вчилися 12 малолітніх півчих та 9 дорослих музикантів (Кук, 1971).

Про певний рівень професіоналізму дорослих учнів свідчить факт того, що вони отримували платню (Щербинін, 1971), оскільки безпосередньо займалися з малечею. У цьому контексті показовою є діяльність привезеного

до Харкова в 1796 р. А. Веделем у якості півчого, надалі видатного реформатора церковної музики П. І. Турчанінова, який водночас навчався, співав у хорі й навчав малолітніх півчих музичної грамоти (Кук, 1971). Таким же чином відбувалися наприкінці XVIII ст. заняття і в Київській академії, де студенти-регенти навчали хористів нотної грамоти та нотного письма (Некрасова, 1971). Подібна методика роботи класів сприяла забезпеченню тих чи інших музичних потреб міста: не тільки дорослі музиканти, а й учні, які досягали певного виконавського рівня, здійснювали музичне оформлення театральних вистав, співали в церкві та на світських урочистостях тощо.

Забезпечували цей процес професійні капелмейстери, багатофункціональна специфіка діяльності яких, зумовлена взаємовпливом якісного виконання організаційної, виховної, педагогічної та інших функцій, формувала універсальність таких музикантів (Loshkov, 2019). Для успішного здійснення керівництва музичними колективами, капелмейстери знали, як одиниці їх складу (музичні інструменти, голоси за партіями), так і певну методику засвоєння навичок їх застосування. У контексті підготовки інструменталіста або співака до колективного музикування капелмейстер індивідуально займався над засвоєнням учнем професійних норм, необхідних для якісного відтворення музичного тексту, за методикою, яка базувалася на знаннях та особистому досвіді керівника.

М. Рицарева, аналізуючи віднайдені в архівах хорівий концерт керівника класів вокальної та інструментальної музики при Харківському колегіумі з 1770-х до 1796 р. М. П. Концевича, характеризувала його як універсального професійного музиканта (Рицарева, 1989), педагогічна діяльність якого була спрямована передусім на якісне функціонування музичної капели з учні цих класів (Финдейзен, 1929, с. 105). Активна участь капели колегіуму в культурному житті Харкова полягала в обслуговуванні різноманітних урочистостей, до яких М. Концевич створював музику, зокрема хорову, — традиційні на той час концерти, канти (Основьяненко, 1841), — що дає уявлення про

музичний матеріал, на якому здійснювалося засвоєння учнями-співаками професійних норм володіння голосом. Факт того, що М. Концевич особисто відбирав учнів, подорожуючи Україною, а процес навчання відбувався винятково на ґрунті практичних вправ у грі на музичних інструментах і співі (Миклашевський, 1967, с. 14–20), свідчить про володіння та застосування митцем певної методики постановки голосу. У зверненні слобідсько-українського губернатора Є. Щербиніна до Катерини II автор наводить капелмейстерські переконання М. Концевича, що «при інструментальній музиці легше можна домогтися у півчих, а особливо хлопчиків, досконалого знання вокальної музики» (Миклашевський, 1967, с. 14).

З 1796 по 1798 р. у класі вокальної музики Харківського колегіуму викладав А. Л. Ведель — випускник Києво-Могилянської академії, керівник професійних хорів церковних півчих, хорівий композитор (Кук, 1971). Під час перебування в Харкові митець активно пропагував свою духовну музику, яка засвоювалася хоровими півчими в нотному класі колегіуму та виконувалася в міських церквах. Він вважався не лише чудовим регентом, але й відмінним співаком, який мав дивовижний тенор та виконував цю партію у своїх хорових концертах (Коновна, 2004, с. 79). М. Чернишов, аналізуючи партитуру А. Веделя 1796 р., писав про музичні «прикраси» в партії тенора: «Найскладніші рулади, швидкі переходи з півтону у півтон, сміливість і хитромудрість обертів свідчить, що голос Веделя був артистично оброблений» (Чернышев, 1859).

Такий професіоналізм митця дає можливість говорити про те, що в педагогічній діяльності він користувався методами роботи зі співочим голосом, що сформувалися в межах церковної хорової практики та були спрямовані на засвоєння окремих, утім, базових для вокалу як рівня володіння голосовим апаратом, норм: постановка голосу, кантиленний спів, чистота інтонування, відчуття метроритму тощо.

Музика в початкових або народних школах Харкова, яких у першій половині XVIII ст. в

місті було п'ять, вивчалася в контексті засвоєння церковного співу. Ці традиції зберігалися і в заняттях у вокальному класі Головного народного училища, що функціонувало в Харкові з 1789 р. Учні розподілялися в класі за голосами чоловічого хору: у 1804 р. вокальний клас налічував 9 співаків (4 баси та 5 тенорів), які щодня по дві години засвоювали мистецтво співу (Миклашевський, 1967, с. 97).

Утім, суто хорова специфіка музичної підготовки в училищі не задовольняла керівні освітні органи, які віддавали перевагу універсальному музичному вихованню. Так, члени комітету правління Харківського університету в 1804 р. висловлювали незадоволення діяльністю вчителя вокального класу училища, яким опікувався університет, Снісаревського, оскільки учні вивчають тільки церковний спів, а «вчителю бракує музичного мистецтва в розподілі чи поєднанні тонів, генерал-баса не знає, і навчає по нотах одних наспівів під скрипку» (Миклашевський, 1967, с. 97). Тобто, адміністративний орган прагнув до орієнтації на європейську музичну культуру і, в цьому ж контексті, вимагав відповідного рівня професіоналізму від виконавців таких завдань.

Цим же принципом керувалося керівництво і стосовно музичних занять у самому Харківському університеті, запросивши за рік до офіційного відкриття закладу (1805 р.) музичним педагогом капелмейстера І. М. Вітковського, який очолював університетські музичні класи до 1830 р. (Ямпольский, 1951, с. 282). Репрезентант європейської музики відомий, зокрема, здійсненням у Харкові публічних постановок ораторій Й. Гайдна, М. Лейдесдорфа та ін. Якщо в університеті музикант викладав тільки інструментальну музику, то в харківському інституті шляхетних дівичь, працюючи з 1820-х рр., І. Вітковський керував хором, репертуар якого складали духовні твори (Описание, 1824).

Моральна підтримка у справі культивування серед учнів колективного музикування з боку попечителів або керівників навчальних закладів, якими на той час традиційно були представники аристократичних кіл, сприяли дотриманню професійними музикантами високих

просвітніх ідеалів, що виявлялося в прагненні до виконання художнього класичного репертуару як дієвого засобу естетичного виховання (Лошков, 2006). Безперечно, ця специфіка поширювалася й на процес підготовки до індивідуального музикування, зокрема співу, що підтверджується вокальним репертуаром, представленим у програмах різноманітних культурно-мистецьких заходів. Про значення, яке надавалося очільниками Харківського університету заняттям «вільними мистецтвами», свідчить факт того, що студенти засвоювали норми презентації музики під керівництвом педагога щодня по 1 годині (Кононова, 2004, с. 21). Така щільність графіку занять музикою давала можливість швидко та якісно засвоювати необхідні норми, зокрема постановку голосу та техніку відтворення голосом музичного тексту.

Вважаємо, що методичне поєднання інструментальної та вокальної музики орієнтувало на підготовку кадрів на рівні провідної професійної вимоги придворної капели, куди готувалися співаки з часів початку діяльності Харківського колегіуму, — універсалізму, тобто якісного відтворення будь-яких музичних текстів, як церковних, так і світських. Така інструментально-вокальна спрямованість загальної музичної освіти була традиційною для XIX ст. Зокрема, урочистий захід у серпні 1821 р. у Харківському університеті був «відкритий симфонією та духовним концертом» (30-го августа, 1821); у червні 1824 р. під час іспитів у Слобідсько-Українській губернській гімназії та підвідомчих їй харківських навчальних закладах виступали музичні колективи гімназії: «перед початком іспиту хор виконав концерт з творів Д. Бортнянського, а по закінченню ... учні розігрували симфонію І. Плеєля» (Об испытаниях, 1824).

Ймовірно, прерогатива інструментального мистецтва в музичній самореалізації amatorів, принаймні до середини XIX ст., зумовлена ставленням до співу як самородного таланту, який не вимагав значних зусиль в опрацюванні, порівняно з грою на інструменті. Цікаві в цьому контексті спогади В. Пашкова про концерти кінця 1830-х — початку 1840-х рр., у яких, поряд із розлогою похвалою віолончелісту князю

М. Голіцину, скрипалю М. Щелкову, піаністу А. Тюріну, скупо зазначено, що «студент Башилов старший добре проспівав дві арії» (Миклашевський, 1967, с. 133). Імовірно, що це були арії з традиційних для тогочасної театральної сцени комічних опер, оскільки зі специфікою італійського співу на той час в Харкові були мало знайомі. Іншою складовою концертного репертуару були, поширені в домашньому музикуванні, народні пісні та романси. Так, восени 1841 р. у концерті оркестру курського поміщика П. Денисьєва брала участь улюблениця харківської публіки Львова. Рецензент зазначав, що звуки симфонії Л. ван Бетховена так само веселять його, як і голос співачки, у виконанні якої фольклорні тексти сповнені піднесення, могутнього почуття народності (Миклашевський, 1967, с. 136).

Якщо в цьому ж контексті згадати тогочасну характеристику гри інструменталістів: «артистична», «гра нагадувала спів чудового контраalto й баритона», «блискуча», «чаруюча», «чарівна» (Миклашевський, 1967, с. 133), то можна стверджувати, що основним критерієм сприйняття публікою концертних виступів був не професіоналізм відтворення музичного тексту, а натхненність та яскравість виконання. Так, схвалюючи виступ 10-річного сина артистки харківської трупи Полякова, який в антракті спектаклю проспівав народну пісню, рецензент відзначав, окрім сильного й вірного голосу, такі чинники зовнішнього впливу на публіку, як виразність у всіх словах пісні, витончена міміка, грація, комізм (Миклашевський, 1967, с. 135).

З кінця 1830-х рр. у приватних навчальних закладах Харкова активізується музична підготовка, що проявляється в публічних концертних виступах вихованців — інструменталістів і співаків. Так, під час публічного екзамену в «чоловічому благородному пансіоні ад'юнкт-професора Сливицького» в 1841 р. відзначився, окрім піаніста і скрипаля, співак Риндін, який «подарував публіці найприємніші хвилини, коли він разом з вихованцем Беклемішевим так мило, так прекрасно проспівав дует з опери «La gazza Ladra», а особливо, коли він сам співав

арію з опери «Robert le diable». Найскладніші ноти цієї арії він виконав як справжній знавець своєї справи» (Миклашевський, 1967, с. 105). У програмі благодійного музичного вечора студентів Харківського університету 1842 р., поряд з інструменталістами, студент Башилов виконав каватину з опери В. Белліні «Сомнамбула» (Миклашевський, 1967, с. 137). Тобто, з 1840-х рр. серед харківської молоді набуває популярності прагнення до професійного засвоєння майстерності співу.

У ті ж часи згадується «досвідчений і ретельний» вчитель співу харківських пансіонів Гіацинт Брісс — «колишній перший концертний співак французької опери у Санкт-Петербурзі, артист консерваторії і королівської музичної академії в Парижі». Повідомлення про те, що Г. Брісс планує концерт, під час якого буде співати італійською мовою (Миклашевський, 1967, с. 105, 111), свідчить про опрацювання ним, певною мірою, професійної вокальної техніки, а отже й методики оволодіння цією технікою.

З 1840-х рр. до викладання співу в освітніх закладах Харкова залучалися професійні вокалісти, зокрема італійські. Так, після концерту в 1843 р. залишився в Харкові та пропонував уроки співу італійський оперний співак Конті (Миклашевський, 1967, с. 138). Диригент одеської італійської опери, вихованець Неаполітанської консерваторії Луїджі Джервазі у середині 1840-х рр. обіймав посаду вчителя музики Харківського інституту шляхетних дівичь, маючи 4-річний досвід капельмейстера одеської італійської оперної трупи та вчителя співу й музику в тамтешньому інституті шляхетних дівичь (Частные, 1845).

Імовірно, італійські музиканти в педагогічній діяльності спиралися на особистий досвід опрацювання норм вокальної творчості, тобто застосовували в заняттях з учнями методи засвоєння, хоч, ймовірно, і не в досконалому вигляді, техніки *bel canto*, утім, безперечно, методику провідної на той час італійської вокальної школи. Так, з появою в Харківському інституті благородних дівичь Л. Джервазі, вихованки стали

вивчати окремо церковний та італійський спів (Программа, 1845). Вокальна техніка засвоювалася на відповідному оперному репертуарі, про що свідчать концертні програми періоду виконання обов'язків вчителів співу Г. Форкати та Г. Гоппі (Щ-в'в, 1854). Після гастролей італійської оперної трупи Ф. Бергера в 1859 р. у місті залишився як вчитель співу Фінокі, учні якого на початку квітня 1859 р. виступали в благодійному концерті, виконуючи номери з опер Дж. Верді («Травіата»), Г. Доніцетті («Addio», «Sonnambula», «Furioso», «Trovatore», «Linda di Chamoni», «Лучия», «Belizario»), В. Белліні («Пуритане»), а також романси (Хроника, 1859). Культивування італійського оперного репертуару свідчить про те, що він був матеріалом, на якому здійснювалося засвоєння вокальної техніки із застосуванням відповідної для опрацювання цієї техніки методики роботи з голосом.

**Висновок.** Отже, до середини ХІХ ст. вокальне мистецтво культивувалося в загальних освітніх закладах Харкова капельмейстерами, багатofункціональна специфіка діяльності яких зумовлена взаємовпливом якісного виконання організаційної, педагогічної та інших функцій в межах керівництва музичними колективами. Під час підготовки співака до колективного музикування капельмейстер, по-перше, користувався методами постановки голосу як осмисленого та опрацьованого в європейській музичній практиці засобу відтворення музичного тексту; по-друге, забезпечував засвоєння базових для вокалу як рівня володіння голосовим апаратом, норм: постановка голосу, кантиленний спів, чистота інтонування, відчуття метроритму тощо.

Виконавська та педагогічна діяльність європейських співаків з 1840-х рр. стимулювала професіоналізацію вокальної підготовки в загальних освітніх закладах Харкова в контексті переорієнтації з колективного на сольний спів. Завдяки педагогічній діяльності француза Г. Брісса, італійців Конті, Л. Джервазі та ін. в вокальному репертуарі починає переважати над народною піснею та романсом, для виконання яких було достатньо природного таланту,

музичних здібностей та виразності, оперна музика, відтворення якої вимагає професійного опрацювання голосу.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з визначенням специфіки вокального мистецтва Харкова в інших сферах його функціонування, зокрема, побутовому музикуванні, на концертній естраді та ін., що уможливить загальну характеристику феномену.

#### Список посилань

- Бражников, М. (1972). *Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV–XVIII веков*. Музыка.
- Горбенко, С., & Хижна, О. (2000). Музична освіта в Україні у 16–17 століттях. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. 3, 122–127.
- Іванов, В. Ф. (1994). *Співацька культурно-освітня практика в Україні у XVIII ст.* [Автореф. дис. ... докт. мист.: 17.00.08 «Теорія і історія культури». Харківський державний університет].
- Кальве, Г. (1818). *Теория музыки*. (Часть 1). Университетская типография.
- Кононова, О. (1992). До питання становлення професійної музичної освіти у Харкові ХVІІІ–ХІХ ст. *Музична Харківщина*, 175–190.
- Кононова, О. (2004). *Музична культура Харкова кінця ХVІІІ — початку ХХ ст.* Основа.
- Кравчук, О. Г. (1996). *Музична освіта студентів Києво-Могилянської академії у ХVІІ та першій половині ХVІІІ ст.* [Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки». Український державний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова].
- Кук, В. (1971). Нові документальні дані про життя А. Л. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796–1798 рр.). *Українське музикознавство*. Вип. 6, 153–169.
- Лошков, Ю. (2006). Диригентське виконавство у вітчизняних музично-театральних трупах (друга половина ХІХ ст.). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, № 1–3*, 10–14.
- Мачулін, Л. І. (2012). Соціокультурні детермінанти міської культури Слобожанщини ХVІІ–ХVІІІ ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Вип. 42, 33–40.
- Миклашевський, Й. (1967). *Музична і театральна культура Харкова ХVІІІ–ХІХ ст.* Наукова думка.
- Некрасова, Т. (1971). Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму. *Українське музикознавство*. Вип. 6, 238–244.

- Об испытаниях в Слободско-Украинской губернской гимназии и подведомых ей учебных заведениях, в Харькове находящихся, которые происходили в июне месяце 1824 года. (1824). *Украинский журнал*, №15, 4.
- Описание Харьковского Института благородных девиц. (1824). *Украинский журнал*, № 2, 6–7.
- Основьяненко. (1841, Август, 16). Театр в Харькове. *Харьковские губернские ведомости. Прибавление*.
- Плетнев, А. (1960). *У истоков харьковского театра*. Харьковское книжное издательство.
- Программа наук и искусств, преподаваемых в Харьковском институте благородных девиц. (1845, Июнь, 30) *Харьковские губернские ведомости. Прибавление*.
- Рицарева, М. (1989). Про хоровий концерт Максима Концевича. *Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи*. Вип. 1, 134–151.
- Сокальський, О. (1967). *Мистецька освіта на Україні*. Музична Україна.
- 30-го августа в Императорском Харьковском Университете. (1821, Август, 10). *Харьковские известия*.
- Финдейзен, Н. (1929). *Очерки по истории русской музыки*. (Т. 2: С начала и до конца XVIII века). Государственное издательство.
- Хроника. (1859, Апрель, 1). *Харьков*.
- Частные извещения. (1845, Февраль, 10). *Харьковские губернские ведомости*.
- Чернышев, Н. (1859). Киевская корреспонденция. *Театральный и музыкальный вестник*, № 17, 170–172.
- Шамаева, К. (1996). *Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст.* Інститут змісту і методів навчання.
- Шахназарова, Н. (1983). *Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма*. Советский композитор.
- Штелин, Я. (1935). *Музыка и балет в России XVIII века*. Тритон.
- Щ-въ, М. (1854, Август, 21). О торжественном испытании в науках и искусствах воспитанниц Харьковского института благородных девиц и о концерте, данном ими в пользу раненых в настоящую войну. *Харьковские губернские ведомости*.
- Щербинін, Ю. (1971). Біля джерел музичної освіти в Харкові. *Українське музикознавство*. Вип. 6, 228–237.
- Юферова, З. (2014). *Дон-Диез «Южного края»: золотые россыпи композиторского и музыкально-критического наследия Владимира Сокальского*. С.А.М.
- Ямпольский, И. (1951). *Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы*. (Часть 1). Музгиз.
- Loshkov, Yu. (2019). *System signs of a kapellmeister's activity*. In A. A. Genkin, M. P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T. S. Ovcharenko, A. P. Ovchynnikova, T. I. Uvarova ... Ye. V. Yanyina-Ledovska. *The issues of culture and arts in the interpretation of modern humanities knowledge*. (p. 44–66). Lviv-Toruń: Liha-Pres.

### References

- Brazhnikov, M. (1972). *Ancient Russian Theory of Music: Based on Manuscripts of the 15th-18th Centuries*. Muzyka. [In Russian].
- Horbenko, S., & Khyzhna, O. (2000). Music education in Ukraine in the 16th and 17th centuries. *eoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii*, Issue 3, 122–127. [In Ukrainian].
- Ivanov, V. F. (1994). *Singing culture and education in Ukraine in the 18th century* [Abstract dis. ... doc. of Arts: 17.00.08 “Theory and history of culture”. Kharkiv State University]. [In Ukrainian].
- Kalve, H. (1818). *Music theory*. (Part 1). Universitetskaja tipografija. [In Russian].
- Kononova, O. (1992). To the question of the establishment of professional musical education in Kharkov in the 18th — 19th centuries. *Muzychna Kharkivshchyna*, 175–190. [In Ukrainian].
- Kononova, O. (2004). *The musical culture of Kharkiv at the end of the 18th and the beginning of the 20th centuries*. Osnova. [In Ukrainian].
- Kravchuk, O. H. (1996). *Musical education of students of the Kyiv-Mohyla Academy in the 17th and first half of the 18th centuries* [Abstract dis. ... cand. of Pedagogical Sciences: 13.00.01 “Theory and history of pedagogy”. Ukrainian state ped. University named after M. P. Dragomanova]. [In Ukrainian].
- Kuk, V. (1971). New documentary data about the life of A. L. Vedel (Vedelskyi) in Kharkiv (1796–1798). *Ukrainske muzykoznavstvo*, Issue 6, 153–169. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2006). Conductor performance in domestic music and theater troupes (second half of the 19th century). *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, Issue 1–3, 10–14. [In Ukrainian].
- Machulin, L. I. (2012). Socio-cultural determinants of the urban culture of the Slobozhan region of the XVII–XVIII centuries. *Kyivske muzykoznavstvo*.

- Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo*. Issue 42, 33–40. [In Ukrainian].
- Myklashevskiy, Y. (1967). *Musical and theatrical culture of Kharkiv of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Nekrasova, T. (1971). Kyiv Academy and its importance in the development of musical education and professionalism. *Ukrainske muzykoznavstvo*, Issue 6, 238–244. [In Ukrainian].
- About the trials in the Sloboda-Ukrainian provincial gymnasium and educational institutions subordinate to it, located in Kharkov, which took place in June 1824. (1824). *Ukrainskij zhurnal*, №15, 4. [In Russian].
- Description of the Kharkov Institute of Noble Maidens. (1824). *Ukrainskij zhurnal*, №2, 6–7. [In Russian].
- Osnov'yanenko. (1841, August 16). Theater in Kharkov. *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Pribavlenie*. [In Russian].
- Pletnev, A. (1960). *At the origins of the Kharkov theater*. Har'kovskoe knizhnoe izdatel'stvo. [In Russian].
- Program of sciences and arts taught at the Kharkov Institute of Noble Maidens. (1845, June 30). *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Pribavlenie*. [In Russian].
- Rytsarieva, M. (1989). About the choral concert of Maksym Kontsevich. *Ukrainska muzychna spadshchyna: Stati. Materialy. Dokumenty*. Issue 1, 134–151. [In Ukrainian].
- Sokalskyi, O. (1967). *Art education in Ukraine*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- August 30 at the Imperial Kharkov University. (1821, August 10). *Har'kovskie izvestija*. [In Russian].
- Findeyzen, N. (1929). *Essays on the history of Russian music*. (Volume 2: From the beginning to the end of the 18th century). Gosudarstvennoe izdatel'stvo. [In Russian].
- Chronicle. (1859, April 1). *Kharkiv*. [In Russian].
- Private notices. (1845, February 10). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Chernyshev, N. (1859). Kyiv correspondence. *Teatral'nyj i muzykal'nyj vestnik*. №17, 170–172. [In Russian].
- Shamaieva, K. (1996). *Music education in Ukraine in the first half of the 19th century*. Instytut zmistu i metodiv navchannia. [In Ukrainian].
- Shakhnazarova, N. (1983). *Music of the East and Music of the West. Types of musical professionalism*. Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Shtelin, Ya. (1935). *Music and ballet in Russia in the 18th century*. Triton. [In Russian].
- Shch-v M. (1854, August 21). About the solemn test in the sciences and arts of the pupils of the Kharkov Institute of Noble Maidens and about the concert given by them in favor of the wounded in the real war. *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Shcherbynin, Yu. (1971). Near the sources of musical education in Kharkiv. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Issue 6, 228–237. [In Ukrainian].
- Yuferova, Z. (2014). *Don-Diez «Yuzhnogo kraja»: gold placers of the composer's and musical-critical heritage of Vladimir Sokalsky*. S.A.M. [In Russian].
- Yampol'skiy, I. (1951). *Russian Violin Art: Essays and Materials*. (Part 1). Muzgiz. [In Russian].
- Loshkov, Yu. (2019). *System signs of a kapellmeister's activity*. In A. A. Genkin, M. P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T. S. Ovcharenko, A. P. Ovchynnikova, T. I. Uvarova ... Ye. V. Yanyna-Ledovska. *The issues of culture and arts in the interpretation of modern humanities knowledge*. (p. 44–66). Lviv-Toruń: Liha-Pres. [In English].

Надійшла до редколегії 17.05.2022

## Наші автори

<p><b>Алфьоров А. М.</b>, старший викладач, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна aza5@ukr.net <a href="https://orcid.org/0000-0003-4491-1976">https://orcid.org/0000-0003-4491-1976</a></p>	<p><b>Alfiorov A.</b>, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Алфьорова З. І.</b>, професор, доктор мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна al055@ukr.net <a href="https://orcid.org/0000-0003-4698-9785">https://orcid.org/0000-0003-4698-9785</a></p>	<p><b>Alfiorova Z.</b>, professor, Doctor of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Божко Л. Д.</b>, доктор культурології, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна liubov_bozhko@xdak.ukr.education <a href="https://orcid.org/0000-0003-1989-350X">https://orcid.org/0000-0003-1989-350X</a></p>	<p><b>Bozhko L.</b>, Doctor of Cultural Studies, assistant professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Босенко Т. В.</b>, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна tvbosenko89@gmail.com <a href="https://orcid.org/0000-0002-5502-6115">https://orcid.org/0000-0002-5502-6115</a></p>	<p><b>Bosenko T.</b>, Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor, Head of the Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Вейке Ван</b>, аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна 674910277@qq.com <a href="https://orcid.org/0000-0002-0286-3833">https://orcid.org/0000-0002-0286-3833</a></p>	<p><b>Weike Wang</b>, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Завершинський В.</b>, голова Асоціації дослідників фарфору та фаянсу, головний редактор фахового журналу «Порцеляна», магістр мистецтвознавства, аспірант кафедри теорії та історії мистецтв ХДАДМ, Харків, Україна valzaver@gmail.com <a href="https://orcid.org/0000-0003-4672-5851">https://orcid.org/0000-0003-4672-5851</a></p>	<p><b>Zavershynskiy V.</b>, Chairman of the Association of Researchers of Porcelain and Faience, Editor-in-Chief of the professional journal “Portseliana”, Master of Art Criticism, postgraduate student of the Department of Theory and History of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Клімова О. О.</b>, викладач, Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія», м. Харків, Україна klimova.diss@gmail.com <a href="https://orcid.org/0000-0003-0051-635X">https://orcid.org/0000-0003-0051-635X</a></p>	<p><b>Klimova O.</b>, teacher, “Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy” municipal institution, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Максимовська Н. О.</b>, доктор педагогічних наук, доцент, кафедра менеджменту культури та соціальних технологій, факультет культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна maksimovskayas8@gmail.com <a href="http://orcid.org/0000-0002-3028-5727">http://orcid.org/0000-0002-3028-5727</a></p>	<p><b>Maksymovska N.</b>, Doctor of Pedagogical Sciences, assistant professor, Department of Culture Management and Social Technologies, Faculty of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Мачулін Л. І.</b>, кандидат філософських наук, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна editor2016@ukr.net <a href="https://orcid.org/0000-0001-8804-6297">https://orcid.org/0000-0001-8804-6297</a></p>	<p><b>Machulin L.</b>, Candidate of Philosophical Sciences, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>



<p><b>Мостова І. С.</b>, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, кафедра економіки народної хореографії, м. Харків, Україна pisergeevna2808@gmail.com <a href="https://orcid.org/0000-0003-3377-235X">https://orcid.org/0000-0003-3377-235X</a></p>	<p><b>Mostova I.</b>, Candidate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Department of Economics of Folk Choreography, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Мухін О. Ю.</b>, аспірант, факультет культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна asp_mukhin_oleksandr@xdak.ukr.education <a href="https://orcid.org/0000-0002-6613-4111">https://orcid.org/0000-0002-6613-4111</a></p>	<p><b>Mukhin O.</b>, postgraduate student, Faculty of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Педан І.</b>, старший викладач, кафедра мультимедійного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна pedanstydio@ukr.net <a href="https://orcid.org/0000-0002-6467-5248">https://orcid.org/0000-0002-6467-5248</a></p>	<p><b>Pedan I.</b>, senior lecturer, Department of Multimedia Design, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Пен Лю</b>, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна 327428991@qq.com <a href="https://orcid.org/0000-0001-9077-8622">https://orcid.org/0000-0001-9077-8622</a></p>	<p><b>Peng Liu</b>, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Сушко П. М.</b>, аспірант, кафедра продюсерства аудіо-візуального мистецтва та виробництва, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, народний депутат України, продюсер, м. Київ, Україна producer1@ukr.net <a href="https://orcid.org/0000-0002-0356-2047">https://orcid.org/0000-0002-0356-2047</a></p>	<p><b>Sushko P.</b>, postgraduate student, Department of Audiovisual Art Production, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, People's Deputy of Ukraine, producer, Kyiv, Ukraine</p>
<p><b>Холодок В. Д.</b>, кандидат наук з державного управління, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна valentyna_kholodok@xdak.ukr.education <a href="https://orcid.org/0000-0002-5352-7362">https://orcid.org/0000-0002-5352-7362</a></p>	<p><b>Kholodok V.</b>, Candidate of Sciences in Public Administration, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Щербань А. Л.</b>, доктор культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна kozaks_1978@ukr.net <a href="https://orcid.org/0000-0002-9530-6453">https://orcid.org/0000-0002-9530-6453</a></p>	<p><b>Shcherban A.</b>, Doctor of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p><b>Янина-Ледовська Є. В.</b>, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, кафедра економіки народної хореографії, м. Харків, Україна evgeniya_ledovskaya@ukr.net <a href="https://orcid.org/0000-0002-2333-2695">https://orcid.org/0000-0002-2333-2695</a></p>	<p><b>Yanyna-Ledovska E.</b>, Candidate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Department of Economics of Folk Choreography, Kharkiv, Ukraine</p>

## Вимоги до статей

Під час подання рукопису до журналу автори повинні підтвердити його відповідність всім зазначеним вимогам, що вказані нижче. У разі виявлення невідповідності поданої статті пунктам цих вимог редакція повертатиме матеріали на доопрацювання.

Стаття подається в **електронному** вигляді на електронну пошту редакції: gvv2000k@ukr.net.

У темі листа зазначаються прізвище автора та назва видання. Наприклад:

«Петренко. «Культура України»

Файли називати за зразком: «Прізвище\_Заявка», «Прізвище\_Стаття\_укр», «Прізвище\_Рецензія», «Прізвище\_Рисунок1», тощо.

Після розгляду на плагіат і «сліпого» рецензування, якщо стаття приймається до друку, редакція може запросити паперовий варіант пакета документів. Роздрукований варіант документів автори приносять у редакційно-видавничий відділ ХДАК або надсилають листом на поштову адресу редакції: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Харківська державна академія культури, редакційно-видавничий відділ ХДАК. Тел. (057)731-27-83.

Усі документи, *що містять підписи та печатки, мають бути відсканованими*. На кожній сторінці паперового примірника статті автор проставляє свій підпис, а на першій вказує дату подання до друку.

Автори подають до редакції:

- Статтю.
- Заяву на розміщення наукової статті в збірнику (див. наприкінці зразок заяви).
- Анкету – відомості про автора(-ів) українською та англійською мовами (див. наприкінці зразок анкети).
- Англійську анотацію. Вона долучається до статті і подається окремим документом, який слід завіривати підписом перекладача та печаткою за місцем його роботи.

Редактор упродовж 14 робочих днів із моменту отримання статті повідомляє автору(ам) про позитивне або негативне рішення щодо прийняття статті для публікації в збірнику.

Статті за обсягом мають бути до 12 стор. (включно з анотаціями, таблицями, графіками та списком посилань). Більші за обсягом статті можуть бути прийняті до друку на підставі рішення редколегії.

Формат статті Microsoft Word (\*.doc, \*.docx, \*.rtf).

Параметри сторінки – формат А4; орієнтація – книжкова; поля – по 2 см; шрифт – Times New Roman; кегль – 14; міжрядковий інтервал – 1,5; абзацний відступ – 1,25 см. Текст має бути вирівняний за шириною аркуша.

Рисунки і таблиці вирівнюються по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Їх необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше.

На кожну формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання. Формули, на які є посилання, нумеруються арабськими цифрами в круглих дужках праворуч. Таблиці повинні бути компактними, мати назву та номер.

Ілюстративний матеріал слід подавати у форматі .jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi.

На початку статті зазначається:

- індекс УДК (по лівому краю);
- ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю);
- науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, країна;
- електронна адреса (обов'язково);
- номер ORCID (обов'язково);
- назва статті, анотація, ключові слова українською мовою;
- прізвище автора(ів), назва статті, анотація й ключові слова англійською мовою.

Далі йде текст за структурою наукової статті, затвердженою постановою президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків

ВАК України». Структурні елементи статті виділяють жирним шрифтом і крапкою:

- актуальність теми дослідження;
- постановка проблеми;
- аналіз останніх досліджень і публікацій;
- мета статті;
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки.

**Вимоги до анотації:** інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст анотації українською мовою має бути 800–900 знаків (відповідно до вимог реферативної бази даних Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського «Україніка наукова»). Анотація англійською мовою обсягом близько 2500 знаків надається згідно з вимогами наукометричних баз як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мета, методологія, результати, новизна, практичне значення, висновки.

В англійських статтях на початку розміщується англійська анотація, далі — українська (800–900 знаків).

Ключові слова: не менше 3 і не більше 10.

Прикінцевий **Список посилань** оформляється відповідно до міжнародного стандарту APA Style, має містити лише назви праць, на які посилається автор (не менше 5 джерел), не може складатися лише з посилань на вебсайти! Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою, не нумеруються.

Цитування в тексті також слід оформити за міжнародним стандартом APA Style. Якщо в огляді літератури або далі в тексті наявне посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку посилань після статті. Слід уникати посилань на газети, виробничі журнали, навчальні посібники та власні публікації авторів. Посилання на неопубліковані праці не дозволяються. За правильність наведених у списку посилань даних відповідальні автори.

Список посилань в англійській статті подається мовою оригіналу (тобто укр., рос., англ. тощо).

**References** наводиться після списку посилань з метою активного долучення публікацій до обігу наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами, тому список посилань перекладається англійською мовою.

Наукове видання

Scientific edition

*Культура*  
України

*Culture*  
of Ukraine

Збірник наукових праць

Scientific Journal

Випуск 77

Issue 77

Редактори:  
*А. А. Троян*  
*Г. С. Положій*

Редактор англomовних текстів:  
*В. О. Афанасьєв*

Комп'ютерна верстка:  
*І. Г. Колесник*

Підписано до друку 28.09.2022 р. Формат 60x84/8.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.  
Ум. друк. арк. 13,5. Обл.-вид. арк. 12,27. Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rrv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.  
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.  
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.