

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 **78**

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. 78. — 160 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 № 4 від 25.11.2022 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

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 № 4 of 25.11.2022)

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);

Благоєвич 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 івент-індустрій, 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);

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);

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);

Polska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Theory and History of Music, 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

Л. Д. Божко, К. В. Кислюк Меморіальний туризм як складова меморіальної культури	7
О. Оленіна, О. Проценко, Ю. Пічугіна Статус мистецтва в сучасному цифровому просторі	18
О. В. Мусієнко Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни	30
О. В. Проскурякова Грим як простір семіотичної комунікації	38
В. Ю. Степанов, Л. Д. Божко Туризм як соціально-культурний інститут	45
І. О. Борис, С. В. Февральова Системна проблема виховання й професійного становлення студентів спеціалізації «Актор драматичного театру та кіно» в закладі вищої освіти	53
В. В. Жуков Тренди уніфікації та оригінальності реаліті-шоу в культурному просторі України	60
Н. О. Максимовська Менеджмент культури як чинник подолання соціальної ексклюзії та відчуження: анімаційний підхід	65
О. Ю. Мухін XXI століття як культурний поворот в еволюції американської космічної кінофантастики	73

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Н. А. Белік-Золотарьова «Два хори на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка: диригентська концепція	79
В. О. Бугайова Український супротив російській агресії в контексті «режисури дії»	87
С. Б. Манько Тенденції розвитку естради у військовий час	94
В. М. Щепакін Митці Харкова в російсько-українській війні	100
Ю. В. Каплієнко-Ілюк Роль діяльності А. Норста в дослідженні музичної культури Буковини	112
А. Ю. Корнев, Чжан Чже Предметний світ у традиційному китайському живописі	119
С. Б. Рибалко Образ сакури у візуальній культурі Японії: витоки та трансформації	126
Ю. В. Воскобойнікова Християнське диво агностика Форє: про що мовчить «Requiem»	135
Г. Г. Косенко Специфіка викладання дисципліни «Квартетний клас» в умовах дистанційного навчання	144
Р. В. Ніколенко Специфіка композиційно-драматургічного вирішення програмного циклу Soirées musicales op. 6 Клари Шуман	150
Наші автори	156

Content

CULTUROLOGY

L. Bozhko, K. Kysliuk Memorial tourism as a component of memorial culture	7
O. Olenina, O. Protsenko, Yu. Pichuhina The status of art in the modern digital space	18
O. Musiienko The latest audiovisual tools for the video hosting representation of Ukrainian identity in the conditions of the Russian-Ukrainian war	30
O. Proskuriakova Make-up as a space of semiotic communication	38
V. Stepanov, L. Bozhko Tourism as a socio-cultural institute	45
I. Borys, S. Fievrlova Systemic problem of education and professional evolvement of students specializing in «Drama theatre and movie actor» in higher educational institutions	53
V. Zhukov Trends of unification and originality of reality shows in the cultural space of Ukraine	60
N. Maksymovska Culture management as a factor of overcoming social exclusion and alienation: the animation approach	65
O. Mukhin XXI century as a cultural turn in American space fiction cinema	73

ART CRITICISM

N. Bielik-Zolotarova “Two choruses on H. Sko-voroda’s poems” by Vitalii Kyreiko: conductor’s concept	79
V. Buhaiova Ukrainian resistance to Russian aggression in the context of “directing of action”	87
S. Manko Development trends of variety art during the wartime	94
V. Shchepakina Kharkiv artists in the Russian-Ukrainian war	100
Yu. Kapliienko-Iliuk The role of A. Norst’s activities in the research of musical culture of Bukovyna	112
A. Korniev, Zhang Zhe The world of things in traditional Chinese painting	119
S. Rybalko Image of Sakura in the visual culture of Japan: origins and transformations	126
Yu. Voskoboinikova The Christian miracle by agnostic Fauré: what the “Requiem” is keeping silence about	135
H. Kosenko Peculiarities of teaching the academic discipline “Quartet class” in distance learning conditions	144
R. Nikolenko Soirées musicales, Op. 6 by Clara Schumann: compositional and dramaturgical principles of the cycle	150
Our authors	156

https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.01*
УДК 930:[338.48: 330.85]

Л. Д. Божко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

К. В. Кислюк

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

МЕМОРІАЛЬНИЙ ТУРИЗМ ЯК СКЛАДОВА МЕМОРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Л. Д. Божко, К. В. Кислюк. Меморіальний туризм як складова меморіальної культури

У статті меморіальний туризм – нові форми меморіальної діяльності: створення «місця пам'яті» скоєних злочинів (музеефікація місць трагедій; відкриття окремих пам'ятників; меморіальних комплексів; музеїв; виставок, присвячених трагічним подіям; створення організованих захоронень тощо) – розглянуто як новий напрям української меморіальної культури, визначено причини його затребуваності та роль, яку він може відігравати в сучасній українській культурі. Аналіз літератури засвідчив, що феномен меморіального туризму є повсюдним. Він стає частиною глобальної структури сучасних посередницьких та туристичних наративів парадигм миру, примирення та стійкості. Парадигми «спільних спогадів» актуалізують нове бачення військової пам'яті в розрив із патріотичним, агресивним та мілітаризованим підходом. Зазначено, що найдоцільнішим є просування України на міжнародній арені як «місця пам'яті» щодо наймасштабніших з часів Другої світової війни руйнувань. Це є практикою перших віртуальних музеїв російсько-української війни, яка наразі відповідає змісту актуальної культурної пам'яті, репрезентованої в одному з найпоширеніших її вітчизняних медійних дискурсів. Це дозволить державі популяризувати громадянські цінності, заохочувати активну дипломатію, стимулювати туризм як інструмент економічного розвитку.

Ключові слова: меморіальний туризм, меморіальна діяльність, місце пам'яті, російсько-українська війна.

L. Bozhko, K. Kysliuk. Memorial tourism as a component of memorial culture

The purpose of the article is to demonstrate the memorial tourism as a **component of memorial culture** – promising direction of post-war tourism in Ukraine, to determine the reasons for its demand and the role it can play in current cultural situation. Memorial tourism is a new form of memorial activity: the creation of a “place of memory” for committed crimes (museumification of places of tragedies; opening of individual monuments; memorial complexes; museums; exhibitions dedicated to tragic events; creation of organized burials), etc.

The methodology. In the research process, the methods of abstraction, analysis and synthesis were used in the historiographical study of the memorial tourism, empirical method was used for collecting and describing material about the first virtual museums of the Russian-Ukrainian war, content analysis and statistical method were used for comparing the content of popular Telegram news channels about the war with the exhibits of these museums.

The results. The analysis of the literature showed that the phenomenon of memorial tourism has a global character. It becomes part of the global structure of contemporary mediating and tourism narratives of peace, reconciliation and sustainability paradigms. The paradigms of “shared memories” introduce a new vision of war memory as an alternative of the patriotic, aggressive and militarized approach. The authors note that the most expedient is the promotion of Ukraine on the international arena as a “place of memory” for the largest-scale destruction since the Second World War. This is the practice of the first virtual museums of the Russian-Ukrainian war. It currently corresponds to the content of acute cultural

memory, represented in one of the most widespread Ukrainian media discourses. This approach will allow the state to popularize civic values, encourage active diplomacy, and stimulate tourism as a tool of economic development.

The scientific novelty. Consideration of the relationship between the theory of memorial tourism and the first practices of museumification of the Russian-Ukrainian war and one of the leading Ukrainian media discourses of its coverage.

The practical significance. The materials of this article can be used to develop programs or strategies for the development of memorial tourism in the war and post-war times in Ukraine.

Keywords: *memorial tourism, memorial activity, places of memory, Russian-Ukrainian war.*

Актуальність теми дослідження. Сучасні тренди розвитку туризму характеризуються новими інноваційними туристичними продуктами, які задовольняють інтереси суспільства та потреби сучасних туристів. Дедалі більшу популярність здобувають тематичні види туризму, серед яких можемо назвати меморіальний туризм — підвид т. зв. «темного» туризму. Меморіальний туризм — це нові форми меморіальної діяльності, про які слід нагадати ще раз: створення «місця пам'яті» скоєних злочинів (музеєфікація місць трагедій, відкриття окремих пам'ятників, меморіальних комплексів, музеїв, виставок, присвячених трагічним подіям, створення організованих захоронень тощо). Мільйони мандрівників приїжджають у місця колишніх концтаборів, ядерних катастроф, воєнних дій, де видно наслідки бомбардувань та руйнувань, щоб віддати шану жертвам, задовольнити свою цікавість та перемогти страх. Наприклад, одним з таких місць є Національний меморіал і музей 11 вересня в Нью-Йорку, встановлений на згадку про жертв терористичної атаки 11 вересня 2001 р., коли загинуло понад 2 600 людей (Меморіал 11 вересня, 2022). Отже, ідеться про формування і розвиток меморіальної культури, однією з культурних практик якої є меморіальний туризм. Концепція меморіальної культури і поняття меморіального туризму є новими й загалом ще не цілком освоєними та розробленими сучасною гуманітаристикою, що актуалізує потребу їх дослідження з точки зору розуміння їх суті, структури, функціоналу тощо.

Постановка проблеми. Нині Україна переживає російську агресію. З часів Другої світової війни ще жодна європейська країна не мала такого кривавого досвіду. Уряд, разом з Київською школою економіки (KSE), веде підрахунок втрат, завданих Україні війною. Загалом з початку конфлікту росії проти України пошкоджено, зруйновано або захоплено щонайменше: 15,3 тис. багатоповерхівок, 115,9 тис. приватних будинків, 2,61 тис. закладів освіти (261 школа зруйнована повністю), 934 медзаклади (127 лікарень зруйновано повністю), 798 дитячих садків, 715 культурних споруд, 388 підприємств (Дорош, Зануда, 2022). Повністю пошкоджено або знищено понад 150 різних пам'яток та об'єктів культури (Кржижковська, 2022). Український культурний фонд створив інтерактивну «Мапу культурних втрат», яка демонструє масштаб руйнації пам'яток унаслідок вторгнення росії в Україну (Мапа культурний втрат, 2022). За даними ООН, за час, що минув від початку російської агресії проти України до 22 серпня, загинуло 5587 цивільних людей. Серед них, за оцінками ООН, 362 дитини. Жахом для українців і світової спільноти стали події на окупованих територіях (Буча, Ізюм, Маріуполь). На думку експертів, лише в Маріуполі кількість загиблих може становити понад 20 тис. людей (Дорош, Зануда, 2022).

Зважаючи на зацікавленість іноземних туристів щодо відвідування локацій, котрі перебували в окупації, Державне агентство розвитку туризму (ДАРТ) України ініціювало об'єднання зусиль держави та громадськості для розробки стратегії відвідування місць пам'яті, пов'язаних з військовою агресією росії в Україні. Співробітники ДАРТ переконані, «що держава має докласти визначних зусиль для увіковічення пам'яті про українських героїв та жертв російських звірств, належної популяризації історії незалежної України, її державотворення та спротиву, формування цілісного історичного світогляду щодо подій війни за свободу» (ДАРТ об'єднує представників держави та громадськості, щоб розробити стратегію відвідування місць пам'яті війни, 2022). Хоча війна ще триває, але вже зараз необхідно сформувати культуру відвідування місць пам'яті про злочини

рф в Україні, зважаючи на суспільну думку та світовий досвід.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Академічний інтерес наукової спільноти до меморіального туризму як культурного феномену став проявлятися з 90-х рр. XX ст. в межах досліджень т. зв. «темного туризму» (Green, 1990; Seaton, 1996, 1999; Lennon and Foley, 1999; William and Miles, 2002). В останній час зацікавлення меморіальним туризмом підвищилося, про що свідчить, зокрема, створення Інституту темного туризму (Institute for Dark Tourism) (*The Institute for Dark Tourism Research (iDTR) is a world-leading academic centre for dark tourism scholarship, research and teaching*). Потреба в такому інституті також визначила складність предмета та проблеми, які він репрезентує.

Проблематика меморіального туризму набула свого відображення і в працях українських дослідників. Т. Заставецький, Л. Заставецька (2011) розглядали явище «темного» та меморіального туризму на пострадянському просторі. З. Шильнікова, І. Дульцева, М. Матушкіна дослідили аспекти мотивації споживача «темних» туристичних послуг та виявили причини їх привабливості. Н. М. Паньків (2021) спробував висвітлити передумови виникнення темного туризму в Україні, просторово-функціональні можливості його розвитку та сучасного стану використання ресурсного потенціалу темного туризму в Україні. М. Казьмирчук (2016) у своїй праці торкнувся питання термінології меморіального туризму та спробував означити загальні тенденції щодо вивчення цього нового виду туризму у вітчизняних і зарубіжних дослідженнях. У праці І. Смирнова, О. Любіцевої, Ц. Джибо (2021) охарактеризовано основні пам'ятки Голокосту, запропоновано напрями його подальшої меморіалізації як ресурсу для розвитку меморіального туризму. М. Яріко (2019) розглянула меморіальний туризм як інструмент примирення. Г. Заваріка та О. Зеленко (2022) зосередили свою увагу на дослідженні світового досвіду та українській сучасній практиці щодо способів зберігання культурних об'єктів під час бойових дій. Виконаний аналіз свідчить про певний інтерес наукової спільноти до меморіального туризму, але серед україн-

ської історіографії меморіального туризму відсутні комплексні розвідки, присвячені цьому явищу, зокрема, культурологічні дослідження меморіального туризму як явища української меморіальної культури.

Мета статті — здійснити обґрунтування меморіального туризму як перспективного напрямку післявоєнного туризму в Україні, визначити причини його затребуваності та ролі, яку він може відіграти в сучасній культурі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз наукового доробку меморіальної культури свідчить, що чіткого визначення цього поняття немає, зміст сприймається виключно з оповідального контексту, він є змістовно розмитим і недостатньо фіксує його специфіку як явища культури. Феномен меморіальної культури, з яким тісно пов'язано меморіальний туризм, на відміну від споріднених йому меморіальних явищ (колективна пам'ять, культурна пам'ять, комеморація, історичні уявлення тощо), ще недостатньо досліджено і так само недостатньо представлено в сучасній науковій літературі.

Для розуміння суті цього феномену звернемося до значимих праць з цієї проблематики. Так, австралійська дослідниця А. Парр інтерпретувала меморіальну культуру крізь призму травматичного меморіального досвіду суспільства (Parр, 2008). На її думку, генезис будь-якої меморіальної культури пов'язаний з іманентним бажанням людей зберігати найдраматичніші спогади, що консолідують та посилюють їх; а меморіальна культура — це спосіб участі культури у формуванні, організації й розміщенні колективної пам'яті в просторі та часі (Parр, 2008, р. 15). Так само можна погодитись із думкою Е. Коена, згідно з якою зростання популярності меморіального туризму в сучасному суспільстві пов'язане не тільки з травматичним змістом тієї історичної спадщини, яку вона отримала від предків, але й сучасною кризою ідентичності (Cohen, 2015, р. 197).

На прикладі придорожніх хрестів дослідниця Х. Еверетт демонструє, що процес меморіальної матеріалізації розбивається на кілька фаз: поява приводу меморіалізації (катастрофа), його усвідомлення з урахуванням соціокультурного

контексту (інтерпретація катастрофи як трагедії, яка потребує меморіалізації), вибір способу матеріалізації (створення меморіального об'єкта), забезпечення процесу постмеморіалізації («меморіальне обслуговування об'єкта» — принесення квітів, фотографій, запалювання свічок тощо) (Everett, 2002).

Однак, як зрозумів ще З. Фрейд, травматичний досвід суттєво відрізняється за своїми масштабами. З одного боку, це — *скорбота*, яка відзначається широким діапазоном проявів — від жалю до повного примирення з втратою. З іншого, абстрактніші втрати (Батьківщина, воля, ідеал) можуть призводити до хворобливої *меланхолії*. Звільнене лібідо не було перенесено на інший об'єкт, а повернуто до «Я», трансформувавши втрату об'єкта на втрату «Я». Згідно з науковою думкою, один із небагатьох зразків культурної меланхолії демонструє вітчизняна культура, адже її історія сповнена численними травмами — від Руїни до невдач соціально-економічної та політичної модернізації в 1990–2020-х рр. Якщо ця гіпотеза є слушною, то вочевидь саме «темний» та меморіальний туризм знайде в післявоєнній Україні свій найсприятливіший ґрунт.

З поняттям меморіальної культури тісно пов'язане поняття «місць пам'яті» (популярне з останньої чверті ХХ ст. завдяки французькому історикові П. Нора). Місця пам'яті — це найсимволічніші об'єкти нашої пам'яті: архіви, бібліотеки, Пантеон і Тріумфальна арка, словник Ларусса та стіна Комунарів (Nora (dir.), 1984).

У нашому випадку місця пам'яті пов'язуватимуться з воєнною агресією росії проти України.

Тісні зв'язки між «місцями пам'яті» та туризмом широко й систематично вивчалися, обговорювалися та досліджувалися починаючи з 1990-х рр. У міру того, як «туризм пам'яті», або «постконфліктний туризм», оформився як галузь досліджень, розвідки, присвячені туризму, пов'язаному з місцями смерті, набули інтенсивного розвитку. Дискутувалися нові категорії, такі як «трагічний туризм» (Lippard, 2000), «танатуризм» (Seaton, 1996), або «темний туризм», (Lennon & Foley, 2000). Так, поняття «темний туризм» уперше введено в науковий обіг у 1996 р. Дж. Ленноном і М. Фолі — спів-

робітниками факультету гостинності, туризму і менеджменту дозвілля Каледонського університету. Вони визначали його як «явище, що передбачає відвідування таких місць, як місця вбивств і стихійних лих, смерті й людських катастроф» (Foley, Lennon, 1996, p. 33).

Деякі дослідники підкреслюють «динаміку пам'яті», пропонуючи переосмислити соціальну пам'ять як прояв і результат глобалізації та глобальної медіакультури. А. Ерлль пропонує перевизначити пам'ять як «подорожуючу» або «транскультурну» (Erll, 2014). Крім того, деякі дослідники наполягають на появі «глобальної культури пам'яті», яка веде до загальних режимів пам'яті, що виходять за межі національних особливостей (Zwingenberg, 2015). Глобальне поширення меморіального туризму, пов'язаного з місцями пам'яті, можна розглядати одним із вимірів цього «глобального простору пам'яті», який оснований на різних факторах: глобальній геополітичній динаміці, глобальній мобільності, економічній глобалізації, глобальній культурі (кіно) і, звичайно ж, на глобальному поширенні туризму.

Нині частиною глобальної структури сучасних посередницьких та туристичних нарративів стали парадигми миру, примирення й стійкості. Війни й конфлікти, під впливом ЮНЕСКО, почали переосмислюватися через нарративи «спільних спогадів» (Araudin, 2022). Одним із перших своє тлумачення цього явища запропонував французький філософ П. Рікер: «Треба, власне, аби народи Європи відчули взаємне співчуття, уявили, повторюю, страждання інших у момент, коли самі кричать про помсту за рани, завдані їм у минулому». Авжеж, «прощення в повноті своїх значень набагато перевищує політичні категорії; воно належить до порядку — порядку милосердя, який перевершує навіть порядок моральності» (Рікер, 2004, с. 3).

Парадигми «спільних спогадів» актуалізують нове бачення військової пам'яті в розрив із патріотичним, агресивним та мілітаризованим підходом. Цю парадигму часто розглядають як «денаціоналізований» підхід до пам'яті про війну, яка підходить для досягнення нинішніх дипломатичних цілей та розвитку міжнародного туризму. Слід відзначити, що в деяких посткон-

фліктних ситуаціях цілі примирення можуть визначати розвиток політики меморіального туризму, як, наприклад, у Балканах, Північній Ірландії, Руанді (Dumas, Korman, 2011).

Сучасний меморіальний туризм розширює межі своїх пропозицій у міжнародному масштабі. Туристичні організації та сайти реагують на новий попит своїх відвідувачів. Акцентується на місцях, де відбулися великі драматичні події нашої історії, у тому числі, це і численні місця злочинів російських окупантів на території незалежної України. Меморіальні комплекси є свідченням бойових дій та уроком на майбутнє. Вони дозволяють нам цінувати мужність наших людей у їхній боротьбі, а також заново відкривати для себе цінності, які об'єднують наше суспільство, і таким чином впливають на його гуманістичну складову. Існує вірогідність за допомогою меморіального туризму вирішити проблему збереження в сучасному суспільстві здатності до співчуття.

Своє бачення нового виду туризму в Україні представили в пресслужбі Державного агентства розвитку туризму. Після 24 лютого 2022 р. воно почало розробляти реєстр місць пам'яті російсько-української війни, який ляже в основу концепції їх відвідування (*Поворотна точка в історії. В Україні створюють маршрути пам'яті війни*, 2022).

Важливим питанням розвитку меморіальної культури і меморіального туризму, зокрема, є збереження культурних об'єктів під час бойових дій й організація відновлювальних робіт з метою подальшої меморіалізації означених вище об'єктів. Українські дослідники Г. Заваріка та О. Зеленко, вивчаючи світовий досвід і українську сучасну практику щодо способів зберігання культурних об'єктів під час бойових дій, наголошують, що «важливим фактором збереження військово-історичного ландшафту полів битв є їх меморіалізація, яка передбачає не тільки установку на них різних пам'ятників і пам'ятних знаків, а й закріплення в народній пам'яті прямого асоціативного зв'язку між історичною подією і місцевістю, де воно відбулося». На їхню думку, «створення на місці втраченої пам'ятки культури меморіалу стане не тільки важливим кроком для українського народу, а

і буде привабливим з туристичної точки зору. Адже вже зараз популярність України у світі дуже зросла і з припиненням бойових дій туристи забажають на свої очі побачити наслідки цих жахливих подій» (Заваріка, Зеленко, 2022).

Розглядаючи феномен меморіального туризму, слід окремо зацентувати на його етичній стороні. Багато людей хочуть відчутти реальність, приховану за зображеннями в засобах масової інформації, або їх спонукають дізнатися більше через особисту асоціацію з місцями чи подіями. Це явище порушує, у першу чергу, етичні питання щодо статусу та природи об'єктів, ступеня їх інтерпретації, відповідної політичної й управлінської реакції та особливостей досвіду, якого набуває відвідувач. М. Олесків — очільниця ДАРТ України — наголошує, що «окремим питанням, яке заслуговує особливої уваги, має стати недопущення на таких об'єктах випадків надмірного туризму та десакралізації жертви, принесеної українцями заради перемоги» (*ДАРТ об'єднує представників держави та громадськості, щоб розробити стратегію відвідування місць пам'яті війни*, 2022). Вона також запропонувала розпочати формування культури відвідування місць пам'яті війни: «якщо цього не робити зараз, є ризик пізніше отримати в цих місцях болі й героїзму українського народу так званий овертуризм (overtourism) — туризм, який вийшов із-під контролю, що призведе до стихійної інструменталізації трагедії та перетворення її на атракціон» (*Стратегію відвідування місць пам'яті війни планують створити в Україні*, 2022).

Об'єднання «Visit Ukraine» влітку мало намір запуснути тури українськими містами-героями, які постраждали від російської агресії (Києвом, Черніговом, Сумами, Харковом, Ірпенем і Бучею). Ці пропозиції викликали критику в соцмережах, користувачі обурювалися і не розуміли, як можна «гуляти по місцях, де вбивали й гвалтували». У «Visit Ukraine» визнали, що ці теми «потребують більш детального опрацювання», тому скасували тури (*Information page about Ukraine 24/7*, 2022).

Попри розробку концепції відвідування місць пам'яті, пов'язаних з військовою агресією росії в Україні, наразі вже готується концепт

розбудови меморіальних комплексів та музеїв, присвячених страшним подіям окупації Київщини російськими російськими агресорами. У Київській обласній військовій адміністрації вже створено «VR-музей пам'яті війни» (*VR-музей пам'яті війни*), запущено проєкт «Війна впритул» (ПРО ПРОЕКТ, 2022). Цей проєкт має за головну мету здійснення меморіалізація руйнацій, щоб показати світовій спільноті масштаб катастрофи та геноцид української нації. За допомогою сучасних технологій фіксуються руйнування, які спричиняє агресор на всій території України. Такий же музей створено в Чернігові «VR-музей пам'яті війни на Чернігівщині» (*VR-музей пам'яті війни на Чернігівщині*). Тому в усіх подібних музеях уже зараз за допомогою 3D-турів відвідувачі туристичних порталів можуть потрапити до жакливної реальності, яку принесла із собою війна.

Один із найцікавіших теоретичних моментів у цьому сенсі полягає у визначенні співвідношення між музейною експозицією та фізичною реальністю, яку вона покликана відображати. Згідно з класичною теорією культурної пам'яті Я. Асмана (Assmann, 1992), певні події, явища чи артефакти мають усталитися в культурній пам'яті людей після тривалого (протягом 2–3 поколінь) відбору з актуальної пам'яті, яка оснований на безпосередній комунікації. Візуальність сучасної культури, безумовно, скорочує цей термін завдяки моментальній фіксації та масовому поширенню тих чи інших об'єктів, але водночас може підмінювати реальну важливість об'єкта його вигаданою візуальною привабливістю. Для перевірки зазначеної теоретичної конструкції ми проаналізували частину візуального контенту одного з найпопулярніших Telegram-каналів «Реальная война/Украина новости» (<https://t.me/voynareal>) з майже 1,5М підписників (їх число зростає щодня), на які припадає сьогодні 41% часу на споживання новин у сомережах (*КМІС. Демократія, права і свободи громадян та медіаспоживання в умовах війни*, 2022). Саме в такому месенджер-форматі «миттєвого обміну повідомленнями» подання оперативної інформації про війну є максимально наближеним до змісту актуальної культурної пам'яті.

Виконано контент-аналіз 1212 фотозображень за три тижні жовтня і отримано наступні результати:

- у категорії «Немирне небо» з димами від пожеж і слідами роботи ПВО – 69 зображень;
- руїни та пожежі міст, сіл, інфраструктури, автівок – 122 фото;
- безлад у приміщенні – 8 фото;
- ворожі рештки (техніка, позиції, уламки) – 16 фото.

Загалом – 215 зображень, або майже 17,7%, від їх загальної кількості. Попри, на перший погляд, невеликий відсоток, ця група є однією з найбільш представницьких у фотоконтенті цього каналу.

Контент-аналіз фотозображень за вересень надав такий результат: із загальної кількості 1520 фото, зображень наслідків війни – 139, або 9,1%. Найбільш суттєво (116 проти 199, або у 1,7 рази) поменшало зображень у перших трьох категоріях, адже значно більш концентровані удари по Україні наносилися в першій половині жовтня після пошкодження Кримського мосту. Натомість зросла кількість зображень в останній, четвертій категорії. Вона могла ще більшою, якщо би ми долучили до неї численні зображення неушкоджених трофеїв ЗСУ під час вересневого наступу на Харківщині.

Отже, меморіалізація саме «темних об'єктів» відповідає реаліям «гарячої» фази російсько-української війни. Агресор, використовуючи перевагу в артилерії, авіації, ракетному озброєнні, постійно завдає по території України масових ударів, які призводять до руйнування цивільної інфраструктури, знищення приватних будинків, автівок, загибелі мирних мешканців. Унаочнення наслідків цих ударів поряд із більш типовою демонстрацією знищення ворожої сили і техніки становить один із провідних вітчизняних медійних (і пропагандистськи привабливих) дискурсів висвітлення російсько-української війни, який, окрім іншого, охоче сприймається західною аудиторією. Візуальна привабливість у цьому випадку полягає у виборі певного ракурса, позиції оператора під час зйомки, але не в постановності її об'єкта.

Підсумовуючи зазначимо, що феномен меморіального туризму є глобальним. Уважається,



Рис. 1-3. Руїни українських міст у віртуальних музеях пам'яті війни.

<https://chernihivregion.travel/war#museum>;

<https://war.city>



Рис. 4-6. Місця пам'яті світового меморіального туризму: руїни в м. Вуковар, державний музей Аушвіц-Біркенау, меморіал геноциду в Мурамбі (Руанда).

<https://pixabay.com>; <https://www.auschwitz.org>;
<https://genocidearchiverwanda.org.rw>

що в Україні після Перемоги він набуде виняткових розвитку та цінності. Найдоцільнішим є просування України на міжнародній арені як «місця пам'яті» щодо наймасштабніших з часів Другої світової війни руйнувань. Це є практикою перших віртуальних музеїв російсько-української війни. Вона наразі відповідає змісту актуальної культурної пам'яті, репрезентованої в одному з найпоширеніших її вітчизняних медійних дискурсів. Зазначений підхід дозволить державі популяризувати громадянські цінності, заохочувати активну дипломатію, стимулювати туризм як інструмент економічного розвитку. Те, як туризм відноситься до місць пам'яті, демонструє його політичний вимір і може стати цікавою перспективою для подальших досліджень.

Список посилань

- ДАРТ об'єднує представників держави та громадськості, щоб розробити стратегію відвідування місць пам'яті війни (2022). Державне агентство розвитку туризму. <https://www.tourism.gov.ua/blog/dart-obiednuie-predstavnikiv-derzhavita-gromadskosti-shchob-rozrobiti-strategiyu-vidviduvannya-misc-pamyati-viyni>
- Дорош, С., Зануда, А. (2022). *Пів року війни Росії проти України у 10 цифрах*. BBC News Україна. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-62610639>
- Заваріка, Г. М., Зеленко, О. О. (2022). Сталій туризм як інструмент збереження культурної спадщини та відновлення постраждалих територій. *Економіка та суспільство*, 39. Економіка та суспільство. <https://www.economyandsociety.in.ua>
- Заставецький, Т. Б., Заставецька, Л. Б. (2011). «Похмурий туризм» як відображення трагічних подій у історії та культурі народів. *Рекреаційна географія і туризм. Наукові записки*, 1, 101–107. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
- Казьмирчук, М. (2016). Меморіальний і ностальгійний туризм у вітчизняних і зарубіжних дослідженнях. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Сер. Історія*, 4 (131), 20–31
- КМІС. Демократія, права і свободи громадян та медіаспоживання в умовах війни. *Київський міжнародний інститут соціології*. https://www.kiis.com.ua/materials/pr/20220817_z/ Дослідження%20Демократія%20права%20свободи%20громадян%20та%20медіаспоживання%20в%20умовах%20війни.pdf
- Кржиговська, К. (2022, Травня 2). *Створено реєстр пошкоджень культурних цінностей в Україні*. Polska Agencja Prasowa. Polska Agencja Prasowa SA. <https://www.pap.pl/ua/news%2C1196104%2Cstvoreno-reestr-poshkodzen-kulturnikh-cinnostey-v-ukraini-narazi-u-spisku-277>
- Мапа культурних втрат. (2022). *Український культурний фонд*. <https://uaculture.org/culture-loss/>
- Меморіал 11-го вересня. (2022). *Visit New York City*. <http://visitnyc.com.ua/pro-new-york/memorial-11-go-veresnya/>
- Паньків, Н. М. (2021). Темний туризм в Україні: факторний аналіз та перспективи розвитку. *Наукові записки СумДПУ імені А. С. Макаренка. Географічні науки*, Т. 2, Вип. 2, 149–160
- Поворотна точка в історії. В Україні створюють маршрути пам'яті війни* (2022). РБК-Україна. <https://www.rbc.ua/ukr/travel/povorotnaya-tochka-istorii-ukraine-sozdadut-1663242637.html>
- ПРО ПРОЕКТ (2022). *Війна впритул*. <https://war.city/about-us/>
- Рикер, П. (2004). Яким має бути новий етос Європи? *Критика, Рік IX, число 6 (92)*, 2–4. Критика. Beta. Міжнародний огляд книжок та ідей. <https://krytyka.com.ua/articles/yakym-maie-buty-novyuetos-evropy>
- Смирнов, І., Любіцева, О., & Джибо, Ц. (2021). Пам'ятки Голокосту в Кам'янці-Подільському як ресурс для розвитку туризму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Туризм*, 4 (2), 149–162
- Стратегію відвідування місць пам'яті війни планують створити в Україні*. (2022). <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/330575-strategiyu-vidviduvannya-mists-pamyati-viyni-planuyut-stvoriti-v-ukrayini>
- Яріко, М. О. (2019). Меморіальний туризм як інструмент примирення. Східна Україна на початку XXI століття. *Теорія, практика та інновації розвитку туристичної і готельно-ресторанної індустрії: збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конф.*, 29–30 трав. 2019 р. (с. 170–172). ВПЦ «Візаві»
- Araydin, V. (2020). *Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage: Construction, Transformation and Destruction*. UCL Press, JSTOR. <https://doi.org/10.2307/j.ctv13xpsfp>. Отримано Жовтня 10, 2022
- Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Beck

- Cohen, E. H. (2015). Educational dark tourism at an in populo site: The Holocaust museum in Jerusalem. *Annals of Tourism Research*, 38 (1), 193–209
- Dumas Hélène, Korman Rémi. (2011). Espaces de la mémoire du génocide des Tutsis au Rwanda. *Afrique contemporaine*, 2, 238, 11–27
- Erlil, A. (2011). Travelling Memory, *Parallax* 17 (4), 4–18. <http://journals.openedition.org/teoros/2862>
- Everett, H. (2002). *Roadside crosses in contemporary memorial culture*. University of North Texas Press
- Foley, M., Lennon, J. (1996). JFK and dark tourism: A fascination with assassination. *International Journal of Heritage Studies*, №2 (4), 198–211. Taylor & Francis
- Foley, M., Lennon, J. (2000). *Dark tourism. The attraction of death and disaster*, Cengage Learning EMEA
- Greene, A. (1990). Association for the Preservation of Civil War Sites. *CRM Bulletin*, 13 (5)
- Information page about Ukraine 24/7. (2022). <https://visitukraine.today/>
- Lennon, J., Foley, M. (1999). Interpretation of the Unimaginable, The U.S. Holocaust Memorial Museum, Washington, D. C., and Dark Tourism. *Journal of Travel Research*, 38, 46–50
- Lippard, L. (2000). *On the beaten track*. The New Press
- Nora, Pierre (dir.), (1984). *Les lieux de mémoire, t 1, La République, Paris, Gallimard*
- Parr, A. (2008). *Deleuze and Memorial Culture: Desire, Singular Memory, and the Politics of Trauma*. Edinburgh University Press
- Seaton, A. V. (1996). Guided by the dark: From thanatopsis to thanatourism. *International Journal of Heritage Studies*, 2 (4), 234–244
- Seaton, A. V. (1999). War and Thanatourism: Waterloo 1815–1914, *Annals of Tourism Research*, 26 (1), 130–158
- The Institute for Dark Tourism Research (iDTR) is a world-leading academic centre for dark tourism scholarship, research and teaching. *University of Central Lancashire (UCLan)*. <https://www.uclan.ac.uk/research/activity/dark-tourism>
- VR-музей пам'яті війни на Чернігівщині. Чернігівщина туристична — Офіційний сайт Чернігівської області. <https://chernihivregion.travel/war#museum>
- VR-музей пам'яті війни. Мандруй Київщиною — Офіційний туристичний сайт Київської області. <https://kyivregiontours.gov.ua/war>
- William, F., Miles, S. (2002). Auschwitz: Museum Interpretation and Darker Tourism. *Annals of Tourism Research*, 29 (4), 1175–1178
- Zwigenberg Ran, (2015). Entangled Memories: Israel, Japan and the Emergence of Global Memory Culture. *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 13, Issue 32, No. 4

References

- A strategy for visiting war memorials is planned to be created in Ukraine*. (2022). <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/330575-strategiyu-vidviduvannya-mists-pam-yati-viyni-planuyut-stvoriti-v-ukrayini> [In Ukrainian].
- A turning point in history. War memorial routes will be created in Ukraine (2022). RBK-Ukraina. <https://www.rbc.ua/ukr/travel/povorotnaya-tochka-istorii-ukraine-sozdadut-1663242637.html> [In Ukrainian].
- Apaydin, V. (2020). *Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage: Construction, Transformation and Destruction*. UCL Press, JSTOR. <https://doi.org/10.2307/j.ctv13xpsfp>. Retrieved October 10, 2022. [In English].
- Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Beck. [In German].
- Cohen, E. H. (2015). Educational dark tourism at an in populo site: The Holocaust Museum in Jerusalem. *Annals of Tourism Research*, 38 (1), 193–209. [In English].
- DART brings together representatives of the state and the public to develop a strategy for visiting war memorials (2022). State Tourism Development Agency. <https://www.tourism.gov.ua/blog/dart-obiednuie-predstavnikiv-derzhavita-gromadskosti-shchob-rozrobiti-strategiyu-vidviduvannya-misc-pamyati-viyni> [In Ukrainian].
- Dorosh, S., Zanuda, A. (2022). *Half a year of Russia's war against Ukraine in 10 figures*. BBC News Україна. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-62610639> [In Ukrainian].
- Dumas Hélène, Korman Rémi. (2011). Espaces de la mémoire du génocide des Tutsis au Rwanda. *Afrique contemporaine*, 2, 238, 11–27. [In French].
- Erlil, A. (2011). Travelling Memory, *Parallax* 17 (4), 4–18. <http://journals.openedition.org/teoros/2862> [In English].
- Everett, H. (2002). *Roadside crosses in contemporary memorial culture*. University of North Texas Press. [In English].
- Foley, M., Lennon, J. (1996). JFK and dark tourism: A fascination with assassination. *International Journal of Heritage Studies*, №2 (4), 198–211. Taylor & Francis. [In English].
- Foley, M., Lennon, J. (2000). *Dark tourism. The attraction of death and disaster*, Cengage Learning EMEA. [In English].

- Greene, A. (1990). Association for the Preservation of Civil War Sites. *CRM Bulletin*, 13 (5). [In English].
- Information page about Ukraine 24/7. (2022). <https://visitukraine.today/> [In English].
- Kazmyrchuk, M. (2016). Memorial and nostalgic tourism in domestic and foreign studies. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Serii Istorii*, 4 (131), 20–31. [In Ukrainian].
- KIIS. *Democracy, rights and freedoms of citizens and media consumption in conditions of war*. Kyiv International Institute of Sociology. https://www.kiis.com.ua/materials/pr/20220817_z/Doslidzhennya%20Demokratia%20C%20prava%20i%20svobodi%20hromadyan%20ta%20mediaspojivannya%20v%20umovakh%20voiny.pdf [In Ukrainian].
- Krzhykovska, K. (May 2, 2022). *A register of damage to cultural values in Ukraine has been created*. Polska Agencja Prasowa. Polska Agencja Prasowa SA. <https://www.pap.pl/ua/news%2C1196104%2Cstvorenoreestropshkodzhenkulturnikhcinnostry-vukraininarazi-u-spisku-277> [In Ukrainian].
- Lennon, J., Foley, M. (1999). Interpretation of the Unimaginable, The U.S. Holocaust Memorial Museum, Washington, D. C., and Dark Tourism. *Journal of Travel Research*, 38, 46–50. [In English].
- Lippard, L. (2000). *On the beaten track*. The New Press. [In English].
- Map of cultural losses. (2022). *Ukrainian Cultural Fund*. <https://uaculture.org/culture-loss/> [In Ukrainian].
- Nora Pierre (dir.), (1984). *Les lieux de mémoire, t 1, La République, Paris, Gallimard*. [In French].
- Pankiv, N. M. (2021). Dark tourism in Ukraine: factor analysis and development prospects. *Naukovi zapysky SumDPU imeni A. S. Makarenka. Heohrafichni nauky*, Vol. 2, Issue 2, 149–160. [In Ukrainian].
- Parr, A. (2008). *Deleuze and Memorial Culture: Desire, Singular Memory, and the Politics of Trauma*. Edinburgh University Press. [In English].
- PRO PROEKT (2022). *Viina vprytul*. <https://war.city/about-us/> [In Ukrainian].
- Ryker, P. (2004). What should be the new ethos of Europe? *Krytyka, Rik IX, chyslo 6 (92)*, 2–4. *Krytyka. Beta. Mizhnarodnyi ohliad knyzhok ta idei*. <https://krytyka.com/ua/articles/yakym-maie-butynovy-etos-evropy> [In Ukrainian].
- Seaton, A. V. (1996). Guided by the dark: From thantopsis to thanatourism. *International Journal of Heritage Studies*, 2 (4), 234–244. [In English].
- Seaton, A. V. (1999). War and Thanatourism: Waterloo 1815–1914, *Annals of Tourism Research*, 26 (1), 130–158. [In English].
- September 11 memorial. (2022). Visit New York City. <http://visitnyc.com.ua/pro-new-york/memorial-11-go-veresnya/> [In Ukrainian].
- Smyrnov, I., Liubitseva, O., & Dzhybo, Ts. (2021). Holocaust monuments in Kamianets-Podilskyi as a resource for tourism development. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Turyzm*, 4 (2), 149–162. [In Ukrainian].
- The Institute for Dark Tourism Research (iDTR) is a world-leading academic centre for dark tourism scholarship, research and teaching. *University of Central Lancashire (UCLan)*. <https://www.uclan.ac.uk/research/activity/dark-tourism> [In English].
- VR-museum of war memory in Chernihiv region. Chernihiv tourist district — Official site of Chernihiv region. <https://chernihivregion.travel/war#museum> [In Ukrainian].
- VR-museum of war memory. Travel Kyiv region — Official tourist site of Kyiv region. <https://kyivregiontours.gov.ua/war> [In Ukrainian].
- William, F., Miles, S. (2002). Auschwitz: Museum Interpretation and Darker Tourism. *Annals of Tourism Research*, 29 (4), 1175–1178. [In English].
- Yariko, M. O. (2019). Memorial tourism as a tool of reconciliation. Eastern Ukraine at the beginning of the XXI century. *Teoriia, praktyka ta innovatsii rozvytku turystychnoi i hotelno-restoranoi industrii: zbirnyk materialiv mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konf.*, 29–30 trav. 2019 (p. 170–172). *VPTs «Vizavi»*. [In Ukrainian].
- Zastavetskyi, T. B., Zastavetska, L. B. (2011). “Gloomy tourism” as a reflection of tragic events in the history and culture of nations. *Rekreatsiina heohrafiia i turizm. Naukovi zapysky*, 1, 101–107. Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. [In Ukrainian].
- Zavarika, H. M., Zelenko, O. O. (2022). Sustainable tourism as a tool for preserving cultural heritage and restoring affected areas. *Ekonomika ta suspilstvo*, 39. *Ekonomika ta suspilstvo*. <https://www.economyandsociety.in.ua> [In Ukrainian].
- Zwigenberg Ran, (2015). Entangled Memories: Israel, Japan and the Emergence of Global Memory Culture. *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 13, Issue 32, No. 4. [In English].

Надійшла до редколегії 10.08.2022

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.02>
УДК 7.038-028.63-044.922(045)

O. Olenina

O. M. Beketov National University of Urban Economy, Kharkiv, Ukraine

O. Protsenko

M. Ye. Zhukovskiy National Aerospace University "Kharkiv Aviation Institute", Kharkiv, Ukraine

Yu. Pichuhina

O. M. Beketov National University of Urban Economy, Kharkiv, Ukraine

THE STATUS OF ART IN THE MODERN DIGITAL SPACE

O. Olenina, O. Protsenko, Yu. Pichuhina. The status of art in the modern digital space

The article examines the status of art in the digital space that is based on the study of technologically determined changes in the three main vectors of the system: production, consumption and circulation of art. In this context, the research task related to the definition of aspects of transformation and diversification of the art system in the formation of digital culture of modern society is relevant and scientifically determined, which ultimately gives us an understanding of the status of art in modern digital space. The multifaceted nature of the proposed research topic foresees the use of approaches of a number of humanities disciplines, first of all art history, culturology, social communications and philosophy. The authors found out how the process of artistic creation, the nature of artistic communication, the means of presentation and promotion of an artistic product, and the mechanisms of its consumption are changing in the conditions of society digitalization.

Keywords: *art and technology, art communication, network creativity, digital art, virtual reality, blockchain, art market.*

O. Olenina, O. Protsenko, Yu. Pichuhina. Статус мистецтва в сучасному цифровому просторі

Мета статті — визначити статус мистецтва в контексті формування сучасного цифрового простору. Об'єктом дослідження є візуальне мистецтво. Предмет — трансформація та диверсифікація системи образотворчого мистецтва на тлі впровадження в неї сучасних цифрових технологій. Актуальність статті полягає в необхідності осмислення змін, які відбулися в системі образотворчого мистецтва в умовах формування діджитальної культури сучасного суспільства, що в кінцевому результаті надасть нам розуміння статусу мистецтва в сучасному цифровому просторі.

Методологія теоретичного аналізу базується на використанні підходів цілого ряду гуманітарних дисциплін, перш за все мистецтвознавства, культурології, соціальних комунікацій і філософії. Задіяно:

- інформаційний підхід, цінність якого полягає в тому, що він реалізує метод наукового пізнання об'єктів та процесів. Згідно з ним виявляються і аналізуються найбільш характерні інформаційні аспекти, що визначають їх функціонування і розвиток, як-от у нашому дослідженні система мистецтва актуалізується в контексті викликів цифрового суспільства;
- структуралізм, установки якого з виявлення та аналізу структур — символічних цілісностей, що зберігають стійкість при перетвореннях і трансформаціях, якнайкраще можуть бути застосовані в дослідженні цифрового мистецтва;
- соціокультурний підхід, що дозволив уникнути фактографічного опису на користь багатофакторного підходу до вивчення предмету дослідження, обґрунтувати закономірності становлення і функціонування цифрового простору в аспекті його соціальної й культурної складових, підкреслити значення явища, що вивчається, у процесі збереження й трансляції сучасної культури.

Результати. Дослідження статусу мистецтва в цифровому просторі ґрунтується на вивченні технологічно детермінованих змін за трьома основними векторами діяльності системи: виробництво, споживання та обіг мистецтва. У статті проаналізовано більше десяти прикладів синергії мистецтва і сучасних технологій, що допомогло вивчити предмет дослідження в різних об'єктивних аспектах. Визначено зміни, що спостерігаються в процесі художнього виробництва, котрі охарактеризовано як творчий експеримент аматорів

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

та професіоналів на тлі розвитку цифрових технологій. Описано нові споживацькі можливості та переваги цифрових технологій у культурному секторі. Розглянуто приклади, які демонструють реакцію традиційного артринку на технологічні впровадження та засвідчують, що з появою блокчейну починається новий виток в історії художнього ринку.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше висвітлюється питання визначення статусу мистецтва в сучасному цифровому просторі в контексті аналізу змін, які відбулися в системі образотворчого мистецтва на трьох ключових рівнях – виробництво, споживання та обіг.

Практичне значення статті полягає в тому, що проведений науковий аналіз дозволяє виявити актуальні тенденції у світовій галузі образотворчого мистецтва.

Ключові слова: *мистецтво та технології, арткомунікація, мережева творчість, цифрове мистецтво, віртуальна реальність, блокчейн, артринок.*

Introduction. Contemporary art as a result of the historical development of society, due to cultural and civilizational processes, is characterized by a wide range of innovations that change its specificity. In the Postmodern era, such innovations were the processes of art culture virtualization, which not only change all the basic elements of the normative complex of classical art, but simulate the basic components of artistic practices of Modern, such as work, style, aesthetic value and others. Thus, instead of the traditional categories of “mimesis” and “reflection”, which were used in classical aesthetics to analyze artistic processes, the category “simulacra” (from the French simulacra – resemblance, appearance) appears as a phantom substitution of reality and the creation of a virtual image. The subject is not used under the proposed circumstances through fantasy or memories of personal experience, evoking certain emotions and feelings to create an image. In this context, art does not imitate reality (according to the mimetic principle), but is forged under it (simulates). In contrast to the imitation that supports the belief in the existence of a pre-existing “organic” reality, the simulation in reverse order “denaturalizes” the reality itself, revealing the mechanism responsible for its generation

(Zizek, 1997). A new cultural paradigm begins the search for new art forms. Virtual reality forms not only a new aesthetic (i.e., sensory) experience, which is based on the real human’s experience of fictional, simulated actions or events, but also a new institutional space – artistic styles and schools, art presentation and art organization (for example, there are virtual museums, exhibitions, theaters, etc.), the art market is transformed.

The purpose of the paper. In this context, the research task related to the definition of aspects of transformation and diversification of the art system in the formation of digital culture of modern society is relevant and scientifically determined, which will ultimately give us an understanding of the status of art in modern digital space. In this case, the digital space, that is an open Oecumene (the term introduced into culturological use by U. Hannerz (1989), thus defining the space of constant cultural interactions, interpenetration of cultures and exchange of cultural experiences), penetrates into the real dimension, where there is a cross-cultural dialogue, in the context of which new cultural universals are born, which characterize the spiritual state of modern society. In this case, the creative works of digital origin are a large semiotic complex, each of the studies of which brings us closer to the scientific statement of the culture of the new era.

Analysis of recent research and publications.

The research hypothesis is based on the fact that digital space is the result of productive activities of the information society, and therefore, trying to include it in cultural and art discourses, takes into account the social foundations of its formation, which are fundamentally represented in the works of theorists N. Luhmann (2000), A. Toffler (1984), D. Bell (1976), M. McLuhan (1962), M. Castells (2002), A. Touraine (1971), U. Eco (1996) and many others. Basing on their concepts, the first key features of the culture of the new era are outlined: demassification, globalization, syncretism, clip art and mosaicism.

One of the fundamental works in which all modern digital experience in art is systematized is “Digital art” by Christiane Paul (2015). Here the author presents the history of digital art from its appearance in the 1980s to the present day,

and predicts future changes; considers the impact of digital space on traditional art forms, as well as explores the possibility of digital art to gain official status. The work of Melissa Gronlund is devoted to the issues of contemporary art in the context of the formation of digital culture of society (Gronlund, 2017). Oliver Grau considers the problems of collecting, storing and exhibiting works of digital art in museums in his work (Grau, 2017). L. Machulin studies the role of NFT in the development of digital art and its significance for art in general (Machulin, 2022). The article by Melnyk Y.V. (2018) comprehensively outlines the possibilities of blockchain in the art market. The article by Pichuhina Yu. (2021) *determines the effectiveness of blockchain technologies in relation to economic and managerial processes in the modern art industry*. In general, the issue of the deployment of digital space in all spheres of public life is now widely discussed in scientific and professional circles. Our study, in its turn, is focused on tracking how art is generally manifested in the digital space (Fig. 1).

The methodology. The multifaceted nature of the proposed research topic presupposes the use of approaches of a number of humanities disciplines, first of all art history, culturology, social communications and philosophy. Among them we note the information approach. Its value lies in the fact that it implements the method of scientific knowledge of objects and processes, according to which, first of all, the most characteristic information aspects are identified and analyzed that determine their functioning and development, as in our study, the art system is updated in context challenges of the digital society. Important for the study is structuralism, the settings of which for the

identification and analysis of structures – symbolic entities that remain stable in transformations and transformations, can in the best way be used in the study of digital art. Socio-cultural approach avoids factual description in favor of a multifactorial approach to the study of the subject, to justify the formation and functioning of the digital space in terms of its social and cultural components, emphasize the importance of the phenomenon under study in the preservation and translation of modern culture.

The results

2.1 Deployment of digital space in the landscape of culture and art

The relationship between culture and technology is increasingly becoming the subject of humanitarian research, which is quite natural, because technology is part of culture, the concept of which is broader. Moreover, in the analysis of these relations it is impossible to avoid considering the information-communicative evolution, because information and communication are the driving force of technological development of society, during which more and more conditions for their functioning – the so called “media”. Thus, the fundamental changes in society are inextricably linked with those historical types of communication that gradually dominate the concrete-historical space-time continuum. Modern information and communication society opens the prospect of cognition on the basis of information technology, interactive rules, communicative rationality and will. Of particular interest in this regard is the problem of determining the status of art in the context of digital space, which is currently an indicator of a new type of culture.

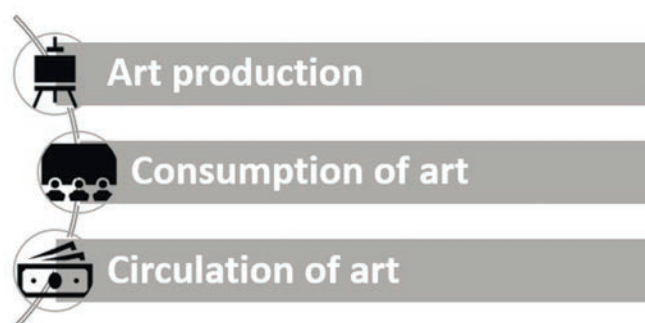


Fig. 1. The digital transformation of the art sphere

Recently, there have been radical changes in the attitude to art and understanding of its status, which is due to the fundamental and essential transformations that have taken place in society under the influence of acceleration and communication revolutions. As a result, a new information-communicative digital space was formed, which, in contrast to the material, can be considered figurative and symbolic (Olenina, 2010).

Modern communication is, first of all, the exchange of symbols and the continuous process of creating images. Art, as the most important channel of image transmission, along with other cultural phenomena, is in line with globalization processes and is transformed in this new reality.

On the one hand, as noted by E. Toffler (1984), the various artifacts that are replicated in the mass media are not unique, they are inherently short-lived, they appear in response to the same fleeting needs and with them disappear, and they are replaced by new “disposable” art schools, styles, methods.

On the other hand, in our opinion, the desire to accelerate the flow of information and its compression leads not only to the increased use of symbolic methods of art to create a variety of messages, but also to the fact that in this new reality art plays the role of “signal amplifier” which distinguishes a particular information product from the general set of many other messages and draws attention to it through a variety of means of expression.

A qualitatively new component of the modern digital information and communication space is virtual reality. Communication, which has always been symbolic, because it was mediated by various signs and symbols, at the level of virtual reality is a single sign-symbolic system, filled with models and simulations of objective reality – “simulacra”. If traditional mass media influence the mass consciousness, then virtual reality influences the individual, forming new communicative-artistic practices and new techniques of art representation. In cyberspace, art plays, above all, the role of “tool”, the primary task of which is to attract attention in the communicative process, and only the secondary one – the disclosure of the creative potential

of a personality. This type of communication is characterized by aesthetic (sensual), but not artistic component. Artistic quality is inferior to temporary (one-time) emotions and feelings that cause, for example, mass works of network amateurs. In fact, virtual reality has revived folk art at a new technological level.

In a general sense, creativity is a human activity aimed at creating fundamentally new spiritual or material values. Since creative self-realization is one of the key needs of a human, which distinguishes him from other living beings, there is a constant search for new forms of its embodiment. Today’s Internet technologies, offering an alternative territory for creative experiment, have formed a new socio-cultural type of person: active, initiative, not indifferent, sincere, bold and creative. Responding to important events, wanting to share their thoughts, impressions or witty remarks, thus constructing their media image, regular users of the network produce new content every day in the form of photos, videos, comments, memes, etc., the totality of which testifies to the cultural phenomenon (Olenina, Pichuhina, 2018). Basing on the basic definition of creativity, we will try to specify the concept of network creativity, which we propose to understand as a new way of creative realization of a human, based on the use of digital technologies, focused on creating new spiritual or material values, fixed as a creator and constructing his image on the Internet. In a certain sense, network art has become the forefront of modern culture.

In a virtual environment, a person is constantly in the process of communication, including artistic one, but in contrast to traditional artistic communication, which is mediated by the screen, stage, exposition plane and provides distance, spatial-temporal constraints, where the viewer is the subject who perceives aesthetic information from the object – a work of art, virtual reality eliminates the distance and spatial-temporal constraints, requiring full immersion and turning a person into an active participant, i.e. the object of communication, which is involved in creating a work and becomes an integral part of it anywhere and anytime (Olenina, 2016).

In virtual space, art not only becomes dialogical (as opposed to the usual monologue), but also becomes a collective action, involving in the artistic process of creating a “different reality”, a large number of people from artists to computer technocrats, etc. In addition, virtual reality allows the simultaneous impact on almost all human senses (sight, hearing, touch), using the language of different arts.

Artistic communication, which has always been not just a transfer of information or exchange of it, but, above all, the establishment of spiritual connections, in virtual reality becomes a mean of expanding the communicative field, a mean of obtaining new emotional states and gaining new aesthetic experience, i.e. art begins to perform a new role of “stimulus” as a “food supplement”, which enhances the taste of the information product, makes it attractive, easy to perceive and encourages further consumption.

Analysis of the features of the virtual type of communication and its impact on art, allows us to say that if an industrial society with its mass culture, replicated through traditional mass media, turned an artistic product into a mass consumption, which in the past was a privilege of intellectually and culturally developed elite, the information society with its computer-network communication channels, digital technologies, virtual potentials and cultural globalization has made the art product the subject of mass production, which in the past was the privilege of professionals. Thus, a new type of information and communication relations has become a factor in the transformation of consumer culture, changing it from a culture of passive consumption in favor of a culture of active participation (participatory culture), characterized by conscious user involvement in socio-cultural production, the results of which are amateur art products. At the same time, the quality of an artistic product not only deteriorates significantly, but does not matter at all, which is facilitated by the postmodernist tendency to abandon the understanding of art as a higher level of skill.

In the digital space, the role of the artist is changing, which is not to create and present ideas, experiences, values, meanings, but to provoke the

feelings of consumers of the artistic product, which often becomes a participant in the creative act. The object of modern art is a stimulus, an initiator of aesthetic experiences, rather than a repository of aesthetic information. Moreover, in modern conditions, the artist’s creative results are expected to have the highest level of “manufacturability” in their implementation, which significantly distinguishes them from the achievements of network folklore.

2.2 Art production in the digital space

Actual artists often give their audience the opportunity to come into direct contact with art objects or to participate directly in their art projects, where the main role is played by the “spectator”, if it can still be called like that. As an example, let’s recall the famous ambitious project of German artist Adam Bartholl called “Dead Drops”. He walled up flash drives in the walls of houses around the world, which originally contained a single file with a description of the project. The point was that anyone could attach their laptop to a flash drive and download or upload any file. What people actually exchanged remains unknown, but it is known that the artist managed to implement the idea of creating an offline network of free exchange of information between strangers. By the way, Adam Bartholl is famous for such creative experiments on the border of digital and physical spaces.

When it comes to various forms of digital art, it should be noted that the final art product is often completely devoid of any physical forms. Its realization takes place exclusively in the digital space, which at the same time indicates the dematerialization of digital art outside it. A clear demonstration of this statement is the recent case of the public destruction of the painting by British street artist Banksy “Morons (White)”. In March 2021, “Injective Protocol” blockchain company went live on Twitter, and a company representative burned the satirical work of Banksy, that ridicules collectors who spend a lot of money on art auctions. But this was not an act of vandalism. Seconds later, Banksy’s work was converted into a Non-Fungible Token (NFT), which was auctioned the same day and sold four times more expensive than the previous price. Thus, one of the 500 copies of

the original stopped to exist physically, becoming a purely virtual asset in the form of a unique digital code that identifies the work.

In addition, today in art practice there are many examples using virtual, augmented or mixed reality, the functioning of which is also outlined within the digital space. Thus, in 2018, Ukrainian artist Roman Minin for the birthday of Kharkiv developed a virtual sculpture “Love”, which users can see over the famous building of the city, an industrial monument, through a special application “Minin Art” (developer – Dev-Pro), pointing the camera of his smartphone at it. In 2020, the American artist KAWS thus created the project “Expanded holiday”, which consists of 12 huge virtual sculptures, which can be seen through a special application Acute Art on a smartphone in some of the largest cities in the world.

In general, today thousands of artists around the world are experimenting with new technologies, above we have listed only some well-known projects. An important theoretical question is how the process of artistic production is currently taking place. Returning to the above examples, we can see that in each of them, in addition to the artist’s personality, there is another participant – the technical implementer. In the case of Banksy, although the artist did not personally initiate it, it is Injective Protocol that did it, Roman Minin collaborated with Dev-Pro, and KAWS – with Acute Art. In the context of digital space, an artistic idea is embodied through complex computer functions and algorithms, but a rare artist has sufficient knowledge and experience to do so. That is, the artistic process, which until recently has been mostly an individual matter, IT specialists are involved, and now we can say that art production acquires a design nature of work. Exceptions may be computer graphics created with 2D and 3D graphics editors, such as Adobe Photoshop, Paint, Adobe Illustrator, Corel Draw, and more. Today, the majority of young artists are fluent in these programs, so do not need any mediators, working in this direction.

2.3 Consumption of art in the digital space

Today we are already witnessing the active emergence of virtual art museums and exhibitions, virtual conservatories, theaters and more. The

COVID-19 pandemic was the impetus for the mass virtual representation of cultural institutions and events. This difficult period became, in a certain sense, a bifurcation point on the trajectory of the unfolding of the digital institutional space of art.

Thus, in 2020, due to the global quarantine, the Louvre launched a virtual section on its official website (<https://www.louvre.fr/en/online-tours#tabs>), which presents most of the exhibits in the collection, even those stored in archives. The exhibits are mainly presented in the form of digitized illustrations with a corresponding description of them. But there are also several halls of the museum, which can be visited virtually. This is a three-dimensional reproduction of the museum’s exhibition space, which is immersed by the online user, having the opportunity to see the exhibition from the first person: he can move freely around the hall, approach the exhibits, view them in 360 degrees, open information about them, i.e., simulate a full museum visit.

In this context, we find particularly interesting the example of an international project from Google called “Google Arts & Culture”, which was launched on February 1, 2011. It is an online platform through which the public can access high-definition images of works of art stored in the museums – partners of the initiative, including 1200 world famous museums, including 7 Ukrainian ones. “Google Arts & Culture” allows users to take virtual tours of museum galleries, learn about physical and contextual information about artwork, and create their own virtual collections (*Google Arts & Culture*). The possibilities of the virtual platform are not limited to the exposition of museum collections. In 2016, a new unique Art Selfie feature was added to the Google Arts & Culture mobile application, making it one of the most popular free apps in Google Android and Apple stores. Art Selfie allows users to compare selfies with 70 000 works by artists and sculptors, using face recognition algorithms (*Dodatok Arts & Culture znaide vash portret v muzei. Chy ni*, 2018). In order to find your twin among the world’s masterpieces, you need to go to the application and take a selfie. After processing, the application produces several versions of pictures, the image of which may resemble a user’s selfie, and offers to

read them in more detail. In 2020, the “Google Arts & Culture” project launched the Virtual Reality Tours section, which offers 3D tours of the halls of world-famous museums and galleries, as well as virtual tours of world travel routes. And if the user has a VR-headset for smartphones from Google, he gets an additional opportunity to visit the simulated art space. In 2021, the “Google Arts & Culture” platform introduced another extension – an interactive game “Puzzle Party”, during which the player is invited to choose an online puzzle with the image of one of the world-famous paintings. The game features about 100 puzzle pictures, along with detailed information about them.

Of course, in most of these forms, virtual reality as an original aesthetic phenomenon does not yet arise in its entirety, but is already actively preparing the recipient for the transition to a new aesthetic experience, which is realized in another, different from real life, environment. This is an experience that a person has never encountered before, and it is natural that he will strive for completely new adequate methods of its study, comprehension, description. Unlike classical art, which is based on the mimetic principle, in virtual reality a person does not depict, express or contemplate anything, he actually lives and acts according to certain rules of the game. Virtual reality claims the role of reality itself; it can be even more real than the one in which the recipient is materially. In fact, virtual reality becomes for a person of the XXI century a special quasi-spiritual environment in which he feels himself a fully material being in the material world.

For example, the VR project of the sculptor Christian Lemmerz’s “La Apparizione” with the participation of “Khora Contemporary” company, which debuted at the Venice Biennale in 2017, recreated the author’s sculpture of Jesus Christ. But this is not just a repetition of a physical art object in virtual reality. This project symbolizes a personal meeting of the viewer with the Son of God, without unnecessary attendance and a sense of the material world. It should be noted that the idea of the project is not a spiritual encounter between the viewer and Jesus, but aimed at revealing his physical suffering during the crucifixion. Under the cover of the starry sky, which forms a common

space for the viewer and the object of observation, the Golden Jesus suffers from pain, breathes heavily, his veins swell and burst, his wounds rupture, and he flows in gold (Indrisek, 2017). The terrified spectator, in his turn, has the opportunity to get as close as possible to Jesus, to go around him, to look in detail from all sides, and most importantly – to gain experience, the materialization of which is impossible in the physical world.

Artistic and aesthetic culture of the XX century (avant-garde, modernism, postmodernism) was already characterized by swaying and destruction of traditional means of artistic language of the classics and classical aesthetic consciousness, an attempt to find and form new principles, techniques, methods of non-utilitarian art based on fundamentally polysemantic settings of some suggestive activity-reality, the formation of fundamentally new paradigms of creativity and perception on the basis of a new “changed” consciousness, in which the dominant position is occupied by polysemantic audiovisual, tactile-haptic (from the Greek. *hapto* – grasp, touch) structures (e.g., VR-gloves, which give the skin of the fingers a very realistic feeling of the surfaces that a person touches in the virtual world, and objects), focused on the functioning of the “new corporeality”, including the virtual one. Thus, today the digital space forms new communicative and artistic practices and new techniques of representation, which already today largely determine our aesthetic experience.

2.4 Circulation of art in the digital space

In the context of this topic, it is interesting to trace how the art market, after all, thanks to modern digital technologies, has acquired clear and transparent mechanisms for the implementation of its functionality. One such technology that has expanded the possibilities of modern art is a blockchain. The key innovative qualities of the blockchain register are the way it is stored – in different, independent places, as well as free access to it, which ensures absolute transparency of any transactions recorded in the register. It would seem what can be in common between such a complex technological system and art, but art itself was one of the first to use the blockchain to its advantage.

Currently, the largest art markets (Western Europe, the USA, China) fully enjoy the benefits of blockchain, including: transparent formation of provenance, i.e. in the blockchain register can be entered confirmed information about the entire history of the work – from the first purchase to each resale, participation in exhibitions, trade fairs, catalogs, publications, private and public collections; “virtual notary”, which provides confirmation of decisions regarding property rights and other rights online; “digital recorder” of copyright – allows you to record in the blockchain the time of creation, copyright and ownership of the artist for his work; guarantee of authenticity through “smart labeling” and “synthetic DNA”, i.e. works of art authorized by the artist after completion can be appropriately labeled, and data on this labeling will be recorded in the blockchain and will follow the work throughout its existence; “smart contracts” between the seller and the buyer (the seller receives the funds only after the buyer receives the purchased product by automating the transaction in the blockchain system); “smart contracts” are integrated into the auctions (after the auction can automatically take effect several conditions: writing off of funds from the buyer, the accrual of commissions to the auction house and other payments), etc. (Melnik, 2018, 49–56).

Of particular importance is the potential of blockchain technology for digital art, in which it was previously impossible to create a shortage of work, as the Internet allowed to copy any image instantly and for free, which caused much controversy over the authorship and use. Let's return to the example with Banksy's painting “Morons (White)”. The work of art was converted to NFT after its destruction. This is a unique non-interchangeable entry in the blockchain registry that cannot be forged, split or replaced. This technology creates the ideal conditions for modern art forms: it is the fixation of ownership of any unique digital object, while the capabilities of the blockchain are not limited to the field of visual art. So, in March 2021, American DJ 3LAU converted his music album to NFT and sold it in limited editions.

If the conducting of such “transactions” became widely known only this year, then we know about

the interpenetration of NFT and art since 2017. The result of this collaboration was the first blockchain game CryptoKitties, which was released on November 28, 2017 thanks to the developers of the Canadian company “AxiomZen”. The essence of the game is to buy, breed, collect and sell virtual kittens, each of which has its own unique 256-bit genome, which in the offspring gives 4 billion possible genetic variations, so each born kitten is unique. In this case, each participant in the game receives an NFT, which confirms ownership of the virtual kitten. The first crypto kittens were painted by a team of artists who tried to make the product attractive to a wide audience, so kittens have a wide range of emotions and characters – from the cutest (smiling and fluffy) to freaks (with crazy eyes and clicks). And the value of subsequent offspring, as in the fine arts, is determined by their rarity, social relevance, personal values and aesthetic preferences.

In February 2021, a digital work of art was exhibited at Christie's auction for the first time in the history of the traditional art market. The digital collage by artist Mike Winkelmann “Everydays: The first 5000 Days” sold for \$ 69.3 million (Beeple's opus, 2021). The buyer, as in the previous examples, received a unique NFT with an encrypted signature of the artist. The history of Christie's Auction House dates back to 1766, it is an organization with a long tradition of work in the art market, and today we have the opportunity to observe how modern digital space, creating conditions for new artistic directions, offers new solutions for the full functioning of these directions, even within such canonical structures as auction houses.

An equally significant event in the art market was the sale of a mixed reality art object at Christie's auction. This is a digital performance of “The Life” by artist Marina Abramovic, which premiered in 2019 at the Serpentine Gallery (London). This is a 19-minute recording with a 3D hologram of the artist, which can be seen through a special device – “Magic Leap One” VR glasses. Unlike virtual reality, a mixed reality art project allows the viewer to stay in physical space, which in the context of gallery space creates the illusion of a real performance, the viewer sees each other

and the room in which the action takes place. In this case, the buyer receives a record of the performance and equipment for its reproduction, personally certified by the author.

At the art market there are also other ways to sell digital works. Some digital artists are looking for individual models of interaction with customers. For example, the world-famous net-art artist Rafael Rozendaal sells his art sites by selling the domain name that houses the artist's work. At the same time, the new owner, along with the domain name, receives a contractual obligation to update the domain annually and constantly maintain the availability of work online.

In the context of the circulation of art in the digital space, it is also important to note the emergence of a large number of online art market places. First of all, these are auction houses, the online conducting of which during quarantine has become quite a common thing. But even before quarantine, auction houses were represented in the digital space, offering on the pages of their sites full information about future auctions and lots for sale, which potential buyers can see in digital format and evaluate before the auction.

In addition, there are specialized Internet platforms and mobile applications. Typically, such art marketplaces support several features: exhibition, trade and creation of virtual art collections of users. One such example is the online platform V-Art (<https://v-art.digital/>), focused on the popularization and promotion of digital art. Here you are invited to sign up as an artist, gallery owner, dealer, curator or collector for a clear future interaction. The artist creates digital art assets and demonstrates them in his account, art connoisseurs get acquainted with their works, galleries and dealers create digital galleries or virtual halls for exhibitions and sales, and investors receive price confirmation, sales history and purchase guarantee (*We boost digital art market*, 2020). Thus, the advantages of such digital platforms are, firstly, the possible coverage of all subjects of the art market within the narrow framework of a well-structured space of the platform, and secondly, it is an easy and mostly free access to such type of resources.

There is also another aspect of the functioning of the art system in the digital space, related to the

rethinking of information and management roles in the modern art market. We are talking about the potential of network social media in the formation of the information field around the artist's work, its promotion, the formation of the artist's brand.

Many of the famous figures in the art field maintain their pages on social networks. From the point of view of the artist's promotion, a page on a social network is an optimal opportunity to tell about himself, his creativity, to communicate with users who are interested in art, to find fans. This can be especially relevant for young artists. Effective promotion of the artist through social networks occurs only when the content is constantly updated, new texts, photos and videos are added, outrageous actions or regular polls are conducted, which would attract the attention of the audience that agrees or disagrees with the artist's thoughts or actions. Usually, artists have profiles in all key social networks – Twitter, Instagram, Facebook. On Twitter, where the maximum number of characters in a message is limited to 280 printed characters, artists are more likely to post information related to exhibition announcements, news about themselves, as well as their observations and philosophical reflections. In Instagram, the specifics of which determine the visual range of messages, artists often post photos of their work, workflow in the workshop, events, as well as private photos. Facebook, in its turn, allows you to publish more detailed material, for example, it can be comments on the latest exhibition with attached images or videos, or a repost of a TV report with the artist, and so on. The principle of promotion on social networks is quite simple – if the account is not updated with new records for a long period of time, it is considered forgotten. Thus, an artist who aims to become visible in today's aggressive competitive environment of the art market should appear in the feed of his subscribers almost every day. The digital paradigm of modern society today dictates new laws and rules of functioning in its conditions, the main of which proclaims: "if you are not on the Internet, then you do not exist."

3 Concluding Remarks

The study of the potential of digital space and its integration into the art system brought us closer

to finding changes in the status of art in modern conditions, which were recorded at three levels of the system: art production, art consumption and art circulation. The study analyzed more than ten examples of the synergy of art and modern technologies, which helped to characterize the subject of research in various objective aspects (Fig. 2 & Fig. 3).

First of all, in the context of digital convergence, there are changes in the process of artistic production. The first wave of change is the emergence of a new, widely available alternative territory for creative experimentation. During the deployment of the digital space, the culture of mass consumption grew into a culture of mass production, against which the phenomenon of

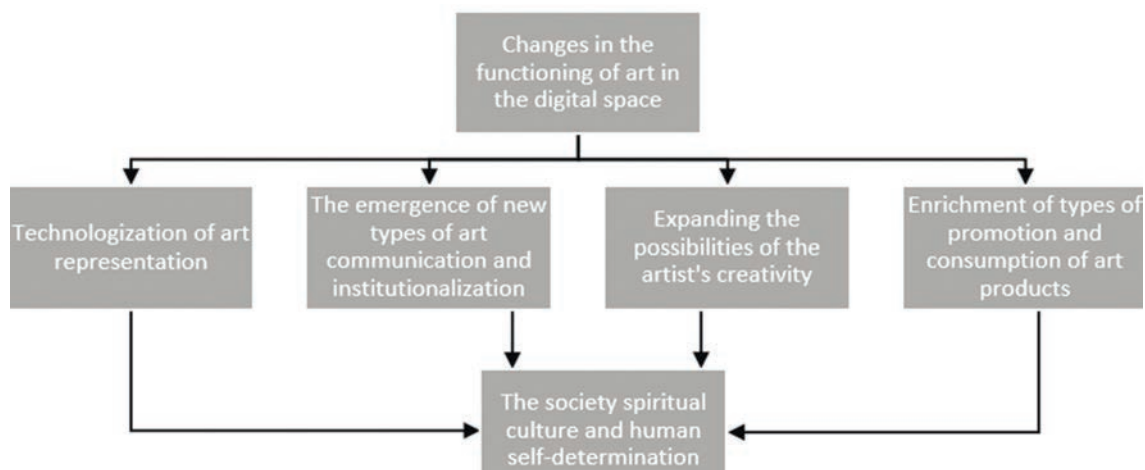


Fig. 2. Functions of art in the digital space



Fig. 3. Features of digital art

network folklore was formed. The second wave is determined by the rapidly growing interest in digital technology in professional art circles. Digital space creates unique working conditions for the artist. Being not limited by time, space or materials, he is able to realize any of his fantasies in virtual reality. But in this case, the process of artistic production is joined by another participant – a team of IT specialists, whose task is to provide technical support in the implementation of artistic design. Thus, in digital art production there are changes in the nature of work – from individual to project one.

The consumer of art also felt significant digital transformations. Digital museum collections, virtual tours of exhibition halls, online platforms and mobile applications, combining exhibitions of all the most famous museums and galleries in the world, online art market places with the ability to create and replenish their virtual collections and much more – all this made art tremendously accessible and convenient for the consumer. Currently, in parallel with the canonical institutional structure of art, its virtual counterpart is growing, which with its unique advantages conquers new consumer audiences of art. Moreover, speaking of digital art, but not about digitized one, we state the formation of a new aesthetic paradigm of virtual reality, joining which the consumer becomes a participant in the events of the work of visual art.

It was especially interesting to see how the art market reacted to new social challenges. Digital art in all its manifestations for a long time remained outside the market relations, due to the lack of mechanisms to regulate its implementation and confirmation of authorship. But with the emergence of blockchain technology a new round in the history of the art market begins. Blockchain has created the conditions for transparent and secure operations in the traditional art market, and at the same time, by converting works of digital art into NFT, has made dematerialized art an object of investment attractiveness.

References

Beeple's opus. (2021, November 12). Christies. <https://www.christies.com/features/Monumental-collage-by-Beeple-is-first-purely-digital-artwork-NFT->

- [to-come-to-auction-11510-7.aspx?sc_lang=en](https://www.christies.com/features/Monumental-collage-by-Beeple-is-first-purely-digital-artwork-NFT-) [In English].
- Bell, D. (1976). *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting.* Basic Books. [In English].
- Dodatok Arts & Culture znaide vash portret v muzei. Chy ni.* (2018). Tehnot. <https://tehnot.com/ua/prilozhenie-arts-culture-najdyot-vash-portret-v-muzee-ili-net/> [In Ukrainian].
- Eco, U. (1996). From Internet to Gutenberg. *The Lecture Presented by Umberto Eco at Columbia University, New York.* <http://www.goodwin.ee/ekafoto/tekstid/Eco%20Umberto%20-%20From%20Internet%20to%20Gutenberg.pdf> [In English].
- Google Arts & Culture.* (November 9, 2021). Wikipedia. https://uk.wikipedia.org/wiki/Google_Arts_%26_Culture [In Ukrainian].
- Grau, O. (Ed.). (2017). *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era.* De Gruyter. [In English].
- Gronlund, M. (2017). *Contemporary Art and Digital Culture.* Routledge. [In English].
- Hannerz, U. (1989). Notes on the Global Ecumene. *Public Culture, 1*(2), 66–69. [In English].
- Indrisek, S. (2017). Paul McCarthy and Christian Lemmerz Show the Brilliantly Disturbing Future of Virtual Reality. *Artsy.* <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-brilliantly-disturbing-future-virtual-reality-view-venice> [In English].
- Castells, M. (2002). *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society.* Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199255771.001.0001> [In English].
- Luhmann, N. (2000). *The Reality of the Mass Media.* Polity. [In English].
- Machulin, L. (2022). The impact of nonfungible tokens (NFT) on the art world. *Kultura Ukrainy, 75,* 67–77. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.09> [In Ukrainian].
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man.* University of Toronto Press. [In English].
- Melnyk, Y. V. (2018). Transformation of the global art market in the conditions of the fourth industrial revolution. *Ekonomika i suspilstvo, 18,* 49–56. [economyandsociety.in.ua. http://economyandsociety.in.ua/journals/18_ukr/8.pdf](http://economyandsociety.in.ua/journals/18_ukr/8.pdf) [In Ukrainian].
- Olenina, O. (2010). *Transformatsii mystetstva v komunikativnii kulturi sotsiumu.* Kharkivska derzhavna akademiia kultury. [In Ukrainian].

- Olenina, O. (2016). A net project as a new art form. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 2, 114–118. [In Ukrainian].
- Olenina, O., Pichugina, Yu. (2018). Internet-memes of Ukrainian origin in the cultural practice of modern society. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 77–81. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147211> [In Ukrainian].
- Paul, Ch. (2015). *Digital art. Third edition*. Thames & Hudson. [In English].
- Pichuhina, Yu. (2021). Blockchain: new economic and management solutions in art industry. *Komunalne hospodarstvo mist. Serii: Ekonomichni nauky*, 7(167), 18–22. Municipal economy of cities. <https://khg.kname.edu.ua/index.php/khg/article/view/5903> [In Ukrainian].
- Toffler, A. (1984). *The Third wave*. Bantam. [In English].
- Touraine, A. (1971). *The Post-Industrial Society. Tomorrow's Social History: Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society*. Random House. [In English].
- We boost digital art market*. (2020, November 14). V-art. <https://v-art.digital/>. [In English].
- Zizek, S. (1997). *The Plague of Fantasies*. Verso. [In English].

Надійшла до редколегії 18.07.22

О. В. Мусієнко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

НОВІТНІ АУДІОВІЗУАЛЬНІ ІНСТРУМЕНТИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА ВІДЕОХОСТИНГАХ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

О. В. Мусієнко. Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни

Відеохостинг як новітня аудіовізуальна жанроформа наразі є одним з глобальних демократичних медіаосередком та сучасним носієм найпоширеніших у світі трендів. Визначено, що російська збройна агресія проти України актуалізувала проблему національної української ідентичності в мультимедійному цифровому середовищі. Саме осмислення національної української ідентичності стало популярним тематичним напрямом у діджиталізованому аудіовізуальному просторі. На прикладах творів відеохостингів YouTube та TikTok охарактеризовано наймасовішу аудіовізуальну репрезентацію української національної ідеї та поширення української творчості-спротиву по всьому світу.

Ключові слова: *медіа, відеохостинг, YouTube, TikTok, російсько-українська війна, аудіовізуальне мистецтво, українська ідентичність.*

O. Musienko. The latest audiovisual tools for the video hosting representation of Ukrainian identity in the conditions of the Russian-Ukrainian war

The purpose of the article is to determine the main themes and directions of audiovisual representation of Ukrainian identity in the works on video hosting in the conditions of the Russian-Ukrainian war.

The methodology. We conducted a qualitative content analysis of the works of the video hosting sites TikTok and YouTube according to the most popular Ukrainian studies tags and geographic queries. The results of the case were compared with the data obtained by the us during the studying other researchers on the topic.

The results. Video hosting is defined as global informational and cultural carrier that increasingly actively promotes social and political trends. It

was established that, unlike traditional media, video hosting broadcasts Ukrainian identity as a modern cultural and artistic trend. Video flash mobs (TikTok) and shorts (YouTube) became the main means of spreading Ukrainian identity. It was shown that the events of the Russian-Ukrainian war became a catalyst for national and political identity and a powerful social and cultural demand for Ukrainian art in the world.

The scientific topicality. This scientific study highlights the manifestation of national Ukrainian identity in the video hosting works in the context of the events of the Russian-Ukrainian war.

The practical significance. The research contained in this article may be useful for researchers of modern media and Ukrainian culture.

Keywords: *media, video hosting, YouTube, TikTok, Russian-Ukrainian war, audiovisual art, Ukrainian identity.*

Постановка проблеми. У цій статті буде використано дефініцію «відеохостинг», під якою ми розуміємо як глобальну віртуальну аудіовізуальну платформу (середовище), так і новітнє морфологічне утворення, що виникло в інтернеті наприкінці ХХ ст. Найпопулярнішими та найпоширенішими відеохостингами наразі є YouTube та TikTok. Хоча відеохостинг здебільшого створювався як віртуальне аматорське розважальне медіа, повномасштабний збройний напад російської федерації на Україну зумовив зміну розважальних акцентів українського сегмента інтернету на гостросоціальні та мілітарні.

Війна в Україні стала каталізатором поширеного запиту світової спільноти на українську аудіовізуальну творчість та репрезентацію української ідентичності. Медіатизація світової культури привела до постійного суспільного попиту на контент відеохостингів та соціаль-

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

них медіа. Водночас глобалізація усіх процесів та доступність відеохостингів стали головним чинником появи нового культурного творчого напрямку «Stand with Ukraine», який, окрім офлайн-акцій, здебільшого поширювався віртуальним шляхом.

Світовий вплив контенту сучасних відеохостингів свідчить про формування планетарного світогляду в новітніх медіа, що здебільшого перевершує вплив традиційних ЗМІ. Саме цей вплив є одним із чинників заборони або обмеження дії відеохостингів у тоталітарних країнах (зокрема Північній Кореї та Росії).

Отже, розуміння особливостей поширення образу України в умовах російсько-української війни стає важливим фактором дослідження сучасної української культури, її аудіовізуальної складової.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наразі дослідження, присвячені відеохостингам, здебільшого висвітлюють соціологічні, медіакommunікаційні та маркетингові розвідки. У базі даних наукової періодики Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського знайдено лише дві статті, присвячені дослідженню аспектів творів відеохостингу. Слід відзначити ґрунтовне наукове дослідження К. Кислюка «Особливості репрезентації української ідентичності в соціальному медіа “Тікток”», де автор доходить до висновку, що, «на відміну від інших популярних в Україні соціальних медіа та мереж, “Тікток” транслює українську ідентичність водночас на громадянсько-політичному, мовно-культурному та етнонашареному рівнях» (Кислюк, 2019). Також важливою є праця А. Дутчака «Сучасний стан та перспективи українськомовних каналів на сервісі Youtube», у якій автор висловлює думку щодо кореляції між україномовними творами на відеохостингах та кількістю глядачів (Дутчак, 2017).

Окрім цього, у міжнародній віртуальній науковій базі «ResearchGate» переглянуто публікації, де відеохостинг розглядається як соціальне, культурне та мистецьке явище, здебільшого — як новітня віртуальна медіаплатформа (P. Bérail (2022); S. Cunningham (2015); A. Gebesmair (2022); B. Traue (2019) та ін.) Також потрібно відзначити дослідження, що стосуються теми

ідентичності в соціальних медіа, а саме праці: С. Гнатюка (2011) «Нові ідентичності» в Україні та світі», О. Кузьменко (2012) «Чи нові медіа впливають на ідентичність національних меншин?», В. Соломатової (2019) «Візуальна культура в соціальних мережах» та А. Янченко (2013) «Соціальні медіа як елемент політичної комунікації». У своїх розвідках автори сходяться на думці, що наразі соціальні мережі стають новим провайдером становлення ідентичності людини, зокрема національної.

З 24 лютого 2022 р. в Україні на відеохостингах зростає гостросоціальна суспільна активність, зокрема аудіовізуальна репрезентація національної ідентичності її громадян. Прикладом цього є поширення:

- відеохештегів #stopwar, #stoprussia, #saveukraine, #standwithukraine;
- геовідеохештегів окупованих та деокупованих міст України;
- відео, що поширюють цінності національної української культури (пісенні флешмоби, відеозаписи благодійних концертів тощо);
- інформаційних відео зі свідченнями учасників воєнних подій.

Утім, попри зазначену соціальну активність користувачів відеохостингів, наукова рефлексія цих важливих процесів у культурологічному і мистецькому дискурсах досі відсутня.

Мета статті — визначити основні теми та напрями аудіовізуальної репрезентації української ідентичності у творах відеохостингу в умовах повномасштабної російсько-української війни.

Методи дослідження. Стаття базується на культурологічному підході до вивчення відеохостингів. Культурологічний науковий інструментарій дозволив виявити характеристики аудіовізуальної репрезентації української ідентичності у творах відеохостингу в умовах російсько-української війни як сучасну складову української культури. Використано контент-аналіз відеохостингів YouTube та TikTok з метою дослідження репрезентації української національної ідентичності контенту, що стосується єдності світу з Україною та єдинства українців у боротьбі з російським агресором.

Виклад основного матеріалу дослідження. Піднесення національної єдності та поширення цінностей, притаманних національній ідентичності по світу, стало логічним наслідком визвольної боротьби проти російських загарбників. Етнонаснений рівень (за висловом К. Кислюка (2019)) втілення української ідентичності у творах відеохостингів наразі репрезентує її цінності громадянсько-політичного спрямування. Новими аудіовізуальними інструментами визначення ідейного напрямку стають теги. Слід зазначити, що вони здебільшого створені для означення напрямку пошуку в соціальних мережах, однак зараз вони широко використовуються для визначення ідеї авторського твору на відеохостингу. Як приклад розглянемо наступні маркери національної ідентичності – головні символи державності та мову. Хронологічні рамки дослідження обмежуватимуться періодом лютий-вересень 2022 року та контентом двох найпопулярніших відеохостингів TikTok та YouTube.

По-перше, розглянемо стан репрезентації ідентичності за допомогою національних символів державності. За тегами #ukraineflag та #гімнукраїни ми фіксуємо збірку популярних творів на відеохостингу TikTok. Наприклад, за напрямом #ukraineflag загалом відео, що збирають понад 1,5 млн переглядів (як приклад відео з каналу Suziona (2022) набрало 1,7 млн переглядів). Слід зазначити: наведений напрям обирає жанроформи, які успадкували деякі жанри традиційного медіа, але водночас вдало адаптувалися до можливостей віртуального твору.

Найпоширенішим національним українським символом на теренах відеохостингів став Гімн України як символ незламності нашої країни в боротьбі з російським ворогом. Запити: «Гімн України», Ukrainian national anthem та Ukrainian Folk Song за період з лютого 2022 р. здобули широку популярність як серед українських авторів\глядачів YouTube, так і закордонних.

Одним із найпопулярніших за переглядами є відео з каналу влогера-мільйонника The Kiffness «Ukrainian Folk Song | ARMY REMIX | Andriy Khlyvnyuk x The Kiffness» (2022), де

автор твору поєднав відому стрілецьку пісню «Ой у лузі червона калина» у виконанні співака та бійця територіальної оборони А. Хливнюка з власним музичним супроводом. Наразі це відео набрало понад 11 млн переглядів. Автор каналу є громадянином Південної Африки, що, знов-таки, свідчить про зростаючу глобалізацію аудіовізуальної репрезентації української національної ідентичності завдяки відеохостингам.

На нашу думку, нагальна необхідність підняття національної свідомості та поширення української ідеї державності є позитивним чинником у міжнародній репрезентації української ідентичності, всупереч її минулій нецілісності, міфологічному «протистоянню» українських Сходу та Заходу та світовій необізнаності щодо існування українських національних символів і атрибутів державності. Поява та поширеність нової віртуальної жанроформи, яку можна охарактеризувати як мілітарі фольк (поєднання двох ідейних напрямів військової та народної творчості), є логічним результатом творчого переживання подій в Україні.

По-друге, відзначимо зростання чисельності аудіовізуальних репрезентацій української національної ідентичності з використанням української мови як важливого чинника «культурної зброї» у боротьбі з окупантами. Поширення на відеохостингах TikTok та YouTube з моменту російської агресії україномовного аудіовізуального контенту наразі долає проросійські вподобання як у світовій масовій культурі, і тим більше – в українській культурі.

Війна в Україні стала потужним чинником популяризації мови як національної цінності в аудіовізуальному віртуальному просторі. Наразі поширеними напрямками на відеохостингах TikTok та YouTube є:

Українські музичні твори («Kalush Orchestra – Stefania» (Kalush Orchestra, 2022), YouTube; «О. Пономарьов М. Хома Т. Тополя Є. Кошовий Ю. Ткач П. Чорний – УКРАЇНА ПЕРЕМОЖЕ» (Олександр Пономарьов, 2022), YouTube; «Ой у лузі червона калина», YouTube (MOGILEVSKA, 2022) тощо);

Українська мова («Як буде українською», TikTok (Ua.view, 2022); «Просвітництво в Тіктоці. Вчимося говорити без мата – україн-

ська версія», TikTok (Anastasia_bilouss, 2021); «Скажи українською», TikTok (Speakuk, 2022) тощо).

Отже, українська мова стає найзрозумілішим маркером «свій-чужий» та національним втіленням «українськості». Можна підкреслити поширення свідомого вивчення української мови за кордоном як способу підтримки України в цій кривавій війні. Мовленнєва складова української національної ідентичності стає вагомим чинником впливу у світі, а репрезентація аудіовізуальних україномовних творів на відеохостингах — певним тематичним напрямом. Як і в попередніх прикладах можна помітити злиття традиційних типологій — розважальної та освітньої.

Цікавим прикладом є напрям «Ukrainian reaction», який репрезентує представників різних країн світу, котрі: слухають українські пісні, переглядають українські інформаційні відео та власне самі говорять українською мовою. Одним з популярних каналів поширення мовно-культурної ідентичності українців є влогери, які популяризують Україну серед представників іноземних держав.

Одним з таких прикладів є канал на YouTube «Ніна — Україна / Nina — Ukraine». Авторка демонструє іноземцям українські музичні кліпи, дає послухати українську мову, розповідає про природу та міста нашої держави та також цікавиться думкою користувачів щодо гостросоціальних українських питань. Наразі найпопулярнішим на її каналі є відео «Іноземці в шоці від офіційного кліпу KALUSH ORCHESTRA — STEFANIA» (Ніна — Україна / Nina — Ukraine, 2022), де авторка показує музичний кліп української групи KALUSH ORCHESTRA, присвячений жінкам-захисницям та відзнятий у деокупованих та зруйнованих містах Київської області. Окрім власне запису реакції, влогер розповідає іноземцям про визвольну боротьбу України, про те, як важливо поширювати фільмування подій російсько-української війни.

Наразі одним із найважливіших напрямів аудіовізуальної репрезентації української ідентичності в умовах відкритого воєнного конфлікту постає тема захисту рідної Батьківщини. Найпоширеніші інструменти-теги — це відео,

присвячені спротиву українців, а саме #russianisaterroriststate, #stopwarinukraine, #saveukraine та #stoprussia. Здебільшого це мілітаризовані твори, головною метою яких є показ відеосвідчень щодо російської агресії в Україні. Зазначимо, що навіть наявність гумору у творах цієї тематики має на меті викликати почуття гордості й любові до України та ненависть до ворога.

Відео, які викладалися за цими тегами, різняться від флешмобів на підтримку України в європейських та інших містах світу до віршів дітей, присвячених українським захисникам і захисницям. У TikTok одні з найпопулярніших відео за тегами #stopwarinukraine мають майже 5 млн переглядів (Cuziona, 2022), #saveukraine — понад 19 млн переглядів (Tss.c.o, 2022).

Під гаслом #saveukraine один із найвпливовіших світових YouTube-каналів соціального напрямку Beast Philanthropy (10,1 млн спостерігачів) виклав відео «We Gave \$3,000,000 of Aid to Ukrainian Refugees!», яке набрало майже 9 млн переглядів (Beast Philanthropy, 2022). Слід відзначити, що автор каналу та його основна аудиторія є громадянами США.

Як уже було зазначено, левову частку відео, поширених за допомогою відеохостингів, становить фільмування свідчень. Саме цей, переважно документальний, жанр доповнено тегами #russianisaterroriststate та #stoprussia. Наведені відео стають трендовими та поширюються не лише у віртуальному, а й у традиційному (телевізійному) аудіовізуальному просторі. Прикладами є відео: з українським маленьким хлопчиком — «Ukrainian boy» (TRT World, 2022) (відео показано на таких офлайн-медіагігантах, як BBC, The Sun, TRT World); підбірка відеосвідчень хоробрості українців — «Unarmed Ukrainians try to push back Russian troops» (Guardian News, 2022) (Guardian News); та, певною мірою, жартівливе відео конотопської жінки, що пророкує окупанту фізичні проблеми на сексуальному підґрунті — «Це Конотоп! Тут кожна друга баба — відьма!» (Телеканал ATR, 2022) (The Late Show with Stephen Colbert). Наведені теги стають одним з інструментів поширення та аудіовізуальної репрезентації української ідентичності по всьому світу, оскільки наразі стає світовим трендом підтримувати

Таблиця 1

Відеохостинг	Назва твору	Жанрові особливості
YouTube	1. Ukrainian Folk Song ARMY REMIX Andriy Khlyvnyuk x The Kiffness. Ступінь популярності – 12,6 млн переглядів, 325 тис. лайків. 2. Ой у лузі червона калина (концерт «Доброго вечора! Ми з України!»). Ступінь популярності – 22,3 млн переглядів, 332 тис. лайків.	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми наявні ознаки оригінальної інтернет-жанроформи MashUp; – тематичний напрям: перенесення української стрілецької пісні в сучасний військовий контекст. Ідейну сутність твору можна віднести до площі нового напрямку мілітарі фольк.
YouTube	1. Kalush Orchestra – Stefania (Official Video Eurovision 2022). Ступінь популярності – 41,1 млн переглядів, 1,1 млн лайків. 2. О. Пономарьов М. Хома Т. Тополя Є. Кошовий Ю. Ткач П. Чорний – УКРАЇНА ПЕРЕМОЖЕ #українапереможе. Ступінь популярності – 22,8 млн переглядів, 367 тис. лайків.	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми наявні ознаки традиційного жанру музичного кліпу; – тематичний напрям: показ впливу військових подій на життя українців.
YouTube	1. Unarmed Ukrainians try to push back Russian troops. Ступінь популярності – 986,5 тис. переглядів, 14 тис. лайків; 2. Це Конотоп! Тут кожна друга баба – відьма! Ступінь популярності – 24 тис. лайків;	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми наявні ознаки документальної жанроформи – відеосвідчення; – тематичний напрям: документування військових подій в Україні.
YouTube	We Gave \$3,000,000 of Aid to Ukrainian Refugees! Ступінь популярності – 8,9 млн переглядів, 626 тис. лайків.	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми присутні ознаки оригінального жанру відеохостингу – влог; – тематичний напрям: допомога потерпілим у війні в Україні.
YouTube	Іноземці в шоці від офіційного кліпу KALUSH ORCHESTRA – STEFANIA. Ступінь популярності – 1,7 млн переглядів, 77 тис. лайків.	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми присутні ознаки оригінального жанру відеохостингу – реакція; – тематичний напрям: поширення інформації про військові події в Україні серед іноземців.
TikTok	This is my Ukraine. Ступінь популярності – 613 тис. лайків.	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми присутні гібридні ознаки традиційного режисерського жанру – замальовка; – тематичний напрям: візуальний опис України.
TikTok	look what you've done putin. Ступінь популярності – 3 млн лайків	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми присутні ознаки документальної жанроформи – відеосвідчення; – тематичний напрям: документування військових подій в Україні.
TikTok	1. Просвітництво в Тіктоці. Ступінь популярності – 318,5 тис. лайків. 2. Скажи українською. Ступінь популярності – 151 тис. лайків. 3. Як буде українською. Ступінь популярності – 71,4 тис. лайків.	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми присутні гібридні ознаки традиційних розважальних та освітніх типологій; – тематичний напрям: просвіта щодо української мови.
TikTok	That girl. Ступінь популярності – 38,5 тис. лайків.	– на рівнях драматургічної структури та художньої форми присутні ознаки оригінального жанру відеохостингу – Let's Play; – тематичний напрям: національна ідентичність.

Україну, викладати відео, присвячені Україні, ідентифікувати себе з Україною.

Підсумовуючи, можна зазначити, що свідоме та гідне ставлення до незалежності нашої держави, до української ідентичності стає характерною ознакою творів українського сегмента відеохостингів, а поява та популярність мілітарних творів репрезентує прагнення українців задокументувати правдиву історію цієї війни й особистості українця.

Результати контентаналізу використаних аудіовізуальних джерел надано у таблиці 1.

Висновки. У сучасних реаліях розглянути відеохостинги стають однією з наймасштабніших аудіовізуальних платформ репрезентації національної ідентичності як в українському, так і у світовому культурному полі. Виявлено, що доступність та поширеність відеохостингів стали головними чинниками популяризації українських культурних цінностей у світі. Російсько-українська війна привела до того, що новітні віртуальні жанроформи наразі є репрезентантами української ідентичності на соціально-політичному, мовнокультурному та етнонараженому рівнях. Головними інструментами відеохостингів, що зображають українську ідентичність в умовах російсько-української війни, стають теги (#stopwarinukraine, #saveukraine, #russiaisaterroriststate). Завдяки ним відбувається інтерпретація творів етнонараженого рівня, зображення сучасних змістів і прийнятних для глобалізованого медіапростору жанроформ. Поява гібридних жанроформ, таких як мілітарі фольк, стає результатом переконань, що панують у сучасному суспільстві.

Перспективами подальших досліджень є продовження зіставлення українського та світового дискурсів щодо репрезентації гостросоціальних глобальних подій, зокрема подій російсько-української війни та їхньої ролі у створенні національного культурного віртуального аудіовізуального контенту.

Список посилань

Anastasia bilouss (2021, September, 26). *Просвітництво в Тіктоці*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@anastasia_bilouss/video/7012196730275974406?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%B2%20%D0%A2%D1%96%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%86%D1%96.%20&t=1666008458360

- BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%B2%20%D0%A2%D1%96%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%86%D1%96.%20&t=1666008458360
- B. Traue, B. (2019). YouTube und andere Webvideos. *SpringerLink*. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658-21308-4_76
- Beast Philanthropy (2022, June 18). *We Gave \$3,000,000 of Aid to Ukrainian Refugees!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7gYpJotNUEs>
- Bérail, P. (2022). Parasocial relationships and YouTube addiction: The role of viewer and YouTuber video characteristics. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/361685754_Parasocial_relationships_and_YouTube_addiction_The_role_of_viewer_and_YouTuber_video_characteristics
- Cunningham, S. D. (2015). The new screen ecology: a new wave of media globalisation? *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/283031689_The_new_screen_ecology_a_new_wave_of_media_globalisation
- Cuziona (2022, June 12). *That girl*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@cuziona/video/7108417883436403974?is_from_webapp=v1&item_id=7108417883436403974
- Gebesmair, A. (2022). YouTube: content, creator, kulturindustrie. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/360465035_YOUTUBE_CONTENT_CREATOR_KULTURINDUSTRIE
- Guardian News (2022, March 01). *Unarmed Ukrainians try to push back Russian troops*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ev0x9pqYqvs>
- Itsosk (2022, March 10). *look what you've done putin #putin #russia #ukraine #saveukraine #sad #russiavsukraine #ukrainevsrussia #helpukraine #stopputin #standwithukraine*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@itsosk/video/7073445599529520385?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%23saveukraine%20&t=1662816508172
- Kalush Orchestra (2022, May 15). *Kalush Orchestra — Stefania (Official Video Eurovision 2022)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Z51no1TD0>
- MOGILEVSKA (2022, April 01). *Ой у лузі червона калина (концерт «Доброго вечора! Ми з України!»)*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EV_vT0Vud5Q
- Speakuk (2022, June 12). *Скажи українською*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@speakuk/video/7107577949590785286?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%23%D1%83%D0%BA%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%B2%20%D0%A2%D1%96%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%86%D1%96.%20&t=1666008458360

- 1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20&t=1662798046884
- The Kiffness (2022, March 04). *Ukrainian Folk Song / ARMY REMIX / Andriy Khlyvnyuk x The Kiffness*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lu8m5FA2nL8>
- Tss.c.o (2022, February 24). #prayingforeveryoneinukraine #nowar #stopwarinukraine #staywithukraine. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@tss.c.o/video/7068251825580838149?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%23stopwarinukraine%20&t=1662816393437
- Ua.view (2022, June 19). *Як буде українською*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@ua.view/video/7110882111908793605?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%23%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20&t=1662798046884
- YouTubeTRT World (2022, March 8). *Ukrainian boy cries as he crosses the Poland border*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/eQRyptlJbWY>
- YouTubeТелеканал АТР. (2022, March 2). *Це Конотон! Тут кожна друга баба — відьма!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/Tb0wKy9mgG8>
- Гнатюк, С. Л. (2011). «Нові ідентичності» в Україні та світі: підстави формування, концепції, прогнози». Аналітична записка. *НСІД*. <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/informaciyini-strategii/novi-identichnosti-v-ukraini-ta-sviti-pidstaviformuvannya>
- Дутчак, А. (2017). Сучасний Стан та перспективи українськомовних каналів на сервісі Youtube. *Образ: збірник наукових праць*, 4, 122–129.
- Кислюк, К. В. (2019). Особливості репрезентації української ідентичності в соціальному медіа «Тікток». *Культура України. Серія Культурологія: збірник наукових праць*, 73, 41–47.
- Кузьменко, О. (2012). Чи нові медіа впливають на ідентичність національних меншин? Українсько-польський контекст. *Український Альманах*, 101–106. Цифровий архів Національного університету «Острозька академія». <https://eprints.oa.edu.ua/2379/1/kuzmenko%20almanach%201.pdf>
- Ніна — Україна / Nina — Ukraine (2022, May 23). YouTube. *Иноземці в шоці від офіційного кліпу KALUSH ORCHESTRA — STEFANIA* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BrzEa98gRew&t=730s>
- Олександр Пономарьов (2022, April 18). *О. Пономарьов, М. Хома, Т. Тополя, Є. Кошовий*
- Ю. Ткач, П. Чорний — УКРАЇНА ПЕРЕМОЖЕ #українапереможе. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fRuiEv3JRDQ>
- Соломатова, В. (2019). Візуальна культура в соціальних мережах. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, (20), 200–208. <http://culture-art-knukim.pp.ua/article/view/172436>
- Янченко, А. (2013). Соціальні медіа як елемент політичної комунікації. *Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/08/yanchenko_sotsialni.pdf

References

- Anastasia Bilous (2021, September, 26). *Enlightenment in Tiktok*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@anastasia_bilouss/video/7012196730275974406?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%B2%20%D0%A2%D1%96%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%86%D1%96.%20&t=1666008458360. [In Ukrainian].
- B. Traue, B. (2019). YouTube und andere Webvideos. *SpringerLink*. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658-21308-4_76. [In English].
- Beast Philanthropy (2022, June 18). *We Gave \$3,000,000 of Aid to Ukrainian Refugees!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7gYpJotNUEs>. [In English].
- Bérail, P. (2022). Parasocial relationships and YouTube addiction: The role of viewer and YouTuber video characteristics. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/361685754_Parasocial_relationships_and_YouTube_addiction_The_role_of_viewer_and_YouTuber_video_characteristics. [In English].
- Cunningham, S. D. (2015). The new screen ecology: a new wave of media globalisation? *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/283031689_The_new_screen_ecology_a_new_wave_of_media_globalisation. [In English].
- Cuziona (2022, June 12). *That girl*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@cuziona/video/7108417883436403974?is_from_webapp=v1&item_id=7108417883436403974. [In English].
- Gebesmair, A. (2022). YouTube: content, creator, kulturindustrie. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/360465035_YOUTUBE_CONTENT_CREATOR_KULTURINDUSTRIE. [In English].
- Guardian News (2022, March 01). *Unarmed Ukrainians try to push back Russian troops*. [Video]. YouTube.

- <https://www.youtube.com/watch?v=ev0x9pqYqvs>. [In English].
- Itsosk (2022, March 10). look what you've done putin #putin #russia #ukraine #saveukraine #sad #russiavsukraine #ukrainevsrussia #helpukraine #stopputin #standwithukraine. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@itsosk/video/7073445599529520385?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%23saveukraine%20&t=1662816508172. [In English].
- Kalush Orchestra (2022, May 15). *Kalush Orchestra — Stefania (Official Video Eurovision 2022)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Z51n01TD0>. [In Ukrainian].
- MOGILEVSKA (2022, April 01). *Oh, there is a red viburnum in the meadow (concert "Good evening! We are from Ukraine!")*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EV_vT0Vud5Q. [In Ukrainian].
- Speakuk (2022, June 12). *Say it in Ukrainian*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@speakuk/video/71107577949590785286?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%23%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20&t=1662798046884. [In English].
- The Kiffness (2022, March 04). *Ukrainian Folk Song / ARMY REMIX | Andriy Khlyvnyuk x The Kiffness*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lu8m5FA2nL8>. [In Ukrainian].
- Tss.c.o (2022, February 24). #prayingforeveryoneinukraine #nowar #stopwarinukraine #staywithukraine. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@tss.c.o/video/7068251825580838149?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%23stopwarinukraine%20&t=1662816393437. [In English].
- Ua.view (2022, June 19). *How it will be in Ukrainian*. [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@ua.view/video/7110882111908793605?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&q=%23%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20&t=1662798046884. [In Ukrainian].
- YouTubeTRT World (2022, March 8). *Ukrainian boy cries as he crosses the Poland border*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/eQRyptlJbWY>. [In English].
- YouTubeТелеканал АТР. (2022, March 2). *This is Konotop! Here, every second woman is a witch!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/Tb0wKy9mgG8>. [In Ukrainian].
- Hnatiuk, S. L. (2011). New identities in Ukraine and the world: foundations of formation, concepts, forecasts». Analytical note. *National Institute of Strategic Studies*. <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/informaciyni-strategii/novi-identichnosti-v-ukraini-ta-sviti-pidstavi-formuvannya>. [In Ukrainian].
- Dutchak, A. (2017). The current state and prospects of Ukrainian-language channels on the YouTube service. *Obraz: collection of scientific works*. 4, 122–129. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2019). Peculiarities of the representation of Ukrainian identity in the Tiktok social media. *Kultura Ukrainy. Seriya Kulturolohiia: collection of scientific works*, 73, 41–47. [In Ukrainian].
- Kuzmenko, O. (2012). Do new media influence the identity of national minorities? Ukrainian-Polish context. *Ukrainskyi Almanakh*, 101–106. Digital archive of the National University "Ostroh Academy". <https://eprints.oa.edu.ua/2379/1/kuzmenko%20almanach%201.pdf>. [In Ukrainian].
- Nina — Ukraine (2022, May 23). YouTube. *Foreigners are shocked by the official clip of KALUSH ORCHESTRA — STEFANIA* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BrzEa98gRew&t=730s>. [In Ukrainian].
- Oleksandr Ponomarov (April 18, 2022). O.Ponomaryov, M.Khoma, T.Topolya, E.Koshovyi, Yu.Tkach, P.Chorny — UKRAINE WILL WIN #ukrainewillwin. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fRuiEv3JRDQ>. [In Ukrainian].
- Solomatova, V. (2019). Visual culture in social networks. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, (20), 200–208. <http://culture-art-knukim.pp.ua/article/view/172436>. [In Ukrainian].
- Yanchenko, A. (2013). Social media as an element of political communication. *I. F. Kuras Institute of Political and Ethnonational Studies of NAS of Ukraine*. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/08/yanchenko_sotsialni.pdf. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 02.08.22

ГРИМ ЯК ПРОСТІР СЕМІОТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

О. В. Проскурякова. Грим як простір семіотичної комунікації

Розглянуто побудову та функціонування мистецтва гриму як знакової системи. Грим презентується семіотичним простором комунікації. Тіло людини, зокрема обличчя та зачіску з усіма біологічними та штучно створеними особливостями (татування, пірсинг і т. д.), розглянуто як семіосферу, що містить специфічний простір знаків. Доведено, що осмислення гриму з точки зору семіотики є важливою складовою культурологічного підходу до вивчення запропонованого об'єкта дослідження. Проаналізовано основні категорії семіотики з урахуванням специфіки роботи з гримом. Визначено відмінність побудови семіотичної комунікації в театральному гриму та гримі інших жанрів.

Ключові слова: *семіотика, театральна семіотика, гримувальне мистецтво, знак, денотат, сигніфікат, знакова ситуація.*

O. Proskuriakova. Make-up as a space of semiotic communication

The purpose of the article is to study the peculiarities of semiotic communication in make-up art.

The methodology. New methodological principles of make-up training, which are based on the intersection of cultural and art history approaches, will be proposed. Particular attention is paid to the semiotic study of make-up.

The results. Having studied the construction and functioning of make-up as a symbolic system, it has been proven that make-up art has a complex structure of semiotic communication. It can be traced in its symbolic units (color, line, etc.) and their interaction, as well as in the multi-layered structure of reference and recipient, which is most vividly reflected in theatrical make-up.

Thus, the space of semiotic communication of playing can be considered in two main vectors: 1) communication between signs and symbolic structures in the space of the make-up scheme;

2) communications between signs composing the semiotic space of make-up from the external environment.

Therefore, to solve the problems of semiotic communication of make-up art, sufficient attention should be paid both to the detailed processing of make-up schemes and the question of authorship in the context of dialogue, the multiplicity of interpretations, contexts and meanings.

The scientific novelty. Along with studies of the semiotics of the theatre, a separate direction of research is proposed – the semiotics of make-up. This will provide new opportunities for researchers and experts in the context of the semiotic understanding of culture and make-up art in general.

The practical significance. The results of the research can be used in the scientific, creative and pedagogical activities of specialized educational institutions, as well as by directors-producers of performances, theatrical programs, actors and make-up artists involved in these productions to solve theoretical and practical tasks.

Keywords: *semiotics, theatrical semiotics, make-up art, sign, denotation, symbolic situation.*

Актуальність теми дослідження. Вивчення поставленої проблеми надасть можливість з'ясувати особливість взаємозв'язку гриму з усією театральною системою як елемента її структури. Можна стверджувати, що на сьогодні мистецтво гриму виходить за межі театральних практик і діє як самостійний вид мистецтва, який трапляється у фешн-практиках, кіномистецтві, перфоративному досвіді тощо. Тому слід приділити достатню увагу дослідженню семіотичних аспектів гриму в різних його жанрах та знакових ситуаціях. Це надасть можливості розвитку теоретичних засад гриму з точки зору різних гуманітарних та прикладних дисциплін, а також актуалізує аксіологічну проблему використання гриму в різних сучасних практиках.

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

Постановка проблеми. Окрім коригуючої та ідентифікативної функції в гримувальному мистецтві, важливе місце в роботі з гримом посідає семіотичний аспект комунікативної функції. Визначивши основну знакову одиницю в гримувальному мистецтві та її зв'язок і взаємодію з іншими знаками, доречно розглядати грим як простір семіотичної комунікації, що, у свою чергу, має свої специфічні особливості, які потребують детального дослідження гуманітарних наук. Таким чином, актуалізуються питання знакової системи гриму, що пов'язані з проблемою комунікації, а отже, знакової ситуації. Ця розвідка є першою спробою розглянути та осмислити основні теоретичні аспекти семіотики гриму як самостійного виду мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема семіотики в гримувальному мистецтві актуалізується саме в театральному гримі. Багато дослідників театрознавства та мистецтвознавства, «визнавши театр як знакову систему, вперше поставили питання наявності у театральній виставі мінімальної семантичної одиниці» (Кравченко, 2015, с. 35) — знаку. Започаткувався окремий напрям дослідження — «театральна семіотика». У цьому напрямі на сьогодні є немало фундаментальних праць, зокрема роботи У. Еко (2004) та інших дослідників. Змістовним дослідженням є праця сучасного науковця М. Кравченка (2015). До проблеми семіотики в дослідженні театрального мистецтва зверталось чимало дослідників, але здебільшого приділялася увага питанням режисерсько-акторської техніки та технології. Деякі поодинокі праці сучасних науковців, зокрема В. Медведєвої (2014), З. Кравченко (2019), К. Малярчук (2021) та А. Шаркіної, пов'язують питання комунікації з мистецтвом гриму. Знаковою є книга провідного спеціаліста у сфері міжнародної моди Л. Елдрідж (2005). Ці дослідження становлять теоретичне підґрунтя запропонованої статті. Але культурологічне вивчення цієї проблеми потребує детальнішого і глибшого дослідження, а саме в контексті семіотичного розуміння культури.

Мета статті — дослідити семіотичний контекст комунікативної ситуації гримувального мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Грим як специфічна мова тіла містить знаки: рухливі— міміку, статичні — макіяж, татуювання тощо. Він забезпечує культурну мову, яка може розглядатися в системі синхронії або діахронії. Таким чином, грим нерозривно пов'язаний з питанням культурного коду та культури тілесності. Специфічна мова гриму є певним набором знаків, що зашифрована в кожному його елементі.

К. Малярчук (2021) у своїх працях наголошує, що «серед засобів невербальної комунікації людське обличчя характеризується найбільшою інформативністю, визначається своєрідним символом епохи та показником етнокультурних відмінностей». Отже, гримери та стилісти, окрім форми обличчя, виокремлюють специфічний термін — «тип обличчя». Це узагальнене поняття, яке охоплює наступні характеристики: форму обличчя та окремих його частин, вік, національність, професію, спосіб життя, психофізичні особливості, характер людини тощо. Адже власні емоції, свідомо або несвідомо, так чи інакше відображаються мімікою, створюючи зморшки та певний вираз обличчя, який стає кодом, що може свідчити про особливості біографії індивіда. Якщо в кіномистецтві заведено шукати «типаж», тобто «тип» обличчя, який підходить під конкретну роль, театральна вистава здебільшого обмежена постійною акторською трупю. Схожим є підхід у роботі у фешн-індустрії, тобто, при затвердженні моделі на фотозйомку, відеозйомку тощо, де звертається увага на «базові дані моделі для заданого образу: обличчя... тон шкіри... зріст... статура...» (Шаркіна, 2020, с. 151) тощо. У театральному мистецтві робота над образом передбачає також знаходження цього «типу» обличчя, але здебільшого за допомогою внутрішньої роботи актора над роллю і зовнішнього вигляду (хода, вираз обличчя, грим, костюму і т.д.). Часто для актора та гримера ця головна зовнішня особливість може збігатися із «зерном ролі», тобто головною рисою персонажа, яку, за рішенням режисера, слід або підкреслити, або замаскувати. Такий прийом найяскравіше помітний у казкових виставах. Наприклад, тип обличчя Снігової Королеви доречно визна-

чити як «холодної» в усіх відтінках цього слова. Грим у такому випадку може бути виконано в холодній кольоровій гамі, який має вигляд блідого підтону з гострими рисами обличчя — за схемою «худого обличчя». Для очей може бути використана біла підводка та лінзи для того, щоб підкреслити «скляний» погляд, що виражає відчужений вираз. Причому цей «тип обличчя», тобто найважливіша риса персонажа, може варіюватися залежно від режисерського рішення вистави та роботи актора й гримера над роллю. Наприклад, визначивши «типом обличчя» не «холодний», а «суворий» його вигляд, гример та актор акцентуватимуть на зовсім іншому. Для створення «суворого типу» обличчя, ймовірно, окрім холодних кольорів, слід створювати чорні та сірі тони, підкреслені брови за схемою «обличчя у гніві», виокремлювати злегка міжбрівні зморшки тощо.

Рішення обрати той чи інший «тип» залежить від багатьох факторів, тому театральний грим слід вивчати в тісному взаємозв'язку з іншими елементами вистави — такими як костюм, світова партитура, сценографія, психофізична робота актора і т.д., але все ж таки відводити йому належне місце зі своєю специфічною знаковою системою.

Казковому гриму приділяє увагу у своїх працях К. Малярчук (2021), наголошуючи на специфічній комунікативній функції гриму, що «демонструє його можливості (гриму) у реалізації просторово-часових відносин. Змінюються місця проживання, прожиті роки» (с. 195). Ця обставина надає підґрунтя дослідити проблему знакової комунікації та значень знаків у мистецтві гриму детальніше.

Знаковість є фундаментальною властивістю театального мистецтва. У гримувальному мистецтві знаками слід уважати: кольори, лінії, гримувальні схеми, окремі елементи, об'ємність, ластовиння, родимки та географію їх розташування, пастижерські вироби, аксесуари та інше. Одним із найголовніших завдань гримера постає створення оптимальних умов, щоб цей невербальний текст зрозумів глядач. Таким чином, постає питання сприйняття гриму як набору знаків, які мають на меті означення певної реальності. Проблеми інтерпретації текстів

досліджує у своїх працях У. Еко (2004), наголошуючи на важливості співтворчості автора з читачем.

Сприйняття знака глядачем залежить від досвіду, настрою, віку та багатьох інших аспектів. «Автор повинен мати на увазі якусь модель можливого читача, який, як передбачається, зможе інтерпретувати вирази, що сприймаються...» (Еко, 2004, с. 17). Окрім того, театральне мистецтво характеризується специфічною багатогранністю та варіативністю. «Сучасне театральне мистецтво, — підкреслює М. Кравченко (2015), — доречно розглядати як феномен “листокового пирога”, де кожен, у міру власних естетичних потреб, знімає той чи інший шар — співпереживає на чисто фабульному рівні, або відкриває для себе образи, шифри, коди тощо» (с. 38). Отже, актуалізується питання семіотичної прагматики гримувального мистецтва, коли з'ясовується питання, яким чином знаки взаємовідносяться один з іншим та з різними суб'єктами комунікаційного процесу.

Прийнято вважати, що основні ланки будь-якої комунікації становлять наступні чинники: автор повідомлення (референція) та адресат (реципієнт — слухач, глядач, читач). Але в системі гримувальної семіотики, на нашу думку, цей ланцюг буде складнішим. По-перше, саме «повідомлення» буде ніби мати багато авторів. Перший автор — це драматург, який задає вік та інші особливості зовнішньої й внутрішньої характеристики персонажа. Другий — режисер, який затверджує актора на роль, корегує та інтерпретує образ залежно від загального напрямку вистави тощо. Третій — це актор, котрий працює над психофізичним станом та є безпосередньо об'єктом гримування для створення знакових систем. Урешті, простір комунікації формує гример, який утілює партитуру ролі на тілі актора. Дослідники театральної семіотики вже наголошували на складності та взаємозв'язку знаків у питанні театральної комунікації. «Текст, який сприймає глядач, складається з кількох текстів: авторський — драматургічний — режисерський — сценографічний — акторський і т.д.», — зауважує М. Кравченко (2015, с. 44). У такому випадку слід виокремити і додати текст майстра з гриму, який, очевидно,

є частиною кожного з цих текстів, саме тому залуговує на окреме місце в цій схемі.

Уважається, що система реципієнта також є багатозначною. З одного боку, позиціюється глядач, який зчитує знак, з іншого, — інші персонажі, що в самій знаковій ситуації відтворюють реакції на певні знаки, допомагають знакам інтегруватись у сюжетну лінію та в запропоновані обставини. Таким чином, семіотичний аналіз театрального гриму не повинен зводитись лише до змісту повідомлення, він також має досліджувати фігури всіх авторів та адресатів у їх комунікації.

Мистецтво гриму само по собі є складною мовою, яка пов'язана з мовою тіла — мімікою, з мовленнєвими артефактами. На думку А. Шаркіної (2021), «...процес розфарбовування обличчя нагадує живопис... Специфіка гриму в тому, що обробляється не штучна площина, а жива, змінюється об'ємне обличчя актора» (с. 76). Таким чином, тіло людини як біологічне явище стає «культурним тілом». У буквальному розумінні «бодіарт» представляє собою мистецтво тіла, живопис на тілі з мовою культурних образів, що створюються за його допомогою. Комунікативна функція гримувального мистецтва проявляється «через образний зміст гримованої моделі, персонажу, що занурює глядача, споживача в той чи інший історичний, соціальний, емоційний, змістовний контекст» (Шаркіна, 2021, с. 86). Судячи з цього, можливо стверджувати, що кожен з авторів повідомлення (актор, режисер та ін.) виконує певні комунікативні функції мови гриму. Референтну, експресивну, імпресивну, поетичну функції, на нашу думку, також можна використовувати, досліджуючи мову театрального гриму. Грим, у такому випадку, доречно розглядати як специфічний знак та текст одночасно у межах двох статусів — простору і засобу семіотичної комунікації.

Отже, доречно стверджувати, що театральний грим обов'язково повинен розглядатися в синтезі інших елементів вистави, знакові системи яких переплітаються, доповнюючи одна одну, створюючи семіосферу вистави. Простір знаків може змінюватися залежно від певної театральної системи чи школи, які слід уважати, у такій ситуації, локальними семіосферами,

кожна з яких може пропонувати специфічні види гриму та засоби гримування. Це питання в контексті історії театру частково висвітлює В. Медведєва (2014). Від того як саме функціонують і опановуються знаки та знакові ситуації, залежать загальний стиль або напрям вистави. Таким чином, дослідження означених питань може становити окремий напрям — «семіотику гриму».

Грим як самостійний вид мистецтва доводить, що його комунікативні здібності не обмежуються лише театальною сценою. Прикладом для цього наведемо творчу роботу фотографа І. Єфімова (*Закривавлені Обереги-мотанки: Наречені Полонених “Азовців” Знялися У Символічній Фотосесії*, 2022), яка викликала бурхливу реакцію серед спільноти. На доведеній репродукції містяться світлини, на яких, за допомогою гриму, костюма та інших засобів утілюється образ української ляльки-мотанки (мал. 1–3).

На прикладі запропонованої роботи проаналізуємо застосування схеми подвійності знаків гриму як предмета цього дослідження: «денотат — знак — сигніфікат». У ситуації, що розглядається денотатом, грим постає зовнішнім проявом знака, який вказує на ляльку-мотанку. Цей знак створено за допомогою «асоціативного методу». Схема гримування така: 1) тон обличчя: колір загального тону — підібраний у тон сукні, нанесений товстим шаром, що повністю перекриває структуру шкіри, створюючи ефект однотонної поверхні; 2) очі, перев'язані тонкою червоною стрічкою; 3) по центру обличчя, від лоба до шиї, позначена червона лінія. Ця лінія не однорідна, вона складається з декількох щільно переплєтених ліній, що за своєю текстурою нагадують волокна тканини і водночас потоки крові. Лінія разом з аксесуаром (стрічкою на очах) утворюють хрест. Знаками вважаються лінії з усіма особливостями (колір, географія нанесення, геометрія і т.д.), тон, який ідентифікується як тканина, що приховує обличчя моделі.

Сигніфікатом у прикладі, що розглядається, можна вважати сенсом цього висловлювання, що дозволяє визначити сакральну культурну традицію з її обрядовістю. Традиційно хрест на такій ляльці позначає знак сонця, що з давни-

ни вважається символом центру Всесвіту, джерелом життя, а життя становить саму людину і все живе, що її оточує. Такий оберіг робився для захисту від злих сил та бід і вважався символом надії й добробуту. Мотанки мали «пусте» обличчя та відрізнялися за призначенням. «Предки вірили, що саме через обличчя до ляльки можна прив'язати душу людини або зурочити когось недобрим оком» (Єгорова, 2020).

Як і з театральним гримом, семіотичний аналіз гриму в цій роботі не повинен зводитись лише до змісту повідомлення, він також має досліджувати фігури всіх суб'єктів комунікаційного процесу, що надасть змоги осмислити сенси творчого проєкту. За словами фотографа І. Єфімова, головними учасниками фотосесії стали: «...жінки, хлопці яких перебувають в полоні в «Азовсталі»» (Криниця & Рева, 2022). Таким чином, робота в контексті її створення набуває нових сенсів для реципієнта.

Отже, прослідковується злиття досвіду давніх українців з сучасною історією. «З початку війни на Донбасі мотанки передають на фронт як подарунки — обереги військовим. З початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну — в межах у мережі почали використовувати слова росіян, що вони бояться українських «кукол», які не мають обличчя.» (*Лялька-мотанка Вийшла На Половання: Фотографія Надихнула Мережу Незвичайною Фотосесією*, 2022). За словами самого автора проєкту фотожурналіста І. Єфімова: «Як і наші предки, ми створюємо обереги, які захищатимуть мужніх українських воїнів. Де б вони не були — ми з ними і наші серця з ними. Ми нагадуємо про них щомиті...» (Мінчук, 2022).

Звичайно, в українській культурі цей образ не постає традиційним для втілення його за допомогою гриму або макіяжу. Цей грим також не можна назвати «національним» або «расовим». На нашу думку, він більш театралізований і стосується «тематичних образів» з фольклорними мотивами. Цей образ за допомогою гриму, як одного з інструментів, порушує питання української традиції та обрядовості, їх сприйняття, трансформацію й місце в сучасному житті людини, актуалізує проблему самоідентичності і репрезентації.

Отже, здійснене в цій праці дослідження дозволяє з'ясувати поняття гриму як специфічного семіотичного коду, у якому міститься сакральне ставлення людини до навколишнього середовища. Водночас виявлено, що грим загалом разом з образом ляльки-мотанки постає метафорою, яка долучена до системи механізмів регулювання культури, і в цьому разі йдеться про семіотичний механізм культурної регуляції. Такий образ тісно пов'язаний з сакральною обрядовістю. Він може означувати взірць для наслідування, виконувати функцію оберегу, брати участь у магічних діях та ритуалах.

Висновки. Дослідивши структуру та функціонування гриму як знакової системи, доведено, що мистецтво гриму має складну структуру семіотичної комунікації. Вона простежується в окремих його знакових одиницях (колір, лінії тощо) та їх взаємодії, а також у багатосаровій структурі референції і реципієнта, що найяскравіше відображається в театральному гримі. У такому випадку грим, як один з елементів зовнішньої виразності образу, перебуває в контексті, де створюється специфічна система комунікації з іншими елементами простору. У такому разі, у різних знакових ситуаціях коду можуть набувати зовсім нових сенсів.

Таким чином, простір семіотичної комунікації гриму може розглядатися у двох основних аспектах: 1) комунікації між знаками та знаковими конструкціями в просторі безпосередньо гримувальної схеми; 2) комунікації між знаками, що становлять семіотичний простір гриму з зовнішнім середовищем.

Отже, для того щоб вирішити проблеми семіотичної комунікації гримувального мистецтва, слід приділяти достатню увагу як детальному опрацюванню гримувальних схем, так і авторству в ситуації діалогу, багатоваріантності тлумачень, контекстів та сенсів. На зазначену обставину доцільно зважати як практикам, так і теоретикам у галузі мистецтва гриму.

Окрім досліджень семіотики театру, запропоновано окремий напрям дослідження — семіотика гриму. Це надасть нових можливостей для науковців та практиків у контексті семіотичного розуміння культури й гримувального мистецтва загалом. Цей напрям має перспективи

розвитку для набуття свого специфічного термінологічного апарату. Поставлене питання, на нашу думку, потребує обґрунтування з погляду різних дисциплін, зокрема культурології, мистецтвознавства, гриму як прикладної дисципліни, театрознавства тощо. Для культурологічних досліджень слід звернути увагу на питання семіотики гриму в культурі повсякденності та зв'язку самопрезентації та ідентифікації зі специфічним простором семіотичної комунікації, у межах театрознавства — на питання семіотики гриму в контексті різних театральних шкіл та систем, у яких створюються власні специфічні семіосфери.

Список посилань

- Егорова, Т. В. (2020, October 21). Мотанка як сакральний символ української духовності. *КЗ «Донецький Палац Молоді «Юність»*. <https://yunist.org.ua/news/motanka-yak-sakralniy-simvol-ukrainskoj-dukhovnosti/>
- Закривавлені обереги-мотанки: наречені полонених «азовців» знялися у символічній фотосесії. (2022, July 12). *Gazeta.ua*. https://gazeta.ua/articles/life/_zakrivavleni-oberegimotanki-narecheni-poloneni-azovciv-znyalisya-u-simvolichnij-fotosesiyi/1100301
- Кравченко, М. А. (2015). Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць*, 42, 35–46.
- Кравченко, З. (2019). Дослідження елементів африканської естетики художником-гримером для її втілення в театрі та кіно. *Вісник КНУКіМ. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, Т. 2, 1, 24–32.
- Криниця, К., & Рева, Т. (2022, Липня 7). Черкаський фотограф зобразив наречених і дружин захисників «Азовсталі» в образі ляльки-мотанки. *Суспільне Новини*. <https://suspilne.media/258060-cerkaskij-fotograf-zobraziv-narechenih-i-druzin-zahisnikiv-azovstali-v-obrazi-lalki-motanki/>
- Лялька-мотанка вийшла на полювання: фотографія надихнула мережу незвичайною фотосесією. (2022, May 6). *Gazeta.ua*. https://gazeta.ua/articles/culture/_lyalkamotanka-vijshla-na-polyuvannya-fotografinya-nadihnula-merezhu-nezvichajnoyu-fotosesiyu/1086473
- Малиарчук, К. Г. (2021). Грим і маска як структурні складники сценічного образу. *Вісник КНУКіМ. Серія: мистецтвознавство*, 45, 191–198.
- Медведева, В. В. (2014). Семіотичний аспект мистецтва гриму. *Культура України*, 46, 228–235.
- Мінчук, О. (2022, Июль 13). Наречені полонених військових з «Азову» знялися у фотосесії в образі закривавлених ляльок-мотанок. *Кременчуцький ТелеграфЪ*. <https://www.telegraf.in.ua/kremenchug/10108828-narecheni-poloneni-vijskovih-z-azovu-znjalisja-u-fotosesiji-v-obrazi-zakrivavlenih-ljalok-motanok.html>
- Шаркіна, А. Г. (2020). Художня структура тематичного жіночого образу з фольклорними мотивами: етапи створення. *Art and design*, 2, 147–157.
- Шаркіна, А. Г. (2021). *Грим у модних інноваціях XXI століття: художні засоби і технології* [Дисертація кандидата, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Еко, У. (2004). *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*. М. Гірняк (Перекл. з англ.). Літопис.
- Eldridge L. (2005). *Face Paint. The Story of Makeup*. Abrams.

References

- Blood-stained talismans-motankas: the brides of the captured “Azovians” starred in a symbolic photo shoot.* (July 12, 2022). *Gazeta.ua*. https://gazeta.ua/articles/life/_zakrivavleni-oberegimotanki-narecheni-poloneni-azovciv-znyalisya-u-simvolichnij-fotosesiyi/1100301 [In Ukrainian].
- Eco, U. (2004). *The role of the reader. Research on the semiotics of texts*. М. Hirnyak (Trans. from English). *Khronika*. [In Ukrainian].
- Eldridge L. (2005). *Face Paint. The Story of Makeup*. Abrams. [In Ukrainian].
- Kravchenko, M. A. (2015). Theatrical text as an object of semiotic discourse. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyku osvity: collection scientific works*, 42, 35–46. [In Ukrainian].
- Kravchenko, Z. (2019). Study of the elements of African aesthetics by a make-up artist for its implementation in theater and cinema. *Visnyk KNUKIM. Seria: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, Vol. 2, 1, 24–32. [In Ukrainian].
- Krynytsia, K. & Reva, T. (July 7, 2022). *A photographer from Cherkasy depicted the brides and wives of the defenders of “Azovstal” in the form of Motanka dolls.* *Suspilne Novyny*. <https://suspilne.media/258060-cerkaskij-fotograf-zobraziv-narechenih-i-druzin-zahisnikiv-azovstali-v-obrazi-lalki-motanki/> [In Ukrainian].
- Maliarchuk, K. G. (2021). Makeup and mask as structural components of the stage image. *Visnyk*

KNUKiM. Seriia: mystetstvoznavstvo, 45, 191–198. [In Ukrainian].

Medvedieva, V. V. (2014). Semiotic aspect of make-up art. *Kultura Ukrainy*, 46, 228–235. [In Ukrainian].

Minchuk, O. (July 13, 2022). The brides of captured soldiers from “Azov” starred in a photo shoot in the form of bloody dolls. *Telegrafwebsite (Kremenchuk)*. <https://www.telegraf.in.ua/kremenchug/10108828-narecheni-polonenih-vijskovih-z-azovu-znjalisja-u-fotosesiji-v-obrazi-zakrivavlenih-ljalok-motanok.html> [In Ukrainian].

Sharkina, A. G. (2020). Art structure of the thematic female image according to folklore motives: stages of creation. *Art and design*, 2, 147–157. [In Ukrainian].

Sharkina, A. G. (2021). *Make-up in fashion innovations of the XXI century: artistic means and technologies* [Thesis of Candidate of Science, Kyiv National University of Culture and Arts]. [In Ukrainian].

Motanka doll went on a hunt: the photos blew up the network with an unusual photo shoot. (May 6, 2022). *Gazeta.ua*. https://gazeta.ua/articles/culture/_lyalkamotanka-vijshla-na-polyuvannya-fotografinya-nadihnula-merezhu-nezvichajnoyu-fotosesiyeyu/1086473 [In Ukrainian].

Yehorova, T. V. (October 21, 2020). Motanka as a sacred symbol of Ukrainian spirituality. *KZ “Donetskyi Palats Molodi «Iunist»”*. <https://yunist.org.ua/news/motanka-yak-sakralniy-simvol-ukrainskoi-dukhovnosti/> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 05.09.22



Мал. 1–3. Ляльки-мотанки І. Єфімова. Фотограф проєкту: І. Єфімов. Творчий керівник: Г. Біляєва

В. Ю. Степанов

Харківська державна академія культур, м. Харків, Україна

Л. Д. Божко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ТУРИЗМ ЯК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ІНСТИТУТ

В. Ю. Степанов, Л. Д. Божко. Туризм як соціально-культурний інститут

Розглянуто туризм як сучасний соціально-культурний інститут універсального спрямування. Актуальність теми дослідження визначена потребою системного аналізу проблем інституціоналізації туризму та його впливу на соціальні процеси в суспільстві. Розглянуто як традиційні, так і сучасні підходи до розуміння сутності поняття соціального інституту. Дослідження туризму як соціально-культурного інституту, виконане на засадах нового підходу до сутності соціальних інститутів, доводить, що ця сфера є специфічною галуззю соціальної інституціоналізації. Соціальний інститут туризму характеризується наявністю мети діяльності, функціями, набором соціальних позицій та ролей, типових саме для цього соціального інституту, покликаних задовольняти суспільні, групові та особисті потреби. Як соціальний інститут, туризм характеризується своєю долученістю практично до всіх сфер сучасного суспільства: культура, економіка, політика, мораль, ідеологія тощо і сприяє перетворенню суспільної системи в соціальний організм, що динамічно розвивається.

Ключові слова: *туризм, соціальний інститут, інституціоналізація туризму, соціально-культурний інститут туризму, суспільство.*

V. Stepanov, L. Bozhko. Tourism as a socio-cultural institute

The purpose of the article is to study tourism as a universal socio-cultural institute of modernity.

The methodology. In the process of research, methods of abstraction, analysis and synthesis were applied in the historiographic study of the institutionalization of tourism and its formation as a socio-cultural universal institution of modernity.

The results. The study of tourism as a socio-cultural institute, conducted on the basis of a new approach to the essence of social institutes, confirms

that the field of tourism is a specific branch of social institutionalization. The social institute of tourism is characterized by the presence of the purpose of its activity, functions, a set of social positions and roles typical for this social institute, designed to satisfy public, group and personal needs. The institutional status and institutional structure of tourism are expressed not only in the functional task of tourist activity, but also in the fact that, as a social institute, tourism acts as a system-built set of interdependent specific organizations included in a complex system, both internal and external functional and organizational connections and relations. This requires constant adjustment of the appropriate mechanism for ordering and coordinating the interactions of individual components of the tourism sphere, taking into account the specifics of its regulatory system.

Institutional relations of the Ukrainian Social Institute of Tourism with international tourism organizations and the implementation of positive international experience in the field of tourism in Ukraine require further research.

The scientific novelty. Consideration of tourism through the prism of institutional theory.

The practical significance. The materials of this article can be used to develop programs or strategies for the further development of tourism as a socio-cultural institution in Ukraine.

Keywords: *tourism, social institute, institutionalization of tourism, socio-cultural institute of tourism, society.*

Актуальність теми дослідження. Соціальні інститути, як форми самоорганізації та регулювання суспільного життя, мають давню історію. Туризм як форма масового соціального явища відомий лише з середини ХХ ст. і нині є галуззю економіки, що інтенсивно розвивається, забезпечує збереження та розвиток культурного потенціалу, сприяє вирішенню екологічних завдань, проблем зайнятості, освіти й медичного

обслуговування, підвищенню рівня життя населення, упровадженню нових засобів поширення інформації тощо. Загальновідома роль туризму у забезпеченні взаєморозуміння між народами, відкритості міжнародних обмінів, сприяння збереженню культурної самобутності. Таким чином, йдеться про процес соціальної інституціоналізації туризму як суспільного явища та туристської діяльності. Як соціальний інститут туризм конвергує багато сфер життя суспільства і діяльності людей, від нього багато в чому залежить не лише рекреаційна сфера, але й світова політика та економіка. Таким чином, актуальність теми дослідження визначається потребою системного аналізу проблем інституціоналізації туризму та його впливу на соціальні процеси в суспільстві. Зокрема, комплексне вивчення інституту туризму з погляду соціальної реалізації його функціонування має важливе значення для оптимізації розвитку цієї сфери в сучасному українському суспільстві.

Постановка проблеми. Туризм є одним із сучасних соціальних інститутів, здатний набувати універсальності. Інституту туризму притаманна ідеологія, тобто система ідей, що регулює поведінку суб'єктів. Загалом ідеологія туризму також є надінституціональною, так як його глобальні ідеї та принципи – єдність націй, єдність культурного простору, свобода долучення до світової культурної спадщини – виходять далеко за межі будь-якого певного соціального інституту. Зважаючи на глобальність феномену туризму, появу нової системи галузевих зв'язків, що формує інноваційну модель інституційної та міжінституційної взаємодії, виникає необхідність у поглибленому вивченні туризму саме як соціально-культурного інституту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інституційний підхід у дослідженнях туризму західними дослідниками є досить новим, тому публікацій на цю тему бракує. Лавандоскі, Альбіно Сілвою та Варгас-Санчесом були окреслені сфери, теми та об'єкти дослідження, у яких інституційна теорія використовується найчастіше (Lavandoski, Albino Silva & Vargas-Sánchez, 2014). Сонг та інші пропонували розширити використання інституційної теорії в дослідженнях з економіки туризму з метою розширення

горизонту знань з цього питання (Song, Dwyer, Li. Cao, 2012). Значна частина подібних досліджень присвячена оглядам та емпіричним тематичним дослідженням (Gomes, Vargas-Sánchez, Pessali, 2014; García-Cabrera, Durán-Herrera, 2014; Pimentel, Pereira & Boas, 2011; Le, Hollenhorst, Harris, McLaughlin, & Shook, 2006). Так, зокрема, Аурелі та Дель Бальдо (Aureli, Del Baldo, 2019) вивчали роль приватних організацій, приділяючи особливу увагу членам, котрі становлять організацію, та необхідності комплексної інформації про дії в інституції. Деякі вчені звернули увагу на те, як наслідки економічної кризи спонукають туристичні компанії впроваджувати інновації, щоб зберегти конкурентоспроможність.

Українські вчені також висвітлювали окремі питання туризму як соціально-культурного інституту (Бухаріна, 2008; Божко, 2017; Вишнеvsька, 2009; Гарбар, 2007; Горський, 2008; Збарський, Грибова, 2020; Кручек, 2010; Столбова, 2010). Зокрема, С. І. Дичковський зосередив свою увагу на дослідженні інституціоналізації туризму в умовах глобальних соціокультурних процесів (Дичковський, 2020). Не можна не погодитися з ним та іншими авторами, які стверджують, що сучасний світ перебуває на фінальній стадії інституціоналізації туризму – формування статусно-рольової структури галузі, системи власних цінностей, норм та ідеалів, зразків туристичної діяльності та поведінки людей. На думку С. І. Дичковського, «динамічні процеси інституціоналізації туризму свідчать про формування об'єктивної ціннісної природи туризму, перетворення його в важливий аксіологічний об'єкт» (там само, 2020, с. 24). Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про необхідність чіткішого розуміння соціальних явищ і процесів, пов'язаних зі становленням та розвитком туризму як соціального інституту, що потребує глибокого наукового опрацювання і є надзвичайно актуальним завданням у науково-теоретичному аспекті.

Мета статті – розглянути туризм як універсальний соціально-культурний інститут сучасності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Глобалізація, що виконує функцію макрофак-

тору соціальних перетворень, підвищує рівень інтенсифікації соціально-стратифікаційних процесів і формує структури, спрямовані на реалізацію різноманітних інтересів членів суспільства. З-поміж них особливе місце належить інституту туризму, який певною мірою прискорює процеси соціалізації особистості, долучаючи її до міжкультурної комунікації. Одним із критеріїв включеності суспільної системи до процесів глобалізації є рівень розвитку туризму як соціального інституту, що сприяє реалізації принципів відкритості, партнерства та міжкультурної взаємодії.

У світовій практиці визначення інституту туризму ґрунтується на понятті прояву індивідуальної активності туриста. Зокрема, задоволення його потреб у сфері відпочинку, культурного спілкування, реалізації пізнавальних, культурних, ділових інтересів тощо. Водночас визначається, що формою прояву індивідуальної активності туриста є «...тимчасовий виїзд особи з місця проживання в оздоровчих, пізнавальних, професійно-ділових чи інших цілях без здійснення оплачуваної діяльності в місці, куди особа від'їжджає...» (Про туризм: Закон України, ст. 1). Відповідно до цього існує законодавче визначення туриста, а саме: «...особа, яка здійснює подорож по Україні або до іншої країни з не забороненою законом країни метою перебування на термін від 24 годин до одного року без здійснення будь-якої оплачуваної діяльності та із зобов'язанням залишити країну або місце перебування в зазначений термін...» (Про туризм: Закон України, ст. 1). Наскільки масово виявляється індивідуальна активність туриста і якою мірою вона реалізуються свідчать показники розвитку сучасного туризму як соціально-культурного інституту.

За даними Всесвітньої туристської організації (UNWTO), кількість міжнародних туристів (у доковідний час) у 2018 р. досягла позначки 1,4 млрд осіб. Експортний виторг від туризму склав \$1,7 трлн (UNWTO, 2019). Також простежується посилення соціальної орієнтації цього інституту, що стало можливим завдяки нарощуванню його потенціалу. За словами Генерального секретаря Всесвітньої туристської організації, З. Пололікашвілі, це перетворює цей сектор

на справжню глобальну рушійну силу економічного зростання та розвитку, що сприяє створенню більшої кількості робочих місць і слугує катализатором інновацій та підприємництва. Таким чином, туризм допомагає поліпшувати життя мільйонів людей та цілих спільнот. Очікується, що цифровізація, інновації, повсюдна доступність та соціальні зміни продовжуватимуть формувати сектор туризму, використовуючи туризм як засіб досягнення цілей у сфері сталого розвитку та створення кращого майбутнього для всіх (UNWTO, International tourism continues to outpace the global economy, 2019).

Для кращого розуміння особливостей інституалізації туризму розглянемо поняття «соціального інституту». Насамперед зазначимо, що серед учених у трактуванні цього поняття немає єдиної думки, визначення суттєво відрізняються. Воно, будучи фундаментальним поняттям соціології, долучено до аналізу механізмів, що створюють та визначають єдність, цілісність й організованість життя суспільства. Е. Гідденс уважав «соціальні інститути» клямами, що задротовують соціальне життя (Giddens, 1989, p. 381).

Засновник французької соціологічної школи Е. Дюркгейм уважав, що інститут є механізмом, який структурує сукупність соціальних взаємодій, і в цьому полягає його головна функція. На його думку, інститути визначаються не декретами, «вони — наслідок соціального життя і лише висловлюють її зовні зовнішніми символами», «структура — це функція, що утвердилася, це дія, яка викристалізувалася і стала звичкою...» (Дюркгейм, 1995, с. 193).

Один із засновників концепції соціальних інститутів у соціології, Г. Спенсер, вважає, що інститути, будучи структурними елементами суспільства, є органами, механізмами самоорганізації суспільного життя та управління. На його думку, саме інститути вможливають спільне життя людей і пристосовують людину до життя в суспільстві. Інститути покликані задовольняти певні суспільні та особисті потреби, а також виконувати конкретні функції (Spencer, 2013). Іншими словами, щоб досягнути причини соціальних явищ, слід вивчати функції. Появу та розвиток будь-якого інституту слід розгля-

дати виходячи з того, під впливом яких потреб вони виникли та які функції виконують. Т. Парсонс трактує інститут через систему стандартизованих очікувань, що визначає правильну поведінку особистості, відіграє деякі ролі, основані на поведінці, але як одиниця вищого порядку, загальніша, що передбачає безліч ролей (Parsons, 1968). Німецький соціолог М. Вебер до інститутів відносить структуру політичного чи релігійного співтовариства (Weber, 2019).

Незважаючи на деякі відмінності, наведені вище визначення об'єднує, по-перше, розуміння соціального інституту як усталеної форми соціальної практики; по-друге, визнання головною його функцією забезпечення стабільності суспільних взаємодій; по-третє, уявлення про соціальний інститут як про усталені моделі, зразки поведінки та соціальних відносин, базовані на сукупності норм або правил.

У сучасній соціології сформувався новий підхід до сутності соціальних інститутів. Кожен соціальний інститут характеризується наявністю мети своєї діяльності, функціями, набором соціальних позицій та ролей, типових для конкретного інституту. Він покликаний задовольняти суспільні, групові та особисті потреби. Тому можемо зазначити, що еволюційні зміни соціальних інститутів мають дві сторони розвитку. З одного боку, триває процес спеціалізації та диференціації багатьох інститутів. З іншого, деякі інститути в певний час починають набувати домінантності та універсальності. У реальному житті ці процеси тісно переплетені й взаємозумовлені.

Нині туризм є саме таким соціальним інститутом, який набув домінантності та універсальності. Як інституціоналізована соціальна система, він інтегрує взаємозв'язки, взаємозалежності та взаємодії всіх соціальних груп, і певною мірою визначає значущі соціальні процеси й зміни. Пріоритетною функцією соціального інституту туризму є розширення діапазону інтересів, гуманізації думок, почуттів і вчинків, творчої активності, що зумовлюють форми й методи оптимізації соціальної мобільності громадян і їх суспільно значущої діяльності, що апіорі визначає посилення його впливу на гуманітарні аспекти глобалізації й зростан-

ня рівня соціальної безпеки. Водночас туризм має всі необхідні інституціональні якості: відрізняється стійкою внутрішньою структурою, інтегративністю елементів, різноманіттям і динамічністю функцій, наявністю мети діяльності, досягнення якої приводить до дотримання специфічних соціальних норм, які регулюють поведінку співробітників галузі в рамках цього інституту.

Соціально-інституційна модель сучасного туризму передбачає два рівні: особистісний, чи соціально-суб'єктний, який відбиває формування стійких форм організації та проведення подорожей виходячи з групування інтересів особистості за видами туристичних потреб, та громадський – містить базові елементи туризму як соціального інституту, оснований на специфічних видах та типах соціальних відносин, дій, ціннісно-нормативної бази.

Як соціальний інститут, туризм характеризується своєю долученістю практично до всіх сфер сучасного суспільства: культура, економіка, політика, мораль, ідеологія тощо, сприяє перетворенню суспільної системи в соціальний організм, що динамічно розвивається. Про це свідчать, зокрема, зміни в розвитку соціального інституту туризму викликані пандемією SARS-COV-2 (Hall et al., 2020). Так, від поширення коронавірусу значною мірою постраждали люди, існування яких залежить від туризму (Farzanegan et al., 2020; Qiu et al., 2020). Це викликало широку дискусію між розробниками політики у сфері туризму, фахівцями-практиками та вченими у всьому світі щодо посилення заходів порядку туристичної галузі (Gallego & Font, 2020; Higgins-Desbiolles, 2020; Sigala, 2020). Закриття міжнародних кордонів зумовило перегляд стратегій внутрішнього туризму в кількох туристичних напрямках (Hao et al., 2020; Rogerson & Baum, 2020). Дискусія продемонструвала, що криза, викликана коронавірусом, відображає ще гострішу потребу в тому, щоб жителі туристичних регіонів були визнані важливою зацікавленою, інтегрованою в процес прийняття рішень у сфері туризму стороною і що їм необхідно відігравати активну роль у відродженні та одержанні колективних вигод від туризму (Ramkissoon & Sowamber, 2020).

Тому інституційні функції туризму можна віднести до двох основних функціональних груп. Перша — суспільно детерміновані функції, що диктуються потребами в системному розподілі соціальних завдань туризму за різними сферами життєдіяльності суспільства з урахуванням їхньої специфіки: функція систематизації та концентрації туристських потреб, інтересів й ціннісних установок під впливом глобалізації; функція забезпечення міжінституційних взаємодій з метою організації туристичної діяльності; функція забезпечення туристських комунікацій. Друга — внутрішньоінституціональні функції, зумовлені власними потребами сфери туризму у відтворенні та розвитку: функція соціальної нормотворчості, реалізована в межах туристичної діяльності; функція регуляції та контролю у сфері туристських взаємодій (система стандартизації та сертифікації); функція організації та управління туристським процесом.

В останні два десятиліття інституціоналізація розглядається також як засіб поширення засад сталого туризму за участі організацій, таких як Організація Об'єднаних Націй (UN), Всесвітній фонд дикої природи (WWF), Всесвітня туристична організація (UNWTO), Всесвітня рада з подорожей та торгівлі (WTTC) тощо. Протягом багатьох років ці організації пропонують нові напрями, оприлюднюють заяви про політику та спонукають до створення концепції сталого туризму в спробах вирішити проблеми стійкості (Weaver, 2006). Тому очевидно, що процес інституціоналізації туризму продовжує розвиватися під впливом як внутрішніх, так і зовнішніх факторів.

Висновки. Дослідження туризму як соціально-культурного інституту, виконане на засадах нового підходу до сутності соціальних інститутів, підтверджує, що сфера туризму є специфічною галуззю соціальної інституціоналізації. Соціальний інститут туризму характеризується наявністю мети своєї діяльності, функціями, набором соціальних позицій та ролей, типових саме для цього соціального інституту, покликаною задовольняти суспільні, групові та особисті потреби. Інституційний статус та інституційна структурованість туризму набувають

свого вираження не лише у функціональній заданості туристської діяльності, а й у тому, що як соціальний інститут туризм є системно вибудованою сукупністю взаємозалежних конкретних організацій, долучених до складної системи внутрішніх, зовнішніх функціонально-організаційних зв'язків та відносин. Це потребує постійного корегування відповідного механізму впорядкування та узгодження взаємодій окремих компонентів сфери туризму, з урахуванням специфіки його системи регулювання.

Подальшого дослідження потребують інституційні зв'язки українського соціального інституту туризму з міжнародними туристичними організаціями та імплементація позитивного міжнародного досвіду в галузь туризму в Україні.

Список посилань

- Божко, Л. Д. (2017). *Туризм як соціокультурний феномен: історія і сучасність (середина XIX — початок XXI ст.): монографія*. Лідер.
- Бухаріна, Л. М. (2008). Інституційні засади державної політики у сфері туристичних послуг. *Економіка та держава*, 5, 84–88.
- Вишнеvsька, О. О. (2009). *Феномен туризму у сучасному соціокультурному просторі: монографія*. ХНУ.
- Гарбар, Г. А. (2007). *Становлення і розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі: остання третина XIX ст. — 1990 р. (на матеріалі Миколаївської області)* [Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра історичних наук: спец. 17.00.01, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Горський, С. В. (2008). Місце туризму в процесі соціальної інтеграції. *Наукові записки КУТЕП: щорічник*. Вип. 5. Серія: філософські науки (с. 176–183).
- Дичковський, С. І. (2020). Інституціоналізація туризму в умовах глобальних соціокультурних процесів. *Культура і сучасність: альманах*. Випуск 2, 17–27.
- Дюркгейм, Е. (1995). *Соціологія. Її предмет, метод, мета*. <http://www.philsci.univ.kiev.ua>
- Збарський, В. К., Грибова, Д. В. (2020). Інституційні засади дослідження розвитку туристичної галузі. *Ефективна економіка*, 2. http://www.economy.nauka.com.ua/pdf/2_2020/10.pdf

- Кручек, О. А. (2010). Туризмолігія: процес формування теорії туризму. *Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Серія: Філософські науки*. Вип. 8, 139–166.
- Про туризм: Закон України в редакції від 18.11.2003 р. (№ 1281-IV). https://tourlib.net/zakon/pro_turyzm.htm
- Столбова, Ю. (2010). Теоретичні аспекти інституціоналізації туризму. *Соціальні виміри суспільства*, 2, 378–387.
- Aureli, S. & Del Baldo, M. (2019) Performance measurement in the networked context of convention and visitors bureaus (CVBs). *Annals of Tourism Research*, 75, 92–105. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2019.07.001>
- Farzanegan, M. R., Gholipour, H. F., Feizi, M., Nunkoo, R., & Andargoli, A. E. (2020). International Tourism and Outbreak of Coronavirus (COVID-19): A cross-country analysis. *Journal of Travel Research*. <https://doi.org/10.1177/0047287520931593>
- Gallego, I., & Font, X. (2020). Changes in air passenger demand as a result of the COVID-19 crisis: Using Big Data to inform tourism policy. *Journal of Sustainable Tourism*, 1–20. <https://doi.org/10.1080/09669582.2020.1773476>
- García-Cabrera, A. M. & Durán-Herrera, J. J. (2014). Does the tourism industry co-evolve? *Annals of Tourism Research*, 47, 81–83. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2014.03.001>
- Giddens, A. (1989). *Sociology*. Oxford.
- Gomes, B. M. A.; Vargas-Sánchez, A. & Pessali, H. F. (2014). Interação Empresários-Sector Público no Turismo: uma análise institucional e neocorporativista na cidade de Huelva (Espanha). *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, 8 (3), 382–402. <https://doi.org/10.7784/rbtur.v8i3.760>
- Hall, C. M., Scott, D., & Gössling, S. (2020). Pandemics, transformations and tourism: be careful what you wish for. *Tourism Geographies*, 1–22. <https://doi.org/10.1080/14616688.2020.1759131>
- Hao, F., Xiao, Q., & Chon, K. (2020). COVID-19 and China's hotel industry: Impacts, a disaster management framework, and post-pandemic agenda. *International Journal of Hospitality Management*, 90, 102636.
- Higgins-Desbiolles, F. (2020). Socialising tourism for social and ecological justice after COVID-19. *Tourism Geographies*, 1–14. <https://doi.org/10.1080/14616688.2020.1757748>
- International tourism continues to outpace the global economy* (2019). <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284421152>
- Lavandoski, J.; Albino Silva, J.; & Vargas-Sánchez, A. (2014). *Institutional Theory in Tourism Studies: Evidence and Future Directions*. Spatial and Organizational Dynamics Discussion Papers, 2014-3, CIEO-Research Centre for Spatial and Organizational Dynamics, University of Algarve.
- Le, Y.; Hollenhorst, S.; Harris, C.; McLaughlin, W. & Shook, S. (2006). Environmental management: A Study of Vietnamese Hotels. *Annals of Tourism Research*, 33 (2), 545–567. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2006.03.001>
- Parsons, T. (1968). Interaction: I. Social Interaction. In D. L. Sills (Ed.), *The International Encyclopedia of the Social Sciences* (Vol. 7, 429–441). McGraw-Hill.
- Pimentel, M. P. C.; Pereira, J. R. & Boas, A. A. V. (2011). *A Institucionalização das políticas públicas de turismo em âmbito municipal no Brasil*. En. Pereira, J. R. (Org.). Gestão Social de Políticas Públicas. UFLA.
- Qiu, R. T., Park, J., Li, S., & Song, H. (2020). Social costs of tourism during the COVID-19 pandemic. *Annals of Tourism Research*, 84, 102994 <https://doi.org/10.1016/j.annals.2020.102994>
- Ramkissoon, H., & Sowamber, V. (2020). Local community support in tourism in Mauritius — The case of Ray of Light by LUX. In E. Adu-Ampong, A. Ribeiro, & M. Novelli (Eds.), In *Routledge Handbook of Tourism in Africa* (417–428). Routledge.
- Rogerson, C. M., & Baum, T. (2020). COVID-19 and African tourism research agendas. *Development Southern Africa*, 37 (5), 727–741. <https://doi.org/10.1080/0376835X.2020.1818551>
- Sigala, M. (2020). Tourism and COVID-19: impacts and implications for advancing and resetting industry and research. *Journal of Business Research*, 117, 312–321. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2020.06.015>
- Song, H.; Dwyer, L.; Li, G. & Cao, Z. (2012). Tourism economics research: A review and assessment. *Annals of Tourism Research*, 39 (3), 1653–1682. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2012.05.023>
- Spencer, H. (2013). *Social Statics*. Gama-Print.
- UNWTO World Tourism Barometer November 2019 EXCERPT* (2019). https://webunwto.s3.eu-west-1.amazonaws.com/s3fs-public/2019-12/UNWTO_Barom19_04_November_excerpt_0.pdf
- Weaver, D. (2006). *Sustainable Tourism: Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann. <https://scirp.org/reference/referencespapers.aspx?referenceid=1779670>

Weber, M. (2019). *Basic Sociological Concepts. Economy and Society: A New Translation* (c. 77–138). Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674240827-004>

References

- Aureli, S. & Del Baldo, M. (2019) Performance measurement in the networked context of convention and visitors bureaus (CVBs). *Annals of Tourism Research*, 75, 92–105. <https://doi.org/10.1016/j.annals> [In English].
- Bozhko, L. D. (2017). *Tourism as a sociocultural phenomenon: history and modernity (mid-XIX — early XXI centuries): monograph*. Lider. [In Ukrainian].
- Bukharina, L. M. (2008). Institutional foundations of state policy in the field of tourist services. *Ekonomika ta derzhava*, 5, 84–88. [In Ukrainian].
- Durkheim, E. (1995). *Sociology. Its subject, method, purpose*. <http://www.philsci.univ.kiev.ua>. [In Ukrainian].
- Dychkovskiy, S. I. (2020). Institutionalization of tourism in the conditions of global sociocultural processes. *Kultura i suchasnist: almanakh*. Issue 2, 17–27. [In Ukrainian].
- Farzanegan, M. R., Gholipour, H. F., Feizi, M., Nunkoo, R., & Andargoli, A. E. (2020). International Tourism and Outbreak of Coronavirus (COVID-19): A cross-country analysis. *Journal of Travel Research*. <https://doi.org/10.1177/0047287520931593> [In English].
- Gallego, I., & Font, X. (2020). Changes in air passenger demand as a result of the COVID-19 crisis: Using Big Data to inform tourism policy. *Journal of Sustainable Tourism*, 1–20. <https://doi.org/10.1080/09669582.2020.1773476> [In English].
- García-Cabrera, A. M. & Durán-Herrera, J. J. (2014). Does the tourism industry co-evolve? *Annals of Tourism Research*, 47, 81–83. <https://doi.org/10.1016/j.annals> [In English].
- Giddens, A. (1989). *Sociology*. Oxford. [In English].
- Gomes, B. M. A.; Vargas-Sánchez, A. & Pessali, H. F. (2014). Interação Empresários-Sector Público no Turismo: uma análise institucional e neocorporativista na cidade de Huelva (Espanha). *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, 8 (3), 382–402. <https://doi.org/10.7784/rbtur.v8i3.760> [In Spanish].
- Hall, C. M., Scott, D., & Gössling, S. (2020). Pandemics, transformations and tourism: be careful what you wish for. *Tourism Geographies*, 1–22. <https://doi.org/10.1080/14616688.2020.1759131> [In English].
- Hao, F., Xiao, Q., & Chon, K. (2020). COVID-19 and China's hotel industry: Impacts, a disaster management framework, and post-pandemic agenda. *International Journal of Hospitality Management*, 90, 102636. [In English].
- Harbar, H. A. (2007). *Formation and development of the socio-cultural institute of hospitality in Ukrainian tourism: the last third of the XIX century. — 1990 (based on material from the Mykolaiv region)* [Thesis abstract for obtaining the scientific degree of Doctor of Historical Sciences: specialty 17.00.01, Kyiv National University of Culture and Arts]. [In Ukrainian].
- Higgins-Desbiolles, F. (2020). Socialising tourism for social and ecological justice after COVID-19. *Tourism Geographies*, 1–14. <https://doi.org/10.1080/14616688.2020.1757748> [In English].
- Horskyi, S. V. (2008). The place of tourism in the process of social integration. *Naukovi zapysky KUTEP: shchorichnyk. Issue 5. Serii: filosofski nauky* (pp. 176–183). [In Ukrainian].
- International tourism continues to outpace the global economy* (2019). <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284421152> [In English].
- Kruchek, O. A. (2010). Tourismology: the process of forming the theory of tourism. *Naukovi zapysky Kyivskoho universytetu turizmu, ekonomiky i prava. Serii: Filosofski nauky*. Issue 8, pp. 139–166. [In Ukrainian].
- Lavandoski, J.; Albino Silva, J.; & Vargas-Sánchez, A. (2014). *Institutional Theory in Tourism Studies: Evidence and Future Directions*. Spatial and Organizational Dynamics Discussion Papers, 2014-3, CIEO-Research Centre for Spatial and Organizational Dynamics, University of Algarve. [In English].
- Le, Y.; Hollenhorst, S.; Harris, C.; McLaughlin, W. & Shook, S. (2006). Environmental management: A Study of Vietnamese Hotels. *Annals of Tourism Research*, 33 (2), 545–567. <https://doi.org/10.1016/j.annals> [In English].
- On tourism: the Law of Ukraine as amended on November 18, 2003. (№ 1281-IV)*. https://tourlib.net/zakon/pro_turyzm.htm [In Ukrainian].
- Parsons, T. (1968). Interaction: I. Social Interaction. In D. L. Sills (Ed.), *The International Encyclopedia of the Social Sciences* (Vol. 7, 429–441). McGraw-Hill. [In English].
- Pimentel, M. P. C.; Pereira, J. R. & Boas, A. A. V. (2011). *A Institucionalização das políticas públicas de turismo em âmbito municipal no Brasil*. En. Pereira,

- J. R. (Org.). *Gestão Social de Políticas Públicas*. UFLA. [In Spanish].
- Qiu, R. T., Park, J., Li, S., & Song, H. (2020). Social costs of tourism during the COVID-19 pandemic. *Annals of Tourism Research*, 84, 102994 <https://doi.org/10.1016/j.annals.2020.102994> [In English].
- Ramkissoon, H., & Sowamber, V. (2020). Local community support in tourism in Mauritius — The case of Ray of Light by LUX. In E. Adu-Ampong, A. Ribeiro, & M. Novelli (Eds.), In *Routledge Handbook of Tourism in Africa* (417–428). Routledge. [In English].
- Rogerson, C. M., & Baum, T. (2020). COVID-19 and African tourism research agendas. *Development Southern Africa*, 37 (5), 727–741. <https://doi.org/10.1080/0376835X.2020.1818551> [In English].
- Sigala, M. (2020). Tourism and COVID-19: impacts and implications for advancing and resetting industry and research. *Journal of Business Research*, 117, 312–321. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2020.06.015> [In English].
- Song, H.; Dwyer, L.; Li, G. & Cao, Z. (2012). Tourism economics research: A review and assessment. *Annals of Tourism Research*, 39 (3), 1653–1682. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2012.05.023> [In English].
- Spencer, H. (2013). *Social Statics*. Gama-Print. [In English].
- Stolbova, Yu. (2010). Theoretical aspects of the institutionalization of tourism. *Sotsialni vymiry suspilstva*, 2, 378–387. [In Ukrainian].
- UNWTO World Tourism Barometer November 2019 EXCERPT (2019). https://webunwto.s3.eu-west-1.amazonaws.com/s3fs-public/2019-12/UNWTO_Barom19_04_November_excerpt_0.pdf [In English].
- Vyshnevskaya, O. O. (2009). *The phenomenon of tourism in the modern socio-cultural space: monograph*. KhNU. [In Ukrainian].
- Weaver, D. (2006). *Sustainable Tourism: Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann. <https://scirp.org/reference/referencespapers.aspx?referenceid=1779670> [In English].
- Weber, M. (2019). *Basic Sociological Concepts. Economy and Society: A New Translation* (с. 77–138). Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674240827-004> [In English].
- Zbarskyi, V. K., Hrybova, D. V. (2020). Institutional foundations of research on the development of the tourism industry. *Efektivna ekonomika*, 2. http://www.economy.nayka.com.ua/pdf/2_2020/10.pdf [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.08.22

І. О. Борис

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

С. В. Февральова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

СИСТЕМНА ПРОБЛЕМА ВИХОВАННЯ Й ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «АКТОР ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО» В ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

І. О. Борис, С. В. Февральова. Системна проблема виховання й професійного становлення студентів спеціалізації «Актор драматичного театру та кіно» в закладі вищої освіти

Проаналізовано основні вектори підготовки майбутніх акторів драматичного театру та кіно з метою визначення ключових проблем професійного становлення студентів театрального напрямку вищої освіти, досліджено пласт історичного перебігу становлення акторської професії як самостійної професійної діяльності. З'ясовано та визначено головні важелі мистецького впливу й дійовий інструментарій під час виховання майбутнього актора театру та кіно.

Ключові слова: театральне мистецтво, акторська діяльність, сценічна практика, професійне становлення актора.

I. Borys, S. Fievrlova. Systemic problem of education and professional evolvement of students specializing in «Drama theatre and movie actor» in higher educational institutions

The purpose of the article – to analyze the already existing system of education and professional evolvement of drama theatre and movie actors, and to propose an effective algorithm for working with students of performing art departments in higher educational institutions.

The methodology. The methodology of the article is determined by the research topic's peculiar nature, relies on the authors' practical experience and is conditioned by the purpose of the article. Among the methodological tools, an interdisciplinary approach was employed (thanks to the use of professional descriptions from such disciplines as pedagogical science, psychology, aesthetics and others) and the functional approach, which determines the scientific weight of the issues outlined in the article due to their real functioning in culture and in historical

perspective. Also, the axiological method and the interpretation method were used to explain social and cultural factors of future actors' education and to analyze additional levers and professional evolvement.

The results. 1. The main areas of future drama theatre and movie actors' training were analyzed in order to determine the key problems of professional evolvement of students specializing in theatre in higher educational institutions. 2. The stratum of historical course in formation of actor's profession as an independent professional activity was studied. 3. The main levers of artistic influence and operational tools for future theatre and movie actors' education have been defined.

The scientific novelty. Professional artistic education directed at theatre arts should never be silent about the problems of education and professional evolvement of students specializing in drama theatre and movie in higher educational institutions, which problems have already become systemic. One of the key reasons for that lies in the inconsistency with current realities of the world's theatre process and Ukrainian artistic space.

The practical significance. The actor is a truly unique and universal profession, yet one should exactly define what namely its universality and uniqueness lies in. The profession of theatre and movie actor does not simply represent the knowledge of certain elements of the craft, tools and instruments that the actor must possess (voice, rhythmicity, development of imagination and fantasy, emotional and psychophysical memory), but also is complemented by in-depth analytical research into the "novel of life" – biographies of people played by actors, the ability to form his or her professional "circle of attention". It would be highly appropriate to permanently employ physical training elements (language and visual ones, transition from

one environment to another etc.). All that and many other components, which the actor deals with when operating within realistic psychological theatre training system, determine the success of professional evolvement.

Keywords: *theatre arts, acting, stage practice, actor's professional evolvement.*

Постановка проблеми. Актор — це дійсно унікальна і універсальна професія, однак варто надати визначення того, у чому саме полягає її універсальність та унікальність. Професія актора театру та кіно не просто являє собою знання певних елементів ремесла, знарядь, інструментів, якими повинен володіти актор (голос, відчуття темпоритму, розвиток уяви і фантазії, емоційна та психофізична пам'ять), а й доповнюється глибинним аналітичним дослідженням «роману життя» — біографії людини, яку грає актор, умінням створення свого професійного «кола уваги». Доречним стане постійне застосування тілесних тренінгів (мовних, зорових, переходу з одного середовища в інше тощо).

Усі це та інші складові, якими і займається актор, функціонуючи в системі навчання реалістично-психологічного театру, визначає успіх професійного становлення. Але система професійного становлення студентів спеціалізації актор драматичного театру та кіно в закладі вищої освіти (ЗВО) потребує не лише дотримання класичних вимог опанування професії, а й вдосконалення та відповідності сучасним реаліям театрального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному театрознавстві та теоретичній роботі практиків акторського виховання означені питання статті практично нівелюється у зв'язку з небажанням глибинного дослідження і здебільшого стосуються лише деяких аспектів проблеми. Так, можна згадати, як це питання частково розглядає у своїх текстах доктор мистецтвознавства та член-кореспондент Академії мистецтв України, театрознавець Н. Корнієнко (2018), почасти згадує в контексті розвитку освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво» заслужена артистка України, кандидат педагогічних наук, доцент Запорізького національного університету Н. Стадніченко у своїй

статті «Формування навичок сценічного мовлення у майбутніх акторів» (2010). Відзначимо ще кількох молодих науковців (Коленко, 2017; Рудницька, 2005; Семашко, 2006).

Наша позиція з цього питання відбита в декількох публікаціях різних років (Борис, 1992; Борис, 2016; Борис, 2020; Борис, 2019; Борис, 2018), у науково-дослідницькій монографії «Таїнство творіння актора та режисера» (Борис, 2020), де, окрім проблеми виховання й професійного становлення студентів спеціалізації актор драматичного театру та кіно, також розкриваються принципи техніки й технології методу роботи актора й режисера.

Мета статті — проаналізувати вже наявну систему виховання і професійного становлення акторів драматичного театру та кіно й запропонувати дієвий алгоритм роботи з студентами акторських відділень у ЗВО.

Виклад основного матеріалу дослідження. Акторську професію можна визначити як дійсно унікальну і універсальну професію. Здавна люди, котрі організовували видовища, ритуали, обряди, святкові різноманітні явища, ще з язичества завжди відрізнялись від загальної соціальної структури, оскільки мали статус «інакших». Такими їх уважали не тільки за ремеслом, а і за системою світогляду: ті фундатори акторської професії сприймали світ інакше, намагаючись закласти підвалини нового простору, що створюється спочатку в уяві, фантазії й існує там, а вже потім відтворюється іншими. Тобто в цьому разі йдеться про художнє осмислення реальної дійсності.

Ці люди існували ще до християнства, і, за сучасною термінологією, визначались як прихильники язичества (хоча називались залежно від регіону, географічного положення, звичаїв племен, своїх державоутворень). Вони мали поліфонічність богів, удосконалювали систему вірування людини в потойбічні явища природи. З утвердженням монотеїстичної віри (тобто віри в одного бога) почалось становлення традиційного існування людей, класичних релігійних форм — християнства, мусульманства, індуїзму, іудаїзму, буддизму, атеїзму тощо. Це все розвивалось і поширювалось століттями, тисячоліттями, і, відповідно, кожна віра сприймала ті

норми й нормативи, ті правила, які диктувала та чи інша релігія.

Означений нам тезовий історичний екскурс надзвичайно важливий, оскільки під час взаємодії зі студентами, котрі опановують ази драматичного театру та кіно, слід зважати, що акторська робота базується не лише на відображенні реального життя в художніх образах, а і на відтворенні певного світогляду історичного часу, явищ та людей, які створювали художні, драматургічні та інші твори.

Окремим аспектом постає поняття жанровості як ширше коло відображення того чи іншого явища. У жанрі може відобразитися і те, з якої точки зору слід розглядати матеріал, тому інколи поняття «жанр» у театральній та кінопрактиці подають як термін, що позначає точку зору художника, митця, актора, режисера та інших професій мистецтва театру й кіно на те чи інше явище, яке існує в літературі, яка водночас відтворює певну систему життя.

Нині можна відзначити різноманіття в жанрових особливостях, яке навіть викликає певні дискусії в наукових колах, особливо у визначенні жанрів, пов'язаних, приміром, з напрямом фентезі, з поняттями екзистенційності, абсурду, парадоксу, визначеннями інших напрямів у театральному мистецтві (імпресіонізм, абстракціонізм тощо). Це ще один пласт, на який слід зважати в процесі навчання студента-актора.

Окремим і надзвичайно важливим для розуміння становлення професії та її виховання у ЗВО театального та кіномистецтва є напрям дослідження етнопонаціональної культури. Український театр (особливо поетичний театр та кіно) базується на правилах і законах українського етносу. У класичній системі театральної освіти ці етнопонаціональні ознаки свідомо торували собі шлях через ідеологію, усередненість, пересічність. Нині цей факт має бути озвучений та доповнений національними складовими.

Слід зазначити, що також доречно було би долучити до системи освіти майбутніх акторів театру та кіно різні прояви національних театрів. Скажімо, у межах культури Японії існують всесвітньовідомі національні театри «Кабукі» і «Но». Вони мають свої закони, правила, інструменти, власні елементи техніки і техноло-

гії, які відточуються віками і у ХХІ ст. і стрімко вдосконалюються. Це стосується й азіатського епосу та етнопонаціональної культури, індійського, латиноамериканського, північноамериканського, австралійського, західноєвропейського, східноєвропейського тощо.

Багатшарова структура та важливість знання цього матеріалу надає розуміння того, як саме потрібно організовувати навчання актора на початкових етапах. У ХХІ ст. недостатньо розпочинати з простих елементів техніки акторської майстерності за алгоритмом «слухати, чути, бачити, дивитись».

Глибинний процес акторського дослідження — це певною мірою те, що вже закладено в людині з самого народження. Людина з самого дитинства сприймає світ емоційно, образно, тому важливо показати студентові процес усвідомлення ним як актором, звідки береться колір, запах, дотик, нюх, слух, загальне враження або як зароджуються чуттєвість, поняття кохання, поняття зради, страху, ненависті, натхнення тощо.

Фізичний стан людини — це не лише хворобливість, а й складніші речі, такі як екзальтованість, гіперболізація, зверхність, сп'яніння, втрата травматологічної пам'яті тощо. У цьому контексті також слід розуміти, що, усе ж таки, майбутнім акторам доведеться не відтворювати тваринок (хоча і це може мати місце), а, в основному, досліджувати людину. Пояснити це студентові значить утвердити розуміння майбутніх завдань, надати розуміння того факту, що мозок, мозкові нейрони, нервова система людини становлять своєрідний величезний реактор, який контролює поведінку індивіда в середовищі. Однак у цьому процесі варто усвідомлювати, що людський організм, фізичне тіло в знайомому нам вигляді формувалось десятками, десятками, а може і сотнями тисячоліть.

У світовій драматургії, від давніх часів до сучасності, досліджуються соціальна людина та її проблематика — як саме «Его», так і особистість у системі об'єктивного світу. Тобто йдеться про суб'єктивну і об'єктивну «препарацію» людини і її «Я».

Але, щоб дослідити людину і особисте «Я», слід звернути увагу на два аспекти: 1. Удоскона-

лення (обов'язково інтелектуальне, ерудоване); 2. Аналіз і розуміння власного «Я», головного інструменту актора, його тіла, організму, внутрішнього і зовнішнього.

Також слід уявляти запас інформації світогляду в роботі мозку від первісних безсловесних людей до сучасників, які стикаються з величезним інформаційним багажем, накопиченим у процесі історичного розвитку людства. Варто застерегти, що це складний шлях, але який веде до вдосконалення професії. Для наочності наведемо приклад. Приміром, ми бачимо картинку — звідки вона береться? Вона відтворюється в процесі роботи головного мозку, який вміє переключатися в будь-який момент з одного середовища в інше. Цей шлях переходу в роботі головного мозку і керування тілом, нервовою системою і поведінкою в реалізації дедалі більше розвивається.

Традиційно десятиліттями на першому семестрі першого курсу у всіх театральних ЗВО (як в Україні, так і поза її межами) навчання починалось з етюдів зі світу тварин і птахів та вправ, спрямованих на опанування мовчання («виправдане мовчання»). Метою такого комплексу є дослідження студентом психофізичних параметрів та знаходження логіки поведінки. І хоча цей метод використовується лише для зняття блоkad та залучення студентів у простір їхньої уяви, однак, по суті, це вже опанування реалістичної психологічної школи за системою К. С. Станіславського («подія», «дія», «факт дійовий», «головні події», «другорядні», «конфлікт» тощо). Знати це потрібно, безперечно, але це все доступно і зрозуміло, тому що в цьому процесі задіяна логіка; окрім того, народження думки в людини — це значно глибинніший процес, який не можливо повністю дослідити за допомогою такого акторського методу.

Це визначення («логіка поведінки в запропонованих обставинах») стало основним методом, за допомогою якого досліджувалось і досліджується зараз в реальній практиці театр та кіно.

Логікою можна, радше за все, знайти певну відповідь. Але чи можна знайти відповідь антилогікою, скажімо, у драматургії абсурду та творчості таких митців, як Ж.-П. Сартр, С. Беккет, Е. Йонеско, А. Камю, Р. Болт, Ф. Кафка та

інших? Адже там діють інші закони, людина не живе в реальності, хоча говорить і думає, а перебуває в системі потойбічного існування. Так, у творі Ж.-П. Сартра «За зачиненими дверима» зображені люди, які скоїли за життя певні злочини і тому перебувають у зачиненій кімнаті, де відбувається певний мазохізм, тобто насилля над нервовою системою, психікою (тіла там уже не існує). Але герої намагаються знайти відповіді, чому в минулому соціальному житті вони скоювали злочини.

Складно розшифрувати системою К. С. Станіславського і світогляд наш, поетичний, зображений у таких творах, як «Тіні забутих предків», «Захар Беркут», «У неділю рано зілля копала», «Доки сонце зійде — роса очі виїсть», «Циганка Аза», «Лісова пісня». І цей перелік прикладів, де класична система, на якій базується театральна освіта, нині є практично неефективною або не надає достатнього інструментарію роботи актора, можна продовжувати залежно від системи існування в тому чи іншому напрямі — етнопціональному, історичному.

Таким чином, можна стверджувати, що всі елементи техніки і технології варто зосереджувати не на відтворенні тілом емоцій і почуттів тварин, пташок чи неживих предметів, а розробити алгоритми, які допоможуть студентові зрозуміти, звідки береться думка як рушійна сила людини (думка, яка зароджується у двох півкулях мозку). Але це не значить, що не можна виконувати такі тренінги про тварин, це також потрібно, але це є не головним, а радше додатковим явищем, матеріалізованим осмисленням людини як біологічної істоти, котра існує між флорою і фауною, живої, мислячої істоти. Для мистецтва важніше проявити соціальну людину як біологічну мислячу істоту, яка існує між флорою і фауною.

Цікавим для студента-актора є спроба відкрити витoki почуттів та емоції. Скажімо, падає дощ, людина бачить, що по ній тече вода, але людина не знає слів, вона тільки відчуває це, що вода рідка, вона може спробувати на смак, вона може бути солоня, спробувати визначити, чи вона з джерела, тощо. Або людина відчуває біль, від удару чи від хвороби. Вона не знає причини, але починає шукати можливості вряту-

ватись. Чи то починає щось ламати якісь куці і пробувати їх на смак, чи щось робити на вогні і бачить, що вогонь надає тепло. Особливо яскраво це опановується під час дослідження пласти первісної людини.

Другий напрям передбачає, що людина-актор починає виконувати вправи на терміни і сюжети. Створюються сюжети з подіями. Наступний етап — людина починає усвідомлювати себе частиною соціуму. Уже з'являються певні групування, у яких відбуваються ритуальні дії. Шаманські танці духовних наставників, виникають певні язичницькі капищі, біля яких танцюють (звуки, удари, музика, танці). З'являється звуковий інструментарій — кістки, камінь, дерево, і людина починає відтворювати голосово, рухатись та появляється пластичний блок. І таким чином, поступово від епохи до історичної епохи доходить до усвідомлення державності, явищ соціальних відносин — бідності, багатства, правди, неправди, сім'ї, ненависті, насилля; через історичні епохи — державотворення, потім відбувається систематизація утворень певних закономірностей і вже ми переходимо до культури Єгипту, Греції, до культури, яка створювалась на азійському континенті, тощо. Отже, такий цикл входження на першому етапі в професію актора тренінгами дозволить удосконалити себе як людину.

У процесі навчання (майстерність актора, вокал, сценічний рух, сценічна мова) слід розуміти, як це все контролюється самою людиною, як вкладається в людину ця інформація. Для цього варто проводити тренінги катарсису, очищення. Докладніше про це йдеться в науково-дослідницькій монографії «Таїнство творіння актора та режисера», де покроково розкриває принципи техніки й технології методу роботи актора та режисера в пошуках паралельного світу існування (ПАСВІСу) в професійному театрі та експериментальній майстерні театральних досліджень ЕКМАТЕДОС. Такі тренінги стають етапом розуміння професії актора.

Крім термінології, схованих думок, системи знаків, входження в історичні епохи, розуміння середовища існування географічних, сакральних (вищих релігійних), духовних та соціальних взаємовідносин людини в професії актора

та його майбутнього перевтілення в різноманітні персонажі (не тільки історичні, тому що час все одно буде диктувати і фантастичні речі, залежно від жанру) варто сконцентруватись на аналізі жанрової природи матеріалу, з яким потрібно працювати.

Що ж таке жанр? Як правило, класично для професійних театральних діячів — це точка зору на драматургічний твір та його втілення в системі, персонажа майбутнього сценічного образу, вистави. Жанрова визначеність дозволяє створити систему саме через відношення. Жанрова особливість для перевтілення — це ще і навички техніки, і технології, уміння створити запас тих термінологічних слів, які стосуються жанру.

Збереження прихованих думок у підсвідомості актора під час сприйняття тексту героїв драматургічного джерела та пошуки в процесі перевтілення реального середовища існування персонажа з цього літературно-художнього матеріалу є актуальними для сучасного театрального процесу. Досягти цього можна через створення простих та складних сюжетних імпровізацій на основі життя конкретних героїв літературно-художнього джерела.

Перехід від реалістично-психологічного життя персонажа в сюжеті драматургічного твору до емоційно-енергетичних імпровізацій ЕМЕНІМ на етапі створення сценічного образу процес складний, але поступове впровадження елементів у всю ланку освітнього процесу вможливує засвоєння матеріалу природним шляхом.

Висновки. Професійна мистецька освіта за напрямом сценічного мистецтва має не ігнорувати проблеми виховання та професійного становлення студентів спеціалізації актор драматичного театру та кіно у ЗВО, що вже стали системними. Одна з ключових причин — невідповідність сучасним реаліям світового театрального процесу та українського мистецького простору.

Одним з найперспективніших напрямів підготовки майбутнього актора театру та кіно (за результатами студентського розвитку і перспектив) є система тренінгів з різними творчими вправами (де аналізується змістовна зовніш-

ня і внутрішня складова існування людини від давніх племінних людей до всіх сформованих історичних епох та сучасності). Саме опанування глибинної змістовної складової в професії дозволяє збагатити робочий інструментарій актора, чого класична система театральної освіти за методикою реалістичного театру не надає в повній мірі.

Так, у системі К. С. Станіславського, що є базовою в системі мистецької театральної освіти, вирішується певним чином проблема свідомого осягнення творчого процесу створення ролі та визначаються шляхи перевтілення актора в образ, але підсвідомий пласт та емоційно-глибинна складова не задіяні. Але якщо розглядати специфіку роботи актора в українському просторі (зокрема в поетичному театрі та кіно) — лише базової системи реалістичного театру замало.

Варто зазначити, що перш ніж проводити вправи і тренінги тілесні, уявні, студентів-актору слід зрозуміти самого себе. Тобто з перших днів навчання досліджувати, передусім, організм людини (його складові: голову, тулуб, ноги, руки, внутрішні і зовнішні). Відповіді доведеться знайти не лише в театрознавчій площині, а й звернутись до медичної термінології (дізнатись, що таке півкулі, таламус, гіпоталамус; нервова система, вплив на людину реакції, кольору, звуку тощо). Студенту потрібно дослідити людину як систему організму біологічної мислячої істоти, котра існує між флорою і фауною.

Окремо варто приділити увагу природі виникнення і існування жанровості. Вона неабияк впливає на немало явищ, які існують в нашій театральній сфері. Жанр дозволить на третьому і четвертому семестрі, поряд із продовженням опанування історичних епох, упроваджувати відгалуження тренінгів емоційно-енергетичних імпровізацій (які було подано в нашій монографії «Таїнство створіння актора та режисера», яка видана у 2020 р.) (Борис, 2020). Повне перевтілення методом емоційно-енергетичних імпровізацій у персонажів конкретного сюжету літературно-художнього джерела дозволяє комплексно акторові опанувати входження в персонажі, сценічні образи світової і національної драматургії.

Перспективи подальших досліджень. Означена тема потребує вдосконалення і подальшої розробки й аналізу саме в практичній площині під час формування й осучаснення навчальних програм для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня освітньої програми «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно». Цю тезу автор дослідження озвучує не вперше, на практиці доводячи в роботі зі студентами кафедри майстерності актора ХДАК необхідність змін та ефективність їх застосування.

Список посилань

- Борис, І. (1992). *Еверест духовності. Культура і життя, 4 квіт.*
- Борис, І. (2020). Сучасні тенденції розвитку театру у світі глобалізації. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції (26–27 листопада 2020 р.)*. Харківська державна академія культури.
- Борис, І. (2020). *Таїнство творіння актора та режисера: науково-дослідницька монографія*. Мадрид.
- Борис, І. О. (2016). Специфіка роботи актора та режисера в українському поетичному театрі та кіно. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство, 54, 286–296*.
- Борис, І. О. (2018). Традиції й сучасний розвиток національної професійної школи виховання акторів та режисерів. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство, 61, 261–272*.
- Борис, І. О. (2019). Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство, 63, 110–122*.
- Коленко, А. В. (2017). Аналітико-синтетичні складові роботи над роллю в класі сценічної мови та акторської майстерності. *Науковий огляд, 10 (42), 142–150*. ТК Меганом.
- Корнієнко, Н. (2018). Експансії театру за часів кванта. Спокуса радикальністю (фрагмент). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва, 1, 36–49*.
- Рудницька, О. П. (2005). *Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник*. Навчальна книга — Богдан.
- Семашко, О. М. (2006). *Соціологія мистецтва: навчальний посібник*. (2-ге видання). Магнолія Плюс.

Стадніченко, Н. В. (2010). Формування навичок сценічного мовлення у майбутніх акторів. *Вісник Запорізького національного університету. Серія Педагогічні науки, 1*, 92–96.

References

- Borys, I. (1992). Everest of spirituality. *Kultura i zhyttia, April 4*. [In Ukrainian].
- Borys, I. (2020). Modern trends in the development of theatre in the world of globalization. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku: materials of the international scientific conference (November 26–27, 2020)*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Borys, I. (2020). *The mystery of creation of the actor and director: a research monograph*. Madrid. [In Ukrainian].
- Borys, I. O. (2016). The specifics of the work of the actor and director in the Ukrainian poetic theatre and cinema. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo, 54*, 286–296. [In Ukrainian].
- Borys, I. O. (2018). Traditions and modern development of the national professional education school of actors and directors. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo, 61*, 261–272. [In Ukrainian].

- Borys, I. O. (2019). Trends of traditions and modernity in the education and formation of professional actors and directors of the drama theatre. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo, 63*, 110–122. [In Ukrainian].
- Kolenko, A. V. (2017). Analytical and synthetic components of work on the role in the class of stage speech and acting. *Naukovyi ohliad, 10 (42)*, 142–150. TK Meganom. [In Ukrainian].
- Korniienko, N. (2018). Expansions of theatre in the times of quantum. The temptation of radicality (fragment). *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv, 1*, 36–49. [In Ukrainian].
- Rudnytska, O. P. (2005). *Pedagogy: general and artistic: textbook*. Educational book — Bogdan. [In Ukrainian].
- Semashko, O. M. (2006). *Sociology of art: textbook (2nd edition)*. Magnolia Plus. [In Ukrainian].
- Stadnichenko, N. V. (2010). Formation of stage speech skills in future actors. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Serii Pedagogichni nauky, 1*, 92–96. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 19.08.22

ТРЕНДИ УНІФІКАЦІЇ ТА ОРИГІНАЛЬНОСТІ РЕАЛІТІ-ШОУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

В. В. Жуков. Тренди уніфікації та оригінальності реаліті-шоу в культурному просторі України

Розглядаються основні рівні, на яких відбувається уніфікація реаліті-шоу в українському теле- та інтернет просторі. Подається аналіз наслідків тренду до уніфікації реаліті-шоу в контексті післяпостмодерної культури. Виявляються соціокультурні зміни в структурі бачення глядачем реального життя крізь призму реаліті-шоу. Аналізуються конвергенція героїв та персонажів реаліті-шоу як результат уніфікації та зміни в структурі мислення реципієнтів. Відзначається оригінальність сучасних українських реаліті-шоу, більшість із яких має соціальну спрямованість, розповідає про побут, характери українців, їх мрії та цілі на основі етнокультурних традицій.

Ключові слова: *культурологія; уніфікація, оригінальність, соціокультура; реаліті-шоу; культура споживання.*

V. Zhukov. Trends of unification and originality of reality shows in the cultural space of Ukraine

The purpose of the article is to analyze the causes and consequences of the unification of reality shows in the cultural space of Ukraine.

The research methodology is based on a cultural approach to the study of the latest television morphology. The article discusses the main levels at which the trend of unification of reality shows in the Ukrainian TV-Internet space takes place. The article is complemented by an art history analysis of the features of reality shows as the latest morphological formation of a tool for embodying changes in the structure of the narrative by a modern viewer. An analysis of the consequences of the reality show unification trend in the context of post-postmodern culture is presented. Sociocultural changes are revealed in the structure of the viewer's vision of real life through the prism of a reality show. The convergence of heroes and characters of a reality show is analyzed as a result of unification and changes

in the structure of recipients' thinking. The originality of modern Ukrainian reality shows is noted, most of which have a social orientation, tell about the life, characters of Ukrainians, their dreams and goals based on ethno-cultural traditions.

The scientific novelty lies in revealing the levels of unification and originality of Ukrainian reality shows, the manifestations of unification and originality trends in the cultural space of Ukraine are highlighted.

Conclusions. The reality show takes on the functions of a tool for ensuring the interpenetration of cultures and at the same time broadcasting domestic cultural codes to the global world. The reality show is a reflection and at the same time an element that forms post-postmodern culture, perceiving, transmitting and using its phenomena, new forms and meanings.

Key words: *cultural studies; unification, originality, socioculture, reality show, consumer culture.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку реаліті-шоу відображають певні культурні зміни в українському суспільстві, є віддзеркаленням національної самобутності та різнобарвності української культури. Тим часом процеси глобалізації й глокалізації змінюють історичні образи національного героя, комунікативні стратегії між персонажами за змістом типології реаліті-шоу. Реаліті-шоу стають своєрідним способом транслявання культурних кодів у світі і водночас фактором впливу на трансформацію національних культурних кодів. Це свідчить про дуалізм зазначеної проблеми, який потребує наукової рефлексії щодо причин та наслідків уніфікації реаліті-шоу в культурному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Прояви уніфікації (стандартизації) як невід'ємної складової пізноіндустріального суспільства

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

описані в «Хвильовій концепції» Е. Тофлера (2000). Її кодами, на його думку, стали:

- стандартизація — уніфікація виробничих процесів та продукції;
- вузька спеціалізація;
- синхронізація процесів у часі;
- концентрація виробництва та капіталу;
- максимізація обсягів виробництва;
- централізація управління.

Проте, як зазначає Ж.-Ф. Ліотар, подальший перебіг цих процесів викликає їх надмірне ускладнення, вихід з-під раціонального контролю та диференціацію на мікроскладові (Ліотар, 1995). А на візуальному рівні візуальна антропологія, візуальна соціологія, візуальні дослідження в сучасних умовах здійснили прорив до цілісного уявлення про знаходження будь-яких візуальних образів у рамках особливих скопічних режимів бачення. Цей процес викликав появу нових проявів уніфікації, які торкаються кліпового мислення (Тофлер, 2000), візуальної комунікації (Fahmy, 2014), візуальної культури (Heuwood, Sandywell (Eds), (2017) та ін. Водночас телевізійні реаліті-шоу стали невід'ємною частиною віртуальної культури, де може йтись уже не про кліпове, а про лайкове мислення, («лайк» від англ. «Like» — подобатись), інстаграмну свідомість, які описуються психологами як лайко-дизлайкове сприйняття світу, а також споживацьке ставлення до всього, відзначене рядом дослідників як система цінностей, що основана на установках: «я хочу» та «мені винні», у якій немає місця самостійним рішенням. Таким чином проявляється потреба в детальному осмисленні культурних процесів, які пов'язані з причинами та наслідками поєднання оригінальності й уніфікації реаліті-шоу.

Мета статті — проаналізувати причини та наслідки поєднання оригінальності й уніфікації реаліті-шоу в культурному просторі України.

Методологія дослідження базується на культурологічному підході до дослідження, який полягає в розгляді об'єкта дослідження в тісному причинно-наслідковому зв'язку з тим культурним середовищем, у якому він перебуває.

Виклад основного матеріалу дослідження. Уніфікація реаліті-шоу, як взаємопроникнення культур, насамперед пов'язана з тим, що

перші українські реаліті-шоу були придбані за кордоном, де цей процес уже відбувався. Саме в реаліті-шоу відбувся процес, у межах якого другорядні герої з позбавлених індивідуальності виконавців перетворюються на повнокровні характери. Часто в реаліті-шоу складно виокремити головного героя, центральними можуть бути один, два, три та навіть група людей.

Розглянемо уніфікацію реаліті-шоу, яка відбувається на:

- етнонаціональному,
- мистецькому,
- соціокультурному рівнях.

Вочевидь, деякі з принципів і правил реаліті-шоу є універсальними для різних етнічно-національних груп, а протягом усього часу існування подібних проєктів триває культурний взаємообмін між учасниками, що є поширеною тенденцією в умовах культурної глобалізації. Це проявляється в толерантному ставленні до учасників реаліті-шоу з різних національно-етнічних груп і сприяє взаємному збагаченню різних етносів та національних культур. Безумовно, реаліті-шоу, як правило, баланують на межі психологічної норми, часто виконують терапевтичну функцію, але завдяки своїй уніфікації транслюють і певні моделі поведінки, які є універсальними майже для всіх етнічно-національних груп.

На мистецькому рівні, який ураховує потреби мати прибутки та охопити якомога більшу аудиторію глядачів, реаліті-шоу давно вийшли за межі телебачення, набувши поширення в інтернеті. Телевізійні реаліті-шоу трансформувались в інстаграмні та фейсбуківі сторіз, блоги тощо. Водночас відбувся і зворотній процес, який полягав у тому, що деякі блогери перейшли з YouTube до телебачення і продовжили свої реаліті-шоу вже в телевізійному форматі («Вата-шоу», Прямий).

Такі процеси свідчать про злиття інтернету з аналоговим, супутниковим, кабельним телебаченням у єдиний інформаційний простір. Відтепер, маючи на увазі телебачення, ми повинні враховувати Всесвітню Мережу як додаткову, а іноді і популярнішу платформу для транслювання реаліті-шоу.

Таким чином, уніфікація реаліті-шоу, з метою охопити найбільшу аудиторію, на мистецькому рівні враховує правила розміщення контенту в соціальних мережах, змінюються форма подачі, композиція. Патерном цього процесу є той факт, що дедалі більше людей живуть т. зв. «інстаграмним мисленням», яке оснований на серійному транслюванні в сторіз свого життя, отриманні великої кількості підписників, активності в сучасній «культурі споживання». Люди більше не хочуть знати початок і кінець історії – їм цікаве лише проживання поруч зі своїм брендом або героєм, тому змінюється композиція аудіовізуальних творів. Ця тенденція є уніфікованою, адже соціальні мережі сприяють глобалізації культури.

У соціокультурній сфері відбувається дивергенція «карнавальної культури» (Абисова, 2011) і шоу-культури. Якщо карнавальна культура – це культура відмінностей (оригінальності), то шоу-культура – це уніфікація та знеособлення. Уніфікація досягається за допомогою мистецьких засобів, які мають бути зрозумілими практично будь-яким національно-культурним етносом. Реаліті-шоу – це видовище, у якому індивідуальне сприйняття швидко може стати колективним, а суспільство впливає на структуру оповідності та змінює її, керуючись своїми бажаннями й потребами. Отже, організація цієї жанроформи стає масовою, а потяг до загального набуває втілення в реалізації медіаелементів, що виконують активні та пасивні ролі суб'єкта. Глядачі реаліті-шоу звільняються

від суб'єктності та стають частиною загального світу: уніфікованого, зрозумілого всім. Функцію виробництва і відтворення повсякденного життя, думок, точок зору, моделей сприйняття перебирає на себе екран (Абисова, 2011).

Реаліті-шоу, наприклад, інтернет-реаліті або суто телевізійні формати, не тільки відображають бачення світу сучасної людини, але моделюють його, і цей процес інтенсифікується (Табл. 1).

Оригінальність реаліті-шоу слід розглядати передусім з позиції інтересу глядацької аудиторії до певного етносу, його культури, звичаїв, побуту. Але і в самій Україні існують певні етнічні відмінності, що мають давню історію та є результатом конфліктів між Росією, Австро-Угорщиною та Річчю Посполитою (Белова, Алфьорова, 2014).

Але ці розбіжності в реаліті-шоу не є критичними. По-перше, достатньо високий рівень загальнонаціональної ідентичності відображає ситуацію тривалого перебування в межах одного політичного утворення з єдиними культурно-комунікативними зв'язками, високим показником етнічної однорідності (Кислюк, 2017). Саме це показано в сучасних українських реаліті-шоу, більшість із яких має соціальну спрямованість, розповідає про побут, характери українців, їх мрії та цілі.

По-друге, інший аспект оригінальності полягає в пропагандистській площині, яка залежить від зовнішньої та внутрішньої політики країни, зацікавленості керівництва в збереженні куль-

Таблиця 1

Прояви тренду до уніфікації реаліті-шоу в культурному просторі України

Рівень тренду	Приклади реаліті-шоу	Прояв тренду
Етнонаціональний рівень	Хата на тата (СТБ)	Самобутність української родини, міжстатеві стосунки
	«Від пацанки до панянки» (Новий канал)	Сучасні тенденції соціальної мобільності
	«Ревізор» (Новий канал)	Соціальний контроль
Мистецький рівень	«Вата шоу» (Прямий, та YouTube), «100 в 1» (Тет)	Зміна структури оповідності (композиції), враховує правила розміщення контенту в соціальних мережах
Соціокультурний рівень	«Битва екстрасенсів» (СТБ)	Відображає бачення світу
	«Панянка-селянка» (ТЕТ)	Відтворює та моделює повсякденне життя різних соціальних груп суспільства

Таблиця 2

Прояви тренду до оригінальності реаліті-шоу в культурному просторі України

Рівень тренду	Приклади реаліті-шоу	Прояв тренду
Интерес глядацької аудиторії	«Холостяк» (СТБ), «Холостячка 2» (СТБ), «Від паньки до панянки» (Новий канал)	Культурно-комунікативні зв'язки, зміни в соціокультурному розвитку, сімейні цінності, розповідають про побут, характери українців, їх мрії та цілі
Пропагандистський рівень	«Міняю жінку» (1+1), «Хата на тата» (СТБ),	Збереження культурного коду нації та загальнонаціональної ідентичності
Комерційний рівень	«Хата на тата» (СТБ), «Панянка-селянка» (Тет) ¹	Успішно продається в інші країни або підіймає рейтинг та прибуток каналу-виробника

турного коду нації й поширення його між іншими етнокультурними групами.

По-третє, важливу роль відіграє комерційна складова, яка залежить від перших двох аспектів: якщо є попит, то, безумовно, надаватимуться гроші на виробництво саме таких реаліті-шоу. В Україні від початку власного виробництва цей процес доволі успішний. Яскравими прикладами реаліті-шоу суто українського виробництва стали «Хата на тата» (СТБ), «Панянка-селянка» (ТЕТ), «Ревізор» (Новий канал) та ін. Ці проекти стали популярними не лише в Україні, а і в країнах ЄС. Наприклад, «Хата на тата» стало настільки успішним, що права на його адаптацію купили Польща, Литва, Латвія та Франція.

Висновки.

Розглянуто уніфікацію реаліті-шоу на етнокультурному, мистецькому та соціокультурному рівнях, надані характеристики проявів трендів за цими рівнями.

Розглянуті прояви оригінальності реаліті-шоу та надані характеристики відповідних трендів.

Виявлена бінарна функція реаліті-шоу в аспекті взаємопроникнення та збереження ідентичності культур, трансляції культурних кодів самобутньої культури в глобальний світ, рецепції глобальних соціокультурних кодів у самобутнє національне культурне коло.

Виявлена необхідність в утримуванні балансу, між збереженням культурного коду нації та уніфікацією аудіовізуальних творів (реаліті-шоу) власного виробництва.

Реаліті-шоу є віддзеркаленням і водночас елементом, що формує післяпостмодернову культуру, сприймаючи, передаючи, використовуючи її явища, нові форми та смисли.

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності вивчення та аналізу наслідків і перспектив уніфікації реаліті-шоу як віддзеркалення культурних процесів у суспільстві.

Список посилань

- Абисова, М. (2011). Видовище як форма масової комунікації в умовах комунікаційного плюралізму. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*, 2, 109–112.
- Белова, Л., Алфьорова, О. (2014). Культурне розмаїття чи уніфікація культур: що обере людство? *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*, 2, 302.
- Кислюк, К. (2017). Сучасна українська ідентичність у соціокультурному вимірі. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 1(8), 14.
- Ліотар, Ж.-Ф. (1995). Ситуація Постмодерну. Ю. Джулай (Пер. з фр.). *Філософська і соціологічна думка*, 5–6, 15–38.
- Тофлер, Е. (2000). *Третя хвиля*. А. Євса (Перекл.). Видавничий дім «Всесвіт».
- Fahmy, S. (2014). *Visual Communication Theory and Research. A Mass Communication Perspective*. Palgrave Macmillan.
- Heywood, I., Sandywell, B. (Eds). (2017). *The Handbook of Visual Culture*. (Reprint edition). Bloomsbury.

References

- Abysova, M. (2011). Spectacle as a form of mass communication in the conditions of communication pluralism. *Visnyk Natsionalnoho aviatsiinoho*

1. Міжконтинентальний сезон «Паньки-селянки» зроблено з обміном між країнами, що сприяло популяризації шоу та отриманню прибутків.

- universytetu. Filosofiia. Kulturolohiia*, 2, 109–112. [In Ukrainian].
- Bielova, L., Alforova, O. (2014). Cultural diversity or unification of cultures: what will humanity choose? *Metodolohiia, teoriia ta praktyka sotsiologichnoho analizu suchasnoho suspilstva*, 2, 302. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. (2017). Modern Ukrainian identity in the socio-cultural dimension. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*, 1(8), 14. [In Ukrainian].
- Lyotard, J.-F. (1995). The situation of the Postmodern. J. Julay (Trans. from the French). *Filosofska i sotsiologichna dumka*, 5–6, 15–38. [In Ukrainian].
- Tofler, E. (2000). *The third wave*. A. Evsia (Transl.). Publishing house “Vsesvit”. [In Ukrainian].
- Fahmy, S. (2014). *Visual Communication Theory and Research. A Mass Communication Perspective*. Palgrave Macmillan. [In English].
- Heywood, I., Sandywell, B. (Eds). (2017). *The Handbook of Visual Culture*. (Reprint edition). Bloomsbury. [In English].

Надійшла до редколегії 07.09.22

Н. О. Максимовська

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

МЕНЕДЖМЕНТ КУЛЬТУРИ ЯК ЧИННИК ПОДОЛАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ЕКСКЛЮЗІЇ ТА ВІДЧУЖЕННЯ: АНІМАЦІЙНИЙ ПІДХІД

Н. О. Максимовська. Менеджмент культури як чинник подолання соціальної ексклюзії та відчуження: анімаційний підхід

Розглянуто проблему подолання соціальної ексклюзії та відчуження засобами менеджменту культури та соціокультурної анімації. Обґрунтовано анімаційний підхід до вдосконалення культурних практик в умовах кризи та знедуховлення. Досліджено особливості менеджменту культури як чинника посилення соціальної суб'єктності, прискорення взаємодії та підтримки соціокультурних ініціатив. Доведено, що соціокультурне проєктування є конструктивною формою анімаційного процесу з упередження соціального відторгнення в умовах суспільних трансформацій. Визначено, що систематизація анімаційної соціокультурної діяльності є чинником підвищення ефективності менеджменту культури та механізмом розробки технологій міжкультурної взаємодії.

Ключові слова: *менеджмент культури, соціальна ексклюзія, соціальне відчуження, анімаційний підхід, анімаційна соціокультурна діяльність.*

N. Maksymovska. Culture management as a factor of overcoming social exclusion and alienation: the animation approach

The purpose of the article is to substantiate animation approach to sociocultural activities and culture management as a mechanism of overcoming social alienation and exclusion, and to present a system for animation sociocultural activities management.

The methodology. The research is based on a cultural studies paradigm, which provides for establishing a place of social exclusion phenomenon in the contemporary model of humanity's culture. Interconnected fundamental and applied cultural studies constitute the foundation of deep analysis of culture management and contemporary culture practices. Synthesis of scientific knowledge and generalization of scientific facts acted as a foundation

of conclusions about the significance of animation approach in culture processes management. Systemizing and modeling as scientific cognition methods enable designing an animation sociocultural activities system, which allows realizing the process of overcoming social exclusion.

The results. During the research, it was established that characteristic features of culture management, through the prism of animation approach to sociocultural practice, manifest themselves as: stimulation and motivation of people and groups to directly participate in sociocultural processes; ensuring active performance; accompaniment of initiatives in sociocultural field; assistance in self-organizing; ensuring eventfulness and creativity of cultural practices to improve the animation effect. This shapes animation management as a process of creating conditions for uncovering creativity in various manifestations (social – self-organization, artistic – art, civic – social activities etc.). Culture management within the context of applied cultural studies, through the prism of animation approach, must study contemporary practices, ensure culture-creating being, facilitate creative self-development of society's subjects and improve their participation in opposition to alienation in the sociocultural space.

The scientific topicality. Rethinking of topicality of scientific research in contemporary sociocultural situation is caused by contemporary crisis realities. It is especially related to theoretical generalization of contemporary culture space management, which reacts promptly to challenges under conditions of extermination of our people's cultural heritage. Special kind of responsibility rests upon those who must ensure active inclusion of society's subjects into culture-creation processes, facilitate overcoming social alienation, and accompany continuousness of translation of Ukraine's values on "the culture front". Under such conditions, cultural practices that possess deep meaning, inspirational, culture-rehabilitating effect, and renew lost faith in the beauty of true human being become topical, which

animation approach to sociocultural activities manifests in itself.

The practical significance. A system of animation sociocultural activities was developed, which incorporates animation approach in culture management in order to overcome social exclusion and alienation. The system is based on high level of openness, motivated participation of social subjects in improving system's functioning, the presence of a great number of various elements, which causes expansion of the system's organization element etc. Based on the system, contemporary animation culture practices are improved and developed.

Keywords: *culture management, social exclusion, social alienation, animation approach, animation sociocultural activities.*

Актуальність теми дослідження. Обґрунтування актуальності будь-якої наукової роботи нині переосмислюється і не може не пов'язуватися із воєнними реаліями нашого часу. Особливо це стосується теоретичних узагальнень управління сучасним простором культури, яке оперативно реагує на виклики в умовах винищення культурного надбання нашого народу. Без зволікань мають реагувати «люди культури», «осередки культури», що створюють соціокультурні сенси та формати сьогодення. Особлива відповідальність покладається на тих, хто має забезпечувати активне долучення суб'єктів соціуму до культуротворчих процесів, сприяти подоланню соціального відчуження, супроводжувати безперервність трансляції цінностей України на «культурному фронті». За таких умов, актуальності набувають культурні практики, які мають глибинний екзистенційний сенс, надихаючий, культуро-реабілітаційний ефект, відновлюють втрачену віру в красу вільного людського буття, що втілює анімаційний підхід до соціокультурної діяльності. Водночас необмежений доступ до інформації, з одного боку, межі інформаційної бульбашки, з іншого, постійне занурення у віртуальне спілкування на противагу збідненій реальній взаємодії призводить до стрімкої динаміки змін інформаційного фону, загрози маніпулювання свідомістю та поведінкою суб'єктів соціуму. Указане є не тільки показниками розвитку особистості, спільнот, осередків, але й чинниками, які зумовлюють со-

ціальне, інформаційне, культурне відчуження. На противагу цьому актуалізується створення механізму залучення до реальної та віртуальної взаємодії з метою інтеграції зусиль суб'єктів соціуму та культуротворення нової реальності сучасної доби. Отже, необхідність подальшого вдосконалення менеджменту культури активізує дослідження анімаційного підходу до інтегративних сучасних соціокультурних практик.

Постановка проблеми. Відповідно до даних Національного інституту стратегічних досліджень, культура є беззаперечним фактором протидії експансії: «Важливою соціальною та інноваційною складовою культури, особливо в умовах війни та необхідності зміцнення українського культурного та гуманітарного поля, має стати розвиток українських культурних індустрій (кіно, театр, книжки, музика, арт-ринок тощо), які крім економічної доцільності, відіграватимуть і важливу пропагандистську роль» (Аналітична записка, 2014). За даними Міністерства культури та інформаційної політики України станом на 31 березня 2022 р. внаслідок широкомасштабної воєнної агресії РФ зафіксовано 135 епізодів воєнних злочинів проти культурної спадщини України (Аналітична записка, 2022). Відтак, системне науково-практичне забезпечення менеджменту культури, зокрема з урахуванням анімаційного підходу до соціокультурної дійсності, потребує подальшого узагальнення, зокрема в умовах повоєнного часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Прояви сучасних соціокультурних трансформацій та менеджмент культури загалом досліджують Н. Головач, А. Грушина, Н. Кочубей, О. Кравченко та ін. Певні чинники соціальної ексклюзії та виключення аналізували І. Андрейко (соціальна ексклюзія як об'єкт соціально-політичних досліджень), М. Генералова, Г. Ліхоносова (феномен соціального відторгнення в сучасних соціально-економічних трансформаціях), С. Оксамитна (соціальна ексклюзія в Україні на початковій стадії реставрації капіталізму), О. Ревнівцева (соціальне виключення: проблеми визначення та дослідження), Ю. Савельєв (соціальне включення та ексклюзія як форми взаємодії в суспільстві), О. Фурдига (ексклюзія в сучасній культурі), В. Хмелько

та ін. Провідні аспекти подолання соціального відчуження стали предметом розгляду Ю. Савельєва, С. Горбатюк, В. Будзя, І. Гояна, С. Крилової, М. Карп'яка, А. Іщенко (творчість як подолання відчуження) та ін. Підгрунття соціокультурної анімації розроблялося П. Бенар, Ж. Дюмазедьє, Р. Лабурі, Е. Мамбековим та ін. Уже у другій половині ХХ ст. теорія анімації презентувала поєднання одухотворювального ефекту з регулятивним. Новітні прояви анімаційного підходу до соціокультурної практики та їх науковий базис досліджували Л. Волик, М. Максимовський, Т. Мартинюк, І. Петрова, М. Фот та ін.

Мета статті — обґрунтування анімаційного підходу до соціокультурної діяльності та менеджменту культури як механізму подолання соціального відчуження та ексклюзії, презентація системи управління анімаційною соціокультурною діяльністю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відчуження — фундаментальна метаморфоза людської діяльності, наслідки якої (як і сам процес) стають невідчуждими її суб'єктові (Філософський енциклоп. словник, 2002, с. 89). Усталене розуміння відчуження як суспільного явища, що характеризує внутрішній розрив між прагненнями, мотивами діяльності людини і виконуваними нею соціальними функціями (Крилова, 2013; Савельєв, 2015), дозволяє стверджувати, що цей розрив супроводжується емоційними проявами, самозаглибленням, відходом від активного буття. Позитивна соціалізація підмінюється невластивими соціальними масками та їх втіленням, замість сутнісних життєвих ролей. Такий стан суперечності стосується і ціннісно-творчого потенціалу особистості, який ніби нівелюється, або ж не реалізується. Стратегія життєтворчості особистості нівелюється в результаті усунення від участі в процесах власного і суспільного творення. Отже, крайніми виявами соціального відчуження є саморуїнація — відірваність від себе, відмова від спілкування, обмеження — руйнування соціального в собі, зневіра — шлях до соціальної смерті. Такий стан суперечності, розбалансованості, дисгармонії спотворює духовний світ людини, яка з народження має йти шляхом одухотворення,

однак у певний час зупиняється і навіть рухається у зворотному напрямі, знедуховлюється.

Соціальне відчуження є актуальною проблемою людини в сучасному соціумі, що постійно розширюється в інформаційному сенсі. Додержання сучасної особистості до процесу участі в перетвореннях відкриває шлях подолання розриву між прагненнями та можливостями, між умовами соціуму та інтересами його суб'єктів. Зокрема, це стосується життя в реальному світі, оскільки переміщення в знеособлений віртуальний простір, втрата гармонії та керованості, відірваність від традиційних основ існування, посилюють відчуття нігілізму та нереалізованості. Почасти справедливим виявляється те, що в процесі соціального відчуження відбувається зокрема й ізоляція від культури. Це явище фігурує як протилежність соціального залучення й активного функціонування. Унаслідок таких процесів не тільки власне особистість втрачає сенс активного буття, але й соціокультурна реальність стає чужою для особи.

Вочевидь, провокативною є думка, що там, де немає креативних продуктів людської діяльності, соціокультурного творення, немає й відчуження. Однак елементарного уникнення недостатньо для подальшого життєтворення та культуротворчого буття, навіть якщо є ілюзорна уява участі у віртуальному світі. У новому типі суспільних відносин, у якому інформатизація та глобальні проблеми, зокрема наслідки пандемії, військові дії, суспільно-політична криза, детермінують відсторонення шляхом обмежень та примусу, відчужують людей через соціальну ізоляцію, посилюють тенденції соціальної бездіяльності та нігілізму.

У контексті менеджменту соціокультурної діяльності соціальне відчуження розглядається як уникнення особистістю активності в соціокультурній сфері, нехтування можливостями використання вже створеного культурного продукту, відторгнення його за причини заперечень, ігнорування своїх творчих здібностей та потреб, зашореність у власних ціннісних обмеженнях, заперечення саморозкриття і неможливість розширити свідомість та власний комунікативний простір. У широкому сенсі — відсторонення людини від свого призначення як творця (Крилова, 2013).

Зважаючи на те, що відчуження переважно характеризує внутрішньособистісні процеси, які впливають і на соціальні стосунки, і на культуротворче буття, поняття «ексклюзія» (виключення) позначає здебільшого зовнішні для особи фактори. «Соціальна ексклюзія — це процес виключення людини або групи людей з певної системи соціальних відносин, які дають доступ до соціокультурних благ та гарантують задоволення індивідуальних та соціальних потреб» (Андрейко, 2020, с. 23). Це відбувається за сукупністю ознак, які встановлює власне суспільство та соціум стосовно особистості.

До ексклюзії призводять соціальні бар'єри та обмеження, «нерівний доступ до можливостей, якими володіє суспільство на певному етапі свого розвитку» (Карп'як, 2020). Серед цих обмежень — як соціальні (доступ до житла, праці, якісних соціальних послуг, культурного дозвілля тощо), так і природні (хвороба, вік, стать, тощо) (Фурдига, 2010). Ексклюзія та відчуження пов'язані як зовнішній та внутрішній впливи, як індивідуальне самоусвідомлення та групова взаємодія, як доцентрове й відцентрове зусилля. У сучасних умовах ці фактори існують у поєднанні, оскільки соціальні обставини та виконання соціальних ролей взаємопов'язані й посилюють вплив одне одного.

Наприклад, в умовах активізації військових дій на території України, окрім традиційно маргіналізованих груп (безпритульні, безробітні та ін.), з'являється велика кількість людей, які вимушено переселені до інших областей, країн, набувають статусу тимчасово переміщених осіб. Фактори соціальної ексклюзії та відчуження об'єднуються і набувають пікового стану. Це загострює необхідність активізації зусиль із соціального захисту, формування психічного здоров'я, участі в процесах життєзабезпечення, а також і продуктивного «буття в культурі».

Соціальній ексклюзії (відторгненню) та відчуженню протиставляється інклюзія (включення), долучення до імпульсу співтворчості, активне доєднання до екзистенційно важливого, сумісність із надбуттєвим та величним, момент активізації для подальшої взаємодії через сучасні культурні практики тощо. А. Іщенко стверджує, що творчість є ефективним напрямом подолан-

ня відчуження, отже, має стимулюватися здатність людини до органічного доєднання до соціокультурного простору та залучення до його перетворення (Іщенко, 2010).

З-поміж сучасних напрямів соціокультурної діяльності власне анімація під час свого становлення була обґрунтована явищем відчуження (соціальна аномія, девіація тощо), яке потрібно було подолати через непримусове залучення до дій та методи активного впливу. Дуальність анімації і є тією особливістю, яка дозволяє врегульовувати потреби соціальних суб'єктів шляхом керування та визволення водночас. Забезпечення такої якості процесу — завдання сучасного менеджменту культури.

Соціокультурна анімація, яка бере свої витоки з дозвіллевої сфери, усе ж має глибше коріння в суспільній практиці, що виявилось у формуванні анімаційного підходу. Його квінтесенція постає в наданні соціокультурній діяльності особливої якості, що забезпечує активізацію міжсуб'єктної взаємодії, супроводжує емоційний сплеск подій та явищ у сфері культури. Філософія анімаційної ідеї — людиноцентристська, за якою особистість — суб'єкт активної взаємодії, основа будь-якої суб'єктності свобода (воля) людини. Ступінь свободи та креативності (визволення, відсутність пригнічення, слудвання власній волі, самовираження, виявлення своїх прагнень, реалізація здібностей) зумовлює ефект анімаційності соціокультурної діяльності, отже, сприяє подоланню відчуження та ексклюзії. За таких умов особистість долучена до діяльності, результати якої є цінними для людини і не стають фактором тиску та пригнічення, оскільки ґрунтуються на співтворчості, надають особливого імпульсу для подальшої життєдіяльності та культуротворчості. Реалізується потреба відчутти та пережити реальність через спеціальні події, вдосконалити її на засадах волевиявлення та позитивного емоційного сприйняття. Істиною вільна людина — людина одухотворена. Доцільним, на нашу думку, прикладом є рейтингова шкала, за якою ексклюзія та відчуження наближають до соціального еґоїзму, анімація — до творчої життєдіяльності та продуктивного перетворення соціуму.

Одухотворення поступово реалізується в результаті запровадження анімаційного під-

ходу, який розуміється як гармонізація соціально-культурних впливів, що ґрунтується на посиленні суб'єктності як ціннісно-сислової самоорганізації й активізації соціальної життєдіяльності у сфері культури (Максимовська, 2015). Культуротворче буття забезпечується анімаційними технологіями в культурних практиках. Анімація стає об'єднувальною світоглядною ідеєю, на противагу одноманітності, уніфікованості, стандартизованості, споживацтву має прийти творче різноманіття в усіх проявах. Анімаційний підхід до соціокультурної практики зумовлює високу якість взаємодії шляхом визволення від факторів відчуження та утворення власної активної позиції суб'єктів соціуму. Свобода є основою суб'єктності (можливість побачити ресурси та надати поштовх для їх застосування), співтворчість через каталізацію (прискорення) соціокультурних процесів стимулює розкриття та здійснення інноваційних дій, вмотивованість реалізується завдяки ініціативізації, що забезпечує участь та взаємодію у сфері культури. Якщо анімація виявляється в процесах суб'єктивізації, каталізації, ініціативізації, то менеджмент культури має забезпечувати не тільки реалізацію функцій управління, але й супроводжувати мотивування суб'єктної позиції, розвивати умови для прискорення взаємодії у сфері культури, підтримувати та доводити до здійснення ініціативи в соціокультурному просторі.

Оскільки поняття «менеджмент культури» перебуває на стадії усталення, продуктивно базуватись на сучасних трендах у менеджменті та особливості сфери застосування. Зокрема, відмова від ієрархічних відносин перехід до партнерства усіх ланок управління, застосування інноваційної діяльності, гнучкий творчий підхід, прагнення до позитивного соціального ефекту, постійне вдосконалення процесів менеджменту (Менеджмент, 2017), на нашу думку, є актуальними для сучасної соціокультурної ситуації.

Особливості менеджменту культури крізь призму анімаційного підходу до соціокультурної практики виявляються в: стимулюванні та мотивуванні осіб та груп до прямої участі в соціокультурних процесах (менеджмент мотивації та управління людьми); забезпеченні актив-

ної діяльності (менеджмент процесу взаємодії); супроводі ініціатив у соціокультурній сфері (просування, зв'язки з громадськістю тощо); допомозі в самоорганізації (менеджмент груп); забезпеченні подієвості та креативності культурних практик для посилення анімаційного ефекту (управління івентом та креативними технологіями); створенні сприятливого середовища для посилення анімаційного ефекту співтворчості у сфері культури (менеджмент креативного простору).

Від вказаних особливостей залежить анімаційний менеджмент як процес створення умов для виявлення творчості в різних проявах (соціальна — самоорганізація, художня — мистецтво, громадянська — суспільна активність тощо). Менеджмент анімації — мотивування та стимулювання до активної участі в соціокультурних процесах (виявлення, збереження, тиражування, створення). Отже, анімація та культуротворче буття перетинаються, креативність — як стан та сенс — має стати основою процесу анімаційного менеджменту.

Динаміка анімаційності в соціокультурній сфері завдяки менеджменту культури просувається від зацікавлення («покажи як робити») через увагу, інтерес, здивування; у результаті залучення («роби зі мною») шляхом виявлення спроможностей, власних ресурсів, відтворення; до співтворчості («роби сам та організуй інших») засобами створення, креативних кроків, доєднання суб'єктів соціуму до вдосконалення соціокультурних процесів. Так, менеджмент культури в контексті прикладної культурології крізь призму анімаційного підходу має дослідити сучасні практики, забезпечити культуротворче буття, сприяти креативному саморозвитку суб'єктів соціуму та вдосконаленню їх участі на противагу відчуженню в соціокультурному просторі. Таким чином, менеджмент культури розуміється не тільки як процес реалізації управлінських функцій у сфері культури, але як фактор забезпечення процесу культуротворення через інноваційні анімаційно-культурні практики та проекти.

Провідним постулатом менеджменту культури на основі анімаційного підходу є те, що людина, залучена до культуротворчості, не може

бути відчужена. Хто не творить, той руйнує середовище, що оточує, зокрема й себе в ньому. Саме людина з моменту олюднення в первісні часи стала суб'єктом творення культури, а зараз треба забезпечувати ефективне буття в культурі через залучення та формування нових культурних практик.

Менеджмент культури як механізм управління соціокультурними проектами з подолання соціального відчуження та ексклюзії ґрунтується на системному підході. У зв'язку з цим представимо систему анімаційної соціокультурної діяльності як втілення анімаційного підходу до управління сучасними культурними практиками. В основу системи анімаційної соціокультурної діяльності покладається визначення її системоутворювального фактору. На нашу думку, мета як прогнозований образ майбутніх змін, є таким фактором. Розвиток соціальної творчості, інтеграція вимушених переселенців, формування громадянської компетентності — лише декілька позицій, які можуть бути ціллю діяльності. Наступний крок — обґрунтування функціонально-структурних елементів системи: рівнів та процесуальних складових (рівні: локальний інституційний, локальний середовищний, регіональний, національний, міжнародний; процесуальні складові — цільовий, суб'єкт-суб'єктний, організаційно-управлінський, змістовий, операційний, результативний). Система буде дієздатною за умови врахування особливостей її функціонування: високий ступінь відкритості; самовідновлювальність на основі соціальної творчості; умотивована участь соціальних суб'єктів у вдосконаленні функціонування системи; наявність великої кількості різномірних елементів, що зумовлює розширення організаційно-управлінського елементу системи; рядоположеність структурних елементів на кожному рівні забезпечують стійкість зв'язків у середині системи. Результативний елемент системи втілює зміни в соціальних суб'єктах — учасниках анімаційного процесу відповідно до визначених критеріїв та показників й ефективність процесу соціокультурної діяльності її анімаційний ефект.

На основі запропонованої системи анімаційної соціокультурної діяльності відбувається одухотворення, що скеровується менеджментом

культури через культурні практики, забезпечує вивільнення для творчості. Творення людського духу специфікує менеджмент культури розставляючи акценти як на процесі регулювання ресурсів та діяльності, так і на особистість, спільноту та їх характеристики.

Наприклад, забезпечення динаміки соціокультурного поступу в повоєнний час відбувається вже зараз через опредмечування й раціоналізацію культурних реалій та розробку ідей вдосконалення простору культури в подальшому. Під час воєнних дій, масового геноциду населення, терору та репресій відбуваються трагічні події, які не мають втратити сенсу в повоєнний час. Багато видів темного туризму, на наш погляд, перетнуться і стануть дієвим засобом створення культурного конструкту та перетворяться на історичну пам'ять народу й нації. Якщо забезпечити ефективну діяльність на основі розробленої системи, має бут забезпечений анімаційний ефект, а, відповідно, і профілактика соціального відчуження. Візуалізація, забезпечення ефекту присутності, збудження емоцій у результаті застосування різних видів сучасного мистецтва в комплексі надаватимуть поштовх для переосмислення реалій та вироблення концепції сумісних дій для розвитку історичної пам'яті.

Менеджмент культури із застосуванням анімаційного підходу також має широку суспільну місію щодо роботи з внутрішньо переміщеними особами, яка втілюється у створенні сприятливого середовища взаємодії в предметному полі культури, розвитку механізмів запровадження інновацій у соціокультурній сфері, виробленні перспективних моделей культурних практик, що згодом сприятиме поширенню їх нових форматів. Обґрунтування концепцій креативних хабів та воркшопів, вдосконалення діяльності закладів культури, розробка підтримуючих соціокультурних проектів набуває актуальності в умовах усвідомлення необхідності залучення осіб, що постраждали внаслідок військової агресії, до активних дій із забезпечення їх соціокультурних потреб.

Висновки. Досліджуючи проблему подолання соціального відчуження та ексклюзії на основі анімаційного підходу до соціокультурної

діяльності, обґрунтовано, що це явище розглядається як уникання особистістю активності в соціокультурній сфері, нехтування можливостями використання вже створеного культурного продукту, ігнорування власних творчих здібностей та потреб, неможливість розширити свідомість і комунікативний простір. Забезпечення анімаційного ефекту в процесі менеджменту культури ґрунтується на тому, що його специфіка полягає в мотивуванні суб'єктів соціуму до участі в соціокультурних процесах у результаті посилення ефективності управління соціальним капіталом, забезпеченні супроводу ініціатив у соціокультурній сфері, сприянні самоорганізації осіб та груп, реалізації подієвості та креативності культурних практик, розвитку сприятливого середовища для посилення анімаційного ефекту співтворчості у сфері культури. Анімаційний менеджмент передбачає створення умов для виявлення творчості в різних проявах (соціальна — самоорганізація, художня — мистецтво, громадянська — суспільна активність тощо), що є основою подолання соціальної ексклюзії. Відтак, анімація та культуротворче буття перетинаються, креативність стає сенсом анімаційного менеджменту, унеможлижуючи відторгнення суб'єкта від активної взаємодії. Презентовано систему анімаційної соціокультурної діяльності, яка є об'єктом регулювання менеджменту культури і забезпечує ефект розкриття для творчості, емоційного залучення, мотивування до взаємодії, підтримку соціокультурних ініціатив та запровадження новітніх культурних практик. **Перспективами подальших досліджень** є розгляд сучасних спеціальних подій з урахуванням основ їх творчої спрямованості та інтеграційного спрямування в осередках культури.

Список посилань

- Андрейко, І. С. (2020). Соціальна ексклюзія як об'єкт соціально-політичних досліджень. *Політикус: науковий журнал*, Вип. 5, 23–28
- Будз, В. П., Гоя І. М. (2021). Самоорганізаційні виміри соціального відчуження та солідарності в умовах пандемії covid-19. *Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences*, Volume 3, March 19, 30–31

Вплив російської імперської ментальності на соціокультурне відчуження в Україні: шляхи подолання. Аналітична записка. *Національний інститут стратегічних досліджень*. https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/vpliv-rosiyskoi-imperskoi-mentalnosti-na-sociokulturne?__cf_chl_tk=MRbuzfYMzflcbgSRZ3_2bPVGTkqtBISU4ITWFtX1c84-1658656532-0-gaNycGzNCKU

- Горбатюк, С. (2011). Проблема соціального відчуження в умовах суспільних Трансформацій. *Вісник Національної академії державного управління*, 3, 204–211
- Іщенко, А. М. (2011). Творчість як подолання відчуження. *ВІСНИК НТУУ-КПІ. Філософія. Психологія. Педагогіка*. Вип. 2, 63–67
- Карп'як, М. О. (2020). Соціальна ексклюзія в Україні: ознаки та форми прояву в сучасному суспільстві. *Регіональна економіка*, 2, 144–152
- Крилова, С. (2013). Феномен відчуження в соціальному бутті людини. *Гілея*. 73, 196–198
- Максимовська, Н. О. (2022). Менеджмент креативних технологій в соціокультурній сфері. *Культура України*, 75, 30–35
- Максимовська, Н. О. (2015). *Соціально-педагогічна діяльність зі студентською молоддю у сфері дозвілля: анімаційний підхід*: монографія. Друк ТОВ «Тім Пабліш Груп»
- Менеджмент: навчальний посібник. (2017). Крок
- Савельєв, Ю. Б. (2015). Соціальне включення та ексклюзія як форми взаємодії в суспільстві: евристичний потенціал соціологічних концепцій. *Український соціум*, 4 (55), 61–74
- Ситуація у сфері культури: виклики та події. Аналітична записка. *Національний інститут стратегічних досліджень*. <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/humanitarnyy-rozvytok/cytuatsiyau-sferi-kultury-vyklyku-ta-podiyi>
- Філософський енциклопедичний словник (2002). Абрис
- Фурдига, О. О. (2010). Ексклюзія в сучасній культурі. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. Соціологічні науки, Т. 109, 60–66

References

- Andreiko, I. S. (2020) Social exclusion as an object of sociopolitical research. *Politikus: scientific journal*, issue 5, 23–28. [In Ukrainian].
- Budz V. P., Hoian, I. M. (2021). Self-organization dimensions of social alienation and solidarity under conditions of Covid-19 pandemic. *Education*

and science of today: intersectoral issues and development of sciences, Vol. 3 March 19, 30–31. [In Ukrainian]

Influence of Russian imperial mentality on sociocultural alienation in Ukraine: the ways to overcome it. Analytical note. *National Institute for Strategic Studies*. https://niss.gov.ua/doslidzhennya/humanitarniy-rozvitok/vpliv-rosiyskoi-imperskoimentalnosti-na-sociokulturne?_cf_chl_tk=MRbuzfYMzflcbgSRZ3_2bPVGtKqtBISU4ITWftX1c84-1658656532-0-gaNycGzNCKU [In Ukrainian]

Horbatiuk, S. (2011). The issue of social alienation under conditions of social transformations. *Visnyk Natsionalnoi akademii derzhavnoho upravlinnia*, 3 204–211. [In Ukrainian].

Ishchenko, A. M. (2011). Creativity as overcoming alienation. *VISNYK NTUU-KPI. Filosofiia. Psykholohiia. Pedagogika*. Issue 2, 63–67. [In Ukrainian].

Karpiak, M. O. (2020). Social exclusion in Ukraine: traits and forms of manifestation in contemporary society. *Rehionalna ekonomika*, 2, 144–152. [In Ukrainian].

Krylova, S. (2013). Alienation phenomenon in person's social being. *Hileia*, 73, 196–198. [In Ukrainian].

Maksymovska, N. O. (2022). Creative technologies management in the sociocultural field. *Kultura Ukrainy*, 75, 30–35. [In Ukrainian]

Maksymovska, N. O. (2015). *Social-pedagogical activities with student youth in the recreation field: the animation approach*: monograph. Druk: Team Publish Group LLC. [In Ukrainian].

Management: textbook (2017). Krok. [In Ukrainian]

Saveliev, Y. B. (2015). Social inclusion and exclusion as forms of interaction in society: heuristic potential of sociological concepts. *Ukrainskyi sotsium*, 4 (55), 61–74. [In Ukrainian].

Situation in the culture field: challenges and events. *National Institute for Strategic Studies*. <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/humanitarnyy-rozvytok/cytuatsiya-u-sferi-kultury-vyklyky-ta-podiyi> [In Ukrainian].

Philosophical encyclopaedical dictionary (2002). Abrys [In Ukrainian].

Furdyha, O. O. (2010). Exclusion in contemporary culture. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Kyievo-Mohylianska akademiia"*. *Sotsiologichni nauky*. NaUKMA, Vol. 109, 60–66. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 28.07.22

О. Ю. Мухін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

XXI СТОЛІТТЯ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПОВОРОТ В ЕВОЛЮЦІЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ КОСМІЧНОЇ КІНОФАНТАСТИКИ

О. Ю. Мухін. XXI століття як культурний поворот в еволюції американської космічної кінофантастики

Розглянуто новий етап в історії американської космічної кінофантастики, який розпочався з XXI ст. та задав жанру нові напрями розвитку. Виявлено та охарактеризовано ключові напрями розвитку жанру на цьому етапі на прикладах стрічок «Марсіанин» (2015, реж. Р. Скотт), «Вартові Галактики» (2014, реж. Д. Ганн), «Інтерстеллар» (2014, реж. К. Нолан), «Тор» (2011, реж. К. Брана), «До зірок» (2019, реж. Дж. Грей), «Месники» (2012, реж. Дж. Уідон). За допомогою історичного, компаративного та системного методів виявлено місце новітнього етапу космічної кінофантастики в контексті загальної історії жанру у XX–XXI ст., нові культурні сенси і меседжі, які цей етап запропонував суспільству.

У результатах дослідження представлено детальний огляд новітнього етапу в еволюції жанру космічної кінофантастики США у XXI ст., охарактеризовано нові ключові напрями, за якими знімаються фільми жанру в цей час. Окрім цього, з'ясовано, як ці напрями, що сформувалися на цьому етапі, впливають на перспективи та розвиток жанру в майбутньому.

Ключові слова: наукова фантастика, американський кінематограф, історія кіно, кінофантастика, сучасне кіно.

О. Mukhin. XXI century as a cultural turn in American space fiction cinema

The purpose of this article is the analysis of new stage in American space fiction cinema's history, which started from the XXI century and set the new directions for genre, which were shown in movies "The Martian" (2015, director – R. Scott), "Guardians of the Galaxy" (2014, director – J. Gunn), "Interstellar" (2014, director – K. Nolan), "Thor" (2011, director – K. Brannah), "Ad Astra" (2019, director – J. Gray), "Avengers" (2012, director – J. Whedon).

The methodology of this article includes the use of historical, comparative and systematic methods. Each of these methods helps to reveal the place of space fiction's new era in the whole history of this genre in XX–XXI centuries, and to find the cultural senses and messages, which the new stage proposes to society.

The results of this work present a detailed survey of newest stage of American cinema space fiction in XXI century and key directions, for which the new films are produced. Moreover, this work reveals how these directions from new stage influence on the genre's perspectives and development in the future.

The scientific novelty of the research. This work fills the gap of cultural studies dedicated to the topic of the article, as the vast majority of materials that analyze the theme of fantasy in cinema are humanitarian.

The practical significance of the article. The article will be useful for scholars who want to expand their knowledge on the topic mentioned in the title, as well as for anyone interested in cinema, science fiction, American cinematography and media culture in general.

Keywords: *science fiction, American cinematography, the history of cinema, modern cinema.*

Актуальність теми дослідження. Жанр космічної кінофантастики в США пройшов досить тривалий шлях у своїй еволюції впродовж XX–XXI ст. За цей час він зазнав чимало змін у своїх темах, проблематиці та сенсах, і саме тому завжди привертав увагу як широкої публіки, так і науковців. Космічна кінофантастика в США вийшла на новий етап розвитку у 2010 р., коли в жанрі оформилося 2 важливих напрями: перший – «повсякденна, реалістична фантастика» (про проблеми екології, технологічного та наукового прогресу на Землі), другий – фільми із супергеройським стилем оповіді (інтерпретація легенд та епосу різних народів світу на сучас-

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

ний лад). Ці напрями досліджують представники гуманітарних наук, проте є брак культурологічних робіт. З точки зору культурології важливо з'ясувати, як цей новий етап змінив культурну значимість космічної кінофантастики для суспільства, як він вплинув на культурні сенси жанру, сформовані в ранніх стрічках.

Постановка проблеми. Дослідження новітнього етапу в історії американської космічної кінофантастики вже розпочалося, проте воно відбувається в межах окремих гуманітарних наук — етики, релігієзнавства, етнографії, психології.

У цій статті нам важливо:

- з'ясувати, які нові конфлікти, сенси та меседжі презентували фільми жанру на новітньому етапі, яку вони мають значимість для суспільства;
- виявити, як на новому етапі жанру було переглянуто та осмислено культурні сенси, сформовані на попередніх фазах розвитку кінофантастики;
- з'ясувати, як цей новий етап вписується в загальну історію жанру, як трансформує її;
- виявити, як новий етап впливає на функціональну значимість космічної кінофантастики, як вона зараз сприймається суспільством — як виховальна чи як розважальна.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті дослідження загальної історії жанру космічної кінофантастики в США можна відзначити працю К. Корнеа та його «Science fiction cinema: between fantasy and reality», де науковець розгорнуто проаналізувала та простежила історію космічної кінофантастики у США із 50-х рр. XX ст. — до поч. XXI ст., з точки зору того, як тематика фільмів, персонажі та ідейні посили змінювалися з точки зору динаміки соціальних, політичних процесів, які відбувалися в США за цей проміжок часу. Щодо напрямку «повсякденної» фантастики, стрічки якої виходили після 2010 р., корисними є праці С. Сусілаваті, А. Пурнамасарі, Б. Нір, Н. Криницької. Дослідниці С. Сусілаваті та А. Пурнамасарі в праці «Moral values in The Martian» (2015) досліджували аспект виживання космонавта на суворій планеті з точки зору етики і склали точний перелік моральних якостей, що

забезпечують мотивацію та компетенцію космонавта при будь-яких складнощах на роботі. Заслугою Б. Нір можна назвати те, що вона у своїй статті «Biblical Narratives in INTERSTELLAR» на прикладі стрічки «Інтерстеллар» (2014) проаналізувала значимість та мету роботи космонавта з точки зору християнського світогляду, виявивши декілька ситуацій, коли цінності християнства і наукового прогресу перетиналися.

Цікавими є розвідки Н. Криницької «Міфологія фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці на прикладі літератури та кіномистецтва» та «Mundane science fiction — утрата мрій чи зрілість?». У першій праці вона виявила, що образи космонавтів у фільмах «Інтерстеллар» та «Аватар» є утіленням американського ідеалу XIX ст. «носія фронтиру», тобто особи, яка одноосібно, завдяки своїм моральним якостям здатна підкорити та освоїти нову, навіть складну і сувору для життя місцевість. У другій розвідці дослідниця розглянула напрям «повсякденної фантастики», з'ясувавши, що викликало запит на цей напрям у кінофантастиці, якою є мета в його розвитку та просуванні. Щодо фільмів жанру, що належать до супергеройського циклу, вартими уваги є роботи У. Крістанто, Х. Басиль-Морозов, Е. Флорес. У. Крістанто у своїй статті «Construction of Heroes in Guardians of The Galaxy» (2014) проаналізував нестандартні образи супергероїв, представлені у фільмі «Вартові Галактики» з точки зору теорії класичного становлення героя Дж. Кемпбелла, наскільки їх нестандартні характери та типажі корелювалися із класичними етапами трансформації героя на шляху до його тріумфу. У праці «Loki then and now: the trickster against civilization» виконано детальний етнографічний аналіз образу скандинавського божества Локі, представленого в трилогії фільмів про Тора (2011–2017) у контексті доволі важливої проблеми трансляції образу цього бога та достовірної інтерпретації його оригінальних якостей, закладених в епосі та міфах скандинавських народів. Е. Флорес у своїй праці «From Perseus to the Selkies: A Panorama of Film Adaptations of European Myths» також на прикладі головних персонажів фільму «Тор» розглядала, наскільки екранні втілення відріз-

няються від міфологічних образів, якою була мета митців, коли вони десь відступали від міфологічних образів персонажів, і як це впливало на фінальний задум фільму.

Мета статті — виявити ключові ознаки новітнього етапу в еволюції американської космічної кінофантастики, з'ясувати, як цей етап впливає на загальну історію жанру та його функціональну значимість для суспільства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр космічної кінофантастики в США зазнав доволі інтенсивної еволюції з 50-х рр. ХХ ст. до поч. ХХІ ст. За цей час тематика і культурні сенси жанру стрімко розширювалися та поповнювалися.

Центральною темою в цьому жанрі є відносини людей з прибульцями, які трактувалися як негативно (у фільмах «Війна світів» (1953), «Вторгнення викрадачів тіл» (1955), «Чужий» (1979)), так і позитивно («Ворог мій» (1985), «Інопланетянин» (1982), «Близькі контакти третього ступеня» (1977)). Важливим є те, що обидва трактування цієї теми мають у жанрі соціокультурний підтекст. Так, презентація інопланетян як ворогів людства у фільмах 1950-х відсилала до політики протистояння США та СРСР під час Холодної війни (Сорнеа, р. 33, 36). Демонстрація прибульців, як потенційних друзів у стрічках 1970–1980-х рр., була викликана тогочасною расовою політикою США, яка мала навчити глядачів доброзичливому ставленню до всіх етносів та рас (Сорнеа, 2007, с. 182–183).

Другою ж важливою лінією, що поповнила проблематику та культурні сенси кінофантастики, є зображення міжпланетарної картини світу, із безліччю планет-держав, які належать до різних ідеологічних систем. Ця тема означилась в оригінальній трилогії «Зоряні Війни» (1977–1983), де в центрі сюжету перебувала боротьба альянсу демократичних планет проти величезної авторитарної Імперії. Визначними культурними сенсами, що адресує ця тема в «Зоряних війнах», є також заклик до рівноправ'я усіх рас та гендерів, осудження диктатури як соціального порядку, показ його безперспективності.

Ще однією вагомою темою, яка розширила арсенал кінофантастики, є показ того, як злагодженість та компетенція космічної команди

впливає на успіхи в їхній роботі. Під час розкриття цієї теми серія фільмів «Зоряний Шлях» (1979–1991) та фільм «Чужий» (1979) запропонували протилежні бачення цієї проблеми. У «Зоряному шляху» глядачі мали змогу спостерігати за ідеалізованою командою, комунікація та порозуміння яких розвивалися роками, що забезпечувало успішність їхніх космічних місій. Натомість у «Чужому» представлено команду зі значно слабкішим рівнем злагодженості та дисципліни, що і призвело до гибелі екіпажу під час битви з прибульцем. Але обидві презентації космічної команди були максимізовані та відірвані від реальних людських відносин. Удосконалення цієї сюжетної лінії відбулося вже на новітньому етапі в історії жанру, після 2010 року.

Важливим культурним проривом у розвитку кінофантастики у ХХ ст. стала поступова зміна гендерних ролей стосовно головних героїв стрічок. Якщо у фільмах 50-х рр. ХХ ст. головними персонажами були переважно мужні, кмітливі чоловіки, то, починаючи із фільмів серії «Зоряні війни» та «Чужий», на перший план виходять доволі харизматичні жінки. Ці героїні у фільмах, звісно, зберігають типові якості для своєї статі, такі як ніжність, надмірна емоційність, здатність до очаровування, проте в складних ситуаціях вони здатні проявляти мужність, рішучість та жорсткість не слабше за чоловіків (Sobchak, 1985, р. 44).

З 2010 р. для космічної кінофантастики починається новий етап у її розвитку. Усі теми та сенси, означені на попередніх етапах, зокрема відносини людей та прибульців, зображення планетарних держав — були збережені без змін у сучасних продовженнях «Зоряних війн», «Чужого» і т.д. Водночас у жанрі на цьому етапі почали розвиватися два нових напрями, за якими зараз знімаються нові стрічки — реалістичної фантастики та супергеройського циклу. Багато сюжетних тем та сенсів, розроблених раніше, зазнали перегляду в цих нових напрямках.

Фільми, які знімалися в руслі реалістичної оповіді, такі як «Гравітація» (2013), «Інтерстеллар» (2014), «Марсіанин» (2015), «Між нами — космос» (2017), узагалі відмовилися від зображення відносин людей та прибульців,

сфокусувавшись на інших темах. Перш за все, у таких фільмах на перший план виведено проблему виживання людини на незнайомій планеті, у складних умовах, і цей аспект розкривається з різних ракурсів. Так, наприклад, стрічка «Між нами — космос» демонструє ситуацію виживання та адаптації людини, коли вона виростає й виховувалася на науковій станції, на Марсі, та мала пристосуватися до умов проживання на Землі, коли здійснювала туди візит. І тут важливе не тільки виживання в плані здоров'я, а й соціальне звикання, оскільки людські звичаї, спілкування в США, на Землі були незвичні для особи, котра, фактично, прожила в ізоляції, на чужій планеті. Тому, окрім фахових здібностей, для виживання космонавта на чужій планеті, у незнайомих умовах пріоритетними стають його комунікаційні якості.

Ще глибше ця ідея розкрита у фільмі «Марсіанин», де показано, як особисті якості космонавта можуть допомогти йому знайти вихід зі складнощів та вижити. Саме так, дослідниці С. Сусілаваті та А. Пурнамасарі під час психологічного розбору фільму довели, що такі риси характеру, як почуття гумору, терпіння та послідовність космонавта М. Уотні сприяли його порятунку не менше, ніж його обізнаність у точних науках (Susilawati, Purnamasari, 2019, р. 49–57).

Акцент на психології космонавта робить і фільм «Інтерстеллар», передусім у контексті відповідальності. Дійсно новою та серйозною темою, яку цей фільм додав для жанру, є проблема вибору космонавта між сімейним добробутом та складнощами його роботи. В обстановці, коли головний герой — космонавт Купер — постав перед вибором: чи залишитись із донькою на Землі або ж погодитись на ризиковану місію для порятунку людства, фільм оновив образ космонавта в кінофантастиці, зацентрувавши на його відповідальності та стресостійкості. У важких ситуаціях саме ці риси дозволяють космонавтові визначити пріоритети, пожертвувати своїм добробутом заради успіху в роботі. Певним чином ці риси роблять космонавта героєм в очах людей, як це, наприклад, помітила дослідниця Б. Нір, розглядаючи особистість космонавта Купера з точки зору християнської моралі (Nir, 2014, р. 64–65).

У цих фільмах також переглянуто тему взаємодії космічної команди, під час польоту, розставлено нові акценти. На відміну від «Зоряного шляху», який найціннішим у космічній команді вважав взаємопорозуміння та компетентність команди, фільм «Марсіанин» поміщає на перший план самопожертву, відданість. Саме ці дві риси підштовхнули команду корабля «Арес» повернутися за своїм колегою на Марс, незважаючи на заборону керівництва. І, незважаючи на цю непокору, цей ризик виправдався, та й уся команда змогла повернутися на Землю живими. Знов-таки, навіть у цій темі фільм надає пріоритету моральним якостям космонавта, а не його професії.

Отже, фільми жанру з реалістичною оповіддю повністю відійшли від лінії відносин людей та прибульців, натомість переглянули інші теми космічної кінофантастики — проблему виживання, стосунки в межах колективу, зацентрувавши саме на моральних рисах космонавта, його психології. І це, без сумніву, зумовило прорив не тільки для цього напрямку в жанрі, але і для кінофантастики загалом.

Також слід звернути увагу і на другий напрям, за яким розвивався жанр космічної кінофантастики в США з 2010 р., а саме супергеройського циклу, який виник як результат поєднання жанру кінофантастики із супергеройським фільмом. До цього гібриду жанрів належать стрічки: дилогія «Вартові галактики» (2014, 2017), трилогія «Тор» (2011, 2013, 2017), «Месники» (2012) та ін. Цей гібрид жанрів надав космічній кінофантастиці зовсім нові, подекуди навіть не типові для неї елементи, малопов'язані із кінофантастикою.

Передусім тут слід згадати нестандартну лінію становлення супергероїв, представлену в дилогії фільмів «Вартові Галактики». Унікальність цієї сюжетної лінії полягає в тому, що стрічка представляє глядачеві не ідеалізованих, морально-чистих героїв із суперздібностями, а звичайних осіб, які, до того ж, були злочинцями. Однак, коли вони зіткнулись із загрозою знищення від спільного ворога — загарбника Ронана, пройшовши разом через випробування, персонажі пройнялися взаємодовірою та відчули тривогу до мешканців планети Корпус-Но-

ва, яку їхній ворог планував винищити. Тому група авантюристів проявила готовність пожертвувати життям заради порятунку планети, об'єднавшись із поліцією планети, яка їх раніше переслідувала, та зумівши розгромити окупанта. Як винагороду за свою позицію ці герої отримали амністію за колишні злочини від влади. Найголовнішим посилом цієї сюжетної лінії, як засвідчив теоретик У. Крістанто, є те, що будь-яка людина здатна на героїчні та значимі вчинки, особливо якщо на це підштовхують обставини та ситуації, які стосуються її особисто (Kristanto, 2018, p. 101). У цій історії важливим також є меседж — певні екстремальні події, як от війна, природна катастрофа, можуть сприяти проявленню найкращих сторін людини, навіть якщо вона раніше вчиняла негідно та має негативні якості. Тобто в кожній особистості є шанс для самовдосконалення, ніколи не пізно зрозуміти та виправити свої помилки.

Крім того, «Вартові галактики» по-своєму розвивають ідею міжетнічного та расового порозуміння, що можна простежити на прикладі відносин людей і прибульців. Якщо у фільмах «Зоряний шлях», «Близькі контакти третього ступеня», «Ворог мій» у цій комунікації брали участь найбільше освічені та прогресивні особистості, то у «Вартових галактики» до цього процесу долучаються персони, не завжди відзначені інтелектом та шляхетністю. Незважаючи на те, що порозумітися цим прибульцям та людям було складніше, вони зрештою досягли взаємодовіри й поваги, переживши екстремальний спільний досвід. Отже, у цій історії фільм надає послання — почуття толерантності та поваги до усіх рас, етносів, гендеру може розвинути в собі кожна особа, незалежно від рівня її освіченості, оскільки це залежить більше від моральних якостей особистості.

Друга ж сюжетна лінія, яку розвивають фільми супергеройського напрямку, також стосується аспекту адаптації. Проте тут йдеться не про землян, а про представників інших планет. Так, наприклад, фільм «Тор» демонструє, як скандинавський бог грому Тор, з планети Азгард, намагається адаптуватися до земних умов життя. Незважаючи на його бойові, стратегічні таланти, щире бажання захистити землян від агресії

свого брата, Локі, він досить довго завойовує їхню довіру. Визначальним в цій ситуації є те, що Тор поступово звикає до земних умов завдяки романтичним відносинам з жінкою із Землі — археологом Дж. Фостер, яка повірила його намірам та відчувала симпатію до скандинавського бога (Syam, Prakash, Rai, 2019, p. 163). Саме через захоплення Тором, Джейн із часом вдалося переконати своїх знайомих щодо добрих намірів азгардського воїна. Це трапилося після того, як Тор посвятив Джейн у своє минуле та довів їй загрозу для Землі, яку становив його брат, хитрий та агресивний Локі.

Головним сенсом цієї сюжетної лінії є соціальний контекст, який на прикладі Тора засвідчує, як чужинець, із незвичними поглядами та поведінкою, може інтегруватися до певної спільноти, завдяки розвитку довіри й гарних відносин з представником цієї соціальної групи.

Отже, фільми космічної фантастики із супергеройського циклу, хоча і означили тему відносин людей та прибульців, проте значно переглянули її, вказавши нові можливості для порозуміння людей та інопланетян. Також подібні фільми, як і реалістичного циклу, звернулися до теми психологічної адаптації, проте розкрили її з іншого ракурсу.

Висновки. Отже, новий етап в історії американської космічної кінофантастики, який розпочався з 2010 р., був надзвичайно насиченим процесом у плані змін. Важливим на цьому етапі став розвиток реалістичного напрямку в жанрі, стрічки якого сфокусувались на особистості космонавта, психології його роботи, і з цього ракурсу переглянули декілька старих сюжетних тем, надавши їм нових сенсів.

Було виявлено, що стрічки супергеройського циклу лише частково звертались до традиційних тем жанру, головним чином, до відносин людей та прибульців, не привнісши значних змін та нових сенсів для кінофантастики. Тому можна припустити, що фільми цього напрямку є продуктом тимчасової популярності, якою ще користується жанр супергеройського кіно. Але коли хвиля інтересу до цього жанру спаде, то і попит на його гібрид з космічною кінофантастикою теж знизиться.

Якщо проаналізувати, як цей новий етап вписується в загальну історію космічної кінофантастики, то стрічки реалістичного напрямку завдяки своїм нововведенням набувають пріоритетного значення для розвитку жанру, надаючи перспектив для його розвитку в майбутньому. Тому в нових дослідженнях стане перспективним відстежувати подальший розвиток реалістичної фантастики, коли виходитимуть нові стрічки з цього напрямку.

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.
- Криницька, Н. І. (2021). Mundane science fiction: утрата мрій чи зрілість? *Сучасні літературознавчі студії*, 18, 59–65.
- Bassil-Morozow, H. (2017). Loki then and now: the trickster against civilization. *International journal of Jungian studies*, 9, 84–96.
- Cornea, C. (2007). *Science fiction cinema between fantasy and reality*. Edinburgh University Press Ltd.
- Kristanto, W. (2018). Construction of Heroes in Guardians of The Galaxy (2014). *Passage*, 6, 92–105.
- Flores, E. V. (2019). *From Perseus to the Selkies: A Panorama of Film Adaptations of European Myths* [Bachelor's diploma, Universitat de Barcelona].
- Nir, B. (2014). Biblical Narratives in INTERSTELLAR. *Science fiction and religion*, 1, 53–69.
- Sobchak, V. (1985). The Virginity of astronauts: Sex and Science Fiction Film. *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science fiction in film*, 1L, 41–57.
- Susilawati, S., Purnamasari, A. (2019). Moral values in The Martian (2015). *Concept: Community Concern for English Pedagogy and Teaching*, 5, 46–59.
- Syam, N., Manjima Prakash, T., Pai Geetha, R. (2019). Norse Mythology in Popular Culture: A Study of the Thor Trilogy in the Marvel Cinematic Universe. *International Journal of Innovative Technology and Exploring Engineering*, 7, 162–164.

References

- Krynytska, N. I. (2017). Mythology of the frontline 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].

- Krynytska, N. I. (2021). Mundane science fiction: loss of dreams or maturity? *Suchasni literaturoznavchi studii*, 18, 59–65. [In Ukrainian].
- Bassil-Morozow, H. (2017). Loki then and now: the trickster against civilization. *International journal of Jungian studies*, 9, 84–96. [In English].
- Cornea, C. (2007). *Science fiction cinema between fantasy and reality*. Edinburgh University Press Ltd. [In English].
- Kristanto, W. (2018). Construction of Heroes in Guardians of The Galaxy (2014). *Passage*, 6, 92–105. [In English].
- Flores, E. V. (2019). *From Perseus to the Selkies: A Panorama of Film Adaptations of European Myths* [Bachelor's diploma, Universitat de Barcelona]. [In English].
- Nir, B. (2014). Biblical Narratives in INTERSTELLAR. *Science fiction and religion*, 1, 53–69. [In English].
- Sobchak, V. (1985). The Virginity of astronauts: Sex and Science Fiction Film. *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science fiction in film*, 1L, 41–57. [In English].
- Susilawati, S., Purnamasari, A. (2019). Moral values in The Martian (2015). *Concept: Community Concern for English Pedagogy and Teaching*, 5, 46–59. [In English].
- Syam, N., Manjima Prakash, T., Pai Geetha, R. (2019). Norse Mythology in Popular Culture: A Study of the Thor Trilogy in the Marvel Cinematic Universe. *International Journal of Innovative Technology and Exploring Engineering*, 7, 162–164. [In English].

Надійшла до редколегії 29.08.22

https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10*
УДК 78.071.1(477)(092):784.1.071.2

Н. А. Белік-Золотарьова

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

«ДВА ХОРИ НА ВІРШІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ» ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА: ДИРИГЕНТСЬКА КОНЦЕПЦІЯ

Н. А. Белік-Золотарьова. «Два хори на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка: диригентська концепція

Розглянуто процес формування диригентської концепції «Двох хорів на вірші Г. Сковороди» видатного українського композитора Віталія Кирейка. Виявлено, що звернення композитора до поезій українського генія епохи бароко є закономірним і свідчить про духовне єднання митця з вітчизняним мандрівним філософом. Визначено жанрові моделі хорового диптиху митця, підкреслено зв'язок формотворення хорових творів і пісенної поезії Г. Сковороди. Обґрунтовано диригентську концепцію «Двох хорів на вірші Г. Сковороди» В. Кирейка, де наявними є два Світи: земний і небесний, що має знайти реалізацію у виконавській інтерпретації хорового колективу під орудою диригента-хормейстера.

Ключові слова: *хорова творчість, хорове виконавство, диригентська концепція.*

N. Bielik-Zolotarova. “Two choruses on H. Skovoroda’s poems” by Vitalii Kyreiko: conductor’s concept

The purpose of the study provides a conductor’s concept of “Two choruses on H. Skovoroda’s poems” by Vitalii Kyreiko creating process coverage.

The methodology. Methodological principles are based on the historicism, genre-stylistic, intonation-dramaturgical and interpretive types of analysis, that are used to create a conductor’s concept of “Two choruses on H. Skovoroda’s poems” by Vitalii Kyreiko.

The results. The development of the conductor’s concept is a process that covers worldview, analytical and creative-executive systemic levels. A conductor-choirmaster, first of all, must understand the artistic

idea due to which V. Kyreiko combined the national philosopher’s poems into a choral diptych. In the first chorus “Ah, the fields” (“Akh, polia”), the essence of H. Skovoroda’s pantheistic doctrine is revealed, enriched with choral means of expression: sound imagery, antiphons between female and male choirs, nominal “dialogues”, a combination of diatonicism and tart, rich harmonies with a dynamic pastel palette. As a result, it creates an image of the Eden Garden, where the hero finds peace and happiness. The second chorus of the diptych “Seeing this life’s woes” (“Vydia zhytiya seho ya hore”) represents the hero’s difficult path to God and to understanding His mercy. The composer creates an artistic sound image due to monody, ostinato, sound imagery, multi-layer character, symbolism, textural and stroke diversity, contrasting dynamics and pleading intonations, the origins of which are found in a national folklore. Two choruses by V. Kyreiko on the H. Skovoroda’s texts, while revealing the spiritual meaning of the brilliant Ukrainian philosopher’s poems, receive features of the neo-baroque style due to the introduction into the XX century’s sound-space of the XVIII century’s poetic heritage, and rhetorical figures (symbols of the Baroque era) introduction into the musical canvas of the choral works. The chorus “Seeing this life’s woes” contains a Renaissance opposition: despair — hope, and chorus “Ah, the fields” represents the beauty cult, which gives the choral diptych Neo-Renaissance features.

Despite the genre and figurative contrasts of these compositions (choral miniature-scenery and dramatic monologue), let’s emphasize the common features between the choral work by V. Kyreiko and the poetic primary source, which directs the development of choral dramaturgy. The use of couplets as a song carrier, which follows the

structure of H. Skovoroda's poems-songs, appears developed and enriched. The movement acceleration is facilitated by the comparison of sections in chorus "Seeing this life's woes", which are built according to the contrast principle, and concert baroque style in chorus "Ah, the fields". In the choral compositions' finales, the rhythmic and harmonic unity of the choral array reaches the highest culmination and provides "Two choruses on H. Skovoroda's poems" with a logical completion in the disclosure of the artistic content. A conductor's concept of Skovoroda's diptych by V. Kyreiko represents two Worlds: Earthly and Heavenly, where the renewal of the hero's soul, the search for a path to happiness in harmony with nature and hope for God's mercy and salvation in the highest world take place. This concept must be realized in the choir performance interpretation under the choirmaster's direction.

The scientific novelty. The scientific novelty lies in the conductor's concept of "Two choruses on H. Skovoroda's poems" by V. Kyreiko development, which will contribute to its realization in choral reproduction.

The practical significance. The obtained results' practical significance is determined by the need to find a conductor's concept for an adequate composer's intention interpretation.

Keywords: *choral creativity, choral performance, conductor's concept.*

Актуальність теми дослідження. Філософсько-поетична, музична творчість, просвітельська діяльність Григорія Сковороди, його особистість вже близько двох століть надихають вітчизняних митців до створення скульптур (Н. Крандієвська, І. Кавалерідзе, М. Степанов); художніх полотен (М. Вайнштейн, В. Риботицький, В. Кушнір, Г. Єгорова); літературних творів (П. Тичина, В. Шевчук, Л. Ляшенко, В. Єшкілев); кіносценаріїв (І. Драч та В. Мельник); кінострічок («Григорій Сковорода») і театральних вистав за його творами («В саду світла»). Сковородинівська тема втілена в музичних *opus*'ах В. Кирейка, І. Карабиця, Л. Грабовського, О. Щетинського, І. Гайденка. Але виконання цих творів — рідкісне явище в концертній практиці. Увічнення образу Мислителя, розкриття його філософських ідей, концепції світосприйняття у музичному виконанні, зокрема хоровому, сприяють утвердженню

національної самосвідомості та духовного самопізнання.

Постановка проблеми. Створення диригентської концепції сучасного хорового твору, написаного у другій половині ХХ століття на основі поезій епохи вітчизняного бароко ХVIII століття, ставить перед виконавцями численні виклики. Філософська-мистецька спадщина геніального представника українського бароко Григорія Сковороди являє собою складне, багатозначне за своєю сутністю явище. Звернення до вивчення хорового циклу В. Кирейка на вірші Г. Сковороди з метою створення диригентської інтерпретації з необхідністю потребує осмислення хорової спадщини митця, жанрового феномену кожного хорового *opus*'у сквородинівського диптиха, розуміння причин звернення композитора до поетично-філософської збірки українського генія епохи бароко, вироблення концепції стосовно втілення авторського задуму у хоровому звучанні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З 70-х років ХХ ст. й до сьогодні відгомін сквородинівської філософії повнокровно зазвучав у хорових творах вітчизняних композиторів, що є початком хвилі національного необароко, якій притаманні філософська тематика і релігійно-духовна образна сфера. Темам «Г. Сковорода і музика», втілення сквородинівських поезій у музичній творчості присвячено достатньо досліджень, зокрема, Т. Шевчук (Шевчук, 2011), І. Романюк (Романюк, 2009, 2016), К. Донцової-Пушенко (Донцова-Пушенко, 2019, 2021). Т. Шевчук у статті «Музичний код творчості Григорія Сковороди» аналізує музичну топіку псалмів і симфоній митця в контексті інтермедіальної поетики. Підкреслюючи музикальність ліричних поезій Г. Сковороди зі збірки «Сад божественних п'єсней, прозябший из зерн Священного писанія», дослідниця зазначає: «Художніми претекстами псалм Г. Сковороди були не тільки церковні псалми, а й народні пісні. Саме з цього джерела бере свої витoki наступна група музичної топіки: концепт птах і низка конкретних образів птаха, що співає (жайворонок, соловейко (п. 13)» (Шевчук, 2011, с. 29). Дослідниця зазначає, що вони довгий час були основою репертуару слобожанських кобзарів та лірни-

ків. І. Романюк присвячує власні розвідки концерту І. Карабиця «Сад божественних пісень» та симфонії О. Щетинського «Узнай себе». У підсумку аналізу вокально-симфонічної композиції дослідниця доводить, що «Художня концепція хорового концерту «Сад божественних пісень» І. Карабиця репрезентує мораль творів Сквороди» (Романюк, 2009, с. 26), а симфонію для хору а cappella «Узнай себе» О. Щетинського вважає свого роду музичним трактатом за Г. Сквородою (Романюк, 2016).

Дослідження К. Донцова-Пушенко присвячені композиторській інтерпретації сквородинівських поезій, його філософського вчення в композиторських *opus*'ах В. Карабиця, О. Щетинського В. Кирейка, І. Гайдена. Дослідниця, поєднуючи монументальні твори І. Карабиця та О. Щетинського у своєрідний «хоровий диптих», знаходить у них відтворення наскрізної теми подолання апокаліпсису (Донцова-Пушенко, 2019). Аналізуючи хоровий твір В. Кирейка «Ах, поля» на вірші Г. Сквороди, К. Донцова-Пушенко зазначає, що втілюючи сквородинівську поезію «Митець <...> прагне до примноження і різноманітності композиторської гама, в якій відроджує способи музичної експресії народного мистецтва» (Донцова-Пушенко, 2021, с. 72).

Для розуміння специфіки пошуку диригентської концепції в хоровому виконавстві важливого значення набуває думка Ю. Ніколаєвської стосовно виконавської стратегії, що «інтерпретує ідею Іншого в процесі живого звучання, актуалізує поняття інтерпретувального мислення та виконавського тексту, який є його віддзеркаленням» (Ніколаєвська, 2020, с. 320). Створюючи диригентську стратегію хорового твору, у цьому випадку хорового циклу В. Кирейка, необхідно зважати на специфіку хорового виконавства, розуміти її сукупність, тобто поєднання прагнень комунікантів щодо прочитання хорового *opus*'у: хорового диригента й артистів хорового колективу. Виконавська інтерпретація сквородинівського хорового циклу В. Кирейка з необхідністю потребує в комунікації головної функції диригента-хормейстера в процесі пошуку диригентської концепції, донесення хормейстерського бачення до артистів хорового

колективу, адже запорукою виконання, відповідного композиторському задуму, є прийняття і продукування ними художньої ідеї твору.

О. Котляревська (1996) встановила етапи інтерпретаційного процесу, зокрема: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу. Але в хоровому виконавстві це, по суті, етапи дорепетиційної роботи хорового диригента, до якої мають бути додані аналітичні розвідки варіативного потенціалу: темпу, динаміки, фразування, агогіки, артикуляції хорового твору, віднайдення методів роботи з хоровим колективом. Ланцюг: композитор — поет — хормейстер — хоровий колектив — слухачка аудиторія є відображенням шляхів створення інтерпретації в хоровому виконавстві, де формування диригентської концепції здійснює хоровий диригент, а артисти хору відтворюють її в хоровому звучанні, під його орудою. Таким чином відбувається реалізація диригентської концепції.

Розвиток диригентської концепції слід розуміти як процес, що охоплює такі системні рівні: світоглядний, аналітичний та творчо-виконавський.

Дослідницька **мета** передбачає висвітлення процесу створення диригентської концепції «Двох хорів на вірші Г. Сквороди» В. Кирейка.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В. Кирейко першим у ХХ ст. звернувся до спадщини Г. Сквороди за часів панування в українській музичній культурі естетики соцреалізму. Хорові твори на тексти Г. Сквороди, написані 1972 р., містять ознаки національної ментальності й свідчать про духовне єднання митця з філософом, знаходження композитором у його вченні моральної опори за часів тоталітарного режиму. Дослідниця творчості В. Кирейка І. Шестеренко зазначає: «Його світогляд визначає не тільки особисту лінію творчої поведінки, а й високі духовні та морально-етичні принципи. Відчуваючи весь драматизм сучасної епохи, композитор щиро вірить у перемогу добра, моральної чистоти, надії й любові...» (Шестеренко, 2008, с. 181). Як і Г. Сквороді, В. Кирейку була властива внутрішня цілісність, що ґрунтувалася на усвідомленні і стверженні загально-

людських духовних цінностей. Тому звернення композитора до спадщини Григорія Сковороди є природним і закономірним, адже вчення українського мандрівного філософа спрямоване на пошук шляху до щастя, яке він вбачав у духовному єднанні зі світом, у гармонії з природою, у мирі з людьми і власною совістю.

Стосовно композиторського стилю митця І. Шестеренко зазначає: «Усе своє життя В. Кирейко незмінно залишається “охоронцем” класично-романтичних традицій, митцем романтичного світобачення» (Шестеренко, 2008, с. 181). І це яскраво виявилось в хорівій творчості митця, де наявними є прагнення до збагачення мистецької палітри, барвистості хорового письма, застосування різних хорових складів, звукообразності, гармонійного насичення і тембрового розмаїття. Він створював хоріві картини, де зримо змальовувались краса рідної землі й роздуми про сенс буття, різноманітні стани людини, яка переживає гіркоту страждань і радісне збудження, жагу до боротьби і споглядання природи. Така насичена тематика хорового доробку митця викликала жанрове розмаїття хорових *opus'ів*, серед яких драматичний монолог і ноктюрн, хоріві пейзажі й лірична сповідь. Створені в різні періоди життєтворчості композитора, вони відображають еволюцію хорового мовлення митця. Джерелом натхнення для митця була вітчизняна поезія: Т. Шевченко — «Над Дніпровою сагою», Леся Українка — «Пісня борців», М. Рильський — «Весняні води», П. Тичина — «Ноктюрн», Диптих «Душа моя» та «Як не горю — я не живу» і цикл хорів «Тичиніана». Тяжіння до циклічності проявилось і у зверненні В. Кирейка до збірки пісень українського мандрівного філософа — «Два хори на вірші Г. Сковороди». Літературною першоосновою стали дві пісні геніального філософа, музиканта і поета зі збірки «Сад божественних п'єсней, прозябший из зерн Священного писанія», створеної між 1757 та 1785 рр. Із тридцяти поезій Г. Сковороди композитор обрав дві, контрастні за змістом і образністю. Поєднання їх у цикл відповідає художній ідеї пошуку Людиною шляху до щастя, до вміння жити в Богові, у гармонії з природою, тому що Бог і природа — єдине ціле. Митець назвав

свої поезії піснями, що накладає відбиток на формотворення хорових творів, яким властива куплетна повторюваність.

Тексту 13-ої пісні збірки «Ах поля, поля зелені...», обраної В. Кирейком для хорового втілення, передують рядки: «Из сего [зерна]: Изыдите от среды их... Прийди, брате мой, водворимся на селѣ. Тамо роди ты мати твоя» («П'єснь п'єсней») (Сковорода, 1968, с. 39), що сприяє розумінню алегоричного змісту цієї ліричної поезії. Образ квітучої природи з її «зеленими полями», «кучерявими лісами», «травистими берегами» та «чистими потоками» асоціюється з красою райського саду, що є алегорією душі праведної людини. Поезія насичена символікою, де весняне оновлення природи стає символом воскресіння людської духовності. Створення Г. Сковородою образів птахів — жайворонка, соловейка, які співають («сверчит», «свистит»), стає символом співіснування людини і природи в гармонії. Музикальність сквородинівської 13-ої пісні виявляється в поетичних рядках: «музыкою воздух растворенный шумит вокруг», що символізують почуття безмежного захвату героя від краси і довершеності природи; а з раннього автографу композитором обрані рядки, у яких відчутні пасторальні мотиви: «трѣль, свірѣль».

Композитор втілює образний зміст поезії Г. Сковороди в жанрі ліричної хорової мініатюри-пейзажу. К. Донцова-Пушенко виявила ознаки жанрової моделі сициліани, яким відповідає і темп *Allegretto am abile non affrettare*, і розмір хорової композиції (6/8), і загалом її пасторальність. Разом із тим зазначимо, що В. Кирейком застосована як властива старовинному італійському танцю ритмоформула (вісімка з крапкою шістнадцята, вісімка), що рельєфно подана композитором у мелодиці твору, так і не характерний мажорний лад — *Es-dur*. Відсилка до епохи бароко відчутна і завдяки зіставленням тембрів жіночих голосів із чоловічими, що створює просторовий ефект й ілюзію антифонів, а застосуванню риторичної фігури *anabasis* (11–12 тт.) після поетичних рядків «Ах вы, вод потоки чисты» на захопленому вигуку «Ах!» створює звукообразальний ефект руху води. У другому куплеті такий рух відтворює схід

сонця, коли на тлі висхідного вокалізу («А») жіночого хору тенори й басы продовжують розповідь про те, що відбувається о цій порі доби: «свищет в той час всяка птица» (29–30 тт.).

Неспішний темп ніби підкреслює бажання ліричного героя зупинитися й помилуватися рідною природою, насолодитися її красою. «Ах, поля» є прикладом «пісенної поезії», і у хорівій композиції є наявною співвідносність синтаксичної побудови вірша і музичного тематизму, корені якого в національному фольклорі. Розгортанню хорівій композиції властива повторність, що створює відчуття зачарованості від споглядання мальовничих просторів, лугів, лісів та річок.

Пісенністю сквородинівських віршів пояснюється і застосування композитором куплетно-варіаційної форми, де варіюванню піддаються передусім приспиви. Загалом, куплети й приспиви містять по вісім тактів, але перші два приспиви композитор видозмінює, додаючи ще два такти (17–18 тт.; 35–36 тт.), а доповненням до третього, останнього приспіву є чотири такти (53–56 тт.). Якщо в приспивах варіюванню піддаються хорова фактура, гармонія, тональний план, то для куплетів властива прозорість фактури, мелодія, що звучить, переважно в партії сопрано, індивідуалізація хорівих голосів, підголоски в теноровій партії, умовні «діалоги» між жіночим і чоловічим складом хору, діатоніка, що сприяють створенню картини спокою і заглибленості героя у власні роздуми. Тематизм, що почергово звучить у жіночого й чоловічого складів хору, створює темброве розмаїття, ніби художник на полотні малює різні картини весняного оновлення природи: безмежних зелених ланів і рухливих водних потоків, які весело ллються, звільнившись від крижаних обіймів зими. Звукообразальність, динаміка в межах *mf*, повтори знакових для композитора фраз, посилюючи художній зміст першоджерела, створюють ідилічну картину раю.

Розкриття поетичної першооснови змушує В. Кирейка в приспивах (*meno mosso*) застосувати не тільки метод довільної повторюваності слів і фраз «вы, кудрявые лѣса. вы, кудрявые лѣса!», «растворенный шумит вокруг, шумит, шумит вокруг!», але й змінити мелодико-гар-

монійну фактуру на гармонічну з низкою відхилень до тональностей далекого ступеню спорідненості з використанням енгармонічних заміни, терпких гармонічних сполук, контрастуючи з діатонікою, що панувала у куплетах.

Композиторській інтерпретації поетичного першоджерела властиве посилення художньої ідеї поезії Г. Сковороди, її звукообразу. Обираючи повний текст 13-ї пісні, композитор не тільки трансформує його, але й додає останню строфу з раннього автографу поета-філософа, що є квінтесенцією пантеїстичного вчення Г. Сковороди:

Пропадайте, думи трудны,
Города премноголюдны!

А я с хлѣба куском умру на мѣстѣ таком.

Розвиток драматургії хорівого твору природньо підводить до кульмінації у фіналі («А я с хлѣба куском умру на мѣстѣ таком!»). Посилення опозиції: село (рай) — місто (апокаліпсис) вимагало уповільнення темпу, тому коротке двотактове *meno mosso* («умру на мѣстѣ таком!») поширено автором за рахунок *Ancora meno mosso* з повторенням ключових слів: «на мѣстѣ таком!». Кульмінаційна вершина підкреслена синкопою та залігованими потужними акордами *f* (вперше у творі!) у високій теситурі, що поступово затихають, оскільки ліричний герой пізнає себе і приходиться до розуміння щастя в єднанні з природою.

Другий хор циклу — «Видя житіє сего я горе» написаний на текст 17-ої пісні збірки, має жанрові ознаки драматичного монологу й, разом із тим, філософської лірики. У 17-ій пісні завуальовано змальовано переслідування військами єгипетського фараона євреїв, які під проводом пророка Мойсея прямували до землі обітованої. Асоціація з трагічними сторінками української історії виявляється в експозиції поезії: «Видя, житія сего я горе, Кипящее, как Черленое море, Разслаб, ужаснулся, поблѣд. О горе в сущим в нем» (Сковорода, 1968, с. 47). Відчуття плинності всього земного, невпевненість у майбутньому, подібність земного світу до непередбачуваної водної стихії, стримує ліричного героя від подальшого помилкового шляху, щоб не повторити долю фараона. Обираючи власний шлях, він доходить до розуміння того, що не подорож

є головною, а пристань: «Ся к пристани тихой бѣжу И воплем плачевным глашу, Воздѣв горѣ руцѣ. О, Христе! Не даждь сотлѣть во адѣ! Даждь мнѣ в твоєм житии небесном градѣ...» (Сковорода, 1968, с. 47).

Лірико-філософські, драматичні образи 17-ої пісні з необхідністю потребували звучання мішаного хорового складу, насиченої динаміки, складної, розвиненої форми, відповідно до змісту поетичної першооснови. Г. Сковорода назвав свої поезії піснями, що накладає відбиток на формотворення хорового твору, якому властива куплетна повторюваність. Традиційну пісенну структуру (три куплети) В. Кирейко збагачує уведенням контрастуючого тематичного епізоду, що отримує функцію смислової кульмінації хорового твору «О Христе!...», для посилення якої митець повторює відчайдушне звернення героя двічі, посилюючи його за рахунок динаміки й теситури.

Формотворення куплету складне за структурою, тому що В. Кирейко вільно тлумачить формулу «заспів-приспів», відокремлюючи останню з двох побудов внаслідок темпових зрушень, появи нового музичного матеріалу і застосування імітаційної поліфонії. З точки зору розвитку драматургії хорової композиції ці розділи отримують функцію підсумку-ствердження, оскільки як у першому і другому куплетах вони побудовані на повторенні останніх слів строфи вірша, що є характерною ознакою українських народних пісень (перший — «о горе в сущим в нем», *g-moll*; другий — «Воздеву руце горе», *B-dur*), а в завершальному розділі є втіленням художньої ідеї «О милости бездна!» (*c-moll*).

Водночас багаторівневий зміст першоджерела викликав ускладнення формотворення, що виявляється у синтезі ознак куплетності, тричастинності й двочастинності. Двочастинність впливає зі змістової сутності поезії Г. Сковороди, що поділяється на два «розділи»: перший — оповідний, другий — звернення до Бога. Саме втілення другого розділу поетичного першоджерела В. Кирейко розпочинає з нового музичного матеріалу «О Христе!...», а продовжує у завершальному куплеті хорового твору.

Уже з початку твору композитор у помірному темпі *Moderato con espressione* поєднує дві теми, що отримують непересічне значення в розвитку хорової драматургії: тему моря — вокаліз, що звучить на голосну «А» у басовій партії і тему власне ліричного героя, його Долі, яка доручена тенорам. Темі моря — символу гріховної стихії — властиві висхідні рухи на малу терцію, чим підкреслюється мінорний лад — *c-moll*, чисту квінту і далі низхідний поступовий рух вниз — *catabasis*, що є риторичною фігурою, символом поховання, передання землі. Ця тема зримо змальовує нескінченність руху морських хвиль, а її чотирикратно проведення *ostinato* згідно з цифровою символікою відповідає символу Хреста.

Монолог ліричного героя «Видя житіє сего я горе», викладений *ostinato*, стверджує тоніку похмурої тональності *c-moll* і є за своєю сутністю монодією. В. Кирейко пов'язує темброву фарбу з певним семантичним навантаженням. Початок пісні № 17, коли теми звучать у чоловічого складу хору, додає архаїчних ознак, ремінісценції до часів, коли духовні твори виконувалися тільки чоловіками. Тема моря надалі слугуватиме незмінним тлом для розвитку теми Долі героя, що переходить до низьких, насичених жіночих голосів, де синтезуються початкова монодія, стала ритмоформула й інтонації теми моря. Висхідний рух на малу терцію, дві висхідні чисті кварта, які надалі стануть основою фугатних побудов (*Piu animato*), тут є символом несправедного шляху, що призводить до появи низхідного руху від *c* — *catabasis*. Засобами розкриття художньої ідеї є поступове «зростання» хорового звучання, але відповідно до заглибленого характеру, воно залишається в межах тихої, затаєної динаміки.

Третє проведення теми Долі В. Кирейко доручає партії сопрано. Митець незмінно розпочинає тему з тоніки, і тому звучання високих жіночих голосів у низькій теситурі продовжує створення відчуття непереборної туги.

На *ostinato* тонічної квінти, згодом тоніки у басів звучить драматичний речитатив «разслаб, ужаснулся, поблѣд», що змінюється на благальні мотиви з розспівом складів «о горе в сущим в нем» у жіночого складу хору на тлі двічі повтореної видозміненої теми моря у тенорів.

Новий тематичний епізод *Piu animato* містить чотириразово повторений текст «о горе в сушм в нем». Це фугатна побудова з короткою темою, де висхідний рух на чисту кварту символізує осягнення того, що призначено Вищими силами і є відсилкою до епохи бароко. Поступове насичення звукообразу за допомогою почергового проведення теми *f* в партіях сопрано, альтів, тенорів і басів призводить до кульмінації і завершення *rit. e dim.* до *p* низхідним рухом терцієвими вторами альтів і тенорів у мелодичному *c-moll*. І саме з тихої динаміки розпочинається другий куплет «Возвратил я бѣдний бѣг свой вскорѣ», *Tempo I*, де первісна тема Долі героя модифікується тембрально, оскільки композитор поєднує її варіанти в партіях тенорів і альтів, що звучать на тлі тричі проведеної *ostinato* теми моря у басів. Відбувається концентрація теми Долі у синтезі з висхідними квартовими мотивами з фугато та викладом її надалі у збільшенні зі звучанням секстовою второю у жіночого хору драматичного речитативу «И воплем плачевным». Фугато «Воздев руце горе» (*Piu animato*) природньо підводить до кульмінаційного сплеску «О, Христе!». Дворазове звернення *tutti* хорового масиву «О, Христе!», побудоване на звучанні нестійкого домінантового секундакорду до *as-moll*, за яким йде схвильований за характером розділ *Affetuoso*, заснований на стретному вступі хорових партій із скорботною темою в межах малої терції «Не даждь сотлѣть во адѣ!». Надалі інтонаційний рух голосів продовжується за умов мелодичної самостійності, де звучить відгомін теми моря (*Molto sostenuto*), благальних мотивів, що завершують цей розділ.

Останній, третій куплет є втіленням тем моря і Долі героя на матеріалі перших двох куплетів. У такий спосіб В. Кирейко досягає єдності всієї композиції. Останнє проведення розділу *Piu animato* (фугато), де квартову тему «О милости бездна!» композитор підсилює триолями, отримує подвійну функцію: головної кульмінації й одночасно підсумку. Надихаючий звукообраз кульмінаційних останніх тактів твору стверджує надію на милість Божу, що підкреслено потужною динамікою *ff*, структурним поширенням, поєднанням хорового звучання у тонічному акорді.

Висновки. Відповідно до системності процесу створення диригентської концепції, проаналізовано «Два хори на вірші Г. Сковороди» В. Кирейка. Акцентовано, що розкриваючи духовний сенс поезій геніального українського філософа, сквородинівський цикл В. Кирейка є прикладом «міжепохального діалогу музики і слова» (Мельник, 2004, с. 10), отримуючи ознаки стилю необароко не тільки завдяки уведенню до звукопростору ХХ ст. поетичної спадщини ХVІІІ ст., але й додаванню до музичної тканини хорових творів риторичних фігур — символів барокової доби. Розкриваючи художню ідею циклу, виявлено, що хорова мініатюра-пейзаж «Ах, поля» є земним простором, що отримує асоціативну функцію, а шляхом до вищого простору — Божого — виступає другий хор — драматичний монолог «Видя житіє сего я горе». У першому хорі — «Ах, поля» розкривається сутність пантеїстичного вчення Г. Сковороди, збагачена й посилена хоровими барвами, що в підсумку створює картину райського саду. Другий хор диптиху — «Видя житіє сего я горе» — репрезентує тяжкий шлях героя до Бога, до розуміння його милості. Якщо звуковій палітрі хору «Ах, поля» притаманна «пастельна» динаміка, прозора фактура, переважно мелодико-гармонійна, то розмаїття фактурних прийомів у хоровому творі «Видя, житія сего я горе» вражає: від октавних унісонів до шестиголосся, від *ostinato* до поліпластовості та фугатних побудов тощо. Насиченими є й гармонійна мова, й тональний план, а розмаїття динамічних барв і розвинена темпова драматургія сприяють створенню драматичного образу. Динамізації руху сприяють контрастуючі зіставлення розділів у хорі «Видя житіє сего я горе» та концертуючий барочний стиль у хорі «Ах, поля». У фіналах хорових композицій ритмічне й гармонічне єднання хорового масиву на потужній динаміці є вершиною кульмінаційного злету і надає «Двом хорам на вірші Г. Сковороди» В. Кирейка логічної завершеності в розкритті художньої ідеї — віднайденню героєм щастя в гармонії з природою, надія на милість Господа і спасіння у горньому світі.

Список посилань

- Донцова-Пушенко, К. Ю. (2019). Ідилічне й апокаліптичне в музичній драматургії концерту «Сад божественних пісень» І. Карабиця. *Культура України*, 63, 42–52.
- Донцова-Пушенко, К. Ю. (2021). Втілення жанрової ідилії в хорівій мініатюрі В. Кирейко «Ах, поля» на текст Г. Сковороди. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 37 (1), 69–73.
- Кирейко, В. (1979). *Хорові твори*. Музична Україна.
- Котлярєвська, О. І. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства].
- Мельник, Л. О. (2004). *Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства].
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть: монографія*. Факт.
- Романюк, І. (2009). Хорова симфонія О. Щетинського «Узнай себе» як увиразнення національної української картини світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць*, 25, 26–46.
- Романюк, І. (2016). Музичний трактат О. Щетинського за текстами Г. Сковороди: українська картина світу ХХІ століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2, 85–89.
- Сковорода, Г. (1968). *Сад пісень*. Веселка.
- Сухомлінова, Т. П. (2018). Типові ознаки відродження як історичного періоду розвитку музики в системі мистецтв. *Культура України*, 61, 210–222.
- Шевчук, Т. (2011). Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*, 5, 24–35.
- Шестеренко, І. (2008). *Творчість Віталія Кирейко в курсі історії української музики: навчально-методичний посібник*.

References

- Dontsova-Pushenko, K. Yu. (2019). Idyllic and apocalyptic in the musical dramaturgy of the concert “Garden of Divine Songs” by I. Karabyts. *Kultura Ukrainy*, 63, 42–52. [In Ukrainian].
- Dontsova-Pushenko, K. Y. (2021). The genre idyll embodiment in the choral miniature “Ah, the fields” by V. Kyreiko based on the text by H. Skovoroda. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 37 (1), 69–73. [In Ukrainian].
- Kyreiko, V. (1979). *Choral works*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].

- Kotliarevska, O. I. (1996). *Variational potential of a musical work: the cultural aspect of interpretation* [Thesis of the Candidate of Art Criticism]. [In Ukrainian].
- Melnyk, L. O. (2004). *Neo-baroque trends in the music of the XX century* [Thesis of the Candidate of Art Criticism]. [In Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX and early XXI centuries : a monograph*. Fact. [In Ukrainian].
- Romaniuk, I. (2009). Choral symphony “Know Yourself” by O. Shchetynskyi as an expression of the national Ukrainian picture of the world. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zbirnyk naukovykh prats*, 25, 26–46. [In Ukrainian].
- Romaniuk, I. (2016). A musical treatise by O. Shchetynskyi based on the texts by H. Skovoroda: Ukrainian picture of the world of the XXI century. *Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 2, 85–89. [In Ukrainian].
- Skovoroda, H. (1968). *Garden of songs*. Veselka. [In Ukrainian].
- Sukhomlinova, T. P. (2018). Typical signs of revival as a historical period of the music development in the system of arts. *Kultura Ukrainy*, 61, 210–222. [In Ukrainian].
- Shevchuk, T. (2011). The musical code of Hryhoriy Skovoroda’s works. *Slovo i Chas*, 5, 24–35. [In Ukrainian].
- Shesterenko, I. (2008). *Vitaliy Kireiko’s creativity in the course of the Ukrainian music history: educational and methodological guide*. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 12.08.22

В. О. Бугайова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

УКРАЇНСЬКИЙ СУПРОТИВ РОСІЙСЬКІЙ АГРЕСІЇ В КОНТЕКСТІ «РЕЖИСУРИ ДІЇ»

В. О. Бугайова. Український супротив російської агресії в контексті «режисури дії»

Аналізуються публікації Гі Дебора, Р. Кайуа, Б. Массумі та інших, присвячені «суспільству спектаклю», його особливостям та засобам існування. Методологічною основою аналізу «режисури дії» українського супротиву російській агресії стали праці Р. Ешелмана, Дж. Біррінгера та інших, у яких розглянуто різні театралізовані художні форми в сучасній культурі, інші аспекти проблеми, яка досліджується. Доведено віддзеркалення героїчного супротиву українського народу російській агресії в сьогоденні сучасними театралізованими художніми формами. Акцентується на т. зв. «режисурі дії», завдяки якій формується художньо-естетичне відображення драматичних подій соціокультурної дійсності російсько-української війни сценічними засобами виражальності. На основі аналізу свідомих організованих сценічних дійств українського суспільства виявлено основні символічні ознаки зазначеного супротиву. Охарактеризовано комплекс сценічних виражальних засобів, задіяний у «режисурі дії» такого супротиву російській агресії. Зазначено перспективи подальших досліджень у цьому напрямку.

Ключові слова: *сценічне мистецтво, театралізоване середовище, артпроект, символіка, режисура дії, Україна, російська агресія.*

V. Buhaiova. Ukrainian resistance to Russian aggression in the context of “directing of action”

The purpose of the article is to analyze the reflection of the Ukrainian people’s heroic resistance to Russian aggression in modern theatrical art forms in the context of “action directing”.

The main methodological tool for the study of the mentioned problem is a formal and art-scientific analysis of a set of theatrical artistic forms, which, in our opinion, today form a certain theatrical environment.

An important set of ideas on which the study of such a symbolic environment is based are ideas

related to the formation of a certain “symbolic field”. In addition to the interpretation of the concept of “symbol” by classical European philosophy, the ideas of philosophers and cultural scientists of the XX century remain effective. (from B. Russell, J. Dewey, R. Carnap, J. Piaget, E. Cassirera, S. Langer, A. Whitehead, K. G. Jung, T. Todorov, O. F. Losev, Yu. M. Lotman, R. Eshelman, J. Birringer etc.), who considered various aspects of the implementation of “action directing” in the formation of modern artistic forms and symbolic expressions. Approaches substantiated by Guy Debord, R. Caiua, B. Massumi, R. Eshelman, J. Birringer, and others also appear to be methodologically important on various aspects of the problem under investigation.

The result of the research presented in this article is understanding of the main theatrical forms and art practices which are implemented in the context of “directing of action” during Ukrainian resistance to Russian aggression.

The scientific novelty of the research presented in the article is consists in understanding those projects of various typological orientations that were created by Ukrainian artists and Ukrainian society during the active phase of Russian aggression against Ukraine. The article proves that Ukrainian civil society uses both archetypal and ultra-modern figurative and semantic constructions to symbolize its opposition and implements them in the context of “directing of action”.

The practical significance of the results of the study is that based on the understanding of the need to nurture the creative thinking of modern directors of theatrical forms and art projects in accordance with the requirements of both Ukrainian civil society and professional requirements.

Keywords: *stage art, theatrical environment, art project, symbolism, action direction, Ukraine, Russian aggression.*

Постановка проблеми. Актуальність зазначеної статті зумовлена значимістю тих драма-

тичних подій, які переживає український народ з моменту активної фази російської агресії щодо нашої країни з лютого 2022 р. Супротив цій агресії (військовій, економічній, інформаційній) є найважливішою історичною та соціокультурною подією, яка відбувається на сьогодні і визначає подальшу долю нашої країни й народу. Звернення до віддзеркалення героїчного супротиву українського народу російській агресії в театралізованому символічному дійстві важливе ще й тому, що в контексті «режисури дії» відбувається зворотній контакт з аудиторією, адже «режисюра дії» набуває поширення в межових з мистецтвом сферах життєдіяльності. Цей контакт є не тільки емоційним, але й дієвим, що є вкрай важливим для українського народу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У наукових публікаціях зарубіжних, вітчизняних дослідників театралізованих художніх форм неабияк методологічно важливими є підходи, обґрунтовані Гі Дебором, Р. Кайуа, Б. Массумі та ін. щодо різних аспектів проблеми, яка досліджується. Теорія Гі Дебора щодо розвитку «суспільства видовища» («суспільства спектаклю») продовжує бути актуальною для роз'яснення механізмів існування суспільства в умовах «капіталістичної демократії». Критичне ставлення Гі Дебора до споживацької ідеології пояснюється тим, що в капіталістичній цивілізації такий «спектакль», зумовлений структурою самого суспільства, де існує розподіл праці, підтримує сам себе (Debor, 1967). Але, критикуючи споживацьку ідеологію, дослідник глибоко осмислює атрактивність та подієвість видовищних стратегій сучасного суспільства в країнах розвинутої демократії, які активно впливають на прийняття рішень політичними та економічними елітами своїх країн.

Апологет «філософії активіста» та «філософії досвіду» Б. Массумі звертається до поняття «соціальної дії» й осмислює його у вигляді теорії афекту (Massumi, 2017). Він поміщає афект як такий у несвідому «зону нерозрізненості» чи «зону невизначеності» між думкою та дією. Ця зона невизначеності є «полем виникнення» детермінованого досвіду (Massumi, 2002). Зазначена теза науковця є важливою для розуміння того, як формується «афективна соціальна дія» в умо-

вах трагічного соціокультурного та історичного досвіду. Висновок дослідника про те, що «афективний досвід» (афективне поле сприйняття дійсності) є результатом певної синестезії почуттів, стає «ключем» до розуміння мети «режисури дії», яка сприяє репрезентації такого досвіду через художні театралізовані форми.

Розвинення Р. Каюа теорії гри, певним чином, пояснює орієнтованість ігрових стратегій у межах «режисури дії» на умови невизначеності (Caillois, 1958). Безумовно, процеси символізації мають певний ігровий потенціал, але, у випадку символізації певного громадянського пориву, правила гри реалізуються лише частково. Цікавими також є й ідеї дослідника щодо ставлення людини до війни як до сакрального (Каюа, 2003).

Важливий для дослідження комплекс літератури становлять праці Дж. Біррінгера (Birringer, 1991), Р. Ешелмана (Eshelman, 2001), Х. Адріана (Adrian, 1974), Е. Блоха (Bloch, 1988), М. Бенаму та Ч. Карамелло (Benamou & Caramello, 1977), Р. Голдберга (Goldberg, 1984; Goldberg, 1997) та ін., у яких розглядалися різні аспекти формування акціонізму, «режисури дії» тощо. Українські мистецтвознавці та культурологи теж досліджували окремі аспекти зазначеної проблеми: О. Апчел — проблеми становлення українського документального театру (Апчел а, 2014; Апчел б, 2014), В. Бугайова — проблему розвитку креативного мислення в режисерській артпрактиці (Бугайова, 2014; Креативне мислення, 2017), В. Гореславець — роль фестивального руху в процесі освоєння режисури (Гореславець, 2015) О. Лачко — проблему розвитку неklasичних театральних форм (Лачко а, 2014; Лачко б, 2014), І. Машенко — питання розвитку спортивно-художніх дійств (Машенко, 2018; Машенко, 2021), Р. Набоков — масові форми театального мистецтва у святково-сміховій культурі України (Набоков, 2014). Утім, події російсько-української війни гостро актуалізували питання про віддзеркалення українського супротиву сценічними засобами художньої виражальності, активізації технологій «режисури дії» в цьому супротиві.

Мета статті — проаналізувати віддзеркалення героїчного супротиву українського народу

російській агресії в сьогоденні сучасними театралізованими художніми формами в контексті «режисури дії». Об'єктом дослідження є «режисура дії» як певний вид прикладної режисури, яка реалізується в умовах розмивання меж між мистецтвом і культурою повсякденності, а предметом — віддзеркалення героїчного супротиву українського народу російській агресії в її контексті.

Основним методологічним інструментарієм дослідження зазначеної проблеми є формально-мистецтвознавчий аналіз сукупності театралізованих художніх форм та сучасних артпрактик, які віддзеркалюють героїчний супротив українського народу російській агресії.

Важливим комплексом ідей, на яких базується дослідження, є ідеї, які стосуються як власне функціонування театралізованих художніх форм та сучасних артпрактик, означених багатьма дослідниками акціонізму (Р. Ешелман, Дж. Біррінгер та ін.), так і ідеї філософів і культурологів ХХ ст. (Б. Расела, Дж. Д'юї, Р. Карнапа, Ж. Піаже, Е. Касирера, С. Лангер, А. Вайтхеда, К. Г. Юнга, Ц. Тодорова, О. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана та ін.), які обґрунтовують силу символізації в соціокультурних процесах сьогодення. Однією з ключових праць із зазначеної проблематики є, як відомо, «Філософія символічних форм» Е. Касирера, яка розглядає філософію культури як філософію символу, а культуру — як творчість, певну систему символічних форм (Cassirer, 1923–1929), і цей висновок є вкрай продуктивним для розуміння процесів утворення і художніх форм зокрема.

Ідеї, які стосуються «режисури дії», ґрунтуються на дослідженні пізніх постмодерних та метамодерних соціокультурних процесів, які потребують від суспільства орієнтації на «відкритий публічний жест». Цікавий висновок стосується того, що в діджиталізованому просторі сучасної культури «режисура дії» має здатність масштабуватись (Birringer, 1991). Це примножує атрактивність зазначеного «відкритого публічного жесту», не в останню чергу і завдяки суспільному резонансу. Якщо традиційна театральна режисура властива інституційному театру, де формується естетична цінність мистецької інформації як самоціль елітарного ек-

периментального мистецтва, то «режисура дії», як прикладна режисура сьогодення, виходить за межі театрального мистецтва як такого, парадоксальним чином ігровими засобами сценічної виражальності організує важливе суспільно активне дійство.

Наукова значущість статті полягає в самій постановці проблеми, адже є вкрай важливим наукове осмислення тих проєктів різного типологічного спрямування, які були створені українськими митцями та українським суспільством під час активної фази російської агресії проти України. У статті доводиться, що українське громадянське суспільство використовує як архетипні, так і ультрасучасні образно-сміслові конструкції для символізації своєї опозиції ворогові. Користуючись технологією «режисури дії», цей важливий для України зміст набуває форми театралізованого масового видовища (театралізованої художньої форми). Безумовно, мистецтво режисури, яке розуміється нами як високий рівень майстерності перетворень художнього матеріалу в просторово-часовому синтезі мистецтв, є важливим інструментом символічної організації суспільно важливих ігрових дій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, активна фаза російсько-української війни розпочалась для нашої країни 24 лютого 2022 р. неспровокованим Україною вторгненням російського агресора на землю нашої країни. Утім, агресивні військові, економічні та інформаційні дії велись рф з 2014 р. і завжди викликали супротив українського народу. Утвердження агресором думки про відсутність суб'єктності нашої державності, прагнення геноциду української нації ніколи не приховувались, а на момент вторгнення артикулювались, відкрито та цинічно. Мета агресора — ракетний терор, придушення опору громадянського суспільства, знищення української державності — викликала активний супротив усіх верств суспільства України і її політичного керівництва.

Саме громадянське суспільство України, яке встигло сформуватись під час подій Помаранчевої революції 2004 р., створило певну сукупність театралізованих форм, яка стала результатом цілеспрямованої діяльності з художньо-естетич-

ного відображення драматичних подій війни і, що особливо важливо, віддзеркалення українського супротиву агресорові в масштабах від особистості до суспільства загалом.

Українці, які залишились боронити рідну землю на воєнному, економічному, інформаційному і культурному фронтах, та українці, котрі виїхали за кордон і там розпочали організувати супротив агресорові, об'єднались у своєму прагненні перемоги над росією. Підтримані прогресивними країнами світу, українці в масових масштабах осмисленої діяльності віднаходили в певних образно-символічних конструкціях ті смисли, які надихали і досі надихають націю протидіяти ворогу.

Символізм українського супротиву російській агресії утворюється як «класичними» формами масової художньої культури, так і різноманітними некласичними театралізованими формами і сценічними практиками.

Так, серед найпоширеніших «класичних» форм масової художньої культури є: концертні проекти (з різновидами — мітинги-концерти, концерти з телетрансляцією тощо); театралізовані мітинги; фестивальні проекти та ін.

Одним з масових концертів, які надихнули як учасників, так і майже 5000 реально присутніх глядачів / слухачів та багатомільйонну телеаудиторію світу, стало «Євробачення», перемогу в якому здобув український гурт та концертний проект «KALUSH ORCHESTRA» (режисер-постановник виступу: О. Жембровський). Перемога «KALUSH ORCHESTRA» надихнула українську націю, підтвердила силу її духу, а пісня-переможець стала «вірусною» у всьому світі. Основою символічно-сміислової концепції проекту став образ матері — вселенська Мати, яка надає життя всьому на землі, національна — Мати-українка, яка народжує та дбає про своїх дітей, та Мати духовна — берегиня українського духу, котра надихає їх і захищає своїх дітей. Національні архетипи, покладені в основу музичного проекту, не тільки «підтримувались» темпоритмічно піснею та танцем виконавців, але й візуалізувались мультимедійними засобами художньої виражальності, транслюючи синергію українського духу на увесь світ. Режисура виступу українського гурту повністю відпові-

дала смислового наповненню пісні, яка представлялась. Мінімалізм театральних засобів з наявністю акцентної візуальної деталі (рожевого капелюха головного виконавця), виправданий ситуацією війни, не відволікав від змісту пісні, яскравою та глибокою водночас. Сам факт прямої трансляції виступу підвищив атрактивність «жесту» українського гурту й його символічне та соціокультурне значення (це продемонстрував, до речі, приклад з «поширенням» зазначеного капелюха як символу українського супротиву по світу).

Іншим прикладом використання «режисурної дії» в організації українського супротиву російській агресії став музично-концертний проект, організований та створений Благодійним фондом М. Єфросініної «Доброго вечора, ми з України», був розпочатий відомою українською телеведучою з Варшави. Проект об'єднав практично всі країни Європейського Союзу (його аудиторія становила 5000-10000 офлайн- й онлайн-глядачів / слухачів). Особливістю зазначеного проекту став збір коштів на підтримку України в її боротьбі з агресором. Символіка українського прапора, національна орнаментика нашої країни склала образну символічну конструкцію цього проекту. Активне донатування публікою української армії під час трансляції, реакція підтримки його аудиторією ідеї супротиву російській агресії та щирий відгук на «художній жест» учасників проекту дозволила М. Єфросіній масштабувати енергію супротиву на багато країн Європи.

Ще один з наймасштабніших проектів супротиву, організований за кордоном, — «SAVE Ukraine #STOPWAR» — концерт-телемарафон з ретрансляцією на 20 країн світу. Ідея проекту, закладена в його назві, об'єднала лідерів думок світової спільноти, активістів, волонтерів усього світу на підтримку України в російсько-українській війні. Синтетичність художнього та документального матеріалу (під час концерту-телемарафону транслювались документальні кадри російсько-української війни), створення ефекту співпереживання й співучасті глядача в цьому дійстві (донатування ЗСУ, волонтерських проектів в інтерактивному режимі) свідчить

про використання технологій «режисури дії» в організації зазначеного артпроєкту.

Ціла серія мітингів-протестів «SAVE Ukraine, SAVE Mariupol» проведена по всій Україні, за кордоном на підтримку жителів Маріуполя та мужніх героїв — АЗОВців, які його захищали. Трагічна доля захисників стала предметом багатьох виставок, інсталяцій та інших культурних проєктів усю країну. На підтримку ЗСУ й військовополонених АЗОВців у Києві 21 серпня 2022 р. відбувся масовий благодійний велопробіг «FIRE WAY KYIV», у якому взяли участь рятувальники ДСНС, представники громади, усі небайдужі.

Слід зауважити, що сфера театралізованих форм існує як відносно самостійне явище. Вона, певним чином, відрізняється від театрального мистецтва вираженою мірою представленості в ній реального, достовірного, «документованого» начала. Утім, вона є певною сукупністю як театралізованих форм різних артпрактик, так і спонтанних проявів «театральності» у повсякденній культурі, де вони виконують переважно функції естетизованих форм загального культурно-комунікативного спрямування. Свого часу, О. Апчел проаналізувала важливий аспект подолання меж між театральною культурою та культурою повсякденності (Апчел b, 2014), довівши, що результатом такого поєднання є «гібридні» художні форми з оберненістю в повсякденність, підтверджену документально. І не тільки вистави документального театру як такого. Це, насамперед, театралізовані форми, які створюються за допомогою «режисури дії» у формі багатозначної історії-комунікації, на межі мистецтва та повсякденного потоку життя.

Так, напередодні свята Державного прапора та Дня Незалежності України в Києві, на Хрещатику організували виставку-показ знищеної техніки окупантів. Буденне життя киян поєдналось з гордістю за ЗСУ, за українських героїв, які боронять нашу землю. Агресор мріяв «пройти Хрещатиком», йому «організували» цей наочний «парад». Символічно, що навіть діти підходили до цієї техніки (уже металобрухту) і пишались міццю наших воїнів.

«Мова, кухня, традиції» — зазначена символічно-смилова конструкція закладена в проєкті «Борщ — українська культурна спадщина». У нього входили як презентації рецептів українського борщу за кордоном, так і виставки, офлайн-стрімінги з кухарями, збирачами українського надбання тощо. Результатом реалізації цього міжнародного проєкту стало те, що «український борщ увійшов до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, що потребує термінової охорони». Відповідне рішення ухвалили 1 липня 2022 р. на 5-му позачерговому засіданні Міжурядового комітету з охорони нематеріальної культурної спадщини. «Перемога у війні за борщ — наша!» — повідомив міністр культури та інформаційної політики Олександр Ткаченко у Facebook¹.

«Сьогодні 5 місяців моїм заняттям з мовоньки. Вони були, є і будуть вільними для всіх охочих. Так, заняття нон-стоп. Ні, я не збираюсь брати паузи. Що не розуміють сторонні: це не лише моє волонтерство. Як відповідала я раніше на численні неоригінальні питання “звідки у киянки така українська”: це моя освіта, моя робота і моя любов... Так, до нас численні рази приходила русня, писала свій гі(в)мн і матюки на “Азов” та українців. Ні, це нікого не зупинило і не відбило бажання вчити мову. Лише посилило впевненість у важливості цієї справи. Бо мовний фронт пов’язаний із нашою ментальністю та її самобутністю», — так зазначала Міла Шевчук, одна з учасниць проєкту «Вчимо українську»². Важливими компонентами проєкту стали концерти української пісні, виставки української культурної спадщини тощо.

Утім, до неklasичних театралізованих форм належить і сучасний український документальний театр. «Вона війна» — прем’єрна постдокументальна вистава у Львові, яка народилася в результаті колаборації двох театральних колективів (режисер: К. Васюков з театру «Публіцист»). У виставі використовуються лише реальні історії, що оповідають жінки зсередини війни. Мова в спектаклі — пряма, оскільки ще не написані навіть документи-мемуари. Баланс

1. <https://life.prawda.com.ua/culture/2022/07/1/249372/#:-:text>

2. https://www.facebook.com/friends/suggestions/?profile_id=100000678500195

вистави полягає і в чергуванні ігрових візуальних та аудіальних історій, які звучать з екрану від безпосередньо носіїв цих історій у супроводі авторської комп'ютерної графіки (медіахудожник: Д. Беляєв, випускник ХДАК).

Серед прикладів символізації українського супротиву та втілення національної смислової архетипіки можна назвати і славетну перемогу українського боксера О. Усика за світові титули. Образ українського козака, презентований спортсменом на попередніх зустрічах з суперником, надихнув мільйони глядачів поєдинку на підтримку України в її боротьбі. Таким чином, наявність образно-символічних конструкцій у спортивних масових дійствах, ґрунтовно досліджена І. Машенко, проявлена в режисурі спортивного дійства до самого бою та підтримана стилістично помічниками відомого українського боксера.

Сучасні некласичні та постнекласичні театралізовані форми кардинально змінили статус митця у його взаєминах із глядачем / слухачем. Ми відзначали необхідність формувати креативне мислення сучасного режисера таких театралізованих форм (Бугайова, 2014). Це завдання стоїть не лише перед мистецькими освітніми закладами, але й перед неформальними мистецькими інституціями.

Висновки. Таким чином, можна констатувати, що:

1) віддзеркалення героїчного супротиву українського народу російській агресії сучасними театралізованими художніми формами актуалізовано не лише драматичними подіями сьогодення, але й глибоким «архетиповим» корінням української національної свідомості;

2) осмислення тих проєктів різного типологічного спрямування, які були створені українськими митцями та українським суспільством під час активної фази російського агресії проти України, доводить, що українське громадянське суспільство використовує в символізації свого супротиву як архетипові, так і надсучасні образно-символічні конструкції;

3) технологія «режисури дії» є процесуальною, залучаючи людину та її цінності в перспективу сьогодення-майбутнє;

4) той «афективний досвід», який зараз отримує українська нація у своєму героїчному супротиві російській агресії, стане джерелом та мотивацією подальшого формування креативного мислення сучасних режисерів театралізованих форм і артпроєктів.

Перспективи подальшого дослідження зазначеної проблематики полягають у подальшому осмисленні впливу креативного мислення сучасних українських режисерів театралізованих художніх форм і артпрактик на формування театралізованого середовища України та зарубіжжя.

Список посилань

- Апчел, О. А. в (2014). Подолання меж між театральною культурою і культурою повсякденності в документальному театрі. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 24–25 квіт. 2014 р., 20.
- Апчел, О. А. а (2014). *Документальний театр у контексті сучасної культури* [Автореферат дисертації кандидата, Харківська державна академія культури]
- Барсукова, О. (2022). Український борщ визнали об'єктом культурної спадщини ЮНЕСКО. *Українська Правда. Життя*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/07/1/249372/#:~:text=>
- Бугайова, В. О. (2014). Розвиток системно-креативного мислення майбутнього режисера естради та масових свят. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 3, 222–228.
- Каюа, Роже (2003). *Людина та сакральне*. (Видання, доповнене трьома додатками, про секс, гру, війну в їхньому відношенні до сакрального). А. В. Усик (Пер. з фр.). Ваклер.
- Креативне мислення у режисерській арт-практиці (2017): програма та навчально-методичні матеріали. В. О. Бугайова (Розробник). ХДАК. *Бібліотека Харківської державної академії культури*. <http://lib-hdak.in.ua/electronic-catalog.html>
- Лачко О. Ю.а (2014). Енвайронмент — новаторська театральна практика ХХ століття. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: матеріали Сьомої Міжнародної науково-творчої конференції, 9 квіт. 2014 р., 108–110.
- Лачко О. Ю.б (2014). Перформанс у сучасному театральному континуумі. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: матеріали

- всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 24–25 квіт. 2014 р., 171–172.
- Машченко, І. О. (2021). Репрезентації спортивно-художніх дійств у ХХ — поч. ХХІ ст.: соціокультурні виміри. [Дисертація доктора, ХДАК].
- Машченко, І. О. (2018). Репрезентація образу людини у спортивно-художніх дійствах. *Achievements and problems in the field of social sciences in the modern world: international sci. and practical conf.*, December 14–15, 139–141.
- Набоков, Р. Г. (2014). Масові форми театрального мистецтва у святково-сміховій культурі України. Автореферат дисертації, ХДАК].
- Adrian H. (1974). *Total Art: Environments, Happening and Performance*. W W Norton & Co Inc.
- Benamou, M., Caramello, C. (1977). *Performance in Post Modern Culture*. Paj Pubn.
- Bloch, E. (1988). *The Utopian function of art and literature: Selected Essays*. The MIT Press.
- Caillois, Roger (1958). *Les jeux et les hommes*. Editions Gallimard.
- Debord, Guy-Ernest (1967). *La Société du spectacle*. Gallimard Education.
- Goldberg, R. (1984). *Performance: The Golden Years*. ABRAMS.
- Goldberg, R. (1997). *Performance Art: from futurism to the present*.
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- Massumi, Brian (2017). *The Principle of Unrest: Activist Philosophy in the Expanded Field*. Open Humanities Press.
- References**
- Apchel, O. A.b (2014). Overcoming the boundaries between theatrical culture and culture of everyday life in documentary theatre. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia: materials of the All-Ukrainian scientific-theoretical conference of young scientists*, April 24–25, 2014, 20. [In Ukrainian].
- Apchel, O. A.a (2014). *Documentary theatre in the context of contemporary culture* [PhD thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. [In Ukrainian].
- Barsukova, O. (2022). Ukrainian borsch recognized as a UNESCO cultural heritage site. *Ukrainska Pravda. Zhyttia*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/07/1/249372/#:~:text=> [In Ukrainian].
- Buhaiova, V. O. (2014). Development of system-creative thinking of the future stage director and mass holidays. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 3, 222–228. [In Ukrainian].
- Cayoua, Roger (2003). *Man and the sacred. (Edition, supplemented with three appendices, on sex, play, war in their relation to the sacred)*. A. Usik (Trans. from the French). Wackler. [In Ukrainian].
- Creative thinking in directing art practice (2017): program and teaching materials. V. O. Buhaiova (Developer). KSAC. *Biblioteka Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury*. <http://lib-hdak.in.ua/electronic-catalog.html>. [In Ukrainian].
- Lachko O. Yu.a (2014). Environments — innovative theatrical practice of the XX century. *Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii: materials of the Seventh International Scientific and Creative Conference*, April 9, 2014 p., 108–110. [In Ukrainian].
- Lachko O. Y.b (2014). Performance in the modern theatrical continuum. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia: materials of the All-Ukrainian scientific-theoretical conference of young scientists*, April, 24–25. 2014 p., 171-172. [In Ukrainian].
- Mashchenko, I. O. (2021). *Representations of sports and artistic events in the XX — early XXI centuries: socio-cultural dimensions*. [PhD thesis, KSAC]. [In Ukrainian].
- Mashchenko, I. O. (2018). Representation of the human image in sports and artistic events. *Achievements and problems in the field of social sciences in the modern world: international scientific and practical conference.*, December 14-15, 139-141.
- Nabokov, R. H. (2014). *Mass forms of theatrical art in the festive and laughing culture of Ukraine*. [Dissertation abstract, KSAC]. [In Ukrainian].
- Adrian H. (1974). *Total Art: Environments, Happening and Performance*. W W Norton & Co Inc. [In English].
- Benamou, M., Caramello, C. (1977). *Performance in Post Modern Culture*. Paj Pubn. [In English].
- Bloch, E. (1988). *The Utopian function of art and literature: Selected Essays*. The MIT Press. [In English].
- Caillois, Roger (1958). *Les jeux et les hommes*. Editions Gallimard. [In French].
- Debord, Guy-Ernest (1967). *La Société du spectacle*. Gallimard Education. [In French].
- Goldberg, R. (1984). *Performance: The Golden Years*. ABRAMS. [In English].
- Goldberg, R. (1997). *Performance Art: from futurism to the present*. [In English].
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press. [In English].
- Massumi, Brian (2017). *The Principle of Unrest: Activist Philosophy in the Expanded Field*. Open Humanities Press. [In English].

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЕСТРАДИ У ВІЙСЬКОВИЙ ЧАС

С. Б. Манько. Тенденції розвитку естради у військовий час

Розглянуто діяльність українських артистів у військовий час сьогодення. Відзначено, що для вітчизняних виконавців написання і втілення мотивуючих композицій, які продиктовані сучасними реаліями війни, є обов'язковим елементом творчості, адже їх головне завдання — надихати піснями на перемогу та піднімати дух українського народу.

Виявлено важливість заходів як щодо волонтерських концертів для бійців, так і з приводу виступів на спеціальних заходах зі зборами коштів на допомогу ЗСУ в нашій країні і поза її межами.

Визначено, що об'єднання артистів заради творчих проєктів під час війни є позитивним прикладом для країни.

Виявлено основні тенденції функціонування та розвитку вокального мистецтва естради на сучасному етапі в Україні. Доведено, що діяльність вітчизняних артистів є важливим надихаючим аспектом для суспільства. Також проаналізовано значення всіх розглянутих тенденцій для досягнення перемоги країною.

Ключові слова: *естрадне вокальне мистецтво, вітчизняні артисти, військова тематика.*

S. Manko. Development trends of variety art during the wartime

The relevance of the article. Currently, at the stage of the war in Ukraine, we simply cannot underestimate the power that the domestic variety vocal art can bring and develop. It can raise the spirit of the Ukrainian people and for the sake of uniting everybody against foreign aggression. Therefore, the study of creativity of domestic performers during the war is undoubtedly the most relevant topic in modern music.

The purpose of the article is to study the functioning of variety vocal art during wartime in the musical space of Ukraine at the current stage. This purpose leads us to solve certain tasks that will help to explore different aspects of this process.

Namely, to conduct an analysis of the contemporary creativity of Ukrainian artists in a patriotic context and to single out the main trends according to which the variety art of the country is currently developing, in order to realize its importance for defeating the enemy.

The methodology. The following general and special approaches are used in the work: comparative-analytical, structural-functional, induction and empirical approach. All the mentioned approaches made it possible to consider the problems of the article more comprehensively and reveal its tasks.

The results. The activity of Ukrainian artists during the wartime is considered. It was noted that for domestic performers, the writing and implementation of motivational compositions dictated by the modern realities of war is a mandatory element of their creativity, because their main task is to inspire with songs for victory and raise the spirit of the Ukrainian people.

The importance of events, both regarding volunteer concerts for soldiers and performances at special fundraising events to help the Armed Forces in our country and abroad, was emphasized.

The scientific novelty. The main trends in the functioning and development of the vocal variety art at the modern stage in Ukraine were identified. It has been proven that the activities of domestic artists are an important inspiring aspect for society. The importance of all considered trends for the country's victory was also analyzed.

The practical significance. The results obtained in the course of the research can be useful, in particular, for variety performers, as well as for studying such courses as the history and theory of modern music of Ukraine, the history and theory of vocal performance, and for understanding the important directions of the development of variety vocal art during the war.

Conclusions. Having examined the panorama of the functioning of the domestic variety art nowadays, certain vector trends in the variety music art were identified, which shape its general development during the wartime.

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

Thus, modern songs of our Ukrainian artists are energetically charged for success and help compatriots not to break down and to be filled with energy from music and lyrics that give strength to the people and inspire victory, and allow people all over the world to notice and feel what is currently happening in our country, so that everyone feels the strength and invincible spirit of our people. So, we can safely claim that variety music during martial law becomes the necessary heart of the nation, which even during war should fight and inspire life and victory, because song is the heart of the Ukrainian people.

Keywords: *variety vocal art, domestic artists, military themes.*

Актуальність теми. У цей складний час, що переживає наша країна, надзвичайно складно знаходити сили для боротьби з жорстокістю ворога і надихатися на перемогу. Нині, на етапі війни в Україні, просто не можна недооцінювати силу, яку здатне привнести, розвинути вітчизняне естрадне вокальне мистецтво для підняття духу українських людей і заради єднання нашого народу проти чужої агресії. Тому дослідження творчості вітчизняних виконавців у період війни є, безперечно, найактуальнішою темою в сучасному музичному мистецтві.

Постановка проблеми. Українська музична культура навіть у складних умовах демонструє всьому світу свою живучість і силу духу нашого народу. В Україні пісня завжди була, є і буде його душею, яка надихає країну на перемогу над ворогом. Зважаючи на це, дослідження тенденцій розвитку естрадного вокального мистецтва під час справжньої війни в нашій державі є важливим фактором як для усвідомлення важливості цього процесу на тлі сьогоденних подій, так і для подальших перспектив його функціонування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Хоча перша фаза війни в Україні розпочалася з 2014 р., друга фаза (з лютого 2022 р.) стала потужнішою, захопивши руйнівною силою більшість областей України. Наразі існують лише поодинокі публікації вітчизняних науковців, присвячені дослідженню українського музичного мистецтва в період з 2014 р. А саме можна відзначити лише дві публікації, що демонстру-

ють, як на національну свідомість впливають патріотичні і військові вірші та пісні (Мачулін, 2022, Дедуш, 2014; Дзинглюк, 2019), написані авторами ще до другої фази війни. Щодо сьогодення, то слід наголосити, що вчені ще взагалі не торкалися його розгляду. Лише в інтернеті є декілька статей не наукового спрямування, у яких поверхово оглядаються деякі пісні українських виконавців чи заходи, які відбуваються у військовий час (Дроздова, 2022; Карпінська, 2022; Міроненко, 2022; Покальчук, 2022). Оскільки процес функціонування музичного естрадного мистецтва знаходиться нині на етапі розвитку і науковці ще практично не встигли проаналізувати його реалії, бажано спробувати дослідити цей аспект детальніше.

Таким чином, **мета статті** — вивчення функціонування естрадного вокального мистецтва у військовий час у музичному просторі України саме на сучасному етапі. Ця мета підводить нас до вирішення певних завдань, які допоможуть дослідити різні аспекти цього процесу: проаналізувати сучасну творчість українських артистів у патріотичному контексті; виокремити головні тенденції, згідно з якими нині розвивається естрадне мистецтво країни, задля усвідомлення його важливості для перемоги над ворогом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вітчизняні артисти, усі без винятку, беруть активну участь у цій війні. Хтось пішов на фронт воювати, хтось звертається до гострої теми, намагаючись підняти патріотичний дух і здійснює підтримку як цивільного населення, що опинилося в складних реаліях життя і понесло втрати близьких, своїх домівок, так і допомагає бійцям, котрі захищають нашу країну на полі бою.

Немає жодного українського виконавця на естраді, який би не торкався цієї болючої теми. Хтось з артистів прагне надихнути на перемогу, задіюючи оптимістичність і бадьорі нотки у своїх композиціях («Україна переможе» Олександра Пономарьова, «Героям слава!» Олега Скрипки, «Байрактар» Тараса Боровка, «Будем воювати» «Юркеш»), хтось вдається більше до лірики, адже в розлуці людям складно бути на великій відстані з коханими, хтось, демонструючи світу весь біль і жорстокість того, що

відбувається, підштовхує світову спільноту до підтримки України всіма можливими засобами.

Музичне мистецтво естради та культура кожного народу функціонує і продовжує свій розвиток у будь-який час, пристосовуючись до заданих умов. За довгий час карантину не лише Україна, а весь світ вже встиг налаштуватися на систему навчання в дистанційному форматі. Онлайн-навчання було запроваджено на досить довгий період як у загальноосвітніх та музичних школах, так і у вищих навчальних закладах. Оскільки цей процес вже налагоджено раніше, з розв'язанням війни росією проти України, наша країна була вимушена на якийсь час взагалі залишити навчання виключно в дистанційному форматі задля безпеки власного народу.

Особливостями підготовки здобувачів у вищих навчальних закладах під час війни, як і під час карантину, є те, що вони продовжують навчання навіть у тих містах України, де досить напружена військова ситуація, зокрема у ЗВО міста Харкова. Специфіка формування умінь та навичок для естрадних співаків у цей час має свої складнощі, адже не у всіх постійно може бути гарний зв'язок, але навчальний процес попри це триває і здобувачі вищої освіти стають відповідальнішими у виконанні творчих навчальних завдань. Робота зі студентами кафедр естрадного вокалу зміщується більше на авторські твори чи на такі, що за тематикою близькі народу. Студенти мають небагато концертних виступів в Україні (це переважно заходи на підтримку ЗСУ), але під час війни важливішим аспектом у творчості стає вміння записувати і монтувати відеокліпи мотиваційного спрямування, оприлюднити їх в інтернеті.

Отже, музичний простір під час складних умов у країні завжди стає мотивуючим. Оскільки в Україні пісня завжди вважалася душею власного народу, артисти (і студенти-початківці, і професіонали) не можуть стояти осторонь цих жаклих подій. Пісні допомагають впоратися з болем та емоціями, «заряджають» на успіх і надихають людей йти до перемоги. Тому багато виконавців особливо натхненно власними композиціями прагнуть підняти дух свого народу.

Закликають триматися і не втрачати віру в перемогу багато українських виконавців, а саме: Monatik (записав відео на свій вірш «From U to Z»), Настя Каменських (виконала надзвичайно чуттєву композицію «Я — Україна»), Ірина Білик (створила пісню «Кордони» про те, що жодні кордони не роз'єднують закоханих людей), Kola (випустила трек «Чи разом» про очікування звістки від коханого), Vazhana (створила надихаючу пісню «Ти моя сила» про те, що саме любов у розлуці з коханими дає сили жити), Оля Цибульська (виконала чуттєву композицію «Минає день»), Mari Cheba (присвятила свою пісню «Нація серця» всім співвітчизникам, які підтримують одне одного), Jerry Heil (представила свою пісню «Мрія», яка вже стала хітом в Україні, про те, що не можна вбити волю народу), гурт «Kazka» (записали реалістичну пісню «I'm not ok»), гурт «Без Обмежень» (створили пісню «24/2» про те, як з війною змінилося життя наших людей, наголошуючи, що вихід із війни лише один — через боротьбу до перемоги), гурт «Цвіт кульбаби» (написав композицію «Йду на війну» з присвятою всім загиблим на цій війні), гурт «Скай» (у пісні «Не відступати і не здаватись» закликає до перемоги), Наталка Могилевська (у треку «Я вдома» підкреслює, що свій дім — це найкраще місце на землі для людини), Tamerlan Alena та Andi Vax (піснею «Вставай, моя Україна» закликають всіх підніматися проти ворога), гурт «Go_A» (піснею «Калина» теж прагнуть об'єднати всіх українців заради перемоги), гурт «Kozak system» (створили пісню «Азов-сталь»), Tarabagova (теж піднімає болочу тему Маріуполя в пісні «Бо ти моя Азов-сталь» про незламних захисників цього героїчного міста), Олег Скрипка (створив креативну пісеньку-кричалку «Героям слава», що надихає країну на перемогу), Марія Яремчук (втілила композицію «Дорога воїна»), Макс Барських (представив ще на початку війни пісню «Буде весна»), Павло Табаков (виконав символічний трек «Забирайся війна»), Jerry Heil у пісні «Геть з України» також продовжує цю тематику, композиція «Перемога» Марії Бурмаки веде нас вперед і не лишає сумнівів, що перемога незабаром.

Ці та багато інших пісень цілодобово лунають в радіоефірах й активно заповнили вітчизняний інтернет-простір. Про те, що ці композиції користуються великою популярністю серед українського населення, безумовно, свідчить значна кількість їх переглядів на YouTube-каналах виконавців, що підтверджує важливість підняття цієї болючої тематики.

Соліст гурту «Антитіла» Тарас Тополя разом з британським співаком Едом Шираном створили спільний трек «2step». Попри те, що Тарас разом з усіма учасниками гурту нині захищають Україну зі зброєю, їм вдалося знайти сили і час втілити цю пісню в життя, а також створити декілька власних композицій на хвилюючу актуальну тематику.

Для російськомовних українських артистів під час війни характерним є те, що в піснях вони почали свідомо переходити на українську, адже кожен виконавець переглянув своє ставлення щодо російської мови в контексті цієї війни. Радіохвилі транслюють лише україномовний продукт, і це також, безсумнівно, сприяє розвитку нашої нації. Так, співачка з Одеси Слава Камінська створила композицію «Додому», перебуваючи в Нідерландах. Це, до речі, перша україномовна авторська пісня співачки. Сергій Бабкін з Харкова надав нове дихання пісні «Я солдат» та створив новий трек на болючу тематику «Далі ми самі». Російськомовний одесит Melovin створив україномовну композицію «Не зволікай». Артисти наголошують, що проблем з російськомовним населенням в Україні ніколи не було, а під час війни з росією перехід на українську вони роблять за покликом душі.

Слід відзначити, що неабияк популярним треком в Україні стала композиція «Доброго вечора, ми з України», створена діджеями з Кременчука. Цей трек заряджає потужною енергетикою і надихає наш народ на перемогу, а те, що він став хітовим у країні, підтверджують десятки мільйонів переглядів в інтернеті.

Ще один символічний трек співає нині вся Україна, і це, звичайно, марш січових стрільців «Ой, у лузі червона калина». Після того, як на початку війни цю пісню на Софіївській площі в Києві виконав яскравий артист Андрій Хливнюк, надавши їй нового дихання, осучаснивши

композицію, вона, безумовно, стала найпопулярнішою і практично культовою в Україні. Її співають всі, від малих дітей, до великої кількості ансамблів дорослих.

Під час війни підняття духу мирних мешканців та особливо військових надзвичайно важливе, тому артисти висловлюють свою громадську позицію за допомогою пісень, поширюючи інформацію про війну в Україні засобами музики по всьому світу. Наші виконавці беруть участь у благодійних концертах як у своїй країні, так і за її межами, збираючи кошти на підтримку ЗСУ. Артисти проводять інформаційну війну проти агресора. Так, співачка Джамала була гостем на фіналі нацвідбору німецького Євробачення в Берліні, де виконала композицію про геноцид кримсько-татарського народу, тримаючи в руках український прапор. Лише під час цього виступу вона збрала 67 млн євро на рахунок ЗСУ. Злата Огневич мала благодійні виступи в Денвері (штат Колорадо, США), де збирала гроші на потреби України. Тіна Кароль виступила на сцені в Токіо в символічній жовто-блакитній сукні. Отже, багато артистів намагаються як в Україні, так і за її межами влаштовувати збір коштів на допомогу українцям.

Конкурс Євробачення 2022 року теж грандіозно продемонстрував, як у світі підтримують Україну в тяжкі часи. Так, пісня вітчизняного гурту «Kalush Orchestra», який виконав на конкурсі композицію «Stefania», що була присвячена матері соліста Олега Псюка, стала символізувати всіх мам, які чекають своїх синів з війни і безмежно переживають за них. Ця тема є найактуальнішою для нашої країни в цей складний час, і вся Європа почула нас, почала підтримувати Україну і відчула наше прагнення до перемоги й духовну міць народу.

Останнім часом артисти періодично почали об'єднуватись задля суттєвих творчих проєктів для виконання важливих патріотичних пісень. Так, у червні 2022 р. на телеканалі «Україна» було презентовано відеокліп на композицію «Ми з України» (створену Машою Лічі, Артуром Железняком та Сергієм Грачовим), у якому задіяно сімнадцять українських виконавців, а саме: Михайло Хома, Ольга Полякова, Тіна Кароль, Юлія Саніна, Наталка Могилевська,

Ольга Цибульська, Олександра Заріцька, Фатот, Melovin, Злата Огнєвіч, Настя Каменських, Сергій Бабкін, Alekseev, Артем Пивоваров та інші. Злата Огнєвіч записувала свою частину пісні, перебуваючи в Чикаго. Такі спільні проекти вітчизняних артистів, котрі разом діють на музичному культурному фронті, безумовно, свідчать про незламність і згуртованість українського народу заради перемоги. Вони, виступаючи проти геноциду нації, підкреслюють, що українці є незламним та надзвичайно сильним народом. Виконавці, об'єднавшись, демонструють важливість цього процесу для всієї країни задля перемоги.

Ще один проект на спільну пісню об'єднав українських яскравих артистів. У ньому Михайло Хома, Олександр Пономарьов, Євген Кошовий, Тарас Тополя та Петро Чорний записали разом трек «Україна переможе», який представлено як марш перемоги. Ця композиція Олександра Пономарьова створена в бадьорому дусі і дещо гумористичному стилі. Вона також має великий мотиваційний потенціал і вже є хітом в Україні.

Пісні цієї війни співають не лише в Україні. Оскільки наш народ дуже співочий, а українські діти займаються вокалом з маленького віку і цей різновид творчості є найпопулярнішим в країні, ми бачимо, що, навіть тимчасово переїхавши в інші держави, діти продовжують виступати на майданчиках чужих для них міст для підтримки України. Діти виконують патріотичні композиції на заходах різних країн зі збору коштів на підтримку Збройних сил України, допомагають своєю творчістю і відчувають, що їх внесок у перемогу є також важливим.

Висновки. Пісня допомагає висловити біль втрат, вилити душу в музику, скинути стрес і йти далі, надає сил і наснаги, вселяє надію й підбадьорює. Отже, під час війни не можна недооцінювати значення близької для масового глядача рідної пісні і артисти стоять на передовій на творчому фронті своєї країни. У багатьох виконавців у період війни написано вже по декілька композицій, присвячених цій складній тематиці, адже зараз мовчати неможливо.

Розглянувши панораму функціонування вітчизняної естради сьогодні, виявлено певні

тенденції в естрадному музичному мистецтві, які формують його загальний розвиток під час війни:

- по-перше, це об'єднання артистів у спільних проектах в одній тематичній пісні на військову тематику;
- по-друге, створення волонтерських колективів, що гастролюють для військових з концертами;
- по-третє, проведення заходів, метою яких є збір коштів для допомоги ЗСУ;
- по-четверте, це написання творів на військову тематику, задля підтримки духу людей і зміцнення патріотичного настрою;
- по-п'яте, перехід на україномовні тексти раніше російськомовних вітчизняних артистів;
- по-шосте, осучаснення і актуалізація старих відомих пісень, наприклад «Ой, у лузі червона калина»;
- по-сьоме, участь у міжнародних проектах, щоб привернути увагу до війни в країні;
- по-восьме, створення мотивуючих відео артистами;
- по-дев'яте, ремікси артистів на свої композиції з іншими сучасними текстами;
- по-десяте, продовження навчання студентів естрадних кафедр у дистанційному режимі з новими ідейними орієнтирами;
- творчість дітей, які з допомогою власного співу долучаються до участі у зборі коштів на допомогу армії.

Отже, сучасні пісні наших українських артистів енергетично заряджені на успіх і допомагають співвітчизникам не зламатися й наповнюватися енергетикою від музики і текстів, що надають сили народу і надихають на перемогу, а людям у усьому світі дозволяють помітити і відчути те, що зараз коїться в нашій державі, щоб усі відчули силу і незламний дух нашого народу. Таким чином, можна стверджувати, що музичне мистецтво естради під час військового стану стає необхідним серцем нації, яке навіть під час війни має битися і надихати на життя й перемогу, адже пісня — це серце українського народу.

Список посилань

- Дедуш, О. В. (2014). Українські військові пісні як елемент національної самосвідомості. *Молодий вчений*, 7 (1), 32–36.
- Дзинглюк, О. С., Гречиха, В. А. (2019). Патріотична пісня як невід’ємний елемент національної свідомості українців. *Закарпатські філологічні студії: науковий журнал*. Т. 2, Вип. 9, 118–123. Видавничий дім «Гельветика».
- Дроздова, Є. (2022, Травня 15). Війна та музика. Як змінювалися музичні вподобання українців у ютубі. *Texty.org.ua*. <https://texty.org.ua/articles/107687/vijna-ta-muzyka-yak-zminyuvallysya-muzychni-vpodobannya-ukrayinciv-v-yutubi/>.
- Карпінська, В. (2022, Серпня 22). Музика війни: пісні, які стали символами спротиву у війні 2022 року. *Чесно*. <https://www.chesno.org/post/5286/>
- Міроненко, Т. (2022, Травня 16). Шоу-бізнес на війні. Гумористи, артисти та івент-менеджери влаштовують концерти для військових. Як жарти і музика допомагають на фронті. *Forbes*. <https://forbes.ua/inside/shou-biznes-na-viyini-gumoristi-artisti-ta-ivent-menedzheri-vlashtovuyut-kontserti-dlya-viyskovikh-yak-zharti-i-muzika-dopomagayut-na-fronti-16052022-5994> (дата звернення 03.11.2022).
- Покальчук, О. (2022, Серпня 4). Навіщо потрібне мистецтво в час війни? *Zn.ua*. <https://zn.ua/ukr/SOCIUM/dlja-choho-potribne-mistetstvo-pid-chas-vijni.html>

References

- Dedush, O. V. (2014). Ukrainian military songs as an element of national identity. *Molodiy vcheniy*, 7 (1), 32–36. [In Ukrainian].
- Dzinhlyuk, O. S., Hrechiha, V. A. (2019). Patriotic song as an integral element of the national consciousness of Ukrainians. *Zakarpatski filologichni studiyi: naukoviy zhurnal*. Vol. 2, Issue 9, 118–123. Publishing house “Helvetika”. [In Ukrainian].
- Drozdova, E. (May 15, 2022). War and music. How the musical preferences of Ukrainians changed on YouTube. *texty.org.ua*. <https://texty.org.ua/articles/107687/vijna-ta-muzyka-yak-zminyuvallysya-muzychni-vpodobannya-ukrayinciv-v-yutubi/> [In Ukrainian].
- Karpinska, V. (August 22, 2022). Music of War: Songs That Became Symbols of Resistance in the War of 2022. *Chesno*. <https://www.chesno.org/post/5286/> [In Ukrainian].
- Mironenko, T. (May 16, 2022). Show business at war. Comedians, artists and event managers organize concerts for the military. How jokes and music help at the front. *Forbes*. <https://forbes.ua/inside/shou-biznes-na-viyini-gumoristi-artisti-ta-ivent-menedzheri-vlashtovuyut-kontserti-dlya-viyskovikh-yak-zharti-i-muzika-dopomagayut-na-fronti-16052022-5994> [In Ukrainian].
- Pokalchuk, O. (August 4, 2022). Why is art needed in wartime? *Zn.ua*. <https://zn.ua/ukr/SOCIUM/dlja-choho-potribne-mistetstvo-pid-chas-vijni.html> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 09.09.22

В. М. Щепакін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

МИТЦІ ХАРКОВА В РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКІЙ ВІЙНІ**В. М. Щепакін. Митці Харкова в російсько-українській війні**

Проаналізовано аспекти творчої діяльності представників мистецького середовища прифронтового Харкова. Розглянуто основні її напрями, сфери, наведено конкретні приклади проведення концертів, фестивалів, творчих зустрічей як в офлайн, так і в онлайн-форматах. Означено імена численних учасників цих творчих акцій, що відбувались у місті за період з початку повномасштабної російської агресії до кінця жовтня 2022 р.

Ключові слова: російсько-українська війна, прифронтовий Харків, культурний спротив, концертна та фестивальна діяльність, харківські рок-гурти, академічні і джазові музиканти, харківські поети і художники, екскурсії прифронтовим містом.

V. Shchepakin. Kharkiv artists in the Russian-Ukrainian war

Aspects of the creative activity of representatives of the artistic environment of front-line Kharkiv were analyzed. Its main directions and fields are considered, concrete examples of concerts, festivals, and creative meetings both offline and online are given. The names of numerous participants of these creative actions that took place in the city during the period from the beginning of full-scale Russian aggression to the end of October 2022 are given. With the beginning of the full-scale war of the Russian Federation against Ukraine, the country as a whole, and especially the front-line Kharkiv, faced an urgent task not only to preserve independence, but also to resist the brutal attack of the aggressor, to preserve its own rich cultural and artistic heritage. Numerous Kharkiv artists played a big role in this: musicians, artists, poets and writers, actors, etc.

The purpose of the article: to analyze the versatile activity of creative people during the Russian-Ukrainian war.

The methodology: we applied the cooperative method and the induction method in this paper.

The results. The tragic and, at the same time, heroic events of the full-scale Russian-Ukrainian war

stimulated a huge burst of creative activity in many representatives of the artistic sphere of activity, because any creative person in extreme conditions of life seeks and finds the realization of his feelings, sensations from what he saw and experienced acutely in new compositions, paintings, poems, tapes, projects. Difficult living conditions in the front-line city for many months provoked and determined the search by creative people for new forms and means of implementing their ideas and plans. Artists are increasingly actively using various forms of online communication with potential audiences. But in addition to online projects, in a slightly transformed form, artists in various fields also implement numerous offline actions. Currently, the characteristic features of these actions are: most often the smallness of the composition of performers and, compared to the pre-war cultural and artistic life, small premises where creative events take place, creativity in the use of these premises, forms of information dissemination about such events, the prevalence of domestic authors in concert programs, the use of topical texts and plots, and, perhaps most importantly, the huge thirst of artists for self-realization. The vast majority of them have a charitable purpose: it is no coincidence that in the announcements of such events, as a rule, instead of the usual ticket price, it is stated: “any donation”. Thanks to such creative actions, considerable sums are constantly collected for the needs of Ukrainian defenders, which brings us all closer to Victory.

Prospects for further research. Cultural life in the city continues and, despite daily deadly challenges, is enriched, acquiring new meaning and new shades, which is a symbolic confirmation of the indomitability of Kharkiv as a powerful eastern cultural outpost of Ukraine in the victorious struggle against the soulless Russian aggressor. A deeper understanding of the artistic processes currently taking place in Kharkiv, as well as in all regions of Ukraine not occupied by the enemy, will eventually lead to a scientific generalization of their common features, among which we can already highlight the active promotion of Ukrainian spiritual heritage and

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

cultural innovations, the mobility and creativity of artists and creative collectives in adapting to the specific conditions of one or another creative action, altruism of all participants in creative events. The accumulation of specific facts of the creative life of Kharkiv and the whole of Ukraine, with further understanding and in-depth analysis of the events we are witnessing, will lead to a deeper understanding of the historical and cultural processes in which our Motherland and each of its citizens are now, because along with military cultural resistance to the aggressor is no less important and relevant.

Keywords: *the Russian-Ukrainian war, front-line Kharkiv, cultural resistance, concert and festival activities, Kharkiv rock bands, academic and jazz musicians, Kharkiv poets and artists, tours of the front-line city.*

Постановка проблеми. З початком повномасштабної війни російської федерації проти України перед країною в цілому і особливо гостро перед її регіонами, що опинилися на передній лінії фронту, зокрема перед Харковом, постало нагальне завдання не лише зберегти незалежність, а й просто вистояти перед жорсткою навалою агресора, зберігши власне багате культурно-мистецьке надбання.

Попри ці трагічні обставини культурно-мистецьке життя в Місті-Герої не припинилося, а лише суттєво трансформувалося, набуло нових форм, що свідчить про незламність духу його мешканців, зокрема його творчої еліти.

Ще в березні, коли ворог стояв на околицях Харкова, дедалі активніше розпочали організуватися і проводитися перші мистецькі акції в бомбосховищах і на станціях метрополітену, які стали в той час притулком для багатьох сотень містян, котрі залишилися без домівок чи просто ховалися від постійних обстрілів. Ці невеликі імпровізовані виступи музикантів, поетів та акторів, креативне прикрашання дитячими чудовими малюнками центральної станції «Історичний музей», а Гамлетом Зіньківським — зруйнованих будинків і вирв від снарядів, були спрямовані, насамперед, на підняття духу харківців, які не полишили місто, за яке тривали бої. Серед учасників таких творчих акцій були студенти і викладачі закладів мистецької освіти, оркестранти та співаки-солісти, артисти

міських театрів, художники, і, водночас, знакові особистості — Сергій Жадан і Святослав Вакарчук. Патріотичні вірші, пісні, імпровізовані театральні вистави й камерна музика у виконанні відомих і невідомих артистів стали потужним поштовхом для проведення таких акцій у відносно безпечних приміщеннях кафе та артцентрів, які містяться в підвальних приміщеннях будинків. Ця тенденція в Харкові, якому історично судилося бути розташованим на географічному і ментальному кордоні між добром та злом й прийняти на себе один із найбільш нищівних ударів ворога, уже протягом майже дев'яти місяців постійно набирає обертів, здійснюючи, подібно військовому, потужний культурний спротив російській агресії. Однак різнопланова діяльність творчої інтелігенції міста в умовах воєнного Харкова ще ніким не була узагальнена і не була подана як нагальна наукова проблема. У цьому і полягає **актуальність** цієї розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен творчого сплеску в харківців під час російської повномасштабної агресії ще чекає на масштабне наукове осягнення, адже процеси, розпочаті навесні-влітку 2022 р., ще тривають, як і триває збройна агресія північного сусіда, спрямована на повне винищення України як незалежної держави, винищення української культури з її багатим багатовіковим надбанням. Нині можна констатувати лише спробу узагальнити яскраві прояви культурного спротиву харківської творчої інтелігенції на рівні яскравих журналістських інтернет-публікацій: доктора мистецтвознавства, доцента ХНУМ імені І. П. Котляревського Юлії Ніколаєвської в німецькому журналі «Van magazin» (Nikolaevskaya, 2022), журналістки Даші Лобанюк на сторінках харківської незалежної медіаплатформи «Gwaga media» (Лобанюк, 2022), подкастах Юлії Ніколаєвської для українських слухачів (Ніколаєвська, 2022) та київських журналістів Володимира Єрмоленка і Тетяни Огаркової для англомовних країн (Yermolenko, 2022), у фаховому науковому виданні «Культура України» (Мачулін, 2022) та інші. Широке філософське осягнення мистецьких процесів останніх місяців у контексті куль-

турного спротиву України надав в розгорнутому інтерв'ю міністру культури та інформаційної політики України Олександру Ткаченку Сергій Жадан (Міністерство культури та інформаційної політики, 2022).

В останній час також стали з'являтися перші спроби науково осмислити творчі процеси, що відбуваються зараз у Харкові, і за участі харківських митців, в інших регіонах України та за кордоном. Так, доповіді за цією проблематикою були представлені на міжнародній конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», що відбулась у ХДАК (Большакова, 2022), (Щепакін, 2022 (1)), і на Міжнародному симпозіумі «Мистецтво і митці в часи криз та катастроф», що відбувся в ХНУМ імені І. П. Котляревського (Богатирьов, 2022), (Дмітрієва, 2022), (Довжинець, 2022). Окрім доповіді на конференції в ХДАК, автор цієї розвідки ще двічі здійснював апробацію цієї тематики: в Уманському державному педагогічному університеті імені Павла Тичини (Щепакін, 2022 (2)) та на методичному семінарі кафедри теорії та історії музики ХДАК (Теорія Історія Музики з Василь Щепакін та 7 іншими, 2022).

В усіх наведених вище матеріалах, при дещо відмінних кутах зору на проблему культурного спротиву і наведених у них конкретних фактах, основними тезами були: 1) сплеск творчої активності в значній частині митців, що неабияк стимулювалась необхідністю швидкої рефлексії на особисто пережиті трагічні події нашого сьогодення — будь то композиторська, літературна, художня чи виконавська сфера діяльності; 2) самоорганізація митців і ініціювання саме ними, без будь-якої вказівки зверху, численних різноманітних творчих благодійних акцій, концертів, проєктів — поетичні вечори, художні або фотовиставки, виступи джазових, академічних, рок-музикантів; 3) небувало швидка переорієнтація творчих пріоритетів виконавців на національні зразки і свідоме вилучення з репертуару російської складової.

Це певною мірою перекликається з тенденціями, що були притаманні добі українських національно-визвольних змагань (1917–1921), детально вивченими багатьма українськими

науковцями, зокрема А. Жуковським (2005), А. Рудницьким (1963), Д. Антоновичем (Українська культура, 1993) та ін. Подібно до подій столітньої давнини, найболючішим негативним наслідком російської повномасштабної агресії стане неповернення частини художників, музикантів та ін. на Батьківщину (показова історія з Українським національним хором під орудою талановитого Олександра Кошиця). Однак відбувається активна пропаганда української культури у світовому культурному просторі численними митцями, котрі вимушено залишили Україну.

Базою цього дослідження, у якому ми намагаємося досягнути феномен харківського культурного спротиву, стали численні мистецькі і культурно-просвітницькі події в місті останніх майже дев'яти місяців, які висвітлювалися на різних інтернет-ресурсах: дописи їх учасників або організаторів, світлини, відеорепортажі з місць проведення творчих акцій, наші безпосередні враження.

Мета статті — узагальнення феномену сучасної української культури, як-от мистецтво прифронтового Харкова в розмаїтті його проявів.

Завданнями розвідки є:

- охарактеризувати сфери творчого наповнення культурного життя міста часів повномасштабного російського вторгнення;
- проаналізувати вектори мистецької реалізації представників творчої інтелігенції Харкова;
- виявити спектр змістовного наповнення концертно-театральної та художньо-творчої діяльності харківських митців.

Методологія дослідження ґрунтується на принципах компаративного аналізу конкретних мистецьких подій, що відбулися в Харкові протягом березня-листопада 2022 р., та умов, за яких вони відбувалися, з подальшим застосуванням індуктивного методу для узагальнення принципів функціонування харківського мистецького середовища цього періоду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Спонтанні мистецькі акції представників харківської творчої спільноти, що стали проводитися з перших днів повномасштабної війни,

швидко набули певної системності й організованості. Харківськими митцями, насамперед музикантами, обрано декілька відносно безпечних локацій у підвальних приміщеннях кафе, у яких дедалі частіше розпочали волонтерські виступи джазові, рок-музиканти та представники місцевої академічної спільноти, які залишилися в місті попри щоденні загрози його штурму в лютому-березні й постійні обстріли і бомбардування протягом усього часу. Так, ще в середині березня в одному з безпечних приміщень для невеликої аудиторії (близько п'ятнадцяти слухачів) з декількома колегами-музикантами організував найперший джазовий концерт у воєнному Харкові провідний харківський музикант, лауреат міжнародних джазових фестивалів і конкурсів, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХНУМ ім. І. П. Котляревського (далі ХНУМ) Сергій Давидов. Пізніше, уже наприкінці серпня ним же за сприяння відомого в Харкові продюсера Дмитра Кутового, харківського медіа-хабу і популярного серед творчої інтелігенції міста Єрмилов-центру, що розташований у підвальному приміщенні Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, був організований перший не лише у воєнному Харкові, а й в усій Україні воєнних часів «Kharkiv FRONTIER JAZZ Fest», у якому взяли участь, окрім його натхненника С. Давидова, струнний ансамбль оркестру «Схід Опера», солісти-вокалісти ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка (далі ХНАТОБ), харківські джазові музиканти — інструменталісти і вокалісти. Цей мистецький захід, що розпочався під сирену повітряної тривоги і вибухи поблизу, попри відсутність будь-якого офіційної інформації (оголошення про проведення цієї та інших творчих акцій, з метою безпеки, з'являються в інтернеті або передаються в особистих інтернет-листуваннях із попередньою реєстрацією глядачів, після якої їм надсилається місце проведення концерту або вистави), привернув увагу близько сотні відвідувачів. Неперевершена майстерність усіх музикантів-учасників, примножена на досконалу роботу звукооператорів та відеооператорів, чудове професійне ведення фестивалю, здійснене його організатором Д. Кутовим і запрошеним

ведучим Максом Розенфельдом, дозволили всім присутнім на чотири години забути трагічні реалії й зануритися в чарівний світ джазової і класичної музики. Так, саме класичної також, адже численні імпровізації С. Давидова майстерно «накладалися» на академічні твори різних часів і стилів: А. Вівальді, А. Кореллі, Г. Ф. Телемана, Дж. Вільямса, західноєвропейські оперні арії, українські пісні (Kharkiv Media Hub, 2022).

Своє відчуття від цього фестивалю висловила відома вчена-мистецтвознавець Лідія Стародубцева: «Джаз під обстрілами? У місті, що майже кожного дня обстрілюється ракетами та РСЗВ? Чи це не сюр? Харків — неймовірний! Перший джазовий фестиваль України в умовах війни Kharkiv Frontier Jazz Fest. Де? У рідному Каразінському Єрмилов-центрі. Такі рідні стіни. І такі рідні обличчя. Сергій Давидов. Дмитро Кутовий. Це просто unreal! Колись мене вразив прийом, що геніальний Стенлі Кубрик використав у фільмі “Суцільнометалева оболонка”: для відео сцен бойових дій та американських солдатів під час війни у В'єтнамі саундом слугує драйвова пісня “Surfin' Bird” серф-рок групи “The Trashmen”. Цей прийом називається аудіовізуальний контрапункт. Те, що я бачу, і те, що я чую, конфліктує. Це абсурд. Але хіба війна — не абсурд? Згадала це сьогодні, коли побачила в стрічці своєрідний “аудіовізуальний контрапункт” російсько-української війни: джаз воєнного Харкова» (Стародубцева, 2022).

У цій же локації ще на початку червня відбувся фестиваль «Музика опору», учасниками якого стали провідні харківські рок-музиканти, наприкінці серпня двічі з різними концертними програмами виступило струнне тріо «Semplice» (Богатирьов, 2022), а напередодні міжнародного Дня музики С. Давидов і струнний ансамбль оркестру «Схід Опера» на цій же сцені повторили свій експеримент, додавши до частини творів з минулого їхнього виступу джазове прочитання творів Й. С. Баха, Й. Гайдна, М. Скорика. Як зазначила керівниця ансамблю Віра Литовченко, «...це спроба подивитись на музику XVIII сторіччя очима музиканта XXI-го і відтворити її найціннішу рису — креативність, адже творчий, креативний підхід забезпечує

виживання та нашу успішну боротьбу з ворогом» (Kharkiv Media Hub, 2022 (1)). 28 і 29 жовтня С. Давидов ще двічі виступив у цьому ж приміщенні, чи не єдиному наразі в місті, де, завдяки фортепіанному майстру Ярославу Корольову, підтримується в чудовому стані рояль «Jamaña»: разом з Наталкою Маринчак у виставі-діалозі поезії і музики «Треті діти» (Маринчак, 2022) і, знов-таки, уперше в Україні часів війни, з великим сольним концертом-імпровізацією (Kharkiv Media Hub, 2022 (2)). А в листопаді в цій же локації за участі багатьох харківських рок-гуртів відкрилася персональна виставка плакатів «Харків Залізобетон» Патріка Кассанеллі, автора однойменного бренду, відомого вже далеко за межами України (Харків Залізобетон, 2022).

Зазначимо, що харківські поети і музиканти розпочали свою концертну діяльність за часів війни ще на початку весни з цілої серії концертів онлайн, збір від яких призначався конкретному військовому підрозділу. Такі концерти трансливалися за посиланнями їхніх організаторів на Facebook. Як приклад наведемо лише одну таких творчих акцій, на той час уже четверту, організовану 21 квітня в секретній локації колишнім випускником ХДАК Василем Рябком, збір коштів від якої проводився для підрозділу «KRAKEN» батальйону «Азов». У цьому концерті, який тривав майже шість годин, взяли участь митці різних напрямків і поколінь — численні музиканти й поети, для яких просто дістатися до місця його проведення, коли в місті не працював громадський транспорт, — уже було неабияким вчинком: Сергій Жадан, Катя Калитко, Світлана Загреба, Олена Никифоренко, Анатолій Волик, Вероніка Завертайлова, Яна Патлань, Борис Севастьянов, Яна Заварзіна, Іван Сенін, Ярослава Сердюк, музичні групи «Папа Карло», «Калекція», «Нумер 482», «Село і Люди», «The BeatChess», «Wise Guys», «Транс-Формер», «Онейроїд», «Майор Пронін», «King's kids». На той час, коли в Харкові, що був під щоденними нищівними обстрілами, не працював громадський транспорт, ця творча акція збрала понад 3000 переглядів, що стало зайвим підтвердженням необхідності проведення подібних концертів (Selo і Ludy — Село

і Люди, 2022). У цій же локації вже в листопаді в рамках проєкту «Classical Underground» відбувся онлайн-концерт класичної музики «Невидимі ниті», ініціаторкою якого стала кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано ХДАК Ярослава Сердюк. В акції, крім цієї піаністки і декількох її колег, які не полишали Харків, узяли участь ще близько десяти молодих музикантів-харків'ян, які волею злої долі опинилися нині далеко за межами України (Classical Underground, 2022).

Постійною локацією виступів харківських музикантів на підтримку ЗСУ стало кафе «Kefir-pub». Зокрема в ньому в липні відбувся виступ джазового квінтету (Георгій Шароварський, Костянтин Наумов, Іван Єрмоленко, Олексій Ломаченко, Владислав Хорошевський), який пройшов під показовим девізом: «Джаз — це музика вільних людей та справжній барометр свободи!!!» (Ломаченко, 2022). Протягом серпня в цьому ж кафе відбулись концерти Міши Крупіна (Благодійний концерт на підтримку ЗСУ, 2022), Бориса Севастьянова, Василя Рябка, Яни Заварзіної (Рябко, 2022 (2)) та ін. Останніми тижнями в «Kefir-pub» відбулись концерти фольклорного гурту «Муравський шлях», кавер-гуртів «Firma4i» та «YellowdoG», рок-гітариста і співака Гриші Чайки, колективу «Kranin Orchestra» (Kefir pub 2 — rock'n'sport forever. (б. д.)).

Потужно презентують свою творчість і рок-групи «Bud'More» та «Папа Карло» з Яною Заварзіною. Попри неповні склади цих популярних гуртів (частина їхніх учасників нині служать у підрозділах ТрО або ДСНС), вони і зараз проводять концерти. Яскравий виступ цих колективів відбувся в липні в підвальному кафе «Шалені мурахи» (Рябко, 2022 (1)). В. Рябко з гуртом «Папа Карло» з березня до листопада створили близько 20 актуальних для нашого сьогодення яскравих пісень, і до багатьох з них кліпи, до зйомок в яких вони запрошують усіх своїх друзів і знайомих. Із багатьох яскравих прикладів такої творчої роботи можна означити записи групою «Папа Карло» кліпів на пісні «Торонто», «Харків Залізобетон», «23.00». За активну волонтерську і творчу діяльність фронтмен гурту Василь Рябко був на-

городжений медаллю «За оборону Міста-героя Харкова» (Рябко, 2022 (4)), а весь його колектив — Подякою командира 227 батальйону ТрО м. Харкова (Рябко, 2022 (3)). До переліку колективів, які провадять активну концертно-волонтерську роботу ще з часів Революції Гідності та АТО — ООС, слід додати також харківські рок-групи «Село і люди», «The BeatChess» і фольк-гурт з Краснокутська «Яри». Усі вони, разом із харківським поетом Іваном Сеніним і Патріком Кассанеллі, у жовтні взяли участь у великому однойменному концерті на користь ТрО в «LF Club» (Щепакін, 2022 (4)).

У кафе «Art Area ДК» з початку літа під егідою відомої протягом попередніх років асоціації музикантів «Piano 119» відбулася низка «Музично-коктельних вечорів», фактично цікавих камерних концертів-лекцій, на яких була широко представлена академічна музика — від Й. С. Баха до сучасних західноєвропейських та українських композиторів. Перед вдячними слухачами виступили з цікавими програмами піаністи: нещодавній випускник ХНУМ Яків Воскобойніков, Ярослава Сердюк, кандидат мистецтвознавства, професор Дніпропетровської академії музики Ігор Приходько, дуети молодих музикантів: Ореста Смовжа (Львів, скрипка) і Максима Шадька (Харків, фортепіано), ансамблю «Схід Опера Харків Оркестру», родинний дует Якова та Наталі Воскобойнікових (фортепіано, мецо-сопрано) (Piano 119, 2022), дует Ігоря Чернявського (скрипка) та Станіслава Калініна (фортепіано) (Щепакін, 2022 (3)). У цій же локації виступали: камерний склад оркестру «Харків Схід Опера» на чолі з Вірою Литовченко і деякі співаки-солісти з ХНАТОБ (Art Area ДК, 2022), яскравий місцевий джазовий колектив «Yan-Vedaman-Ъ» з джазовою співачкою Катєю Храповою (artarea_dk, 2022), фронтмен рок-групи «Тінь Сонця», нині — захисник Харкова Сергій Василюк, фольклорна група «KOBZARMADA» з лідером Юрієм Фединським (Art Area ДК, б.д.). «Art Area ДК» надає свою сцену й артистам театрів. У цьому приміщенні з вересня вже кілька разів давалася щемлива вистава «Я норм» про побут підлітків у Бучі в перші дні війни за п'есою Ніни Захоженко, підготовлена актора-

ми Харківського театру ляльок ім. В. Афанасьєва, пізніше відбулись лялькові п'єси для дітей «Цяточка» та «Івасик Телесик», дводенна презентація фільмів — учасників Міжнародного фестивалю актуальної анімації та медіамистецтва LINOLEUM, що в ті ж дні проходив у Києві, а нині демонструється виставка дитячих малюнків, створених у бомбосховищах (Art Area ДК, б.д.)

Просвітницька діяльність музикантів Харкова у воєнний час не обмежується лише концертними виступами. Так, заслужений артист України, лауреат конкурсу імені королеви Єлизавети в Брюсселі, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ Сергій Юшкевич за ці місяці втілював цікавий проєкт «Sounds of the Time»: оцифрував і виклав на YouTube безцінні записи (56 треків) корифеїв харківської піаністичної школи минулих часів: І. Кармінської, В. Лозової, Г. Гельфгата, Р. Горовиць, Вс. Топіліна, Б. Скловського, сестер М. та Н. Єщенко, В. Сечкина, В. Крамаренка (Звукопис часу. Sounds of the Time, б.д.) А у пошкодженому бомбардуваннями великому залі ХНУМ, за наявності публіки ще на початку травня силами викладачів і студентів, які залишилися в місті, відбувся яскравий концерт на честь 105-ї річниці закладу, збір від якого був призначений на ремонт цієї будівлі (Суспільне Харків (2), 2022).

Однією з форм культурно-просвітницької протидії окупантам стало проведення екскурсій містом відомими харківцями дослідниками-краєзнавцями. Так, ще на початку травня, одну з найперших онлайн відеопрогулянок найбільш постраждалою від ракетних ударів рашистів вул. Мироносицькою провів кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну меблів Харківської державної академії дизайну та мистецтв Максим Розенфельд. Нині його сторінка на Facebook рясніє відео подібних подорожей пораненим містом (Maxim Rozenfeld, б.д.) Нещодавно екскурсію Гончарівкою, з якою пов'язана діяльність багатьох діячів культури Харкова, наживо провів етнограф, фольклорист, літературознавець, поет Михайло Красіков, учасник багатьох краєзнавчих онлайн-акцій Харківського обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва (далі ХО-ОЦКМ) (Чистілін, 2022 (2)).

Воєнний Харків продовжив і традицію проведення «Ночі музеїв», зробивши єдину поправку на час: «Від 12 години й до восьмої вечора всі охочі можуть відвідати харківську Ніч – 2022 наживо в зазначених містах або приєднатися до трансляції в соціальних мережах Літмузею. Круглий стіл “Пушкінопад після лєнінопаду, або Що нам робити з російською літературою”; виставка “Харків – Залізобетон”; поетичні читання за участі Сергія Жадана; прелюди Пилипа Козицького (портрети письменників будинку “Слово”), зіграні піаністами ХНУМ та за підтримки «Kharkiv Music Fest», – харківська «Ніч музеїв» є своєрідною відповіддю на запитання: «чому російським окупантам тут не місце?» – відгукувалась про цю подію доктор мистецтвознавства, професор ХНУМ Юлія Ніколаєвська (Julia Nikolaevskaya, 2022).

Не припинилася у військовий час діяльність харківських поетів і письменників: у місті відбуваються поетичні вечори: вечір молодих поетів («Приречені на перемогу», 2022), авторські поетичні читання Наталки Маринчак та програма «A_literation:4.5.0» (Kharkiv Media Hub (3), 2022) та ін. 23–25 вересня за ініціати-ви Харківського літературного музею та Сергія Жадана був проведений великий літературний фестиваль, до участі в якому було залучено численних літераторів з Харкова та інших міст України, а також місцевих музикантів (Оберенко, 2022). А ще у травні С. Жадан читав власні вірші на відкритті першої після російського вторгнення книгарні місцевого видавництва «ВІВАТ», яке майже не припиняло свою діяльність протягом усього періоду воєнного стану, у напівзруйнованому центрі міста на вул. Квітки Основ'яненка, 2 (Julia Nikolaevskaya, 2022).

Нові сюжети художників Харкова поповнилися картинами зруйнованих будівель міста, укріплень від ворожих уражень пам'ятників, нелегкого побуту пересічних харківців. Вуличний художник-філософ Гамлет Зінківський, продовжує, як і в мирні часи, дарувати перехожим свої шедеври, нерідко написані на фанері, що замінила розбиті під час бомбардувань міста шибки в багатьох будівлях міста (Щепакін, 2022 (5)). У квітні-травні наслідки харківського апокаліпсису віддзеркалив у своїх картинах на-

родний художник України, професор кафедри живопису ХДАДМ Віктор Ковтун (Кафедра живопису ХДАДМ, б. д.), а на початку серпня в харківському салоні «Kubis» була організована персональна виставка акварелей рідного міста під час війни архітектора і художника Олександра Баєвера «Харків у війні». Виручені гроші від їхнього продажу були спрямовані на підтримання волонтерської організації «Наш клас», до якої входить і сам митець («Харків воєнного часу» – виставка картин архітектора Олександра Баєвера, 2022).

Справжніми фотохронікерами трагічних подій міста стали Леонід Логвиненко, Андрій Шейнін, Сергій Козлов. Їхні роботи демонструвалися в Мюнхені на виставці «Незважаючи на...» (Vorozheikina, 2022). У Німеччині на виставці «Харків. До і після» презентувалися твори відомих фотомитців Володимира Оглобліна і Олени Долженко, а в серпні стартувала їхня онлайн-фотовиставка «Харків. Два різні часи» (Мистецтво Слобожанщини, 2022).

Практично всі названі вище мистецькі й культурні заходи відбулися за ініціати-ви самих митців, без будь-якої допомоги від офіційних структур, що повністю корелюється із загальним волонтерським рухом в Україні, який продемонстрував дива самоорганізованості і патріотизму.

Водночас немало творчих проєктів здійснюється й у деяких державних та муніципальних установах під патронатом обласної військово-цивільної адміністрації або міської влади. Таку щоденну творчо-просвітницьку роботу онлайн і офлайн провадять колективи ХООЦ-КМ, Харківського літературного музею, ХДНБ імені В. Г. Короленка, Музично-театральної бібліотеки ім. К. С. Станіславського, інших подібних просвітницьких закладів міста, висвітлюючи мистецьку і культурну діяльність харків'ян, організуючи онлайн численні круглі столи, семінари, екскурсії, лекції з історії та етнографії Харкова тощо. Активну репетиційно-постановчу роботу здійснює Харківський театр для дітей і юнацтва (Лобанюк, 2022).

Постійну виконавську діяльність продовжує частина артистів колективу «Схід Опера», які, волею долі, не виїхали з Харкова. Солісти,

ансамбль хористів і камерний оркестр ХНАТОБ протягом весни-осені 2022 р. проводили і продовжують проводити величезну кількість концертів у місті і на підконтрольних ЗСУ територіях Харківської області. Їхніми вдячними слухачами ставали і стають як воїни-захисники, так і найрізноманітніші верстви населення. Після одного з таких виступів невеликого хору колективу «Схід Опера» під орудою заслуженого діяча мистецтв України Олексія Чернікіна з виконанням духовних творів українських і західноєвропейських композиторів у храмі Святого Іоана Богослова ПЦУ, його настоятель, духовний натхненник Харківського Євромайдану 2013/2014 рр., о. Віктор Маринчак, звернувшись до мирян та хористів, наголосив, що хоча від ворожих обстрілів «храм зазнав ушкоджень, але нічого, ми вистояли. І те, що ви прийшли, що ви тут співаєте, — це свідчення того, що ми незламні. Кажуть, Харків — залізобетон, але залізобетон із м'яким, зворушливим серцем» (ХНАТОБ. Схід OPERA, 2022).

Безумовно, культурно-мистецькі й просвітницькі події, що відбулися в Харкові з часів початку повномасштабної російсько-української війни далеко не вичерпуються наданим переліком. На імprovізованих концертних майданчиках виступають філармонічні співаки та інструменталісти, театральні актори, музиканти перемагають на міжнародних конкурсах. Працюють на Перемогу і митці в інших сферах: журналісти, телевізійні та інтернет-документалісти, письменники презентують свої останні творчі роботи в інтернет-мережах.

Висновки. Трагічні і, водночас, героїчні події повномасштабної російсько-української війни стимулювали в багатьох представників мистецької сфери діяльності величезний сплеск творчої активності, адже будь-яка творча особистість в екстремальних умовах буття шукає і знаходить реалізацію своїх почуттів, відчуттів від побаченого й гостро пережитого в нових композиціях, картинах, віршах, стрічках, проєктах. Непрості умови життя в прифронтовому місті спровокували й зумовили пошук творчими людьми нових форм і засобів реалізації своїх ідей та задумів на кшталт виставки плакатів Нікіти Тітова просто неба біля Намету на Май-

дані Свободи. Митцями дедалі активніше використовуються різноманітні форми онлайн-спілкування з потенційною аудиторією. Поруч із онлайн-проєктами, у дещо трансформованому вигляді митцями в різних сферах реалізуються і численні офлайн-акції. Характерними їх ознаками наразі є: найчастіше камерність складу виконавців і, порівняно з довоєнним культурно-мистецьким життям, невеликі приміщення, де відбуваються творчі події, креативність у застосуванні цих приміщень, форм поширення інформації про такі події, превалювання вітчизняних авторів у програмах концертів, використання злободенних текстів і сюжетів, і, чи не найголовніше, — величезна жага митців до самореалізації. Переважна більшість з цих акцій має благодійну мету: невинувато в оголошеннях про такі події, як правило, зазначається замість звичної ціни за квиток: «вхід за будь-який донат». Завдяки цьому постійно збираються чималі суми на потреби українських захисників, що наближає нас усіх до Перемоги. Творче життя міста триває і, попри щоденні смертельні виклики, збагачується, набуваючи нового сенсу й нових відтінків, що є підтвердженням незламності Харкова як потужного східного культурного форпосту України в переможній боротьбі з бездуховним російським агресором.

Перспективи подальших досліджень. Глибше осягання мистецьких процесів, що відбуваються нині в Харкові, як і в усіх вільних від ворога регіонах України, з часом приведе до наукового узагальнення їхніх спільних ознак, серед яких уже зараз можна виокремити активну пропаганду української культурної спадщини й українських культурних новацій, мобільність та креативність митців і творчих колективів щодо пристосування до конкретних умов проведення тієї чи іншої творчої акції, альтруїзм усіх учасників творчих подій. Накопичення конкретних фактів творчого життя Харкова і всієї України з подальшим осмисленням і глибоким аналізом подій, свідками яких ми є, приведе до глибшого розуміння історико-культурних процесів, у яких зараз опинились наша Батьківщина і кожний її громадянин, адже разом із військовим, культурний спротив агресору є не менш важливим та визначальним.

Список посилань

- «Харків воєнного часу» — виставка картин архітектора Олександра Баєвера. *Kubis-blog*. Kubis. <https://lnnk.in/iUdu>
- ART AREA ДК. (б.д.). *Домашня сторінка* [Фейсбук сторінка]. Відновлено 1 жовтня з <https://lnnk.in/fQdS>
- artarea_dk [@yanvedaman]. (2022, Жовтень 18) [Анонс концерту «Yan-Vedaman-Ъ»]. [Фото]. Instagram. <http://surl.li/dobpw>
- Classical Underground. *Невидимі ниті* [записаний онлайн концерт]. Facebook. <http://surl.li/duhmd>
- Irina Vorozheikina VFoxu (2022, Жовтень 14). *Виставка харків'ян*. [Фото доєднано]. Facebook. <https://lnnk.in/iYdt>
- Julia Nikolaevskaya. (б. д.). *Домашня сторінка* [Фейсбук сторінка]. Відновлено 2 жовтня з <https://lnnk.in/fSdQ>
- Kefir pub 2 — rock'n'sport forever. (б. д.). *Домашня сторінка* [Фейсбук сторінка]. Відновлено 5 жовтня з <https://lnnk.in/cFeJ>
- Kharkiv Media Hub. (2022). *Сергій Давидов. Великий сольний концерт*. [Video]. YouTube. <https://lnnk.in/iSdv>
- Kharkiv Media Hub. (2022, 1 Жовтень). *Jazz parallel to the classics*. [Video]. YouTube. <https://lnnk.in/fTdI>
- Kharkiv Media Hub. (2022, Серпень 13). *Наталка Маринчак та гурт A_literation: авторські поетичні читання та програма «A_literation:4.5.0»*. [Відео]. YouTube. <http://surl.li/dobsd>
- Kharkiv Media Hub. (2022, Серпень 27). *Kharkiv FRONTIER JAZZ Fest*. [Video]. YouTube. <https://lnnk.in/fRdN>
- Kharkiv NOW (2022, Травень 16). *Мирнощицька — вулиця-Герой | Макс Розенфельд | Місто Героїв Харків*. [Відео]. YouTube. <http://surl.li/dobss>
- Lidia Starodubtseva (2022, Серпень 27). *Джаз під обстрілами?* [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobuc>
- Maxim Rozenfeld. (б.д.). *Домашня сторінка* [Фейсбук сторінка]. Facebook. Відновлено Жовтень 2 з <http://surl.li/dobrm>
- Nikolaevskaya, J., Welscher, H (2022, 8 Juni). “Niemand wird uns am Ende des Krieges all diese Zeit zurückgeben, also müssen wir weiterleben”. *VAN Magazin*. <https://lnnk.in/aok9>
- Piano 119 (б. д.). *Домашня сторінка* [Фейсбук сторінка]. Відновлено 1 жовтня з <https://lnnk.in/deen>
- Selo i Ludy — Село і Люди. *Збір коштів для підрозділу «KRAKEN» (батальйон «Азов»)*. [Відео доєднано]. Facebook. <https://lnnk.in/iWdt>
- Volodymyr Yermolenko (Гість). (2022, Жовтень 19). *Sorrows and joys of the war zone in Eastern Ukraine | Ep. 149*. [Епізод аудіоподкасту]. В *Explaining Ukraine*. Google подкасти. <https://lnnk.in/jfc7>
- Алексей Бедрин. (2022, Серпень 12). *Благодійний концерт на підтримку ЗСУ! Міша Крупін. Кращі пісні. Акустика*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobpw>
- Алексей Ломаченко. (2022, Липень 21). *Stolen Moments [афіша концерту]*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobrpj>
- Богатирьов, В. О. (2022). Концертно-просвітницька діяльність ансамблю в умовах війни (на прикладі струнного тріо «Semplice»). Мистецтво і митці в часи криз та катастроф. II Черкашинські читання 18–19 листопада 2022 року. *Програма міжнародного наукового симпозиуму*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 8.
- Большакова, Т. (2022). Благодійна концертна діяльність викладачів, здобувачів та випускників факультету музичного мистецтва ХДАК часів російсько-Української війни. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Програма міжнародної наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.)* ХДАК, 39.
- Василь Рябко (2022, Вересень 2). *Подяка*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobts>
- Василь Рябко (2022, Вересень 5). *Нагородили медалью угруповання військ Харків*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobtv>
- Василь Рябко (2022, Серпень 14). *Благодійний концерт на підтримку ЗСУ [афіша заходу]*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobtn>
- Василь Рябко. *Бар «Шалені мурахи» [афіша заходу]*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobsy>
- Дмітрієва, О. Ф. (2022). Харківський академічний театр ляльок імені В. Афанасьєва під час війни. Мистецтво і митці в часи криз та катастроф. II Черкашинські читання 18-19 листопада 2022 року. *Програма міжнародного наукового симпозиуму*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 8.
- Довжинець, І. Г. (2022). Музичне середовище в період воєнного стану: історичні паралелі та виклики сьогодення. Мистецтво і митці в часи криз та катастроф. II Черкашинські читання 18-19 листопада 2022 року. *Програма міжнародного наукового симпозиуму*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 5.
- Жуковський, А. І. (2005). *Визвольні змагання 1917–1921*. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Же-

- лезняк та ін. (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України: енциклопедія*, 4. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-33971>
- Звукопис часу. Sounds of the Time. (б.д.). *Плейлисти*. [YouTube channel]. YouTube. Відновлено 1 жовтня 2022, з <http://surl.li/dobqo>
- Кафедра живопису ХДАДМ. (б.д.). *Домашня сторінка* [Фейсбук сторінка]. Facebook. Відновлено 5 жовтня 2022 з <http://surl.li/dobqy>
- Лобанюк, Д. (2022, Жовтень 27). Чим живе культурний Харків. *Gwara Media*. <http://surl.li/dobrf>
- Мистецтво Слобожанщини (2022, Серпень 6). *Харків до та після... [афіша заходу]*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobrx>
- Міністерство культури та інформаційної політики. (2022, Листопад 19). *Жадан — про відміну російської культури, путіна-Пушкіна та майбутнє України*. [Відео]. Youtube. <https://lnnk.in/aDjq>
- Наталка Маринчак. (2022, Жовтень 6). *Прем'єра. Треті діти [афіша заходу]*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobrv>
- Оберенко, О. (2022, 19 Вересень). 23–25 вересня у Харкові відбудеться Літературний фестиваль «П'ятий Харків». *Відродження*. <http://surl.li/dobsh>
- Рудницький, А. (1963). *Українська музика: історично-критичний огляд*. Дніпрова хвиля
- Суспільне Харків (2022, Серпень 11). «Приречені на перемогу»: поетичний вечір у Харкові під час війни [Відео]. <http://surl.li/dobrpj>
- Суспільне Харків (2022, Травень 03). *У Харківському університеті мистецтв відсвяткували концертом 105-річницю вишу*. [Відео]. YouTube. <http://surl.li/dobug>
- Теорія Історія Музики з Василь Щепакін та 7 іншими. (2022, Листопад 9). *[Розширене засідання кафедри]*. [Зображення доєднано]. Facebook. <https://cutt.ly/9MNjZ14>
- Ульяновська, С. В. (Упор.), Антонович, Д. (Ред.) (1993). *Українська культура*. Либідь.
- Харків Залізобетон. (2022, Лютий 20). *[Звіт з виставки Патріка Кассанеллі та презентації музичної збірки «Харків Залізобетон»]*. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/duhjd>
- ХНАТОБ. Схід OPERA. (2022, 17 жовтень). *В одній з релігійних громад міста у рамках проєкту «Схід Опера — місту-герою Харкову» відбувся концерт духовної музики*. [Відео доєднано]. Facebook. <http://surl.li/dobur>
- Чистилін Володимир. (2022, Вересень 9). *Меморіальна подорож з Михайлом Красіковим*. [Зображення доєднано]. Facebook. <https://lnnk.in/jbdg>
- Щепакін, В. (2022). Концертна і волонтерська діяльність Василя Рябка часів повномасштабної російської агресії. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Програма міжнародної наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.)*. ХДАК, 39.
- Щепакін, В. (2022). Мистецько-просвітницька діяльність діячів культури за часів російської повномасштабної агресії: доцільність, розмаїття напрямів (на прикладі прифронтового Харкова). *Сучасне мистецтво: науково-методичні та практичні аспекти*. drive.google.com. <http://surl.li/duaaj>
- Щепакін, В. (2022, 20 Серпень). *Харків живе! Гамлет творить!* [Зображення доєднано]. Facebook. <https://lnnk.in/jdda>
- Щепакін, В. (2022, 7 Жовтень). *[Звіт із заходу]*. [Зображення доєднано]. Facebook. <https://lnnk.in/fPdN>
- Щепакін, В. *Побував на чудовому концерті*. <https://bodia.online/1EcNfCQ>
- Юлія Ніколаєвська (гість). (2022, 16 листопада). *Голоси нашого міста № 12. В Голоси нашого міста*. Google подкасти. <https://lnnk.in/fEee>

References

- “Kharkiv in wartime” — an exhibition of paintings by architect Alexander Baiever. *Kubis-blog*. Kubis. <https://lnnk.in/iUdu>. [In Ukrainian].
- ART AREA DK (n. d.). *Homepage* [Facebook page]. Retrieved October 1 from <https://lnnk.in/fQdS>. [In Ukrainian].
- artarea_dk [@yanvedaman]. (2022, October 18) *[Announcement of the concert “Yan-Vedaman-Ъ”]*. [Photo]. Instagram. <http://surl.li/dobpq>. [In Ukrainian].
- Classical Underground. *Invisible threads* [recorded live]. Facebook. <http://surl.li/duhmd>. [In Ukrainian].
- Irina Vorozheikina VFoxу (2022, October 14). *Exhibition of Kharkiv residents*. [Photo attached]. Facebook. <https://lnnk.in/iYdt>. [In Ukrainian].
- Julia Nikolaevskaia (n. d.). *Homepage* [Facebook page]. Retrieved October 2 from <https://lnnk.in/fSdQ>. [In Ukrainian].
- Kefir pub 2 — rock'n'sport forever. *Homepage* [Facebook page]. Retrieved October 5 from <https://lnnk.in/cFeJ>. [In Ukrainian].

- Kharkiv Media Hub. (2022). *Serhii Davydov. Big solo concert*. [Video]. YouTube. <https://lnnk.in/iSdv>. [In Ukrainian].
- Kharkiv Media Hub. (2022, October 1). *Jazz parallel to the classics*. [Video]. YouTube. <https://lnnk.in/fTdI>. [In Ukrainian].
- Kharkiv Media Hub. (2022, August 13). *Natalka Marynychak and the A_literation band: author's poetry readings and the program "A_literation: 4.5.0"*. [Video]. YouTube. <http://surl.li/dobsd>. [In Ukrainian].
- Kharkiv Media Hub (2022, August 27). *Kharkiv FRONTIER JAZZ Fest*. [Video]. YouTube. <https://lnnk.in/fRdN>. [In Ukrainian].
- Kharkiv NOW (2022, May 16). *Myronosytska Street — Hero Street | Max Rosenfeld | City of Heroes Kharkiv*. [Video]. YouTube. <http://surl.li/dobss>. [In Ukrainian].
- Lidiia Starodubtseva (2022, August 27). *Jazz under fire?* [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobuc>. [In Ukrainian].
- Maxym Rozenfeld (b.d.). Homepage [Facebook page]. Facebook. Retrieved October 2 from <http://surl.li/dobrm>. [In Ukrainian].
- Nikolaevskaia, J., Welscher, H (2022, 8 June). "Niemand wird uns am Ende des Krieges all diese Zeit zurückgeben, also müssen wir weiterleben". *VAN Magazine*. <https://lnnk.in/aok9>. [In German].
- Piano 119 (n. d.). *Homepage* [Facebook page]. Retrieved October 1 from <https://lnnk.in/deen>. [In Ukrainian].
- Selo i Ludy — Village and People. *Fundraising for the unit "KRAKEN" (battalion "Azov")*. [Video attached]. Facebook. <https://lnnk.in/iWdt>. [In Ukrainian].
- Volodymyr Yermolenko (Host) (2022, October 19). Sorrows and joys of the war zone in Eastern Ukraine | Ep. 149. [Audio podcast episode]. In *Explaining Ukraine*. Google podcasts. <https://lnnk.in/jfc7>. [In Ukrainian].
- Alex Bedrin (2022, August 12). *Charity concert in support of the Armed Forces! Misha Krupin. The best songs. Acoustics*. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobpw>. [In Ukrainian].
- Oleksii Lomachenko (2022, July 21). *Stolen Moments* [concert poster]. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobrr>. [In Ukrainian].
- Bohatyrov, V. O. (2022). Concert and educational activities of the ensemble during the war (on the example of the string trio "Semplice"). *Mystetstvo i myttsi v chasy kryz ta katastrof. II Cherkashynski chytannia 18–19 lystopada 2022 roku. Program of the international scientific symposium*. I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, 8. [In Ukrainian].
- Bolshakova, T. (2022). Charity concert activity of teachers, applicants and graduates of the Faculty of Musical Art of KSAC during the Russian-Ukrainian war. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku*. Program of the international scientific conference (November 17–18, 2022) KSAC, 39. [In Ukrainian].
- Vasyl Riabko (2022, September 2). *Acknowledgements*. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobts>. [In Ukrainian].
- Vasyl Riabko (2022, September 5). *Awarded the medal of the grouping of troops Kharkiv*. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobtv>. [In Ukrainian].
- Vasyl Riabko (2022, August 14). *Charity concert in support of the Armed Forces of Ukraine* [event poster]. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobtn>. [In Ukrainian].
- Vasyl Riabko. *Bar "Crazy Ants"* [event poster]. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobsy>. [In Ukrainian].
- Dmitrieva, O. F. (2022). V. Afanasiev Kharkiv Academic Puppet Theatre during the war. Art and artists in times of crises and disasters. II Cherkashyn Readings on November 18–19, 2022. *Program of the international scientific symposium*. I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, 8. [In Ukrainian].
- Dovzhynets, I. H. (2022). Musical environment during martial law: historical parallels and challenges of the present. *Mystetstvo i myttsi v chasy kryz ta katastrof. II Cherkashynski chytannia 18–19 lystopada 2022 roku. Program of the international scientific symposium*. I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, 5. [In Ukrainian].
- Zhukovskiy, A. I. (2005). The liberation struggle of 1917–1921. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. G. Zheleznyak et al. (Eds.), *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: Encyclopedia*, 4. Institute of Encyclopedic Research of NAS of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-33971>. [In Ukrainian].
- Sound recording of time. Sounds of the Time. Playlists*. [YouTube channel]. YouTube. Retrieved October 1, 2022, from <http://surl.li/dobqo>. [In Ukrainian].
- Department of Painting of Kharkiv State Academy of Design and Arts. (n.d.). *Home page* [Facebook page]. Facebook. Retrieved October 5, 2022, from <http://surl.li/dobqy>. [In Ukrainian].

- Lobaniuk, D. (2022, October 27). How cultural Kharkiv lives. *Gwara Media*. <http://surl.li/dobrf>. [In Ukrainian].
- Art of Slobozhanshchyna (2022, August 6). *Kharkiv before and after...* [event poster]. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobrx>. [In Ukrainian].
- Ministry of Culture and Information Policy (2022, November 19). *Zhadan — about the abolition of Russian culture, Putin-Pushkin and the future of Ukraine*. [Video]. Youtube. <https://lnnk.in/aDjq>. [In Ukrainian].
- Natalka Marynychak (2022, October 6). *Premiere. Third children* [event poster]. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/dobrv>. [In Ukrainian].
- Oberenko, O. (2022, September 19). On September 23-25, Kharkiv will host the Literary Festival “Fifth Kharkiv”. *Vidrodzhennia*. <http://surl.li/dobsh>. [In Ukrainian].
- Rudnytskyi, A. (1963). *Ukrainian music: historical and critical review*. Dniprova khvyliia. [In Ukrainian].
- Suspilne Kharkiv (2022, August 11). “Doomed to win”: poetry evening in Kharkiv during the war [Video]. <http://surl.li/dobpj>. [In Ukrainian].
- Suspilne Kharkiv (2022, May 03). *Kharkiv University of Arts celebrated the 105th anniversary of the university with a concert*. [Video]. YouTube. <http://surl.li/dobug>. [In Ukrainian].
- Theory of Music History with Vasyl Shchepak and 7 others (2022, November 9). [Extended department meeting]. [Image attached]. Facebook. <https://cutt.ly/9MNjZl4>. [In Ukrainian].
- Ulyanovska, S. V. (Ed.), Antonovych, D. (Ed.) (1993). *Ukrainian culture*. Lybid. [In Ukrainian].
- Kharkiv Zalizobeton (2022, February 20). [Report from the exhibition of Patrick Cassanelli and presentation of the music collection “Kharkiv Reinforced Concrete”]. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/duhjd>. [In Ukrainian].
- KHNATOB. East OPERA (2022, October 17). *A concert of sacred music was held in one of the religious communities of the city as part of the project “East Opera to the Hero City of Kharkiv”*. [Video attached]. Facebook. <http://surl.li/dobur>. [In Ukrainian].
- Chystylin Volodymyr (2022, September 9). *Memorial journey with Mikhail Krasikov*. [Image attached]. Facebook. <https://lnnk.in/jbdg>. [In Ukrainian].
- Shchepak, V. (2022). Concert and volunteer activities of Vasyl Riabko during the full-scale Russian aggression. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku. Program of the international scientific conference* (November 17–18, 2022). KSAC, 39. [In Ukrainian].
- Shchepak, V. (2022). Artistic and educational activities of cultural figures during the Russian full-scale aggression: expediency, diversity of directions (on the example of front-line Kharkiv). *Suchasne mystetstvo: nauково-metodychni ta praktychni aspekty*. drive.google.com. <http://surl.li/duaaj>. [In Ukrainian].
- Shchepak, V. (2022, August 20). *Kharkiv lives! Hamlet creates!* [Image attached]. Facebook. <https://lnnk.in/jdda>. [In Ukrainian].
- Shchepak, V. (2022, October 7). [Report from the event]. [Image attached]. Facebook. <https://lnnk.in/fPdN>. [In Ukrainian].
- Shchepak, V. *I attended a wonderful concert*. <https://bodia.online/l/EcNfCQ>. [In Ukrainian].
- Yuliia Nikolaievskaia (host) (2022, November 16). *Voices of our city No. 12*. In *Holosy nashoho mista*. Google podcasts. <https://lnnk.in/fEee>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 17.08.22

РОЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ А. НОРСТА В ДОСЛІДЖЕННІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ БУКОВИНИ

Ю. В. Каплієнко-Ілюк. Роль діяльності А. Норста в дослідженні музичної культури Буковини

Стаття присвячена проблемі дослідження історії музичного мистецтва Буковини та виявленню ролі окремих особистостей у формуванні музикознавчої думки краю. Розглянуто діяльність Антона Норста – журналіста, письменника та громадського діяча Буковини кінця XIX – початку XX ст., культурологічні праці якого відомі ще з часів Австро-Угорщини та набули актуальності й нового визнання в наш час. А. Норст став одним з перших і найбільше знаних дослідників культури та мистецтва Буковини. У зв'язку з цим виникла потреба в науковій оцінці його досліджень, окресленні значення його діяльності в процесі становлення та розвитку музикознавства на Буковині. Охарактеризовано працю А. Норста «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862–1902», яка висвітлює погляди автора та його сучасників на музично-культурні процеси на Буковині до початку XX ст. Доведено, що перші культурологічні розвідки, які з'явилися на Буковині, мають суттєву цінність для сучасної музикознавчої науки.

Ключові слова: *мистецтво Буковини, культура Чернівців, музикознавство Буковини, музичні товариства, А. Норст, А. Мікуліч, А. Гржималі.*

Yu. Kapliienko-Iliuk. The role of A. Norst's activities in the research of musical culture of Bukovyna

The scientific topicality of the work lies in the study of the history of musical art of Bukovyna and identification of the role of individual personalities in the formation of the region's musicological opinion. Among the figures of culture, art and education of Bukovyna, an important role was played by Anton Norst, whose cultural works have been known since the time of Austria-Hungary and have gained relevance and new recognition in our time. He became one of the first and most famous researchers

of the culture and art of Bukovyna. Therefore, a need arose for scientific evaluation of his research and an outline of the significance of his activities in the process of formation and development of musicology in Bukovyna.

The purpose of the article is to determine the role of Anton Norst in the study of musical culture of Bukovyna and the description of his work “The Society for the Promotion of Musical Art in Bukovyna. 1862–1902”.

The methodology. While preparing the article, several research methods were used, in particular, biographical, historical, cultural and deductive, which made it possible to reveal new facts of Anton Norst's life and determine his role in the development of musicology in Bukovyna.

The results. One can learn about the development of Bukovynian culture, its musical life and the role of individual personalities in the process of the region's cultural upliftment from the works of scientists, musicians and public figures of that time. Among the works of the Austro-Hungarian period, Anton Norst's German-language work “The Society for the Promotion of Musical Art in Bukovyna. 1862–1902” stands out. A. Norst is an active participant and co-founder of numerous societies, chairman and honorary member of the Union of Journalists and Writers of Bukovyna. He is the author of numerous publications, poems, short stories, comic strips and reviews. Anton Norst's edition is timed to celebrate the fortieth anniversary of creation of the organization that contributed to the development of musical art and education in the region.

The scientific novelty lies in the fact that for the first time the role of Anton Norst in the development of musicology in Bukovyna was determined and an assessment of his work dedicated to musical and cultural processes in Chernivtsi during the Austro-Hungarian rule was given.

Conclusions. The first cultural studies that appeared in Bukovyna are of significant value for modern musicology. Anton Norst's book “The Society

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

for the Promotion of Musical Art in Bukovyna. 1862–1902” was such a work. It became an important source of information about the development of musical culture of the region in the XIX – early XX centuries and a model of historical musicology of that time.

Key words: *art of Bukovyna, culture of Chernivtsi, musicology of Bukovyna, musical societies, A. Norst, A. Mikulicz, A. Hrimaly.*

Постановка проблеми. Музична культура Буковини — один із найяскравіших та найоригінальніших скарбів українського національно-культурного простору, де контамінуються ознаки різних культур, стилів, фольклорних джерел, а високий професіоналізм митців органічно поєднується з глибокою народністю. Буковина, розташувавшись на заході України, завжди була тією частиною нашої держави, що приваблювала своєю природною красою, колоритними та самобутніми мешканцями, багатонаціональним середовищем тощо. Соціальний, політичний, економічний стан та культурно-релігійний розвиток буковинського краю залежав від політики держави, під владою якої він перебував. Адже в різні часи своєї історії територія Буковини належала до складу Київської, Галицько-Волинської Русі, Молдавського князівства, Австро-Угорщини, Румунії.

Період володарювання Австро-Угорщиною (1774–1918) був одним з найтриваліших та найплідніших для Буковини та Чернівців. Уряд усіляко сприяв процесам освіти населення. Незважаючи на те, що на території краю проживали представники різних національностей, більшість становлять українці та румуни. Проте брак літератури здебільшого заповнювали видання німецькою мовою, які потрапляли до Буковини з Відня. Українською мовою було надруковано лише кілька примірників духовного змісту. Водночас з метою поліпшення та розвитку освіти на Буковині організовано декілька латинських і німецьких шкіл у Чернівцях та Сучаві. Відтак, це сприяло поступовому пануванню німецької мови серед населення регіону.

Дослідження музичної культури Буковини розпочалося в період її становлення та одно-

часного розвитку, що відбувалося саме в період Австро-Угорської влади. Перші зразки музикознавчої літератури представлені, звичайно, німецькомовними працями. Одна з перших розвідок, яку, певною мірою, уважаємо музикознавчим дослідженням, належить А. Норсту «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862–1902» (Norst, 1903). Праця відображає процеси культурного розвитку Буковини, розкриває подробиці музичного життя Чернівців та роль окремих діячів освіти й музичного мистецтва в процесі культурного піднесення краю в період 1775–1902 рр. Окремий розділ цієї книги написаний професором А. Мікулічем, якого можна вважати одним з основоположників музикознавчої думки на Буковині.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивчення культурного розвитку Буковини та її музичного мистецтва відбувалося нерівномірно. У період радянської влади на Буковині виникли великі прогалини в розвитку музичної науки, адже професійної спільноти, яка займалася б дослідженням музичного мистецтва краю, не існувало. Отже, виявлення ролі діячів минулого в розвитку музичної культури краю розпочалося з часів відновлення Україною незалежності. Значну роль у цьому процесі відіграють науковці кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича, зокрема А. Кушніренко, Я. Вишпінська, О. Залуцький, Ю. Каплієнко-Ілюк та ін. Співробітники кафедри вивчають історичне минуле та сучасну культуру Буковини, розглядають творчість митців краю, шукають нові джерела інформації про суспільно-культурне життя Чернівців, відновлюють забуті імена й аналізують музичну спадщину. Так, одним із перших сучасних наукових джерел про музичне життя та освітні процеси краю стала колективна праця «Історія музичної культури та освіти Буковини» (Кушніренко, Залуцький, & Вишпінська, 2011). У вивченні культури Буковини значні досягнення О. Залуцького, який в одному з численних своїх підручників уперше розглядає музикознавчі праці митців минулого, зокрема А. Норста (Залуцький, 2004). Сучасне музикознавство збага-



Рис. 1. Антон Норст: портрет¹

тилося монографією, присвяченою музичному мистецтву Буковини, яка розкриває особливості композиторського стилю митців минулого та сучасності (Каплієнко-Ілюк, 2020).

Одним з найбільше знаних дослідників культури та мистецтва Буковини в період Австро-Угорського панування був А. Норст, проте окремих розвідок про нього не знаходимо. Отже, у науковому просторі бракує інформації про життя та діяльність одного з видатних буковинців другої половини XIX – початку XX ст., громадського діяча, дослідника історії культури Буковини та Чернівців. Водночас відсутня наукова оцінка досліджень науковця і не охарактеризовано значення його діяльності в процесі становлення та розвитку музикознавства на Буковині.

Мета статті – визначення ролі А. Норста в дослідженні музичної культури Буковини та характеристика його праці «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862–1902».

Виклад основного матеріалу дослідження. Про розвиток культури Буковини, її музичне життя та роль окремих особистостей у процесі культурного піднесення краю можна ознайомитись у працях учених, музикантів та громадських діячів того часу. Серед розвідок періоду Австро-Угорщини особливо виділяється німецькомовна праця А. Норста (Norst, 1903).

В останній час виникає особливий інтерес до джерел інформації про історію буковинського краю серед музикантів, істориків та краєзнавців, тому праця А. Норста вийшла нещодавно і в українському перекладі (Норст, 2021).

А. Норст, відомий також як Ізідор Нуссбаум (1859–1939), – журналіст, письменник та видавець газет «Czernowitzer Zeitung» («Чернівецька газета»), «Im Buchenwald und Czernowitzer Gemeindezeitung» («У Бухенвальдській та Чернівецькій громадській газеті»).

А. Норст навчався в Першій державній гімназії у Чернівцях, після закінчення якої (1879) та військової служби в 41-му піхотному полку протягом року, вивчав право у Віденському та Чернівецькому університетах. Він працював чиновником міської управи Чернівців, директором канцелярії та керівником адміністрації університету, був членом міської ради в Чернівцях. З кінця 1914 р. А. Норст став комендантом Чернівців та був призначений урядовим комісаром і керував справами міста. У 1918 р. брав участь у відновленні роботи університету, який під час війни був переведений до Відня. Після розпаду Австро-Угорської монархії та приєднання Буковини до Румунії Норст переїхав до Відня. В останній період життя він працював над історією німецького театру на Буковині.

А. Норст – активний учасник та співзасновник численних товариств, голова та почесний член Спілки журналістів і письменників Буковини. Він – автор багатьох публікацій, віршів, оповідань, гуморесок та рецензій, більшість із них друкувалися в буковинських газетах та журналах. Деякі його вірші були покладені на музику, зокрема, на текст А. Норста Є. Мандичевський створив патріотичну «Пісню про буковинських жандармів» Фр. Легара 1916 р.

Видання А. Норста «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862–1902» приурочене святкуванню сорокарічного ювілею створення організації, яка сприяла розвитку музичного мистецтва та освіти краю.

Поява перших товариств на Буковині, датована другою половиною XIX ст., збіглася із загальноукраїнським процесом поступової цен-

1. Антон Норст: фото 1914 року: Krzanowski Kammer Fotograf, Herrengasse 39, <https://www.bukowina-portal.de/de/ct/140-Anton-Norst>

Dem k. k. I. Staats-Gymnasium in Czernowitz
zur Hundertjahrfeier 1808 – 1908.

Worte von Anton Norst. Musik von Eusebius Mandyczewski.

Andante.

SOPRAN. *mf* 1. Die Mut-ter ruft, es drän-gen froh die Kin-der sich zum Ne-ste, und

ALT. *mf* 2. Du heh-re Mut-ter; sei ge-grüßt, viel tau-send-fach ge-prie-sen, du

TENOR. *mf* 3. Wir wol-len stets gö-den-ken dein, in dei-nem Gei-ste le-ben, nach

BASS. *mf*

1. je-des bring ein dankbar Herz der Mut-ter dar zum Fe-ste, Der hell-ste Ju-bel ü-ber-all, und

2. hast in treu-er Lie-be uns den Weg zum Licht ge-wie-sen. Und hel-ler wards im Bu-chen-land, des

3. Wahr-heit und nach Wissens-macht in ed-lem Welt-kampf stre-ben. Du le-be, blii-he, wir-ke fort in

ritard. *in tempo* *f* *ritard.*

1. je-des Au-ge-leuch-tet, wenn man-ches auch der Weh-mut Tau beim Wie-der-se-hen feuch-tet.

ritard. *in tempo* *f* *ritard.*

2. Gei-stes Fes-seln spran-gen, die hun-dert-jährge rei-che Saat ist herr-lich auf-ge-gan-gen.

ritard. *in tempo* *f* *ritard.*

3. Bu-chenlands Ge-schich-te, so lang die Bu-chen-ra-gen hoch em-por zum Son-nen-lich-te.

ritard. *in tempo* *f* *ritard.*

Kapitelnummer von Jig. Hertz & C^o. Leipzig 1908.

Рис. 2. Антон Норст: Вірш до сторіччя Чернівецької державної гімназії¹

траляції культурно-освітніх закладів та концентрації їх у містах. Осередками культурного життя раніше ставали різноманітні родинні садиби, резиденції покровителів. Такі маєтки мали власні оркестри, капели, навіть театри; містили колекції картин, нот, літературних творів та ін. Виникали своєрідні добровільні об'єднання — клуби, салони, громадські організації, дружні товариства. Такі організації виконували важливу функцію осередків культури, де обговорювалися актуальні проблеми не лише мистецького, а й політичного, філософського та наукового змісту. За їх допомогою популяризувалися мистецькі напрями, творчість молодих

літераторів, музикантів, організувалися їхні публічні виступи. Це сприяло активному розвитку професійної музики.

На Буковині одне за одним почали виникати різноманітні товариства: «Чернівецький співацький союз» (1859), «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині» (1862), «Руська бесіда» (1869) тощо. До 1895 р. у Чернівцях існувало 164 товариства. Керівниками та членами правління цих організацій були високоосвічені музиканти, педагоги, випускники європейських закладів освіти, діячі краю, котрі здійснили вагомий внесок у розвиток музичної культури Буковини (Франц Пауер, Адаль-

1. Anton Norst: *Gedicht zur Hundertjahrfeier des Staatsgymnasiums Czernowitz*, https://www.wikiwand.com/de/Anton_Norst

берт Гржималі, Євсей Мандичевський, Гнат Власюк, Модест Левицький та ін.).

«Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині» (1862–1936) — це структурно розвинена організація, яка мала музичну школу, симфонічний і камерний оркестри, жіночі й чоловічі хори, розвивала вокальне та інструментальне мистецтво, мала бібліотеку, організувала концерти. Товариство сприяло міжнародній співпраці музикантів краю зі світовими митцями, організувало концертні виступи всесвітньовідомих діячів, таких як А. Рубінштейн, Й. Шмідт, С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Руснак.

Високий рівень педагогічної майстерності викладачів музичної школи товариства підтверджується підготовкою відомих випускників, серед яких: Є. Мандичевський, Е. Емері, Л. Роттиберг, Е. Пауер, які згодом продовжили навчання в музичних закладах Європи і Америки.

Отже, «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині» — це не лише культурно-просвітницька організація, але й осередок, у якому визрівали перші зародки професійної музичної освіти Буковини. Ще в часи Австрійського панування буковинські митці розуміли важливість цього товариства в розвитку музичної культури та освіти краю. Тому створення музикознавчої праці А. Норста стало своєчасним і потрібним уже тоді, адже сприяло популяризації мистецтва й колективів, що існували при товаристві, спонукало до подальшого розвитку мистецтва на Буковині. Водночас видання А. Норста виявилось одним з найінформативніших німецькомовних джерел минулого для сучасних культурологічних та музикознавчих досліджень. Недаремно науковці, архіваріуси, музичні діячі України та інших країн світу, які цікавляться історією буковинського краю, нерідко звертаються до матеріалів, зібраних А. Норстом.

Метою праці А. Норста, за визначенням самого автора проекту, є одночасне виконання нею двох функцій: «по-перше, вшанування пам'яті людей, які заснували товариство та невтомно працювали для його розквіту й успіху та підняли його до теперішнього рівня; по-друге,

<...> стимулювання до подальшої цілеспрямованої роботи, зміцнення переконання, що активна підтримка і заохочення товариства в його прагненнях — це обов'язок кожного, хто цінує культурний розвиток своєї держави» (Норст, 2021, с. 10).

А. Норст розпочинає книгу з короткої передмови, де висловлює слова вдячності усім, хто допоміг цінними джерелами інформації та матеріалами для написання історії музичного товариства. Характеризуючи це видання, зазначимо, що воно не є цілком одноосібним. А. Норсту належить, окрім передмови та прологу на початку книги, більша частина дослідження про існування товариства на Буковині в 1862–1902 рр., але тут уміщено й напрацювання професора А. Мікуліча про музично-культурні передумови виникнення товариства періоду 1775–1862 рр. Внесок А. Мікуліча в дослідження буковинського мистецтва надзвичайно вагомий, адже допоміг А. Норсту в його праці відтворити цілісну картину розвитку культури Буковини. Хист А. Мікуліча, як історика і талановитого педагога, дозволили йому зібрати цінну інформацію, якою володіли мешканці краю і яка стала для сучасників майже єдиним джерелом про музичну культуру того часу.

Текст основної, другої частини праці, що належить А. Норсту, розкриває історію існування «Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині» у період 1862–1902 рр. А. Норст знайомить з метою заснування організації, що полягає в залученні «якомога більшої кількості людей до товариства», «активізації музичних шкіл та цілеспрямованій підготовці до концертів» (Норст, 2021, с. 77).

У невимушеній формі А. Норст виклав матеріали про становлення товариства, прийняття статутів, призначення керівників, будівництво споруди товариства, проблемні моменти тощо. З особливим захопленням у праці розповідається про перший урочистий концерт та святкування закладення фундаменту товариства, виступ на ньому «Співочого товариства», найкращих місцевих музикантів, членів Львівської консерваторії. Зведене за один рік (1876–1877) приміщення Музичного товариства втілило в

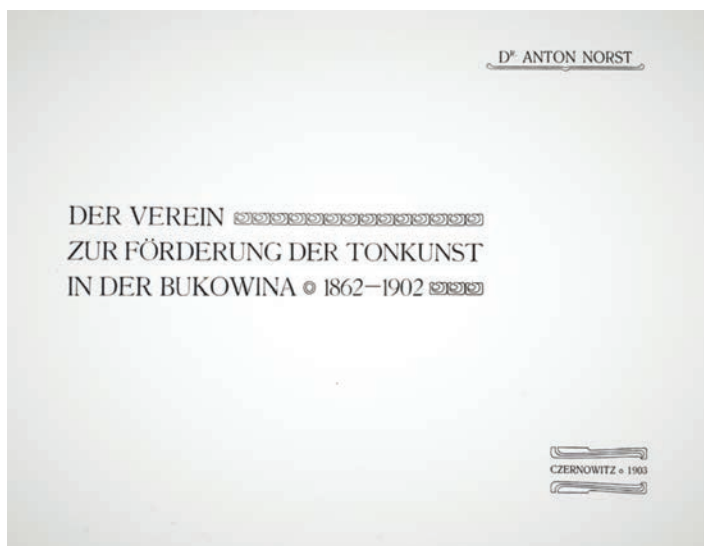


Рис. 3. А. Норст, «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862–1902»: титульна сторінка

життя мрію багатьох мешканців міста та поціновувачів музики.

Наступні сторінки праці детально розповідають про важливі події в житті Музичного товариства, визначні дати та події, святкові та ювілейні концерти, що проводились у його стінах. Наводиться перелік широкого репертуару товариства, де знаходимо масштабні твори Г. Ф. Генделя, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, В. А. Моцарта, Ш. Гуно, Дж. Россіні, К. М. Вебера, Й. Брамса, Р. Вагнера та інших, зокрема місцевих композиторів А. Гржималі, Є. Мандичевського, симфонічну та камерну музику.

Цікаво представлені подробиці підготовки та проведення ювілейних концертів товариства. Ніби поринаючи в атмосферу свята, вимальовуються картини того, що відбувалося: настрої публіки, враження від виконання складних творів. Тут можна було почути фортепіанні концерти, симфонії, зокрема Дев'яту симфонію Л. Бетховена. Особливо змістовні наведені відгуки місцевої преси, де захоплено розповідається про успіхи товариства на ниві виконавства. Неодноразово нагадується про визнання досягнень музичного товариства на рівні цісарсько-королівського уряду, віденської преси та престижних закладів музичної освіти Австро-Угорської імперії.

А. Норст справедливо завершує цей розділ розповіддю про А. Гржималі — чеського музиканта і композитора, керівника музичного то-

вариства, який тривалий час перебував у Чернівцях та відіграв важливу роль у розбудові культури буковинського краю. Його плідна й самовіддана діяльність вважається основною причиною численних успіхів товариства. Згадуються імена й інших буковинських музикантів — членів товариства, які здобули славу не лише на батьківщині.

У праці А. Норста знаходимо й додатки, що становлять значну частину книги. Тут представлені програми концертних виступів товариства протягом усіх років — від заснування до ювілейного 1902 р., — які збереглися завдяки ретельній праці А. Гржималі. У додатках маємо й немало звітних, статистичних матеріалів про кількість членів та учнів товариства, про його почесних представників, керівників, віршовані прологи, що виконувалися перед концертами. Однак найбільш інформативним є матеріал додатків, пов'язаний зі звітом про роботу музичної школи, яка існувала при товаристві. Автор розглядає питання фінансування закладу, заробітної плати педагогів та спроби організувати пенсійний фонд. Згадуються імена випускників школи, котрі стали відомими за межами краю. Автор надає короткі відомості з біографії успішних учнів школи — піаністки Е. Емері, композитора, музикознавця, викладача Віденської консерваторії Є. Мандичевського, диригента Е. Пауера, піаніста, скрипаля та оперного капельмейстера Л. Роттенберга.

Висновки. Важливу роль у формуванні культури Буковини, зокрема музичного мистецтва відіграв період Австро-Угорської влади, що позначилось на усіх сферах життя краю. Неоцінений досвід буковинці здобували не лише в західноєвропейських навчальних закладах, але й від місцевої атмосфери, створеної в культурному середовищі. У той період бере початок і буковинське музикознавство, що сформувало власні погляди на культурні процеси Західної Європи та, зокрема, Буковини. Це також позитивно вплинуло на загальний зріст культури і мистецтва. Проте, незважаючи на активність у виконавстві та громадській діяльності, буковинським поціновувачам музичного мистецтва забракло праць музично-історичного спрямування. Основними джерелами інформації слугували матеріали чернівецької та віденської преси. Тому перші культурологічні розвідки мають суттєву цінність для сучасної музикознавчої науки. Такою працею була книга А. Норста «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862–1902». Вона стала важливим джерелом інформації про розвиток музичної культури краю XIX – початку XX століття та зразком історичного музикознавства того часу. Створення цієї книги належить людині без професійної музичної освіти, проте свідчить про немалу обізнаність автором музичним мистецтвом. Однак цю розвідку не можна вважати цілком музикознавчою працею, вона радше є культурологічною та призначена для усіх, хто цікавиться історією та культурним розвитком краю.

Список посилань

- Залуцький, О. В. (Ред.). (2004). *Музичне краєзнавство Буковини: навчально-методичний посібник до курсу «Музичне краєзнавство»*, 3. Рута.
- Каплиєнко-Ілюк, Ю. В. (2020). *Музичне мистецтво Буковини. Сільові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.: монографія*. Букрек.
- Кушніренко, А. М., Залуцький, О. В., & Вишпінська Я. М. (2011). *Історія музичної культури й освіти Буковини*. Чернівецький національний університет.
- Норст, Антон. (2021). *Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862–1902*. Книги–XXI.

Norst, Anton, dr. (1903). *Der Vereines zur Förderung der Tonkunst in der Bukowina 1862–1902*. Buchdruckerei-Gesellschaft.

References

- Norst, Anton, dr. (1903). *Der Vereines zur Förderung der Tonkunst in der Bukowina. 1862–1902*. Buchdruckerei-Gesellschaft. [in German].
- Kapliienko-Iliuk, Yu. V. (2020). *Music art of Bukovyna: Style paradigms of composer art of the XIX–XXI centuries: monograph*. Bukrek. [in Ukrainian].
- Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V., & Vyshpynska, Ya. M. (2011). *History of musical culture and education of Bukovina*. Chernivtsi National University. [in Ukrainian].
- Norst, Anton. (2021). *Society for the promotion of musical art in Bukovyna 1862–1902*. Knyhy–XXI. [in Ukrainian].
- Zalutskyi, O. V. (Ed.). (2004). *Musical regional history of Bukovyna: study guide for the course “Musical regional history”*, 3. Ruta. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 01.09.22

А. Ю. Корнєв

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

Чжан Чже

Харківська державна академія дизайну м. Харків, Україна

ПРЕДМЕТНИЙ СВІТ У ТРАДИЦІЙНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

А. Ю. Корнєв, Чжан Чже. Предметний світ у традиційному китайському живописі

Порушено проблему витоків натюрморту як жанру в китайській художній традиції, окреслено основні підходи до її вивчення в сучасному науковому дискурсі. У фокусі дослідження — досвід класичного китайського мистецтва, у межах якого зображення предметів матеріального середовища мало свої специфічні версії. У результаті аналізу взірців станкового та декоративного живопису виявлено основні моделі зображення речей, висвітлено їхню типологію, роль та засоби репрезентації в образно-змістовній структурі творів. Висвітлено семантичні аспекти зображальних мотивів та їхні зв'язки з розвитком ремісництва, конфуціанської освіти, смаками та цінностями привілейованої верхівки суспільства, розвитком колекціонування.

Ключові слова: *китайське класичне мистецтво, предметне середовище, станковий живопис, декоративний живопис, натюрморт, порцеляна, добаоге.*

A. Korniev, Zhang Zhe. The world of things in traditional Chinese painting

The relevance of the article. The formation of genre and the principles of genre classification in the art of East Asian countries is one of the least researched problems in the theory and history of art. It is generally accepted that still life appeared in the art of China as a result of the influence of the European artistic system. Meanwhile, motifs related to the depiction of elements of the subject environment can be traced in other genres of Chinese painting. In modern artistic practice, still life is considered mainly as an element of academic education, but its creative potential remains little realized. Therefore, the relevance of the research is determined by the needs of both theory and artistic practice.

The purpose of the article is to determine the main approaches to the depiction of things, their

typological complexes, their role and significance in Chinese classical art.

The methodology. In the research we used general scientific and special research methods. In particular, methods of systematization, content analysis and typology were applied; methods of formal, stylistic, semantic, comparative analysis.

The results. The article outlines the main approaches to studying the origins of still life as a genre in the Chinese artistic tradition. As a result of the analysis of samples of easel and decorative painting, the main models of the representation of things were revealed, their typology, role and means of representation in the visual and content structure of the works were determined. The semantic aspects of pictorial motifs and their connections with the development of handicrafts, Confucian education, tastes and values of the privileged top of society and the development of collecting, are highlighted.

The scientific novelty. For the first time, in the work we touched upon the issue of the formation of still life as a genre and its origins in Chinese painting, highlighted the previous artistic experience of depicting objects of the material environment, defined the main thematic complexes, established their role and significance in classical works.

The practical significance. The results of the research can be used in the development of educational courses in the history of art and provide the necessary material both for creative experiments and for the development of various projects in the field of visual arts.

Conclusions. The results of the analysis of various materials of fine art allow us to claim that in Chinese classical art, other, different from European, options for the representation of the world of things were formed. Typologically, they are represented by three models: *a "portrait" of a thing* (a close-up of one object with a careful depicting of form and decoration), *a thing as a component of a portrait, a catalogue of things* (a decorative composition on the theme "4 treasures

of a scientist”, “4 noble arts”, “100 antiquities”). In all models, the depicted objects act as personifications of material and spiritual values of society, a sign of Confucian virtues, and as benevolent symbols. The “100 antiquities” complex, which was formed by XVIII century, combined previous lists of valuable things and became a reflection of craft achievements, educational tradition and awareness of its value, and the development of collecting.

Keywords: *Chinese classical art, subject environment, easel painting, decorative painting, still life, porcelain, dobaoge, nianhua.*

Постановка проблеми. Натюрморт як окремий жанр у китайському живописі — відносно пізніє явище. Він виник під впливом західної художньої традиції разом із розвитком системи художньої освіти. Однак це не означає відсутності інтересу до предметного світу в класичній традиції, його елементи можна простежити в різні часи в межах інших жанрів. В умовах панування протягом останнього століття європейської системи художньої освіти, натюрморт, як складова навчального процесу, є одним із тих жанрів, який існує в межах західної парадигми. Однак національна мистецька спадщина може надати чималий матеріал для творчих експериментів як у контексті осмислення засобів передачі предметного світу, так і для розробки різноманітних проєктів у галузі візуальних мистецтв. Таким чином актуальність запропонованої розвідки дозволяє змінити ракурс вивчення національної історії мистецтва та актуалізується потребами сучасної художньої практики.

Мета статті — визначення основних підходів до зображення речей, їх типологічних комплексів, ролі та значення в китайському класичному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наявність у китайському мистецтві зображальних мотивів, пов'язаних із предметним світом, спорадично згадується науковцями, але до нині відсутні спроби системного висвітлення зародків майбутнього натюрморту та шляхів його подальшого розвитку в художній традиції Китаю. Тому з величезного масиву спеціальної літератури, присвяченої класичному живопису,

виокремимо ті праці, що дотичні до обраної проблематики і певною мірою вплинули на формування концептуальних засад нашої розвідки.

Окремі згадки про зображення елементів натюрморту містяться в працях, присвячених загальним питанням розвитку китайського мистецтва, зокрема, таких науковців, як Сунь Ке (Сунь Ке 2019), Р. Барнхарт (Barnhart, 1997), Дж. Кахіл (Cahill, 1990), Сюй Цзянь (徐健, 2018), Чжу Цзюнюань (诸宗元, 2016) та ін. Мистецтвознавці М. Ковальова, Цю Чжуанюй (Ковальова, 2020), Лю Вей (劉淳著, 2016) у своїх публікаціях, присвячених олійному живопису в Китаї, відзначають, що натюрморт посідає другорядне місце порівняно з іншими жанрами. Це, з одного боку, зумовлено вищим статусом пейзажу в ієрархії живописних жанрів, з іншого — усталеною традицією, згідно з якою поява натюрморту — це виключно результат опанування західних мистецьких практик. Так дослідники зауважують, що засновник олійного натюрморту в Китаї Гуан Лян був вихованцем Токійської академії (Ковальова, 2020). Дійсно, опанування європейського живопису китайськими митцями на початку ХХ ст. відбувалося переважно у Франції та Японії¹. Європейські впливи на художню традицію Китаю відзначаються й у статті Є. Котляра та Чжижун Ген, присвяченій діяльності італійського художника Дж. Кастільоне в Китаї (Котляр, 2018). Автори розглядають внесок митця в розвиток китайського портрету, підкреслюють, що завдяки ньому сформувалась нова іконографія портрета, який, зокрема, відзначався і введенням європейських барокових елементів у предметне середовище (Котляр, 2018, с. 288–289). Звертає увагу на предметне оточення в жіночих портретах і дослідниця М. Фонг (Fong, 1996).

З-поміж публікацій, котрі безпосередньо вплинули на розробку означеної проблематики, слід відзначити статті С. Рибалко. Незважаючи на те, що дослідниця розглядає японський досвід, однак окремі її спостереження стосовно «каталогів речей», які є ознакою належності до спільноти поетів та вчених-конфуціанців (Рибалко, 1999), місце каліграфії та писемної

1. Японія розпочала модернізацію усіх галузей життя, зокрема художньої освіти, значно раніше, ніж Китай.

творчості у китайсько-японській духовній парадигмі (Рибалко, 2000), впливу культу писемності на образно-змістовну структуру творів мистецтва (Рибалко 2001), екстраполюються й на китайську спадщину.

Зважаючи на обмежений обсяг статті, слід зазначити, що в її межах неможливо вирішити всі питання, пов'язані з обраною проблематикою. Однак виконаний аналіз репрезентацій у мистецтві речового світу дозволить висвітлити основні їх моделі, окреслити фактори впливу на їх формування, запропонувати типологію.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз колекцій китайського мистецтва, що зберігаються в художніх зібраннях Сходу та Заходу, потребує попереднього огляду того, що саме впливало на сприйняття речей і які вироби були наявні в предметно-просторовому середовищі людини, що в них цінувалося і що мало значення. Відзначимо: загалом матеріальне оточення пересічного китайця з точки зору комфорту було не надто вибагливим, однак тяжіння до краси та одноманітність житлових приміщень спонукали до винаходу засобів прикрасити середовище проживання, навчили бачити та цінувати красу, ремісницьку віртуозність. До предметів, які зачаровували зір і надавали простір фантазії, належав, у першу чергу, посуд, особливо той, що призначався для чаю або квітів. Пов'язані зі шляхетним дозвіллям чайники, чашки, вази обов'язково мали вишуканий вигляд. Їхні форми та декор удосконалювалися протягом століть, тому вони неминуче ставали не лише предметами користування, а ще й нерідко відігравали роль окраси інтер'єру.

Важливим комплексом предметів слід назвати речі кабінету вченого: туш, тушечниця, стійка з пензликами. Культ каліграфії зумовив й шанування її інструментарію, що набуло вираження в предметному комплексі, відомому як «чотири скарби вченого», до якого входили вже згадані туш, пензель, тушечниця та папір. Культ каліграфії та інструментів каліграфа поширився у всіх країнах, які мали культурні зв'язки із Китаєм, насамперед у Кореї та Японії. З ним пов'язані й інші «дрібнички», що прикрашали

письмовий стіл і надихали: вирізані з дорогоцінних матеріалів мініатюрні скульптурки, порцелянові флакони для води для розбавлення туші, печатки тощо. Урочисто розташовані на столі та спеціальних відкритих шафках (добаоге), вони свідчили не тільки про багатство й соціальний статус свого володаря, а й про його освіченість та витончений смак. Відтак зображення вишуканих «дрібничок» включаються до образно-змістовної структури живописних творів.

Отже, не виокремлюючись у самостійний жанр, зображення предметів часто стають складовою картин у таких жанрово-тематичних комплексах, як портрет та зображення людей. Поява в портреті приладдя для письма чітко свідчить про те, що зображувана персона належить до інтелектуальної еліти. Згодом зображення «чотирьох скарбів» стало образотворчою формулою композиції портретів аристократів, для яких освіта стала не лише нормою, а й необхідною умовою в кар'єрному підвищенні. Розвиток системи державних іспитів упроваджував і закріплював традицію призначень на державні посади вчених-конфуціанців. Система іспитів також слугувала для підтримки культурної єдності і консенсусу щодо основних цінностей.

Оскільки вченість стала запорукою соціального підвищення, то формули, що її символізують, поповнили комплекс доброзичливих побажань, наприклад: «зичимо, аби ваш син склав державний іспит». Візуальним вираженням такого побажання стали новорічні листівки, т. зв. няньхуа, де, з-поміж інших символів благополуччя, помічаємо й зображення писемного приладдя з відповідним підписом.

Висока соціальна оцінка освіти, яка стала важливою частиною життя привілейованих класів, забезпечила не тільки актуальність комплексу «чотирьох скарбів вченого», а й його варіантів: «чотири шляхетних мистецтва» (музика, шахи, каліграфія і живопис) та ширшого переліку «вишуканих речей» — т. зв. «100 старожитностей». Останній комплекс сформувався до XVIII ст. і за суттю став візуалізацією сталої на той момент традиції — колекціонувати

майстерно вироблені предмети. Особливе місце серед них посідають старовинні вази (порцеляна, розписана рослинними та сюжетними мотивами). Вази приваблювали не тільки якістю порцелянового черепка й красою декору. Повільне розглядання зображених сюжетів тренувало естетичних смак, збуджувало уяву, надавало відпочинок між заняттями. Залучення таких ваз до композиційної структури дозволяло не лише наситити композицію зображальними елементами, урізноманітнити його структуру, а й відбивало смаки верхівки суспільства та пропагувало конфуціанські чесноти, фігуруючи як образотворча метафора конфуціанського вшанування старовини.

Розквіт порцелянового виробництва в Китаї в XVII–XVIII ст. та його експорт у країни Заходу зумовив розмаїття форм, зображальних мотивів, кольорів. Вироби різної стилістики поповнюють колекції, що приводить до їх активного «портретування». Численні зображення різноманітних предметів із порцеляни, подані крупним планом, вирізняються відсутністю будь-якої прив'язки до сюжету або натяку на простір. Помітно, що митці намагалися якомога точніше передати форми та подробиці розпису, і це може пояснюватися й прагненням відтворити красу виробу, і, водночас, пропедевтичною метою. Подібні картини могли використовуватися художниками як взірці для розпису.

Важливо відзначити також, що поширення колекціонування спричинило й розробку згаданих вище спеціальних шафок (добаоге), де чергувалися відкриті та закриті полицьки. Вони характеризуються криволінійним силуетом та ретельною обробкою поверхні. Для надання більшої репрезентативності міг використовуватися й лак. Такі шафки мали експозиційне призначення і в класичному живописі можна спостерігати добаоге різної форми з урочисто виставленими «старожитностями».

Власне сам зображальний мотив колекції не мав чіткого переліку речей, як й не передбачалася відповідність у кількісному складі зображуваних предметів. Утім порцеляновий посуд став прикметою мотиву «Ста старожитностей».

Зазвичай, зображення порцелянової вази слугує композиційним центром, навколо якого розташовуються інші предмети колекції — мініатюрна кабінетна пластика, чайні чашки, курильниці, музичні інструменти тощо. Зазначений комплекс простежується як у станковому живописі, так і в декоративно-ужитковому. Так, наприклад, яскраві зображення колекції коштовностей прикрашали порцелянові вироби, шовкові шати, використовувалися в декоруваних дверцят ширми.

Така популярність мотиву і його сприйняття як універсального мотиву, доречного в різноманітних видах мистецьких творів, пояснюється не лише яскравістю, декоративністю, видовищністю його компонентів, а й доброзичливим змістом. Наприклад, зображення книг, підставок з пензлями, тушечниці, шахів сприймалися як символи навчання, однією з чотирьох ознак вченого. Різьблені корали символізували довголіття та успішну кар'єру¹; пір'я павича — офіційне звання; парасолька — повагу, чистоту, гідність та високе звання; квіти — красу та гармонію, металеві монети — багатство, чайник — спокій.

До ознак ритуальної благочинності та поклоніння предкам належали зображення барабану, курильниці для пахоців, винної чаші. Про етичні настанови нагадували зображення триниги (синовня шанобливість), люгня (приборкання хтивості), ще один музичний інструмент — піпа (розум, чистота та вірність), пальмовий лист (самоосвіта), меч (мудрість, перемога над злом, надлюдська сила). Загальними символами побажання добра прийнято вважати дзеркало (зцілює тих, хто збожеволів, побачивши демона чи духа), чаша з рогу носорога (щастя), скіпетр (символ Будди, магічні сили, процвітання). Останній символ у поєднанні з «4 скарбами вченого» символізував побажання успішного іспиту.

Панівна в композиціях Ваза Пінг відіграла роль художньо-змістовного центру і наближалася за значенням до зображення світового дерева. Вона й символізувала світ, адже слово «ваза» китайською мовою надзвичайно схоже на слово «світ». Ваза, зображена з великою різ-

1. Зазвичай чиновники 2-го рангу носили капелюшок «Кораловий гудзик».

номанітністю рослин та квітів, надає широке поле для доброзичливих тлумачень, і предмети, що її оточують, — розвивають тему життєдайних сил та радощів буття.

Відносно засобів передачі предметного світу підкреслимо, що вони, як і увесь китайський середньовічний живопис, є переважно графічними, із застосуванням локальних кольорів та ретельною прорисовкою, яка робить предмети упізнаваними. Художники не намагалися ство-

рити зорову ілюзію матеріальності, передати світлотіньові прикмети їхньої присутності. Водночас і вибір, і розташування предметів завжди мали змістовне обґрунтування, адже вони відповідали тогочасним реаліям, цінностям освіченої верхівки суспільства, розвиненій доброзичливій символіці.

Китайський концепт «Ста старожитностей» зефектував на розвиток культури колекціонування й сусідніх країн. Найяскравіше цей



Рис. 1. Портрет ученого Фу Шена. VIII ст. Ван Вей.

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BD_%D0%92%D0%B5%D0%B9#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Wang_Wei_001.jpg



Рис. 2. Гравці в вейці перед подвійною ширмою (фрагмент). X ст. Чжоу Веньцзюй

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zhou_Wenjiu._Go_players.National_Palace_Museum,_Beijing.jpg



Рис. 3. Портрет Лу Юя. 1841 р. Харукі Нанмей

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83_%D0%AE%D0%B9#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Haruki_Nanmei_A_portrait_of_Lu_Yu\(part\)_%E6%98%A5%E6%9C%A8%E5%8D%97%E6%BA%9F%E7%AD%86_%E9%99%B8%E7%BE%BD%E5%83%8F\(%E9%83%A8%E5%88%86\)_%E5%A4%A9%E4%BF%9D12%E5%B9%B4.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83_%D0%AE%D0%B9#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Haruki_Nanmei_A_portrait_of_Lu_Yu(part)_%E6%98%A5%E6%9C%A8%E5%8D%97%E6%BA%9F%E7%AD%86_%E9%99%B8%E7%BE%BD%E5%83%8F(%E9%83%A8%E5%88%86)_%E5%A4%A9%E4%BF%9D12%E5%B9%B4.jpg)

вплив позначився в мистецтві Кореї, де було запозичено та розвинуто і експозиційну шафку, і зображальний мотив «Сто старожитностей у шафі». Зрештою, китайські та корейські митці, виокремлюючи в живописі «портрет» урочисто експонованих старожитностей, наблизилися впритул до натюрморту як жанру.

Висновки. Підсумовуючи викладене, відзначимо, що переважна більшість наукових досліджень фокусується на класичному краєвиді як на провідному жанрі в художній традиції Китаю, або на інших жанрах, що певною мірою співвідносяться з європейськими художніми явищами. Натомість різноманітні репрезентації предметного світу в станковому та декоративному живописі залишаються осторонь наукових розробок, лише інколи згадуються у переліку різноманітних додаткових елементів композиції картини.

Результати аналізу розмаїтих матеріалів образотворчого мистецтва дозволяють стверджувати, що в китайському класичному мистецтві сформувалися інші, відмінні від європейських, варіанти репрезентації предметного світу. Типологічно вони представлені трьома моделями: **«портрет» речі** (крупний план одного предмета з детальною передачею форми та декору), **річ як складова портрету, каталог речей** (декоративна композиція на тему «Чотири скарби вченого», «Чотири вишуканих мистецтва», «Ста старожитностей»). В усіх моделях зображені предмети фігурують і як уособлення матеріальних і духовних цінностей суспільства, ознакою конфуціанських чеснот, і як доброзичливі символи. Комплекс «Сто старожитностей», що сформувався до XVIII ст., об'єднує попередні переліки цінних речей, став віддзеркаленням ремісничьких досягнень, традиції освіти та усвідомлення її цінності, розвитку колекціонування.

Список посилань

- Ван, Юньлян (2013). *Дослідження сучасної китайської теорії живопису та творчості*. Китайська література та історична преса / 王云亮 (2013) 《*现当代中国画理论与创作研究*》北京。中国文史出版社 年份。页数：264页
- Ковальова, М., Цю, Чжуанной (2020). Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини XX ст. *Art and Design*, 3, 55–63. Електронний архів Київського національного університету технологій та дизайну. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16280/1/artdes_2020_N3_P055-065.pdf
- Котляр, С., Чжижун, Ген (2018). Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живописі XVIII століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2 (Вип. 39), 284–294. Тернопільський державний педагогічний університет.
- Лю, Вей (2016). *Історія китайської олійної картини*. Китайська молодіжна преса / 劉淳著. (2016) 中國油畫史 增訂本. 北京 版社. 544页.
- Рибалко, С. (1999). Семантика світу речей у мистецтві укійо-е. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4-5, 27–28.
- Рибалко, С. (2000). З пензля ллюються слова: літературні алюзії в образотворчому мистецтві Японії доби Токугава. *Всесвіт*, 9-10, 155–168.

- Рибалко, С. (2001). *Культурно-естетичні універсалії класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава (живопис, графіка)*. [Дисертація кандидата, Харківська державна академія культури].
- Сунь, Ке (2019). *Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ — початку ХХІ століття*. [Дисертація кандидата, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури].
- Сюй, Цзянь (2018). *Історія китайського живопису*. Народне образотворче мистецтво / 徐健 (2018) 《中国绘画史》 年份：年。浙江。浙江人民美术出版社。页数不详。
- Фу, Баоши (2018). *Контури історії змін у китайському мистецтві*. Образотворче мистецтво / 傅抱石 (2018) 《中国绘画变迁史纲》 辽宁。辽宁美术出版社。年份。页数：227页。
- Ху, Хунчунь (2019). *Дослідження художніх особливостей китайського живопису*. Образотворче мистецтво / 胡红春 (2019). 《中国画中的艺术表现特征研究》吉林 吉林美术出版社。年份。页数：161页
- Чжу, Цзюнюань (2016). *Історія китайського живопису та каліграфії*. Пекінський інститут технологій друку / 诸宗元 (2016) 《中国书画小史》北京。北京理工大学出版社。年份：页数：113页
- Barnhart, Richard M., et al (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press and Foreign Languages Press.
- Cahill, James (1990). *Chinese Painting*. Rizzoli New York.
- Fong, Mary H. (1996). Images of Women in Traditional Chinese Painting. *Woman's Art Journal*, 17 (1): 22–27.
- References**
- Wang, Yunliang (2013). *A Study of Contemporary Chinese Theory of Painting and Creativity*. Chinese literature and historical press / 王云亮 (2013) 《现当代中国画理论与创作研究》北京。中国文史出版社 年份。页数：264页。 [In Chinese].
- Kovalova, M., Qiu, Zhuanyu (2020). Impressionist trends in Chinese oil painting of the first half of the XX century. *Art and Design*, 3, 55–63. Electronic archive of Kyiv National University of Technology and Design. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16280/1/artdes_2020_N3_P055-065.pdf. [In Ukrainian].
- Kotliar, E., Zhizhong, Gen (2018). Giuseppe Castiglione and the formation of a new canon of female portraiture in Chinese painting of the XVIII century. *Naukovi zapysky. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 2 (Issue 39), 284–294. Ternopil State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Liu, Wei (2016). *The history of Chinese oil painting*. Chinese youth press / 劉淳著. (2016) 中國油畫史增訂本。北京 版社。544页。 [In Chinese].
- Rybalko, S. (1999). Semantics of the world of things in ukiyo-e art. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 4–5, 27–28. [In Ukrainian].
- Rybalko, S. (2000). Words pour from the brush: literary allusions in the visual arts of Tokugawa Japan. *Vsesvit*, 9–10, 155–168. [In Ukrainian].
- Rybalko, S. (2001). *Cultural and aesthetic universals of classical Japan and their reflection in the fine arts of the Tokugawa period (painting, graphics)*. [Candidate thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. [In Ukrainian].
- Sun, Ke (2019). *Traditions of European realistic art in Chinese painting of the XX — early XXI century*. [PhD thesis, National Academy of Fine Arts and Architecture]. [In Ukrainian].
- Xu, Jian (2018). *History of Chinese painting*. Folk fine arts /. 徐健 (2018) 《中国绘画史》 年份：年。浙江。浙江人民美术出版社。页数不详。 [In Chinese].
- Fu, Baoshi (2018). *Outline of the history of change in Chinese art*. Fine Arts /. 傅抱石 (2018) 《中国绘画变迁史纲》 辽宁。辽宁美术出版社。年份。页数：227页。 [In Chinese].
- Hu, Hongchun (2019). *Research on the artistic features of Chinese painting*. Fine Arts /. 胡红春 (2019). 《中国画中的艺术表现特征研究》吉林 吉林美术出版社。年份。页数：161页。 [In Chinese].
- Zhu, Junyuan (2016). *History of Chinese painting and calligraphy*. Beijing Institute of Printing Technology /. 诸宗元 (2016) 《中国书画小史》北京。北京理工大学出版社。年份：页数：113页。 [In Chinese].
- Barnhart, Richard M., et al (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press and Foreign Languages Press. [In English].
- Cahill, James (1990). *Chinese Painting*. Rizzoli New York. [In English].
- Fong, Mary H. (1996). Images of Women in Traditional Chinese Painting. *Woman's Art Journal*, 17 (1): 22–27. [In English].

ОБРАЗ САКУРИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ЯПОНІЇ: ВИТОКИ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ

С. Б. Рибалко. Образ сакури у візуальній культурі Японії: витоки та трансформації

Квітка сакури є одним із найбільше поширених та упізнаваних символів японської культури. Її наявність у різноманітних явищах художньої діяльності протягом століть становить значний за обсягом сюжетно-тематичний комплекс. У статті висвітлено витоки, змістовні трансформації, причини та засоби трансляції візуального образу сакури; означено основні етапи еволюції культури сакури та його інтерпретації в різноманітних мистецьких практиках. У дослідженні застосовано **методи** компаративного, образно-стилістичного, семантичного та контент-аналізу. Джерельну базу складають живописні та графічні твори, взірці ужиткового мистецтва, матеріали візуальних практик і польових досліджень, виконаних автором у 2005–2013 рр. в районах Канто та Кансай.

Ключові слова: образ сакури, о-ханамі, семантика, образотворче мистецтво, візуальна культура Японії.

S. Rybalko. Image of Sakura in the visual culture of Japan: origins and transformations

The Sakura blossom is one of the most constant and recognizable visual symbols of Japanese culture. Its presence in various phenomena of artistic activity over the centuries forms a significant plot-topical complex. Therefore, the study of the origins, content transformations, reasons and means of broadcasting the image of Sakura will allow us to develop a panoramic vision of Japanese culture.

The purpose of the article is to highlight the main stages of the evolution of the Sakura cult and its interpretation in various visual practices.

In the research we used **the methods** of comparative, stylistic, semantic and content analysis. The source basis consists of pictorial and graphic works, samples of applied and audiovisual arts, materials of visual practices and field researches conducted by the author in 2005–2013 in Kanto and Kansai regions.

The results. The article examines the origins and peculiarities of the formation of a plot-topical complex associated with the flowering of Sakura blossoms in Japanese culture, identifies the main stages of the evolution of the image of Sakura blossoms from seasonal to national and propaganda symbol. Special attention is paid to the interpretation of the image of Sakura in Shinto and Buddhism, the development of the o-hanami tradition as a religious and social-communicative practice. On the basis of the analysis of works of painting, engraving (ukiyo-e, shin-hanga), works of audiovisual culture, the leading motifs that reflect the semantic diversity of the image of Sakura and its meaningful transformations are highlighted. The role of the poetic tradition in the development of plots related to Sakura, the presence of references to classical poems in the structure of the works are emphasized. A group of the most widespread images-identifiers of flowering is defined: places (Yoshino, Arashiyama, Gotenyama), seasons (spring), poems, persons (beauty, samurai, kamikaze), historical figures (Ono-no Komachi, Hideyoshi), temples (Yasukuni).

Keywords: image of Sakura, o-hanami, semantics, fine art, culture of Japan.

Постановка проблеми. Серед розмаїття образів, з якими асоціюється сучасна Японія, квітка сакури посідає провідне місце. Сталість цього образу та його використання в різних галузях культурної та мистецької діяльності зумовлюють семантичні нашарування й розмаїття його інтерпретацій. Вивчення зазначеного образу в явищах культури Японії дозволить сформувати її панорамне бачення, наблизитися до розуміння тих принципів, що зумовлюють формування і трансляцію зображальних мотивів, осмислити їх у розмаїтті інтертекстуальних зв'язків.

Актуальність дослідження зумовлюється як суто академічними факторами (недостатне висвітлення теми, розробка якої важлива для

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

власне японознавчих та компаративістських студій), так і сучасними реаліями війни та рефлексій щодо майбутнього повоєнного відновлення України. У контексті останнього уявляється, що аналіз трансформацій зазначеного образу не може бути безпосередньо екстрапольованим на українські реалії, проте може надати питомий матеріал для осмислення логіки розвитку візуальної айдентики та засобів її використання; простежити, як працюють культурні маркери в ідеологічному полі.

Отже, **мета статті** — висвітлення витоків візуального образу сакури та його змістовних трансформацій на різних етапах розвитку культури Японії. **Методи** дослідження зумовлені поставленими завданнями та особливостями джерельної бази. Зокрема застосовуються методи компаративного, образно-стилістичного, семантичного та контент-аналізу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Попри очевидне панування сакури серед інших образів японської культури, її зміст та інтерпретації в розмаїтті візуальних практик не набули спеціального висвітлення у фаховій літературі. Більшість публікацій, присвячених сакурі, має переважно етнографічне, соціологічне або літературознавче спрямування. Серед найбільше вагомих та таких, що справили вплив на осмислення культурних контекстів функціонування образу в той чи інший історичний період, є праці таких учених, як-от Е. Онукі-Тірні (Ohnuki-Tierney, 2002; 1998), Е. Моріучі, М. Бейзель (Moriuchi, 2019) Б. Моеран, Л. Сков (Moeran, 1997), А. МакКлеллан (McClellan, 2013). Окремі спостереження відносно візуальних версій сакури містяться в загальних розвідках та є фрагментарними. Зокрема, це публікації Е. Мачотки (Machotka, 2009), І. Ока (Oka, 2013), Х. Шіране (Shirane, 2013).

Виклад основного матеріалу дослідження.

І. Релігійно-міфологічні засади формування культу сакури. Згідно з шінтоїстською¹ міфологією, сакура є атрибутом божества гори Фуджі

та всіх вулканів — прекрасної Конохана-но-сакуя-хіме (скор.: Сакуя-хіме) — принцеси, котра сяє, немов квіти. Уважалося, що саме вона навесні пробуджує своїм подихом квітіння сакури. На сакурі відпочиває й бог гір Яма-но-камі, який навесні сходить униз та перетворюється на божество рисових полів Та-но-камі, від якого залежить урожай. Квітіння вишні було ознакою присутності божества, тому у свідомості землеробів сакура пов'язувалася з урожаєм та життєдайними силами природи. Звідси й походить ритуальна практика «входження до джерельної гори»: люди збиралися під квітучими деревами, пили священне рисове вино² з молитвою про добрий врожай та отримуючи насолоду від весняного краєвиду (Ohnuki-Tierney, 1998, с. 214). Гори та рис були священними, тому священними вважалися й квіти сакури, адже на той час японці знали переважно вид гірської вишні (ямадзакура).

Передчасне квітіння вважалося ознакою неврожаю та якогось лиха. З метою вгамувати душі квітів виник ритуал читання молитовних віршів під гілками сакури (хана-е-шікі), який згодом почав проводитися щорічно при храмах, святилищах та імператорському палаці. Водночас сакура уособлює й ідею швидкоплинного життя. Згідно з Ніхонгі³, Нінігі-но мікото — предок японських імператорів з двох доньок божества Оо-ямацумі-но камі обрав саме красуню Конохана-но-сакуя-хіме, шлюб з якою робив життя його потомків нетривалим («вони в'януть та опадатимуть, подібно до квітів з дерев»), на відмінну від шлюбу з Іванага-хіме, який би дарував нащадкам безсмертя (Nihongi, 2005).

Ушанування сакури також пов'язується із сектою Шюгендо. Уважається, що 1300 років тому аскет Ен-но Одзуно в пошуку духовної сили мандрував горами, де зустрів Дзао Гонген — захисника місцевих гір. Ен вирізав його зображення з дерева сакури. Відповідно, декілька храмів у Йошіно⁴, присвячених Дзао Гонген,

1. Тут і далі використовується система транскрипції для української мови за В. Рубелем (листопад 2009).

2. Рисове вино вважалося священним, оскільки воно виготовлялося з рису — «тіла божества»

3. Ніхоні — найдавніша писемна пам'ятка Японії.

4. Йошіно — мальовничий гірський масив, розташований у південній частині преф. Нара.

культивують сакуру, саджанці якої приймають як підношення. Згодом стало прийнятним здійснювати паломництво до Йошіно — посадити вишневі дерева, відвідати храми, помилуватися квітінням дерев¹.

II. Секуляризація культу сакури: о-ханамі. В аристократичному середовищі Хейанської доби (794–1192) розроблено естетику милування сакурою, яка дозволяла виявити свою культурну вишуканість. Свято квітів дістало назву ханамі (споглядання квітів). За твердженням фахівців, його проведення документується від 812 р. (Ohnuki-Tierney, 2002, с. 53). Тогочасна література описує «квіткові бенкети», на яких були присутні імператриця, крон-принц та міністри, які насолоджуються віршами в затінку вишневого дерева.

Культура хейанської доби, її аристократизм, вишукане дозвілля стали взірцем смаку та наслідування в пізніші часи. Тому поняття весна, сакура, вірші стали нерозривною тріадою в японській культурі.

Секуляризації релігійного ритуалу сприяло й підвищення в суспільній ієрархії військового класу, який до XII ст. прирівнювався до аристократії. Самураї мали виявляти не лише військові здібності, а й високий культурний рівень: писати вірші, знатися на класичній літературі (власній та китайській), грати на музичних інструментах. О-ханамі², де головне дійство — складання та читання віршів, що уславляють квітіння вишні, — було гарним приводом для демонстрації культурних навичок, які водночас свідчили про політичну владу та заможність. Смута часів Сенґоку (1467–1603 гг.) актуалізувала буддистські конотації в сприйнятті сакури, а саме — порівняння свого життя із квітінням сакури: самураї повинні жити сміливо та чисто, не боятися смерті, аби не зганьбити своє ім'я (McClellan, 2005, с. 10).

Серед пристрасних шанувальників о-ханамі — Т. Хідейоші³, який влаштував два найвеличніших ханамі. Перший, з 5000 гостей, був

проведений в Йошіно в 1594 р., а другий, ще більш вражаючий, — у храмі Дайго в 1598 р. За спогадами сучасників, тоді Хідейоші облаштував 8 чайних будинків, запросив 1300 жінок — дружин та коханок з їхніми родичками й служницями. Шовкові убори жінок змінювалися тричі протягом дня. Для чаю використовувався розкішний посуд. Так Хідейоші продемонстрував не лише свою силу та багатство, а й вишуканий смак. Зрештою, ханамі стало подією, де люди могли показати свої таланти в мистецтві, особливо в поетичному, яке стало невіддільною частиною ханамі (Ohnuki-Tierney, 2002, с. 34).

З приходом до влади в 1603 р. клану Токугава розпочався тривалий період миру, стабільності і, як зазначають фахівці, — золотої доби квітіння сакури: «було вирощено кілька її нових видів, і протягом усього періоду шьогуні наказували саджати вишневі дерева, заохочували князів дарувати саджанці зі своїх ханів. Сакуру саджали на подвір'ях храмів, шкіл та замків, на узбережжях річок тощо» (Ohnuki-Tierney, 2002, с. 55). Останнє, крім естетичних міркувань, мало на меті суто практичні цілі: укріплення землі вздовж річок — торговельних шляхів. Таке поширення сакури сприяло розвитку о-ханамі серед містян, які відвідували храми, святилища для милування її квітінням.

III. Сакура в мистецьких інтерпретаціях домодерної доби. Сформовані в поетичній творчості образи і мотиви, пов'язані із квітінням сакури, набули свого відображення в різноманітних візуальних практиках. Прикметно, що матеріали образотворчого мистецтва до XVII ст. демонструють поодинокі взірці зображення сакури, натомість, з розвитком міст та міської культури і поширення ханамі в житті містян XVII — сер. XIX ст. фіксуються її численні візуальні інтерпретації. У розписах ширм, гравюрі та живописі укійо-е мотив сакури простежується у двох сюжетних комплексах: краєвид із розквітлою сакурою та зображення людей, котрі святкують ханамі. До першого належать варіа-

1. Тепер навколо селища є чотири райони — т. зв. сенбон (1000 дерев): Шімо-Сенбон (Нижній Сенбон), Нака-Сенбон (Середній Сенбон), Камі-Сенбон (Верхній Сенбон), Оку-Сенбон (Глибоковгорах Сенбон).

2. О-ханамі — увічлива форма до «ханамі».

3. Т. Хідейоші (1536–1598) — військовий начальник, диктатор Японії.



Лл. 1. В. Шіко. Гора Йошіно. Ліва ширма. Папір, золото, туш, фарби. До 1755.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_japonais



Лл. 2. К. Хокусай. Вид на Фуджі з гори Готен-яма поблизу річки Шінагава. Із серії «36 видів Фуджі». Кольорова ксилографія. 1832 р.



Лл. 3. У. Хірошіге. Квітіння сакури в Арашіяма. Кольорова ксилографія. 1834 р.



Лл. 4. К. Хокусай. Вірш Оно-но Комачі. Із серії «Сто віршів ста поетів у переказі няні». Кольорова ксилографія. 1835–1836 рр.



Лл. 5. К. Ейдзан. Пікнік із відвідуванням сакури.
Кольорова ксилографія. 1807 р.



Лл. 6. Д. Іншю. Конохана-но-сакуя-хіме. Ширма. Шовк, фарби. 1929 р.
<https://www.artagenda.jp/exhibition/detail/2269>

ції мотиву «Йошіно», який посів почесне місце серед мотивів жанру мейшю-е (зображення відомих місцин). Одним із таких яскравих прикладів є ширма В. Шіко¹ «Гора Йошіно»: сліпучо-біле мерехтіння квітів окутує зелені пагорби, що хвилюподібно розгортаються в просторі всіх шести панелей (іл. 1).

Розвивають мотив сакури в зазначеному жанрі й гравюри К. Хокусая та У. Хирошіге². Обидва мистці, як справжні едокко³, присвятили багато композицій рідному місту, унаслідок чого візуальні маркери нової столиці сформувалися під впливом їхніх гравюр. Поєднання К. Хокусаєм у краєвиді Фуджі та сакури немовби візуалізує

вслів М. Норінага⁴ про дух Ямато, який можна відчути, спостерігаючи квіти сакури при ранішньому сонці (іл. 3).

У композиції Хирошіге «Квітіння сакури в Арашіяма» (іл. 2), завдяки діагональній композиції та відповідній ритміці штрихів створено враження стрімкого потоку річки, який несе човен з рибалками.

Білосніжні пелюстки, що спадають у воду з сакури, підхоплюють сині води, уособлюючи ідею швидкоплинності життя.

Ту ж ідею швидкоплинності, але з долею іронії, втілює К. Хокусай у композиції на тему вірша Оно-но Комачі «Поблякнув і опав вишневий

1. В. Шіко (1683–1755) – художник школи декоративного розпису (Рімпа), певний час працював при імператорському дворі.

2. К. Хокусай (1760–1849) та У. Хирошіге (1797–1858) – видатні художники напряму укійо-е, яскраві представники пейзажного жанру.

3. Едокко (досл.: дитя Едо) – корінний мешканець Едо (нині – Токіо).

4. М. Норінага (1730–1801) – лікар, науковий й культурний діяч.

цвіт...»¹ (іл. 4). Там, де поетка, споглядаючи квіти, що тьмяніють, журиться за втраченою молодістю, красою та коханням, художник зобразив буденне життя міста, де чолов'яга мете вулицю, згрібаючи разом із сміттям опалі пелюстки. Й усі інші мешканці міста, здається, не звертають увагу на розквітлу вишню, займаючись буденними справами.

До другого напряму належать переважно гравюри, що репрезентують модні зібрання або прогулянки під розквітлою сакурою, де через візерунки суконь та елегантні предмети підкреслюється шляхетність такого дозвілля. Однак, якщо у творчості старшого покоління майстрів укійо-е мотив сакури виявляється спорадично, то в художників першої половини XIX століття він просякає майже всі на той момент існуючі жанри та набуває розмаїтих конотацій. Серед численних кольорових естампів із зображенням сакури відзначимо найрепрезентативніші. Так у біджінга² К. Ейдзан³ (іл. 5) милуються квітінням сакури томливі красуні із кварталів розваг, які не випадково називали Ханамачі (Квартали квітів), натякаючи на красу жінок та швидкоплинність їхньої краси. Часто це зображення таю — куртизанок вищого рангу в модних сукнях з візерунком сакури.

У. Кунісада⁴ у композиції «під квітучою сакурою» (1852) показує згадуваний вище бенкет Хідейоші в храмі Дайго. Художник обрав великий горизонтальний формат, об'єднавши в триптих 6 аркушів, що надало можливості показати групи жінок під квітучими деревами, розташованих по обидві сторони від Хідейоші — головного постановника всієї цієї сцени. Майстер додав ретельно промальовані підноси, спеціальні коробочки для найдків, посуд червоного лаку. Незважаючи на колористичну простоту, ритмізовані фігури, складки шовків, вертикальні стрічки урочистої завіси, гілки квітучої сакури утворюють майже орнаментальну

композицію та передають атмосферу вишуканої елегантності.

Милуванню вишнею в ханамачі репрезентують гравюри У. Хірошіге. Художник зображає один з вишуканих аспектів свята — милування сакурою вночі, при світлі поодиноких ліхтарів тускле мерехтіння білих пелюсток на тлі темного неба виглядає ефемерно, як, власне, і світ самих кварталів з їх штучною атмосферою безтурботності та вічного свята.

IV. Квітка сакури: ідеологія та милітаризація. Після реставрації Мейджі⁵ постала проблема формування нової ідентичності. Новітній японець мав відчувати себе не людиною певного князя, а підданим імператора і громадянином своєї країни. Тому попри скасування самурайських привілеїв та самого класу самураїв, самурайські принципи й чесноти активно впроваджувалися в освіті та ідеології, зокрема лояльність, патріотизм.

У процесі державотворення виникло й питання загальнонаціональних символів. Цілком природно, що сакура посіла особливе місце. Розмаїття видів цього дерева, яке росте у всіх регіонах країни, численні та давні культурні конотації робили його загальнонаціональним символом, а зв'язок із Фуджі утворював позицію Токіо як столиці держави. Першим кроком в «одержавленні» образу сакури стала посадка в 1870-х рр. цих дерев на території храму Ясукуні, який був закладений саме за ініціативи держави і мислився як Храм Миру, де покоїлися душі загиблих воїнів і щовесни відроджувалися у квітах сакури. Відповідно, й гравюра, як масовий вид мистецтва, брала участь у поширенні цих ідей (наприклад, триптих І. Ясуджі⁶ «Істинний вигляд внутрішнього двору храму Ясукуні»).

Розвиток державної освіти, що охоплювала всі нові покоління японців, також закріплювали сприйняття сакури як символу японської спільноти через співпадіння початку нового навчаль-

1. Оно-но Комачі (бл. 1825–900) — поетка, доєднана японцями до Шістки геніальних поетів Японії, авторка відомої танка: Поблякнув і опав. / Вишневий цвіт / І я марнію / Дивлячись подовгу / Як нескінченний дощ полоще світ. (Оно-но Комачі, середина IX ст.; переклад І. Бондаренка).

2. Біджінга (зображення красунь) — жанр у японський гравюрі та живописі.

3. К. Ейдзан (1787–1867) — художник-графік, майстер жанру біджінга.

4. У. Кунісада (1786–1865) — один із яскравих представників пізньої гравюрі укійо-е

5. Комплекс соціально-політичних, економічних, військових реформ 1868–1889 рр., що перетворив Японію на одну з провідних держав світу.

6. І. Ясуджі (1864–1889) — відомий майстер гравюрі.

ного року із її квітінням. До 1920–1930-м рр. образ сакури як всеяпонського символу активно підтримується в мистецтві: міфологічні сюжети, пов'язані із сакурою (іл. 6); краєвиди Японії з розквітлим деревами як символ життєвих сил Японії, її розквіту (гравюри таких майстрів, як Й. Хіроші, К. Хасуї¹ та ін.)

Популярність вишневої квітки набула вияву у формуванні окремого сюжетно-тематичного комплексу — «8 сцен сакури». Відповідна серія графічних композицій, розроблених Й. Хіроші, — не лише захоплення митця красою розквітлої вишні, а й піднесення її до рівня японської версії китайського мотиву «8 сцен Сяо та Сян». У гравюрах японського митця сакура є маркером національного, як у гравюрі «8 сцен сакури: Чон-ін», де ніжність молодих дерев підкреслює велич монументальної брами храму, де зберігається найбільший дзвін у Японії (іл. 7).

Розгортання мілітаристської програми та плану побудови т. зв. «пан-азійської зони співпроцвітання» сприяли використанню зображення сакури в пропагандистських цілях. Про це свідчать численні плакати 1920–30-х рр., де сакура, поряд із прапором хіномару² та гори Фуджі фігурує символом держави. Пропагандистське кіно використовує серед символів Батьківщини красиві довгі плани розквітлої вишні. Обкладинка підручника японської мови для окупованих територій також прикрашена орнаментом, сформованим із її стилізованих квітів. Як зазначає дослідниця, квітуча вишня була метафорою японського духу, що означало всі ідеали, цінності, звички, які шанували японці. Вояки вважалися уособленням японського духу за їхню готовність віддати життя за Імператора та націю (Ohnuki-Tierney, 2002, с. 106–107).

Відзначимо, що одержавлення образу сакури виявляється й у поширенні від кінця ХІХ ст. одного сорту вишневого дерева — сомей йошіно, які швидко виростили. На думку Н. Абе, першість серед інших різновидів вишневого дерева сомей йошіно здобули через зовнішній вигляд.

Оскільки квіти розпускаються до появи зеленого листа, їх зовнішній вигляд драматичніший, ніж в інших різновидів, які зазвичай вкриваються листям та квітінням одночасно. Тому наприкінці 1880-х рр. понад 30% усіх вишневих дерев у Токіо були сомей йошіно. Ще мільйони були посаджені по всій країні після перемоги Японії над Росією в 1905 р., а також на честь сходження на престол імператора Тайшю в 1912 р. та імператора Шьова (Хірохіто) в 1926 р. Інші сорти з часом зникли (Abe, 2019).

Подальші військові кампанії, Тихоокеанська війна і, особливо, формування спеціального підрозділу камікадзе стали квінтесенцією мілітарного нарративу, пов'язаного із сакурою (іл. 8).

Короткочасна краса сакури асоціювалася з життям юнаків, які відправлялися в «один політ». Пропаганда інтерпретувала квіти сакури як уособлення молодості пілотів, адже кожному з них було не більше 24 років, то була весна їхнього життя; ніжність білих пелюсток як символ чистоти юних душ (моральним чеснотам майбутніх камікадзе приділялася особлива увага). Коли в 1944 р. були сформовані загони камікадзе, їм дали імена, пов'язані з цвітінням сакури³. Тому стилізовані зображення квітки сакури наносилися на їхні літаки та гудзики на формі.

Таким чином, військова влада використала образ цвітіння сакури в ідеологічних цілях. З цією ж метою наголошувалося, що квітки сакури при храмі символізують їх вічноживі душі. Удома близькі загиблих воїнів висаджували вишневі дерева на пам'ять про них.

V. Сакура після Другої світової війни. Завершення Другої світової війни, осмислення наслідків імперської політики, результати Токійського процесу сформували концепцію нової Японії як мирної держави. У тій атмосфері набуло поширення табу на використання образу сакури. Поверненням до первинного змісту мотиву розквітлої вишні стала перша повоєнна анімація для дітей під назвою «Сакура»⁴, де у хвилинній стрічці концептуалізуються нещодавно

1. І. Хіроші (1876–1950), К. Хасуї (1883–1957) — представники руху шін-ханга (яп.: нові гравюри), які відродили традиції гравюри укійо-е, надали їй друге життя.

2. Хіномару — червоне коло на білому тлі, яке символізує сонце, що сходить; використовується від часів середньовіччя.

3. Наприклад: Хацу-дзакура тай (Корпус цвітіння першої сакури) або Вака-дзакура тай (Корпус молодого цвітіння сакури).

4. Реж. М. Кензо, студія «Тохо», 1946 р.



Лл. 7. Й. Хироші. 8 сцен сакури: Чон-ін. Кольорова ксилографія. 1928 р.



Лл. 8. Проводи камікадзе. Авіабаза в Тірані, пров. Кагошіма. Світлина. 12 квітня 1945 р.

Hayakawa, Public domain, via Wikimedia Commons

давні події та майбутнє у вигляді сакури, що витримує грозу і квітне попре все.

Поступово відродилися й колективні о-ханамі. Сакура як символ весни, життєдайних сил природи, важливих етапів у житті людини, яка окутує своїм ароматним шлейфом усю територію Японії, залишається символом єдності нації та її незламного духу. На ознаку миру і побажання процвітання Японський уряд дарує саджанці сакури, які нині квітнуть у різних країнах включно з Україною.

В образотворчому мистецтві другої половини XX — початку XXI ст. панує образ сакури

як сезонний символ, що уособлює національне почуття краси. У той же час перформативні практики демонструють зв'язок із класичною традицією. Так головною подією часу квітіння сакури в Кіото є фестиваль танцю, у якому беруть участь майко та гейко з кіотських ханамачі, що репродукує образ сакури як символ тимчасовості краси й кохання. Натомість у Токіо — колишній самурайській столиці увесь квітень на сцені Кабукі відбувається драма Тюшінгура, основана на історії про 47 ронінів, котрі віддали життя за свого князя.

Сучасні геополітичні виклики, політика війни, що посилюється після демаршів країн-сусідів, зумовлюють звернення до мілітарного аспекту сакури. Розробники відповідного культурного продукту посилаються на естетику сакури в самурайському кодексі. У фентезійній стрічці фентезі «Вишневий Бушідо»¹ лунає: «санкції не діють, уряд слабкий, ракети знищать країну, нація повинна сама себе захистити», а відсилки до славетних військових традицій містять не тільки історію самураїв, а й героїзм вояків Другої світової війни. Відзначимо, що відновлення мілітарних конотацій у мотиві сакури не є провідним трендом, але є певною мірою і результатом дебатов у суспільстві з приводу 9 статті японської Конституції та зростання кількості прихильників відродження армії для підвищення обороноздатності країни. Тому сприяли й провокації проти Японії і не в останню чергу – події в Україні.

Висновки. Зв'язок квітів сакури із землеробським циклом зумовив їх особливу актуалізацію серед інших рослин, що створило підвалини для поступової заміни традиції споглядання розквітлої сливи, перейнятої японською аристократією від Китаю, на споглядання сакури. Визначено, що в образотворчому мистецтві мотив сакури набув відбиття в таких сюжетно-тематичних комплексах, як мейшью-е, 4 сезони, «сніг, місяць та квіти», «8 сцен сакури». Додатково (або в межах зазначених комплексів) мотив сакури реалізується як ілюстрації до поетичної творчості.

Образ сакури протягом століть набув різних змістовних інтерпретацій. Якщо на початку він мислився як символ весни, родючості, то з розвитком самурайської культури – символом чистого та швидкоплинного життя. Сакура за часів модернізації стає національним символом, підтримуваним «зверху». Колоніальна політика та військові кампанії як засіб її реалізації перетворюють сакуру на візуальний символ території Японії, у мілітарній пропаганді – символ без вагань відданого життя за імператора; у сучасній Японії – символ єднання, початку чергового життєвого циклу. Визначено групу найбільше поширених образів-ідентифікаторів

квітіння: місцини (Йошіно, Арашіяма, Готеняма), сезони (весна), вірші, персони (красуня, самурай, камікадзе), історичні постаті (Оно-но Комачі, Хідейоші), храми (Ясукуні).

Список посилань

- Naoko, Abe (2019). How Japan Almost Lost a National Symbol to Extinction. On the Cherry Blossom Tree and the English Gardener Who Saved It. *Literary hub*. <https://lithub.com/how-japan-almost-lost-a-national-symbol-to-extinction/> [In English].
- Machotka, E. (2009). *Visual Genesis of Japanese National Identity: Hokusai's "Hyakunin isshu"*. PIE Lang Editions Scientifiques Internationales. [In English].
- McClellan, Ann (2005). *The Cherry Blossom Festival: Sakura Celebration*. Bunker Hill Publishing. [In English].
- Moeran, B., Skov, L. (1997). Mt Fuji and the cherry blossoms: A view from afar. In *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*; Asquith, P. J., Kalland, A., (Eds.). pp. 181–205. Curzon Press. [In English].
- Moriuchi, E., Basil, M., D. (2019). The Sustainability of Ohanami Cherry Blossom Festivals as a Cultural Icon. *Sustainability*, 11(6). ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/332018935_The_Sustainability_of_Ohanami_Cherry_Blossom_Festivals_as_a_Cultural_Icon. [In English].
- Nihongi (2005): *Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*. W. G. Aston (Transl. from Chinese and Japanese). (Book I). Tuttle Publishing. [In English].
- Ohnuki-Tierney, Emiko (2002). *Kamikaze, cherry blossoms, and nationalisms: the militarization of aesthetics in Japanese history*. University of Chicago Press. [In English].
- Ohnuki-Tierney, Emiko (1998). *Cherry Blossoms and Their Viewing: A Window onto Japanese Culture*. The culture of Japan as seen through its leisure, edited by Linhart, Sepp & Frühstück, Sabine. State University of New York Press. [In English].
- Oka Isaburo (1997). *Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist*. Kodansha USA Incorporated. [In English].
- Shirane, Haruo (2013). *Japan and the culture of the four seasons: nature, literature, and the arts*. Columbia University Press. [In English].

Надійшла до редколегії 21.07.22

1. Реж. Х. Акабане, 2022 р.

Ю. В. Воскобойнікова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ХРИСТИЯНСЬКЕ ДИВО АГНОСТИКА ФОРЕ: ПРО ЩО МОВЧИТЬ «REQUIEM»

Ю. В. Воскобойнікова. Християнське диво агностика Форе: про що мовчить «Requiem»

Обґрунтовано виконавську концепцію Реквієму Габрієля Форе на основі вивчення фактів його біографії, релігійно-філософських настанов і психологічних особливостей. За допомогою текстологічного, контекстного та компаративного аналізу означено смислове й емоційне підґрунтя нетипової структури заупокійної меси Форе, окреслено семантичні та лейтмотивні зв'язки між різними частинами Реквієму, надано рекомендації щодо визначення незафіксованих композитором темпів, використання вокальної манери, інтонування вербального тексту. Визначено, що головною ідеєю Форе було звільнення людини від страждань земного життя, продиктоване щирим співчуттям до своїх співвітчизників, постраждалих під час Франко-пруської війни, що, відповідно, сформувало нове семантичне наповнення традиційного жанру реквієму.

Ключові слова: *реквієм, Габрієль Форе, романтизм, посттравматичний синдром.*

Yu. Voskoboinikova. The Christian miracle by agnostic Fauré: what the “Requiem” is keeping silence about

The relevance of the article. Gabriel Fauré's Requiem is one of the most performed works of this genre in contemporary music practice. It is addressed in concert performances, scientific research and conducting classes. However, it still remains semi-closed for understanding, because the composer's attitude to death in this work reaches unexpectedly extreme emotions — he declares almost the desirability of death.

The purpose is to substantiate the own performing concept of the Requiem by Gabriel Fauré on the basis of contextual, textual and comparative analysis of the musical material, as well as biographical and psychological analysis of the composer's personality.

The methodology. The research was carried out using an integrated approach, in the structure of which the contextual analysis allowed to establish

the creative intentions of G. Fauré to write such a Requiem, the textual analysis helped to determine the specifics of certain structures and semantic content of the work, the comparative analysis — to compare the concepts of different versions of the Requiem of Fauré, the method of intonation analysis — to dive into the sign system of the work.

The results. The author proposed her own performance concept of the work, which takes into account the composer's religious and philosophical guidelines, as well as his psychological characteristics against the background of the events of the Franco-Prussian War.

The scientific novelty. For the first time, the study provides a detailed analysis of the semantic content of the work, deciphering the principles of the composer's creative method in working on the funeral text.

The practical significance. The materials of the article can be useful in the practical activities of conductors, soloists and choristers, as well as in the educational process of training conductors, choirmasters and vocalists.

Conclusions. It has been determined that Gabriel Fauré's interpretation of the canonical text (with the changes corresponding to the Parisian rite) is based not so much on his personal drama of losing his parents, as it was previously believed, but on his attitude to death, formed by the events of the Franco-Prussian War.

It has been determined that the main idea of the Requiem is a great feeling of love and compassion for a man who is forced to fight for his life, killing his own kind and who deserves peace. In this, Fauré seems to depart from the concept of the Catholic Requiem with its traditional “pedagogical intimidation” with pictures of the Last Judgment, and approaches the concept of the Orthodox funeral service with its repentance and hope for God's mercy.

Keywords: *requiem, Gabriel Fauré, romanticism, post-traumatic syndrome.*

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

Актуальність теми дослідження. 29 вересня 2022 року в м. Вінниця відбувся концерт на честь Збройних сил України, присвячений пам'яті загиблих під час російсько-української війни 2022 р. українських музикантів. Подію було організовано Муніципальним камерним хором ім. Віталія Газінського під орудою Христини Бездір у співпраці з відомим харківським органістом Станіславом Калініним. Центральним твором концерту став «Requiem» Габріеля Форе. Вибір художнього висловлювання, присвяченого смерті, у цій події був абсолютно не випадковим, адже релігійно-філософський зміст цього твору суттєво відрізняється від багатьох інших утілень заупокійної тематики. В умовах жорстокої загарбницької війни, яку переживає зараз український народ, людська свідомість потребує більше розради, ніж духовної мобілізації, більше надії, ніж повчання, яке в текст Реквієму, зазвичай, впроваджує тематика Страшного Суду. Саме таким і є Реквієм Габріеля Форе — композитора, який у молодому віці пройшов Франко-пруську війну, був учасником оборони Парижа і бачив смерть у найжахливіших її проявах.

Музика Реквієму, що розглядається, досить часто стає предметом музикознавчого та інтерпретаційного аналізу, що, з одного боку, свідчить про актуальність цієї теми для музичної спільноти, з іншого — змушує припустити, що нічого нового відкрити в заупокійній месі Форе проблематично. Проте практичне ознайомлення автора статті з цим художнім матеріалом з позиції хормейстера дозволяє додати декілька значних ознак до комплексного уявлення про Реквієм, які становлять серцевину інтерпретаційної діяльності диригента. Фактично — запропонувати власні творчі засади інтерпретації цього незбагненого твору, у якому композитор висловлює не лише біль втрати, але й певну симпатію до смерті, майже її бажаність.

Постановка проблеми. Вивчаючи наявні історичні та музикознавчі розвідки музичного матеріалу Реквієму Г. Форе, вживаючись у його музику в ролі виконавця, не можна не помітити досить нетипову для жанру знакову систему, яку використовує композитор. Незважаючи на те, що твір належить до католицької заупокій-

ної традиції, автор розглядає канонічну структуру, текст і зміст ніби з якихось інших позицій. Це пов'язано з і загальним світосприйняттям композитора, і його досвідом, і психологічним станом (який, висловлюючись сучасною мовою, можна назвати посттравматичним синдромом). Досвід автора цієї статті змушує уважніше та докладніше придивитися до особистісного звучання Реквієму для якнайповнішого визначення композиторського інструментарію та формування власної виконавської концепції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняному музикознавстві деякі аспекти композиції Реквієму Г. Форе розглянуто в працях, присвячених жанру реквієму загалом та його історико-стильовому розвитку зокрема (Гулеско, 2003; Вербицька, 2006). Побіжно структуру цього твору аналізує Є. Бондар у монографії «Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості» (2019), компаративний аналіз виконавських інтерпретацій твору французькими та китайськими хоровими колективами здійснює Ц. Гуй (2021).

Цікавий виконавський аналіз Реквієму запропоновано Р. П. МакКендріком (2007), питання про посттравматичну авторську образність уперше безпосередньо порушено в документальному фільмі BBC «Fauré e Poulenc — Música Sacra» (2017). Немало порівнянь різних сучасних виконань Реквієму Г. Форе містить публікація М. Келлера (2019), а також неординарний виконавський (але не диригентський) погляд на твір, який досліджується, надає Т. Дзадд (2014).

Мета статті — обґрунтувати власну виконавську концепцію Реквієму Габріеля Форе на основі контекстуального, текстологічного та компаративного аналізу музичного матеріалу, а також біографічного й психологічного аналізу особистості композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження. Слід вкотре зазначити, що Реквієм Г. Форе — зовсім нетиповий твір свого жанру. Важливу роль у цьому контексті відіграв час написання. Т. зв. «композитори-романтики» перебували в процесі тотального переосмислення як реального, так і художнього життя. Мистецька «реакція» на новітні суспільні тенденції призводила

водночас до двох протилежних інтенцій: масштабування образності, пов'язаної з темами долі, року, Всесвіту, і згортання, інтимізації усього, що стосувалося самої людини та її внутрішнього духовного життя. Крім того, прагнення творчої свободи зумовлювало вільне трактування установлених жанрів. Не оминули ці процеси і жанр реквієму, де також існували дві протилежні тенденції: секуляризація, актуалізація змісту і засобів виражальності, з одного боку (Й. Брамс, Ф. Ліст, Ш. Гуно, Г. Форе), а з іншого — реконструкція архаїчних принципів музичного розвитку (Л. Керубіні, Р. Шуман). Композиторам вдавалося порушувати та модифікувати майже все: функціональне призначення, структуру, текст тощо. Реквієм набував нових звучань — від концертної врочистої суспільної панахиди (Й. Брамс) та «оперної сцени» (Дж. Верді) до інтимного висловлювання (Г. Форе).

Історія створення Реквієму різними дослідниками подається дещо по-різному. Дехто вказує на те, що твір написано невдовзі після смерті батьків, проте сам композитор не підтверджує цього факту (Джадд, 2014). До того ж Реквієм сформувався протягом тривалого часового відрізка. «Сформувався» — навіть точніше поняття, ніж «був написаний», адже деякі номери створено набагато раніше, ніж цикл набув відомого нам вигляду. «Libera me» («Визволь мене, Господи, від вічної смерті») — піснеспів, створений у 1877 р., але закінчений лише у 1889–1890 рр., пізніше увійшов до структури Реквієму, але лише в другій редакції.

Основну частину Реквієму, яку, до речі, сам Г. Форе називав «un petit Requiem» («Маленький реквієм»), написано в 1887–1888 рр. Ця перша версія складалася з «Introit» (1887), «Kyrie» (1887), «Sanctus» (1888), «Pie Jesu» (1887), «Agnus Dei» (1888) та «In paradisum» (1887). Цей список характеризується відсутністю драматичної частини «Dies irae». Але це не був якийсь філософсько-творчий акт композитора, як вважає дехто з дослідників. Фактично Г. Форе просто скористався текстом реквієму відповідно до паризького обряду, який не містив «Dies irae», але у якому використовувався мотет «Pie Jesu». У церкві Мадлен, де на той час працював музикант, був поширений саме

паризький обряд. Крім того, композитор знав текст мотету «Pie Jesu» ще з часів навчання в школі Нідермайєра в Парижі, де він здобув славу неперевершеного фахівця гармонізації церковної монодії.

Оркестровка оригінальної версії, датована січнем 1888 р., передбачала участь хору, соліста сопрано (у першому виконанні співав хлопчик), арфи, органу, литавр і половинних складів струнних інструментів, крім скрипок (скрипка solo використовувалась лише в «Sanctus»), що надавало звучанню тембрової м'якості та темного забарвлення.

Спроба Г. Форе «всидіти на двох стільцях» — написати Реквієм для подвійного використання в церкві та у світських концертах — усе одно не вберегла його від критики церковнослужителів, які не готові були до незвичного для того часу звучання Реквієму. Прихильники концертного виконання вмовили Г. Форе доопрацювати оркестровку.

«Камерна» версія Реквієму датується 1893 р. До структури твору додано «Offertorium» та нарешті закінчено «Libera me». Відповідно, у складі виконавців з'явився сольний баритон, 4 валторни, 2 труби, 3 скрипки та 2 фаги. Але ця літургійна версія звучала так дивно, що, навіть, не була прийнята видавництвом до публікації. Проте майже паралельно з'являється опублікований «концертний» варіант партитури Реквієму з посиленням складом духових (додано 2 флейти, 2 кларнети та окрему партію скрипок). Його походження не зрозуміле. Існує версія, що цей варіант оркестровки належить Жану Роже-Дюкасу, якому Г. Форе доручив створити клавір твору. Можливо, старанний учень доклав зусиль не лише до клавіру. Контракт з видавцем Жюльєном Амелем був підписаний 12 вересня 1899 р. у зв'язку з цим він рекомендував Г. Форе надати дозвіл на спільне використання цієї версії.

Уже сама первісна оркестровка Реквієму демонструє певні наміри композитора уникнути масштабності, громіздкості та будь-якої помпезності або епічності, властивої попереднім зразкам цього жанру. Вірогідно, події війни — страшні дні облоги Парижу, коли все було усіяно мертвими тілами, втрата більшості бойових

товаришів — змінили його ставлення до смерті. Відомо, що Г. Форе сприймав не всі настанови католицизму, у листах до дружини він висловлював певні погляди на місце людини у світі, декларуючи необхідність дбайливого ставлення до неї, адже все своє життя вона бореться за існування, зокрема і вбиваючи ближнього (Fauré, 1951, с. 279–280). Він позиціював себе агностиком, але в його словах відчуваються водночас і непохитна віра у вічне життя, і певний протест проти обіцянок довічних мук. Напевно, для музиканта, який настраждався у своєму житті, ці релігійно-педагогічні ідеї були надто жорстокими. Тому у своєму Реквіємі він ніби несе душу померлого до Творця з щирим проханням спокою, обминаючи все, що може нанести біль. Це типове відчуття для посттравматичного синдрому, коли навіть гучний звук може спричинити страждання. Людина бажає лише тиші та спокою. Власне, це і відтворює композитор у своїй заупокійній месі.

Досить часто цитують фразу Г. Форе, що він ніби написав свій Реквієм задля розваги. Достовірних підтверджень цього факту немає, але більшої довіри для автора цієї статті заслуговує ідея композитора про те, що він «ситий по горло» традиційною заупокійною месою, яку виконує ледь не кожного дня. Зважаючи на активний вхід до церковної практики музики на зразок оперної, вона могла його неабияк дратувати. Саме тому він обирає «колисковий» склад виконавців і пише музику, яку, як вважають дослідники ВВС, розраховує спеціально для акустики церкви Мадлен (Fauré e Poulenc, 2017).

Для реквієму характерна антитеза страху смерті та очікування вічного життя. Емоційний конфлікт між душевним (драматичним) та духовним (смиреним) ставленням до смерті тією чи іншою мірою притаманний багатьом творам цього жанру. Проте Г. Форе вдається уникнути прямого протиставлення. Це відбувається «просвітленням» образу смерті як визволення від земних страждань, відсутністю страсного сприймання факту завершення земного життя, і, водночас, «теплим» звучанням ідей вічного життя.

У процесі аналізу Реквієму, який досліджується, слід пам'ятати, що його автор — видат-

ний композитор-«пісенник». Серед його творів превалує вокальна музика, якою він бездоганно доносить Його Величність Слово. Для всієї творчості Г. Форе характерним є надзвичайно уважне ставлення до літературного тексту і, якщо когось з авторів музики на канонічні тексти і можна звинуватити у формальному підході, то це точно не Г. Форе. У Реквіємі він навіть обмежує використання поліфонії заради збереження ясності вимови. Відповідно, і до структури обраного тексту він ставиться більш ніж скрупульозно. Чого не можна зазначити про деяких дослідників та виконавців, котрі вважають, що середній розділ частини «*Libera me*», який починається зі слів «*Dies illa, dies irae*», має якимось чином замінити відсутню на початку циклу секвенцію «*Dies irae, dies illa*». Але ж це різні тексти. Страшний Суд насправді згадується і в «*Libera me*», але не з метою залякування картинами майбутнього, а в контексті прохання про помилування, оскільки рядком «*Dies illa*» тут передує текст «Визволи мене, Господи, від вічної смерті, у ті грізні дні, коли захитаються земля та небеса...», а потім звучить смисловий «рефрен» Реквієму «Вічний спокій даруй їм, Господи. І світло вічне хай світить їм». Отже, емоційне навантаження тут не таке інтенсивне, тема Судного Дня звучить побіжно, проте більшість виконавців вкладає в текст цього фрагмента всю «архетипову» енергетику секвенції «*Dies irae*», що є не зовсім органічним для мислення музиканта (див. Таблицю 1).

Якщо розглядати авторську інтерпретацію канонічного тексту Реквієму, то до звичайної паризької послідовності Г. Форе додає два антифони, які мали б звучати на винос тіла або читатися під час погребіння на кладовищі — «*In Paradisium*» та «*Chorus angelorum*» (становлять 7-му частину «*In Paradisium*»). Ці тексти композитор оформляє таким чином, що вони набувають результуючого значення в трактуванні всього твору. Власне, весь Реквієм Г. Форе підпорядкований руху спочилої душі до раю, який майже не зустрічає перешкод. Ця плинність і свобода також має досягатися за допомогою «ненасильницьких» темпів. У єдиному рукописі музиканта, який зберігся, немає

Таблиця 1

Порівняння текстів «Dies irae» та фрагменту з «Libera me»

Dies irae	Dies irae, dies illa solvat saeculum in favilla teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus quando iudex est venturus cuncta stricte discussurus.	День гніву, той день, звалить землю в порох, за свідченням Давида та Сивіли. О, який буде трепет, коли прийде Суддя, який все суворо розсудить.
Libera me (фрагмент)	Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.	День гніву, день лиха і нещастя, великий і дуже гіркий день.

метрономічних позначень (крім «Libera me» у затвердженій ним за життя редакції 1893 р.)

У виконавському визначенні темпу потрібно базуватись на інтонуванні слова. Коли виконавці не володіють дослівним перекладом канонічного латинського тексту, це призводить до його механістичного (сонористичного, суто звукового) відтворення. Деякі диригентські експерименти автора статті не раз доводили, що цей ефект існує, і він є досить сильним. Навіть коли виконавці знають значення тексту взагалі, це ще не означає, що вони переживають його так, як переживали б текст рідною мовою, коли кожне слово миттєво схоплюється в цілісному обсязі змісту. Наприклад, під час репетицій Реквієму В. А. Моцарта українськомовному хорові було запропоновано співати у фузі першої частини текст «Господи, помилуй» замість «Kyrie eleison». Темброве забарвлення, інтонування фрази і темп миттєво принципово змінилися, адже «автоматичний» контроль змісту проспіваного тексту не дозволяв виконавцям «пробігати» шістнадцяті, а диригенту — перетворювати молитву на польку-метелика.

Г. Форє всіма доступними способами демонструє виконавцям, що ніякого емоційного насильства не може бути в його заупокійній месі. Душа померлого заслужила на спокій. Її неспокій може «трапитися» лише з її власної волі.

Тут важливо зауважити, що текст католицького реквієму, як і текст православної панахиди, є неоднорідним у плані походження висловлювання. Тут є два «герої», у вустах яких звучать ті чи інші слова: один з них — це сам померлий, другий — це той (ті), хто за нього молиться. Наприклад, текст «Requiem aeternam» належить

останнім, а текст «Libera me» звучить від першої особи.

«Introit et Kyrie» починається в надзвичайно повільному темпі (в рукописі *Largo*), у якому немає ніякого життя. Це ніби точка-закінчення. Перші такти Реквієму з таким самим успіхом могли б бути й останніми, настільки в них виражене «закінчення» як художня універсалія. Але з сумних статично вертикальних акордів хору за декілька тактів розквітає м'яке «вічне світло» (*f* «et lux perpetua»), що в перший момент майже сліпить, але потім згасає, скривається, модулює, залишаючи по собі лиш ефемерний спогад у вигляді неповного кадансу. Після фермати починається основний матеріал першої частини Реквієму. Темп *Andante moderato* має бути більш *Andante*, ніж *moderato*, інакше тенорове соло «Requiem aeternam» перетвориться на любовну арію, а слова «Господи, помилуй» здаватимуться поверхневими. Партія сопрано «Te deset himnus» («Тобі нехай звучить хвала в Сіоні») приносить у звучання ще більше світла. Динамічна кульмінація «Exaudi orationem meam» («Почуй промову мою») з її контрастними зіставленнями *ff* та *p* позначає прагнення справді бути почутим, водночас слід уникати спонукальних інтонацій. Заключні такти цієї частини ніби натякають на риторичну фігуру «анабазис», що символізує сходження на небо, але композитором ця інтонаційна ідея подана в хроматичній версії.

«Offertoire» (*Adagio molto*) починається зворушливим квартетом струнних, який в інверсійному викладенні продовжується дуєтом альтів та тенорів. Цікаво, що Г. Форє не наділяє слова «Rex gloriae» («Цар слави») яскравими

епічними характеристиками. За настроєм музичного висловлювання це прохання до батька, а не звернення до всемогутнього Творця Всесвіту. Плетіння фактури позначає невпевненість, обережність, смиренне прохання. Ламана стрибкоподібна інтонація на словах «ne cadant in obscurum» («не вкинь у пільму») має виконуватися в єдиній позиції, ніби кожний зайвий рух може обернутися падінням. Фактично весь цей епізод потрібно пройти ніби навшпиньки.

Середній розділ «Offertoire» — «Hostias» (*Andante moderato*) — представлений соло баритона, яке виростає з псалмодіювання. У кульмінації в партії органу звучить тема з першого номеру Реквієму «Te deset himnus». Цікаво, що якщо її навіть проспівати, зміст тексту залишиться цілісним і зрозумілим.

Унікальною знахідкою Г. Форе наприкінці «Offertoire» є закінчення на тексті «Amen». Замість стверджувальної інтонації, яка завжди притаманна цьому «Нехай буде так», композитор «відпускає» це твердження так, ніби ані секунди не вагається і не має жодних сумнівів у тому, що його молитва почута. Хоча тут і немає натяків на згадуваний вище «анабазис», останні 6 тактів другого номеру Реквієму Г. Форе звучать як вознесіння померлої душі в кращий світ. І наступний номер демонструє, що таке припущення не є безпідставним.

«Sanctus» («Свят») відповідає православному піснеспіву євхаристичного канону «Милість миру», а точніше, його частині «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф». Це янгольське вітання до Господа, спів, який вони, за християнськими віруваннями, здійснюють вічно. До речі, цей рух характеризується в богословській літературі як круговий, чому повністю відповідає обрана Габріелем Форе оркестрова фігурація. Викладення теми повністю діалогічне: на кожну репліку сопрано відповідають чоловічі голоси та скрипка solo з варіацією теми «Te deset himnus». Таке відчуття, що душа, «відпущена» наприкінці другого номеру разом з «амінь», продовжує свій висхідний рух через кола ангельської ієрархії, і, нарешті, досягає вершини Божої слави. На словах «Hossana in excelsis» («Осанна в вишніх») вступають орган і мідні духові. Тут можна вгледіти тембровий натяк на відсутню у Г. Форе

«Tuba mirum», але у цьому випадку звук труб та валторн символізує не стільки початок Судного Дня, скільки щасливу зустріч з Творцем.

Наступний номер «Pie Jesu» (*Adagio*) — катарсична зупинка душі на її останньому шляху, solo сопрано, побудоване на «порожніх» квартових та терцієвих інтонаціях. За первісною ідеєю, це соло мав співати хлопчик-алтарник. Г. Форе вважав, що немає нічого більш безтілесного, ніж дитячий голос під куполом храму. Цей тембр ніби впливає з лейт-тембру сольної скрипки, який був презентований у попередньому номері. Тільки тепер вона отримала ще й можливість говорити. Важливо зберігати цю інструментальність та безтілесність виконання. Власне, цей номер, мабуть, був головним винуватцем того, що Реквієм Г. Форе прозвали «колисковою смертю».

В «Agnus Dei» («Агнец Божий») композитор використовує прийом, який загалом не є унікальним, але зустрічається нечасто. «Співає» тут оркестр, а партія тенорів складає до оркестрової теми органічний контрапункт. У другій побудові цієї частини з хроматичними акордами відчувається вплив матеріалу з 1 частини «Exaudi orationem meam» («Почуй промову мою»). Повертається тема «Agnus Dei» у тенорів, після якої для переходу до розділу «Lux aeterna» Г. Форе використовує коротку зв'язку на півтонових ходах («sempiternam requiem»), після чого на останньому акорді до мажору у сопрановій партії на ноті «до» зависає слово «lux». Вплив цієї сапелли в сполученні зі словом «світло» насправді справляє ледь не фізичне відчуття світлового промінчика, який, вийшовши з до мажору, інкрустується далі в ля бемоль мажор, тим самим зрушуючи всі устої, які сформувалися в уяві слухача. Такий тональний поворот справляє враження якогось відкриття, одкровення, що його сподобляється новопреставлена душа. Подібні модуляційні зрушення далі відбуваються в кожному такті (у низхідному напрямі) у чергуванні мажорних та мінорних акордів. На словах «Cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es» («Як і твоїм святым, — навіки, бо милостивий Ти») знов відчувається посилення молитви, її перехід до смислового рефрену «Requiem aeternam», який звучить

спочатку зовсім як у «Introit», утворюючи ародну композицію і ніби завершуючи форму несподіваним поверненням у стан глибокої туги, немов би й не було животворного світла усіх п'яти частин, але на останньому звуці цієї музичної будови відбувається розв'язання акорду в однойменній мажор і знову повертається оркестрова тема «Agnus Dei». Дві образні сфери — страждання від розлуки та очікування вічного блаженства постають рівноцінно і безконфліктно. Вони спокійно перебувають поруч.

«Libera me» («Визволь мене») — це особисте молитовне звернення, інтимність якого підкреслюється романсовими інтонаціями та пульсоподібним ритмом в оркестрі. Мелодія соліста «дихає» досить широко і вільно, проте слід пам'ятати про необхідну умову вокального виконання цього *solo* — плавне, рівне, надзвичайно зосереджене і стримане проспівування октавних ходів. Такий підхід є запорукою того, що лірична партія баритона не отримає оперно-сентиментального звучання, якого уникав Г. Форє. Важливе значення має і вибір темпу. У деяких клавірах позначення *Moderato* не деталізується метрономічними показником, а в загальному розумінні інтерпретація цього темпу коливається від 66 до 126 уд/хв (майже вдвічі!), за метрономом Maazel XIX століття — 84 уд/хв. Проте у всіх версіях партитури метроном проставлений і складає 60 уд/хв. При тому, що рукопис цієї частини не зберігся, наявність цього позначення навіть у виданій ще за життя Г. Форє версії 1993 р., не залишає сумнівів, що воно є авторським. Спроби співати в більш рухливих темпах призводять до надмірної сентиментальності в сольних фрагментах частини та дещо карикатурного звучання хорового епізоду.

Хор вступає на словах «Tremens factus sum ego et timeo» («Тремчу і боюся»), акорди рухаються повзком у динаміці *pp* і лише на словах «dum discussivo venerit» («адже наблизився день розплати») виникає звуковисотний та динамічний сплеск, що виражає найвищий ступінь емоційного напруження.

Середній розділ характеризується темповим звуком (*Piu mosso*) зіставленням тріольної пульсації (6/4 *alla breve*) в оркестрі та плинним розвитком хорової фактури, що створює пев-

ний конфлікт: хор ніби намагається встояти посеред бурхливої стихії. Особливо цікаво, що текст «Requiem aeternam», який не вирішений композитором через інший мелодичний матеріал, з'являється на *p* і відчувається як молитва останньої надії перед неминучою загибеллю. І ця надія здійснюється — після звернення до Господа з проханням вічного спокою для померлих «оркестрова буря» вщухає, настає репріза із поверненням у перший темп. Специфіка проведення теми «Libera me» у репрізі полягає в її унісонному хоровому викладенні. Як правило, слухачі зауважують, що цей фрагмент викликає особливо проникливе відчуття молитовної єдності. Текст, який, як ми пам'ятаємо, викладається від першого лица («визволи мене, Господи, від вічної смерті»), виконується масово. При цьому широкі «романтичні» стрибки мелодичної лінії мають вписатися в задану композитором динаміку, що підвищує пружність звучання, цілеспрямованість музичної думки. На закінчення цієї частини знов слово бере баритон, повертаючи прохання в площину особистого звернення до Бога. Хор вторить йому, пов'язуючи особисте з колективним (церковною мовою кажучи «соборним») відчуттям.

«In Paradisum» (*Andante moderato*) — останній номер Реквієму. За характером пульсації (тридольність) та оркестровими фігураціями він нагадує «Sanctus», а за квартовими прозорими інтонаціями сопранового унісону — «Pie Jesu», також характер розвитку мелодії споріднений з основною темою «Agnus Dei». Тема «In Paradisum» звучить ніжно та піднесено, у ній змістовно переважають висхідні рухи. Обережні торкання низьких нот нагадують про земне життя, але з ним та його стражданнями вже покінчено. У звучанні слів «Jerusalem» на початку остаточного сходження умовного «героя» в рай відчувається емоційна паралель з творчістю іншого французького композитора — Шарля Гуно, з його кантатою «Gallia». Передчуття зустрічі з Небесним Єрусалимом у Форє, сповнене одночасно жаги і здивування, перекликається з тремтливим речитативом сопрано на початку IV частини кантати Гуно, який повністю дедрамує емоційний стан попереднього епізоду, ніби зброя падає з рук під владою

любви. І, попри різність подальшого характеру музичного розвитку (ліричного у Г. Форе і епічного в Ш. Гуно), спільним залишається безперечне «присвоєння» цього Небесного Єрусалима, ніби взятого силою духа в інтерпретації автора «Gallia» й «отриманого з милості» в Реквіємі. Поставивши «In Paradisum» у кінець Реквієму, Г. Форе змінює його серцевинну суть: він не проводить, а відпускає померлого. Відпускає лагідно і радісно в обійми Бога, який є Любов. Так завершується дивовижний твір «агностіка» Г. Форе, який звучить більш християнським, ніж твори його попередників-вірян. Складно сказати, наскільки лукавив музикант у висловах щодо своїх релігійних поглядів, але музика Реквієму засвідчує його віру в безсмертя душі та Вічний Спокій.

Висновки. Власний досвід переживання війни, безперечно, здійснив неабиякий вплив на особистість Г. Форе та його творчість. Тема смерті має для нього особливе звучання як для людини, що не просто близько бачила смерть, але й бачила *різну* смерть. Війна, як ми тепер знаємо зі свого досвіду, це час, коли ілюзія передбачуваності майбутнього залишає нас сам на сам з реальністю, у якій життя може закінчитися раптово. Ця реальність є перманентною, війна відбирає лише *ілюзію* віддаленості смерті. І на цьому тлі серед інших цінностей перед нами, незалежно від конфесійної належності, постають ті, що задекларовані в християнській концепції «безболісної, нестидної, мирної» смерті, а для людини, котра вірує, — і «доброї відповіді на Страшному Суді» (з православної панахиди).

Коли дослідники вказують на «філософське ставлення» Г. Форе до смерті, як правило, йдеться про певну звичку або, навіть, байдужість та відстороненість (авжеж, церковний органіст, який багато років супроводжував заупокійне служіння, має звикнути до смерті). Проте прискіпливе прочитання авторського тексту відкриває уважному досліднику глибоке розуміння композитором предмету його розмови зі слухачем. За музикою Г. Форе стоїть яскраве, точне, цілісне й емоційно зріле християнське уявлення про Всесвіт та місце людини в ньому, а також справж-

не християнське ставлення до смерті як порогу нового життя, «де немає ні хвороби, ні журби, ні смутку, але життя безкінечне...» (з тексту православної панахиди). Реквієм Г. Форе мовчить про страх смерті. Але він співає про співчуття до людини. І в цьому композитор у розумінні смерті наближається концепції православного заупокійного богослужіння.

Композиторська техніка Г. Форе нагадує особливу техніку Леонардо да Вінчі «сфумато». Роботи видатного живописця ніби огорнуті легкою паволокою. Але якщо придивитися, ці лінії — не тінь, а світло. І це не стиль, і не техніка. Це інший світогляд. Леонардо да Вінчі бачив світло в людині і світлом ліпив її такою, якою вона може бути. Так само і Реквієм Г. Форе, композитора з блискучою «технологічно-композиторською» освітою, малює світлом. Геніальний француз створив шедевр прощальної музики, світло якої зворушує та втішає вже не одне покоління слухачів завдяки його всеосяжній любові до людини.

Список посилань

- Бондар, Є. (2019). *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Астропринт.
- Вербицька, І. (2006). Принципи типології жанру реквієму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 223–232.
- Гуй, Ц. (2021). Исполнительские интерпретации реквиема Г. Форе французским и китайскими хоровыми коллективами. *European Journal of Arts*, 1, 45–51.
- Гулеско, І. (2003). *Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті*. ХДАК.
- Alta Cultura Católica. (2017). *Fauré e Poulenc — Música Sacra (BBC) — Episódio 2*. [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XUDykSeN5OM>
- Faur, G. (1951) *Lettres intimes (1885–1924)*. *Presentees par Ph. Faur. Fremiet*. Paris.
- Judd, T. (2014). *The Fauré Requiem, A Lullaby of Death* <https://thelistenersclub.com/2014/10/08/the-faure-requiem-a-lullaby-to-death/>
- Keller, M. (2019). *Gabriel Fauré — «Requiem» op. 48*. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/gabriel-faure-requiem-interpretationen-im-vergleich-listicle-100.html>

McKendrick, R. P. (2007). *A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's Requiem, Op. 48*. [Thesis, Georgia State University].

References

Alta Cultura Católica. (2017). *Fauré e Poulenc — Música Sacra (BBC) — Episódio 2*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XUDykSeN5OM> [In English].

Bondar, Ie. (2019). *Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral work*. Astroprynt. [In Ukrainian].

Faur, G. (1951). *Personal letters (1885–1924)*. Presentees par Ph. Faur. Fremiet. Paris. [In French].

Gui, J. (2021). Performing interpretations of G. Fauré's requiem by French and Chinese choirs. *European Journal of Arts, 1*, 45–51. [In English].

Hulesko, I. (2003). *Musical and artistic typology of the requiem in the European cultural context*. KSAC. [In Ukrainian].

Judd, T. (2014). *The Fauré Requiem, A Lullaby of Death* <https://thelistenersclub.com/2014/10/08/the-faure-requiem-a-lullaby-to-death/> [In English].

Keller, M. (2019). *Gabriel Fauré — «Requiem» op. 48*. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/gabriel-faure-requiem-interpretationen-im-vergleich-listicle-100.html> [In German].

McKendrick, R. P. (2007). *A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's Requiem, Op. 48*. [Thesis, Georgia State University]. [In English].

Verbytska, I. (2006). Principles of the typology of the requiem genre. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 17*, 223–232. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 22.08.22

СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «КВАРТЕТНИЙ КЛАС» В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Г. Г. Косенко. Специфіка викладання дисципліни «Квартетний клас» в умовах дистанційного навчання

Висвітлено особливості навчального процесу в онлайн-режимі. Звернено увагу на потребу підвищення медіаграмотності освітян. Здійснено огляд та надано посилання на курси, вебінари, семінари, онлайн-платформи з підвищення кваліфікації у сфері цифрових технологій. Наведено огляд програм (Audacity, BandLab, Audio Editor Hokusai, Reaper, Samplitude, Cubase) та онлайн-ресурсів (Audio-Joiner, Mp3cut.foxcom, clideo.com, filesmerge.com, solveigmm.com, mp3food.com), що стають у пригоді в процесі викладацької діяльності. Надано конкретні приклади використання цифрових інструментів Google, зокрема Google Classroom, Google Meet, Google Keep, Google Forms, Google Sites, Google Calendar. Описано варіанти взаємодії зі студентами в нестандартних умовах навчання, спрямовані на максимальну продуктивність та успішність.

Ключові слова: *квартетний клас, дистанційне навчання, викладацька діяльність, цифрові технології.*

Н. Kosenko. Peculiarities of teaching the academic discipline “Quartet class” in distance learning conditions

The relevance of the article is due to the new realities of today, namely, the transition of most Ukrainian educational institutions to distance learning. This has caused a change in the approach to the educational process and proved the importance of media literacy of educators, their knowledge and mastery of Internet technologies and the introduction of various useful applications into the curriculum.

The purpose of the article is to overview the innovations of the educational process in modern realities, provide a list of tools and demonstrate the implementation of individual applications capable of modernizing online learning and helping to achieve efficient and high-quality results.

The methodology. The purpose and objectives of the research have determined its methodology. Methods of empirical knowledge, systematization and generalization have formed the fundamental basis of the study.

The results. The article highlights the peculiarities of the online learning process. Special attention is paid to the need to improve the media literacy of educators. An overview has been made and references have been chosen for courses, webinars, seminars, online platforms for professional development in the field of digital technologies. It has been proved that such software as Audacity, BandLab, Audio Editor Hokusai, Reaper, Samplitude, Cubase and the following online resources Audio-Joiner, Mp3cut.foxcom, clideo.com, filesmerge.com, solveigmm.com, mp3food.com have become useful in the process of teaching.

Specific examples of the use of Google's digital tools have been offered, including Google Classroom, Google form, Google sites. The study has also revealed the importance of individual student work and a systematized list of forms of independent student work in the quartet class has been provided, among them: listening to a given quartet composition; work with a quartet score; understanding of the form of musical works, their semantic load; learning the musical text, taking into account all the composer's notes; selection of the most profitable application; arrangement of beats and their coordination between members of the ensemble; development of pausing and its coordination with other team members; finding the culminating points of the musical work and building the logical development of its composition.

The scientific novelty of the article is the description of innovative options for interaction with students in non-standard learning conditions aimed at maximum productivity and success.

The practical significance of this research lies in the introduction of the proposed ideas into the educational process and the stimulation of creativity

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

development and the use of creative pedagogical approach in communication with students.

Conclusions. One of the main conclusions of this study is that online teaching of ensemble disciplines, in particular the quartet class, requires a professional, creative pedagogical approach which is highly integrated with knowledge of computer technologies, monitoring of new digital tools that simplify the educational process and make it possible to motivate students and get high learning results. This article represents a kind of impetus for the creative imagination of educators and is aimed at its further development.

Keywords: *quartet class, distance learning, media literacy, teaching activity, digital technologies, student independent work.*

Актуальність проблеми. Наразі українська освітня сфера зіткнулася з новими реаліями, що, з одного боку, на жаль, спричинило немало проблем, з іншого — подіяло на неї благотворно. Усвідомлюючи все це, ми маємо максимально користуватись перевагами та не надто зважати на негативність ситуації. Навіть у такі складні часи українські заклади освіти продовжують надавати свої послуги. Наразі як ніколи цінується креативність та ініціативність викладачів. Надактуальним стало вміння володіння гаджетами, знання всіх тонкощів їх використання, оскільки більша частина навчальних закладів перейшли на дистанційну форму викладання, інтернет-технології стали одним з найпоширеніших інструментів донесення знань до студентів.

Постановка проблеми. Надзвичайно важливим, на наш погляд, є аналіз означеної теми на практичній основі, на базі нашого викладацького досвіду. Адже саме в процесі емпіричного пізнання всіх складнощів та особливостей дистанційного викладання ансамблевих дисциплін відбувається підбір найдієвіших методів та відкидання тих, що є не такими результативними.

Мета статті — здійснити огляд можливих інновацій освітнього процесу в сучасних реаліях, зокрема у викладанні дисципліни «квартетний клас», надання переліку інструментів та демонстрація впровадження окремих застосунків,

спроможних модернізувати дистанційне навчання й допомогти в досягненні продуктивного та якісного навчального результату.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Питання необхідності переосмислення методів освітніх програм, зважаючи на повний або частковий перехід на дистанційну форму навчання, досліджують Адамова (2012), Вишнівський (2014), Гуревич (2012), Мартиненко (2007), Олійник (2002), Пахолка (2009), Ржевський (2017), Самолюк, Швець (2013), Семенець (2013), Хассон (2004). Цими питаннями конкретно в мистецькій сфері цікавляться Варнавська (2018), Гаврілова (2015), Кушнір, Белінська, Білозерська (2020), Павленко (2020), Todd (1992), Yatsiouk (2007). Але, незважаючи на поступове зростання інтересу до питань модифікації навчального процесу, та, відповідно, поступове збільшення кількості досліджень у цьому напрямі, проблематика, порушена в статті, усе ще потребує уваги. Особливо аналізу модернізації навчального процесу потребує викладання ансамблевих дисциплін у мистецькій сфері, зокрема квартетного класу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Нині існує багато державних програм, що надають можливості розвинути та підвищити рівень своєї цифрової грамотності. Це — онлайн/офлайн курси, семінари, вебінари, різноманітні платформи для онлайн-тренінги, як-от майстер-клас «Цифрові інструменти Google для безпечнішого Інтернету», курс «Цифрові інструменти Google для освіти» (має три рівні: базовий, середній та поглиблений, з отриманням сертифікату на 1, 0,5 і 0,5 кредити ЄКТС відповідно), курс «Медіаграмотність для освітян» на освітній платформі Prometheus¹ (сертифікат на 2 кредити ЄКТС).

Міністерство цифрової трансформації запустило національну онлайн-платформу «Дія. Цифрова освіта»², що дозволяє підвищити свій рівень інтернет-грамотності. На платформі наразі функціонують три курси, після завершення яких надаються сертифікати — «Інтерактивне навчання: інструменти та технології

1. Prometheus — платформа масових відкритих онлайн-курсів. Узято із <https://prometheus.org.ua/about-us>.

2. Дія. Цифрова освіта. Узято із [Osvita.diiia.gov.ua](https://osvita.diiia.gov.ua)

для цікавих уроків» (0,2 кредити ЄКТС), «Карантин: онлайн-сервіси для вчителів» (0,1 кредити ЄКТС), «Цифрові навички для вчителів» (0,1 кредити ЄКТС).

У студії онлайн-освіти Educational Era¹ відкрито онлайн-курси для вчителів та працівників адміністрації закладів вищої освіти, зокрема «Години медіаграмотності» (5 год.), «#blend_it: опануємо змішане навчання», «Бери й роби. Змішане та дистанційне навчання» (20 год.), «Про дистанційний та змішаний формати навчання».

На освітньому проекті «На урок»² представлено майстер-клас «Від медіаграмотності — до медіаосвіти», різноманітні курси, зокрема «Підвищення кваліфікації та професійне зростання освітян: шляхи та можливості» (30 год.), «Медіаграмотність та критичне мислення: від теорії до практики» (20 год.) тощо. Звернемо увагу, що окремим плюсом є те, що ці освітні проекти є безплатними, а сертифікати, що надають більшість із них, зараховуються як підвищення кваліфікації.

Дистанційна форма навчання не минула і мистецьку сферу, що зумовило впровадження в освітній процес різноманітні технологічні рішення. Особливо вплинули такі зміни на викладання спеціальних дисциплін (спецінструмент, камерний ансамбль, квартетний клас), що передбачають передачу індивідуальних професійних знань та досвіду викладача студентів, тобто так званий особистий «інформаційний обмін в системі “учитель — учень”» (Кучеренко, 2018, с. 6), що створює «трансляцію інформації між музикантами в конкретний час і за конкретних обставин (тут і зараз), забезпечуючи виникнення і збереження спадкоємних зв'язків» (там само). Під час такого інтелектуального обміну надважливими є атмосфера та ментальний контакт між музикантами, відчуття та розуміння один одного, що найефективніше й найпродуктивніше в умовах особистої присутності обох. Онлайн-освіта, на жаль, позбавляє нас такого привілею.

Та все ж якщо спецінструмент ще можливо викладати в дистанційному режимі, зви-

чайно, зі своїми особливостями (наприклад, складність долучення концертмейстера), то з ансамблевими складами ситуація набагато складніша. Тут не можливо обійтись простими застосунками для онлайн-зустрічей зі студентом такими, як-от Google meet, Google Duo, Google Hangouts, Zoom, Skype, WhatsApp, Viber, Facebook Messenger, Line, Lincphone, Discord, Appear.in, Talky, RingCentral, GoToMeeting, UberConference тощо.

Один із найбільших недоліків дистанційного зв'язку — незначна часова розсинхронність (часто відставання), що внеможливило програвання ансамблевого твору в онлайн-режимі. Тому мастеринг, за допомогою комп'ютерних програм (Audacity, BandLab, Audio Editor Hokusai, Reaper, Samplitude, Cubase тощо), стає одним із можливих елементів навчального процесу. Такі застосунки допомагають об'єднати декілька аудіофайлів в один. Таким чином, окремо опрацьовані і записані квартетні партії перетворюються в повноцінний квартетний твір.

Поєднати кілька аудіотреків (квартетні партії) в одну композицію (квартетний твір) можна також і за допомогою онлайн-ресурсів в інтернеті. Механізм роботи з більшістю з них нескладний і не займе багато часу. Потрібно лише завантажити необхідні треки, повзунками обрати, як саме вам потрібно поєднати файли, натиснути кнопку «Обробка» і завантажити отриманий результат. Серед таких сервісів — Audio-Joiner, Mp3cut.foxcom, clideo.com, filesmerge.com, solveigmm.com, mp3food.com тощо.

Звичайно, це не панацея і детальну роботу окремо з кожним студентом та з ансамблевою групою загалом не замінює. Слід звернути увагу й на те, що дистанційна форма занять потребує більшої відповідальності та залученості студента, адже «темп професійного зростання обумовлюється творчою ініціативою і самостійністю студентів. Розвиток здатності самостійного музичного мислення та вміння без сторонньої допомоги підготувати твір до виконання є однією з центральних завдань музичного виховання» (Купріяненко, 2017, с. 27). Тобто, одним

1. Educational Era. Узято із ed-era.com.

2. На урок. Узято із naurok.com.ua.

з важливих педагогічних завдань викладача є стимулювання творчої ініціативи студента та прищеплення йому розуміння важливості «правильної» домашньої роботи. Тому серед форм самостійної роботи студентів у квартетному класі виокремимо:

1. Прослуховування заданого квартетного твору (більшому заглибленню в стиль та особливості письма композитора слугує прослуховування значної частини квартетної спадщини певного автора).

2. Робота з квартетною партитурою. Аналіз квартетного опусу загалом та окремо своєї партії, визначення ролі голосу свого інструменту (його сольна чи акомпануюча функція, важливі підголоски і т. п.), розуміння того, що відбувається в цей час в голосах інших учасників ансамблю.

3. Розуміння форми твору, його семантичного навантаження.

4. Розучування нотного тексту, з урахуванням усіх композиторських ремарок (вказівки темпу, динаміки, характеру тощо).

5. Підбір найвигіднішої аплікатури, що дозволить без додаткових зусиль виконувати навіть складні технічні фрагменти твору та спростить відтворення образного змісту твору.

6. Розстановка штрихів та їх узгодження між членами ансамблю, адже загальна штрихова ідентичність є ознакою професіоналізму, досягнення якого і є однією з цілей навчального процесу.

7. Опрацювання фразування та його узгодження з іншими членами колективу.

8. Знаходження кульмінаційних місць твору та вибудовування логічного музичного розвитку твору.

Тобто, осмислення власних завдань та узгодження виконавських деталей між всіма членами ансамблю є обов'язковою складовою успішного виконання будь-якого квартетного твору. Однак проведення онлайн-занять зі студентами є необхідним, адже саме під час «живого діалогу» вчитель-студент і відбувається «тайнство» передачі професійного досвіду. Також своєрідною місією викладача є навчити

студента не боятися задавати «правильні» питання, адже саме вони надають змоги розкрити найменші тонкощі виконавської майстерності. Слід звернути увагу й на те, що важливим є розвиток критичного мислення студента, не слід вимагати механістичного повторення та виконання вказівок. Лише в процесі конструктивної дискусії можна дійти найкращого виконавського рішення, що не буде йти в розріз з «виконавськими стандартами», відзиватиметься в душі студента та втілиться в найбільш близьке та зрозуміле йому музичне виконання.

Саме тому викладачеві надзвичайно важливо знайти найбільш підходящий для конкретної навчальної ситуації засіб інформаційного зв'язку (та контролю знань), тобто «навчальне середовище» в інтернет-просторі. Наразі існують різні платформ для організації навчального процесу — Google Classroom, Moodle, Edmodo, Мій клас, Classdojo. Також інтернет-простір пропонує широкий спектр сервісів, наприклад, Learningapps, Genially, Classtime, Flipgrid, MindMeister, BubbleUs, Canva, Quizizz, Nearpos тощо. За допомогою цих інструментів викладач може врізноманітнювати свої лекції цікавими формами занять, починаючи від звичних (опитування, навчальні тести, презентації, створення нотаток, навчальних ігор тощо) до неординарних. Усе залежить від креативності та фантазії.

Як невелику наочну демонстрацію залучення подібних інструментів у свій викладацький арсенал, наведемо приклад роботи з Google Workspace for Education¹. Ця платформа оснащена великою кількістю google-інструментів — Google Classroom, Google Meet, Google Forms, Google Sites, Google Calendar, Google Keep тощо. У своїй викладацькій діяльності ми користуємося саме ними. Наш «освітній простір» — Google Classroom, у якому можна з легкістю створити «курси» (найкраще створювати окремих курс для кожного потоку, щоб уникнути плутанини). Після створення такого «курсу» його можна наповнювати різними матеріалами (ноти, посилання на відео тощо), давати завдання студентам та оцінювати їх, відслідковувати

1. Google Workspace for Education. Узято з <https://edu.google.com/>.

навчальний прогрес. Тобто, Google Classroom — це повноцінний онлайн-контакт з вашими студентами, що, до речі, має вбудований інструмент і для відеозв'язку — Google Meet. За допомогою цього застосунку ви також маєте можливість демонструвати екран свого комп'ютера чи робочий стіл, транслювати презентації тощо. Цікавий інструмент і Google Sites, що дозволяє створити закритий (виключно для ваших студентів) чи загальнодоступний власний сайт, який також можна наповнювати потрібною інформацією. Google Forms зручний для опитування студентів або для створення контрольних тестів з вивченого матеріалу. Google Keep використовуємо для електронних нотаток, а Google Calendar допоможе не пропустити важливу подію, лекцію чи нагадає про необхідність виконання (перевірки) завдання, термін якого спливає.

Висновки та перспектива подальшого дослідження. Очевидно, що успішне, цікаве, а головне продуктивне викладання квартетного класу потребує професійного, творчого підходу викладача, з глибоким знанням комп'ютерних технологій, моніторингом новинок цифрових інструментів, що можуть спростити та значно полегшити навчальний процес дистанційної форми навчання. Отже, підвищення власної кваліфікації, пошук нових нестандартних рішень донесення знань до студентів допоможе досягти їхньої зацікавленості та високих результатів. Доцільно відзначити, що методи та засоби, представлені в цій статті, мають на меті лише задати траєкторію, рухаючись по якій і розвиваючи свою творчу педагогічну уяву, можна досягти успіху у викладацькій сфері нової реальності.

Список посилань

- Адамова, І. (2012). Дистанційне навчання: сучасний погляд на проблеми. *Витоки педагогічної майстерності*, 10, 3–6.
- Варнавська, Л. І. (2018). *Комп'ютерні технології у музичній освіті*. У Н. А. Овчаренко, Я. В. Шрамко (Ред.). *Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси* (с. 280–299). ФОП Чернявський Д. О.
- Вишнівський, В. В. (2014). *Організація дистанційного навчання. Створення електронних навчальних курсів та електронних тестів*. ДУТ.
- Гаврілова, Л. Г. (2015). *Система формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами мультимедійних технологій* [Автореферат дисертації доктора педагогічних наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова].
- Гуревич, Р. С. (2012). *Інформаційно-комунікаційні технології в професійній освіті*. СПОЛОМ.
- Купріяненко, Е. Б. (2017). *Сучасна методика викладання струнного квартету: навчальна програма для ВНЗ культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Кучеренко, С. І. (2018). *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Кушнір, К. В., Белінська, Т. В., Білозерська, Г. О. (2020). Використання інноваційних технологій навчання в контексті вивчення диригентсько-хорових дисциплін у вищій школі. *Педагогіка-психологія*, 63, 123–127.
- Мартиненко, М. Ю. (2007). Контроль якості самостійного засвоєння навчального матеріалу студентами в умовах вищої дистанційної освіти. *Вісник Черкаського університету*, 115, 53–58.
- Олійник, В. В. (2001). *Організаційно-педагогічні основи дистанційної освіти і навчання: Організаційно-педагогічне дослідження*. ЦППО.
- Павленко, О. (2020). Дистанційне навчання як важлива форма організації сучасної мистецької освіти. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, 11, 78–83.
- Пахолко, С. А. (2009). Стан впровадження дистанційної освіти в Україні. *Вісник Черкаського університету*, 155, 89–95.
- Ржевський, Г. М. (2017). Дистанційна форма навчання в сучасних умовах: психолого-педагогічні особливості. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України*, 259, 214–221. Міленіум.
- Самолук, Н., Швець, М. (2013). Актуальність і проблемність дистанційного навчання. *Нова педагогічна думка*, 1, 193–198.
- Семенець, В. (2009). Впровадження технологій дистанційного навчання у навчальний процес. *Вища школа*, 5, 40–57.
- Хассон, В. Д. (2004). Критерії якості дистанційної освіти. *Вища школа*, 1, 92–99.

Todd, S. (1992). *Evolutionary art and computers*. Academic Press.

Yatsiuk, O. (2007). Direction for multimedia development considering the aspects of art analysis. *Content-Based Multimedia Indexing*. (c. 283–287). Bordeaux, France.

References

- Adamova, I. (2012). Distance learning: a modern view of the problems. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti*, 10, 3–6. [In Ukrainian].
- Havrilova, L. H. (2015). *System of formation of professional competence of future music teachers by means of multimedia technologies* [Abstract of the thesis of Doctor of Pedagogical Sciences, Drahomanov National Pedagogical University]. [In Ukrainian].
- Hurevych, R. S. (2012). *Information and communication technologies in professional education*. SPOLOM. [In Ukrainian].
- Khasson, V. D. (2004). Distance education quality criteria. *Vyshcha shkola*, 1, 92–99. [In Ukrainian].
- Kucherenko, S. I. (2018). *Ways of formation and development of the Ukrainian violin school* [Abstract of the thesis of the Candidate of Art Criticism, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts]. [In Ukrainian].
- Kupriianenko, E. B. (2017). *Modern methods of teaching string quartet: curriculum for universities of culture and arts of III-IV accreditation levels*. I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- Kushnir, K. V., Belinska T. V., Bilozerska H. O. (2020). The use of innovative learning technologies in the context of studying conducting and choral disciplines in higher education. *Pedahohika-psykholohiia*, 63, 123–127. [In Ukrainian].
- Martynenko, M. Yu. (2007). Quality control of independent learning of educational material by students in conditions of distance higher education. *Visnyk Cherkaskoho universytetu*, 115, 53–58. [In Ukrainian].
- Oliinyk, V. V. (2001). *Organizational and pedagogical foundations of distance education and learning: Organizational and pedagogical research*. TsIPPO. [In Ukrainian].
- Pakholko, S. A. (2009). The state of implementation of distance education in Ukraine. *Visnyk Cherkaskoho universytetu*, 155, 89–95. [In Ukrainian].
- Pavlenko, O. (2020). Distance learning as an important form of organization of modern art education. *Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky*, 11, 78–83. [In Ukrainian].
- Rzhevskyi, H. M. (2017). Distance learning in modern conditions: psychological and pedagogical features. *Naukovyi visnyk Natsionalnoho universytetu bioresursiv i pryrodokorystuvannia Ukrainy*, 259, 214–221. Milenium. [In Ukrainian].
- Samoliuk, N., Shvets, M. (2013). Relevance and problems of distance learning. *Nova pedahohichna dumka*, 1, 193–198. [In Ukrainian].
- Semenets, V. (2009). Implementation of distance learning technologies in the educational process. *Vyshcha shkola*, 5, 40–57. [In Ukrainian].
- Todd, S. (1992). *Evolutionary art and computers*. Academic Press. [In English].
- Varnavska, L. I. (2018). Computer technologies in music education. In N. A. Ovcharenko, Ya. V. Shramko (Ed.). *Muzychna osvita: filosofskyi, mystetstvoznavchyi ta pedahohichni naholosy* (p. 280–299). FOP Cherniavskyi D. O. [In Ukrainian].
- Vyshnivskyi, V. V. (2014). *Organization of distance learning. Creation of electronic training courses and electronic tests*. DUT. [In Ukrainian].
- Yatsiuk, O. (2007). Direction for multimedia development considering the aspects of art analysis. *Content-Based Multimedia Indexing*. (p. 283–287). Bordeaux, France. [In English].

Надійшла до редколегії 02.09.22

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО ВИРІШЕННЯ ПРОГРАМНОГО ЦИКЛУ SOIRÉES MUSICALES OP. 6 КЛАРИ ШУМАН

Р. В. Ніколенко. Специфіка композиційно-драматургічного вирішення програмного циклу *Soirées musicales* op. 6 Клари Шуман

У статті зазначається, що, на відміну від інших фортепіанних циклів К. Шуман, у *Soirées musicales*, op. 6 прослідковується певна драматургічна лінія, пов'язана з ідеєю відобразити, відповідно до програмної назви, музичний вечір в аристократичному салоні. Це зумовлює звернення до жанрів, які використовувались у тогочасному салонному музикуванні. Визначено основні композиційно-драматургічні принципи циклу: різноманітність його образно-змістовного наповнення, тональна арка між першою та останньою мініатюрами, об'єднання різного тематичного матеріалу за допомогою інтонаційних зв'язків або певних ритмоформул, що неодноразово повторюються в тематизмі мініатюри.

Ключові слова: *цикл фортепіанних мініатюр, композиційно-драматургічні принципи, інтонаційні зв'язки, ритмоформула, тематичний матеріал, К. Шуман.*

R. Nikolenko. *Soirées musicales*, Op. 6 by Clara Schumann: compositional and dramaturgical principles of the cycle

The relevance of the article. Clara Wieck-Schumann is one of the most famous female composers today, an outstanding artist of the XIX century. A significant amount of musicological researches has been devoted to her performance and compositional activities, and the recognized interpreter of the music of Robert and Clara Schumann, the Belgian pianist Joseph de Benhouwer, recorded all of her piano opuses. However, some certain issues related to the specifics of C. Schumann's compositional work still require scientific research.

The purpose of the article. Determination of the specifics of the compositional and dramaturgical solution of the program cycle of C. Schumann's piano miniatures *Soirées musicales*, Op.6, which turns out to be one of the bright examples of this genre in the

artist's work and currently requires a comprehensive scientific research.

The methodology. It is based on an integrative approach, and involves the use of analytical, systematic, structural-functional, comparative and inductive methods.

The results. The cycle of piano miniatures *Soirées musicales*, Op. 6 is distinguished not only by its scale but also by its more pronounced programming. Unlike the other two piano cycles by C. Schumann, namely *Quatre pièces caractéristiques* Op. 5, *Quatre pièces fugitives* Op. 15, which are rather a collection of diverse pieces united only by a common name, Op. 6 shows a certain dramaturgical line of development. The dramaturgy of the cycle is united with the help of a tonal arch, which is formed by a common tonality for 1 and 6 pieces. The miniatures represented in the cycle are quite diverse in their figurative structure.

Conclusions. Among the important compositional and dramaturgical principles of building a cycle are the unification of diverse material from a thematic point of view with the help of intonation relationships or certain rhythmic formulas, comparison within miniatures of the same tonality, in which the middle sections of the form are usually written, stand out.

The practical significance. The material of the article can be used in the further study of the specifics of C. Schumann's compositional style, as well as in the study of the artist's works in special piano classes, passing theoretical courses on the history of music and analysis of musical works.

Key words: *cycle of piano miniatures, compositional and dramaturgical principles, intonation relationships, rhythmic formula, thematic material, C. Schumann.*

Актуальність теми дослідження. Упродовж останніх кількох десятиліть, під впливом тенденції до відкриття та актуалізації рідковиконуваної музики, поступово зростає інтерес до доробку багатьох композиторів минулого, чий творчі донедавна, в силу тих чи інших обставин, були відомі переважно лише вузькому

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

колу знавців музичного мистецтва. Одним із таких прикладів є творчість видатної мисткині XIX ст. К. Вік-Шуман, чії опуси зараз все частіше долучаються до концертних програм відомих музикантів, що в певному сенсі посилює зацікавленість у комплексному науковому вивченні її мистецької діяльності.

Постановка проблеми. Нині виконавській та композиторській діяльності К. Вік-Шуман присвячена значна кількість музикознавчих досліджень, а у 2001 р. визнаним інтерпретатором музики Роберта та Клари Шуман, бельгійським піаністом Йозефом де Бенхувером, здійснено запис усіх фортепіанних опусів музикантині. Однак, незважаючи на це, певні аспекти композиторської творчості, зокрема специфіка втілення К. Шуман жанру програмного циклу фортепіанних мініатюр, усе ще потребують наукового осягнення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Створенню об'єктивного уявлення про різноманіття та спрямованість музикознавчих досліджень, присвячених творчій діяльності К. Шуман, сприяє праця М. Чернявської (2019). Музикознавиця надає інформацію про зміст значного масиву праць зарубіжних дослідників, у яких розглядаються виконавський, композиторський та педагогічний аспекти діяльності К. Шуман, систематизуючи їх за хронологічним і тематичним принципом. У контексті дослідження суттєвими виявляються також наукові праці Ненсі Б. Райх (2001) та К. Флінн (1991), у яких містяться спостереження щодо специфіки композиторського стилю К. Шуман. Водночас дослідження Н. Райх майже суто біографічне. Окрім інформації про композиторську та виконавську діяльність мисткині, основне місце тут відводиться розгляду її життєвого шляху. У праці К. Флінн увага зосереджується переважно на аналітичному розгляді окремих п'єс із різноманітних опусів мисткині, а також виявленню певних творчих взаємовпливів та зв'язків між її творами та творами Р. Шумана.

Окремий інтерес для розуміння специфіки композиторського стилю К. Шуман становить дослідження Дж. Сагранса (2010). На основі

визначення особливостей прояву віртуозного компоненту у творах К. Шуман першого та другого (після 1840 р.) періодів творчості, а саме *op.* 3, 7, 8, 11, 16 та 20, музикознавець доходить висновку, що зміна творчої парадигми могла відбутися під впливом естетичних поглядів Р. Шумана, який, на відміну від її батька Ф. Віка, був затятим противником салонної віртуозності (Sagrans, 90). Проте в наведених джерелах, що надають доволі вичерпну інформацію з виконавської та композиторської діяльності, деяка частина опусів діячки, у тому числі програмні цикли фортепіанних мініатюр, ще не досліджена.

Мета статті — визначити специфіку композиційно-драматургічного вирішення програмного циклу фортепіанних мініатюр К. Шуман *Soirées musicales Op. 6*, який є одним із яскравих зразків цього жанру в доробку мисткині та нині потребує комплексного наукового осмислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. У композиторському доробку К. Шуман представлено три програмні цикли, написані в різні періоди творчості: *Quatre pièces caractéristiques op. 5*, *Soirées musicales op. 6* та *Quatre pièces fugitives op. 15*. Однак цикл *Soirées musicales*¹, *op. 6* створений у 1836 р., вирізняється не лише масштабністю, оскільки містить шість мініатюр, але й яскравіше вираженою програмністю. На відміну від *op. 5* та *op. 15*, які є радше колекцією різнопланових п'єс, об'єднаних загальною назвою циклу, в *op. 6* спостерігається певна драматургічна лінія розвитку. Завдяки обраним авторкою жанровим визначенням кожної з мініатюр, в уяві слухачів має поступово розгорнутися картина музичного вечора в аристократичному салоні.

Відкриває цикл *Soirées musicales Toccata (a-moll)*, написана в складній тричастинній формі (ABA₁). Основна тема Токатіни — підкреслено віртуозна та стрімка. Її мелодична лінія є досить вибагливою та містить немало стрибків на різноманітні інтервали, що в сукупності із частою зміною динамічного нюансування, надають темі піднесеної патетичності. Іншим способом збагатити динамічну палітру є застосування невеликих *crescendo* в межах так-

1. Музичний вечір (з фр.)

ту (тт. 9, 11, 13). Віртуозного блиску та ритмічної гостроти основній темі п'єси також надають акценти на слабкій долі такту, позначені за допомогою динамічних відтінків *f* або *ff*, виписаних під нотою.

Середньому розділу Токатіни (*B*) передують невелика зв'язка, де відбувається перехід до однойменного *A-dur*. Тема цього розділу має вокальну природу, однак в ній відчувається певний зв'язок з основною темою мініатюри. Завдяки невпинному рухові восьмих тривалостей у середньому голосі фактури ця лірична тема також набуває схвильованості та внутрішнього руху.

Під час переходу до репризи відбувається невелике темпове та динамічне нагнітання, проте в останніх двох тактах, які передують появі основної теми Токатіни, навпаки, передбачено динамічний спад, про що свідчить ремарка *diminuendo*. Завдяки такому композиційно-драматургічному рішенню реприза сприймається ще яскравіше, адже виникає ефект певної несподіваності її появи. Особливістю цього розділу форми виявляється більша лаконічність: замість простої трьох-п'ятичастинної форми, у якій початково була написана основна тема мініатюри, тут композиторка обирає просту дво-частинну репризну форму.

Друга мініатюра циклу *Soirées musicales – Notturmo (F-dur)* є контрастною за своїм образним строем. Ноктюрн становить просту тричастинну репризну форму з невеликим вступом та кодою. Основна тема Ноктюрна відзначається світлою ліричністю. Вона складається із двох речень повторної будови, водночас в другому реченні наявні певні корективи в мелодичній лінії, котра стає примхливішою, насичується мелізматиною та віртуозними пасажами.

Середній розділ форми Ноктюрну, написаний у паралельному до основної тональності *d-moll*, вносить значний контраст й порушує своєю енергійністю та стрімкістю спокійно-ліричний розвиток попереднього розділу. Доволі цікавою композиторською знахідкою в цій темі виявляється зміна ритмічного рисунка акомпанементу. На відміну від спокійного погойдуння, що утворювалося безперервним рухом восьмими тривалостями в основній темі, у середньому розділі композиторка задіює остигати-

ний ритм, складений із дворазового повторення ритмічного рисунка чверті та восьмої у розмірі 6/8. Така невпинна пульсація сумісно із мелодичною лінією, у якій переважає пунктирний ритм, створює відповідні емоційну напруженість та експресивність музичного висловлювання.

Динамізована реприза, перехід до якої відбувається майже непомітно, відзначається більшою експресивністю мелодичної лінії, яка, окрім мелізматики, насичується віртуозними октавними пасажами та акордами із форшлагами. У коді відбувається поступове заспокоєння й емоційний спад. За своїм тематичним наповненням вона виконує функцію підсумку Ноктюрна, оскільки синтезує в собі тематичні елементи першого та другого розділів форми мініатюри.

Продовжує розвивати умовну програмно-сюжетну лінію циклу *Mazurka in G minor*, написана в складній двочастинній репризній формі зі скороченою репризою. За стилістикою ця мазурка наближена до однойменних творів Ф. Шопена, які могли слугувати для композиторки своєрідним творчим зразком. Це виявляється, зокрема, у способі опрацювання тематизму. Як і в Ноктюрні, у якому також відчутний вплив стилістики польського майстра, у Мазурці переважає варіантний розвиток мелодичної лінії та багатство мелізматики і пасажів, що її оздоблюють.

Основна тема лірико-драматичного складу, створенню якого сприяє переважання висхідних інтонацій поєднаних із пунктирним ритмом (восьма з крапкою та шістнадцята під одним ребром). Другий розділ першої частини містить незначний контраст до попереднього розвитку. Тут відбувається відхилення в мажорну тональність (*B-dur*), однак загалом фактура та наповнення тематизму не змінюються.

Друга частина Мазурки (*Tranquillo e dolce il canto*) відзначена переходом в однойменний до основної тональності мажор (*G-dur*) та зміною загального настрою тематизму на світлий, пасторальний. На фоні остинатної квінти в партії лівої руки поступово розвивається примхлива мелодія, схожа на народний награвш. Середній розділ цієї частини є контрастним, у ньому знову задіюється мінорна тональність (*h-moll*) та з'являються висхідні інтонації. У репризі відбу-

вається повернення до ідилічного настрою першого розділу простої двочастинної репризної форми, у якій написана друга частина п'єси.

Реприза Мазурки є скороченою і динамізованою. У першому реченні мелодична лінія основної теми п'єси насичується фозлагами. Друге речення є тонально більш нестійким порівняно з першим розділом та закінчується перерваною каденцією, після якої звучать заключні тонічні акорди.

У Четвертій п'єсі циклу — *Ballade (d-moll)* — панує лірико-драматична образність. Як і попередня мініатюра, вона написана в складній двочастинній репризній формі¹. Перша частина (А) становить просту двочастинну репризну форму. Основна тема Балади лірико-драматична за своїм наповненням, її мелодична лінія відзначена переважанням декламаційних інтонацій. У середньому розділі ($b+b_1$) виникає нова тема, котра завдяки своєму інтонаційному складу є вольовою та емоційно піднесеною. Якщо перша тема ($a+a_1$) розпочинається із низхідної квінтової інтонації, після якої слідує поступовий висхідний рух в межах октави, то друга тема ($b+b_1$) одразу починається зі стрімкого висхідного руху мелодії. Проте середній розділ не вносить значний контраст у загальний розвиток першої частини Балади, а тема, представлена в ньому, сприймається радше як нова грань основного музичного образу.

Появі тематизму частини В передують зв'язка, у якій відбувається модуляція в однойменний *D-dur*. Ця частина складається із періоду з трьох речень повторної будови, та, як і основна тема першої частини (А), відзначена варіативним розвитком тематизму. За тональністю тема середньої частини Балади героїко-патетична. Вона гармонічно нестійка та містить немало відхилень в інші тональності (*h-moll, A-dur*).

Реприза Балади (A_1) також, як це вже спостерігалось у деяких попередніх творах циклу *Soirées musicales*, є скороченою. У ній проводяться лише три варіативно переосмислені речення основної теми першої частини ($a^3+a^4+a^5$ відповідно до схеми форми твору). Кода основана на тематизмі частини В, який звучить в

основній тональності Балади — *d-moll*, і лише в чотирьох останніх тактах відбувається повернення до тональності *D-dur*, у котрій він викладалася початково.

Mazurka in G major, написана в складній тричастинній репризній формі. Перша частина (А) становить просту двочастинну форму. Основна тема Мазурки — життєрадісна й піднесена урочиста. Інтонації перших двох тактів п'єси, які згодом стали основою *motto* для циклу *Davidsbündlertänze op. 6* Р. Шумана, обираються мисткинею для початку кожного із чотирьох речень першого розділу простої двочастинної форми першої частини (А). Особливістю цієї теми є внутрішня інтонаційна контрастність. Після вольового висхідного мотиву слідує граційні низхідні мотиви, у яких окрім пунктирного ритму, що в певному сенсі поєднує ці два елементи тематизму, наявний рух тріолями. Середній розділ частини А вносить у розвиток музичного образу нову грань. Тема цього розділу лірично-витончена, а основною тональністю тут є *h-moll*, однак, з ритмічної точки зору, вона подібна до першої теми частини А, оскільки в її мелодичній лінії домінує тріольність. Інша схожість тем вбачається в переважанні в них низхідних інтонацій.

Другій частині Мазурки (В) передують фермата, що очевидно має на меті не лише яскравіше відокремити її від частини А, але й увиразнити появу нового музичного образу. Основна тема частини В написана в тональності *E-dur*. Як і попередні теми цієї п'єси, вона відзначена поєднанням початкового мотиву із пунктирним ритмом з подальшими плавним низхідним рухом мелодії. Таким чином означене ритмічне та інтонаційне рішення тематизму виконує об'єднуючу функцію й пронизує всі частини Мазурки.

Реприза, уже традиційно для цього циклу, є скороченою. У ній із незначними корективами мелодичної лінії проводиться тема першого розділу частини А. Водночас її перше речення надається в повному об'ємі, а друге скорочується до трьох тактів.

Для фіналу циклу *Soirées musicales* К. Шуман обирає урочистий та драматичний *Polonaise*

1. Схема форми Балади виглядає так: А ($a+a_1+b+b_1$) + В ($c+c_1+c_2$) + А1 ($a^3+a^4+a^5$) + Кода (b_2).

(*a-moll*). Цей твір написано в складній тричастинній репризній формі зі невеликими (4 такти) вступом та кодою¹. Експозиція Полонезу написана в простій двочастинній репризній формі. У першому розділі цієї частини експонується головна тема мініатюри, котра становить чотири речення повторної будови. У цій мініатюрі композиторка знову застосовує варіантний принцип розвитку тематизму, кожного разу дещо видозмінюючи мелодичну лінію. За своїм тональністю тема першого розділу першої частини є героїко-драматичною, чому сприяє переважання висхідних інтонацій у мелодичній лінії. У середньому розділі частини *A* виникає лірична тема, основу якої становлять низхідні інтонації, проте вона не зумовлює значний контраст, а може розглядатися як нова грань основної теми Полонезу. У репризі першої частини Полонезу, яка є більш насиченою та повнозвучною, зароджується своєрідний синтез двох образних сфер представлених елементами тем першого та другого розділів цієї частини.

Середня частина (*B*) мініатюри також становить просту двочастинну репризну форму, у якій відбувається перехід до однойменного *A-dur*. У темі першого розділу частини *B* переважає характерний для полонезу ритмічний рисунок дві шістнадцятих і восьма під одним ребром та акордова фактура. Проте динамічний нюанс *p*, поєднаний із штрихом стакато, загалом надає їй легкості, граційності. Тема середнього розділу *p dolce* (тт 60–67) частини *B* є контрастною: вона відзначена ліричністю та пісенністю й звучить у *cis-moll*. В кінці репризи простої двочастинної форми, у якій написана частина *B*, відбувається поступове повернення до основної тональності *p'esi* – *a-moll*.

Особливістю репризи Полонезу є її дзеркальність. Спочатку проводиться лірична тема ($b_2 + b_3$) із дещо видозміненою мелодичною лінією, а після неї звучить основна тема (*a* за схемою *p'esi*), яка тут скорочується до двох речень. Водночас замість прямого почергового проведення першого та другого, або третього та четвертого речень, авторка зіставляє друге та

четверте, проводячи їх тематизм підряд. У піднесено-величній та підкреслено віртуозній Коді відбувається синтез тематизму частини *B* (тема *c*, яка тепер звучить у мінорі) та інтонацій основної теми мініатюри.

Висновки. Композиційно-драматургічне вирішення програмного циклу фортепіанних мініатюр *Soirées musicales, op.6* є досить цікавим для розуміння специфіки композиторського стилю мисткині. Упродовж становлення драматургії циклу відбувається розкриття певного програмного задуму. Втілюючи звукообразними засобами особливості музичного вечора, К. Шуман чергує різноманітні мініатюри, написані в жанрах, характерних для тогочасного салонного музикування. Виняток становлять Токатіна та Балада, які не належать до загальноновживаних на той час побутових жанрів, але безперечно могли звучати в аристократичному салоні у виконанні запрошеного до нього відомого музиканта-віртуоза.

Драматургія циклу базується на тональній арці, що утворюється спільною тональністю для 1-ї та 6-ї *p'esi*. Репрезентовані в циклі мініатюри є доволі різноплановими за образним ладом. Після віртуозності та бравурності Токатіни слідує кілька ліричних мініатюр: світло-ліричний і водночас досить драматичний Ноктюрн, героїко-лірична Мазурка *g-moll*, лірико-епічна Балада, життєствердна Мазурка *G-dur* й урочистий, патетичний Полонез. До інших важливих композиційно-драматургічних принципів варто віднести часте зіставлення різнопланового тематичного матеріалу, який об'єднується в єдине ціле за допомогою інтонаційних зв'язків, певних ритмоформул, що пронизують *p'esu*, а зіставлень однойменних тональностей і скорочення реприз у більшості *p'esi*.

Перспективи подальшого дослідження полягають у поглибленні теоретичних знань про специфіку композиторського стилю К. Шуман, зокрема на основі визначення композиційно-драматургічних принципів, втілених у інших циклах фортепіанних мініатюр мисткині.

1. Для кращого розуміння специфіки форми мініатюри наведемо її тематичну схему: Вступ + *A* ($a+a_1+a_2+a_3+b+b_1+a_4+b_2$) *C* ($c+c_1+c_2+d+c_3$ +зв'язка на матеріалі теми *c*)+*A1* ($b_2+b_3+a_1+a_3$)+ *Кода*.

Список посилань

- Flynn, C. (1991). *The Creative Art of Clara Schumann (1819–1896)*. (Master of Arts). St Patrick's College
- Reich Nancy, B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Revised Edition. Cornell University Press
- Sagrans, J. (2010). Virtuosity in Clara Schumann's Piano Compositions. *Musicological Explorations*, vol. 11, p. 45–90
- Wieck, C. (1836). *Soirées musicales pour le pianoforte Op. 6* : scores. Friedrich Hofmeister
- Чернявська, М. (2019). Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 17, С. 213–231. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. nbuv.gov.ua. http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2019_17_16

References

- Flynn, C. (1991). *The Creative Art of Clara Schumann (1819–1896)*. (Master of Arts). St Patrick's College. [In English].
- Reich Nancy, B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Revised Edition. Cornell University Press. [In English].
- Sagrans, J. (2010). Virtuosity in Clara Schumann's Piano Compositions. *Musicological Explorations*, vol. 11, p. 45–90. [In English].
- Wieck, C. (1836). *Soirées musicales pour le pianoforte Op. 6*: scores. Friedrich Hofmeister. [In French].
- Cherniavska, M. (2019). The figure of Clara Wieck-Schuman in the European scientific discourse. *Aspekty historychnoho muzykoznavstva*. Issue 17, pp. 213-231. Vernadskyi National Library of Ukraine. nbuv.gov.ua. http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2019_17_16 [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 26.08.22

Наші автори

<p>Белік-Золотарьова Н. А., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна n.byelik@gmail.com http://orcid.org/0000-0003-3670-4037</p>	<p>Bielik-Zolotarova N., Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art Criticism, professor, Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Божко Л. Д., доцент, доктор культурології, завідувачка кафедри туристичного бізнесу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна liubov_bozhko@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0003-1989-350X</p>	<p>Bozhko L., assistant professor, Doctor of Culturology, Head of the Department of Tourism Business, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Борис І. О., заслужений діяч мистецтв України, професор, декан, факультет театрального мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна dolla@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-2811-8727</p>	<p>Borys I., Honored Artist of Ukraine, professor, Dean, Faculty of Theatrical Art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Бугайова В. О., кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра режисури Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна househappyvip@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-2534-5430</p>	<p>Buhaiova V., Candidate of Art Criticism, assistant professor, Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Воскобойнікова Ю. В., доктор мистецтвознавства, доцент, кафедра хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна vosk@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-6762-0018</p>	<p>Voskoboinikova Y., Doctor of Arts, Assistant professor, Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Жуков В. В., аспірант, кафедра культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна etovlad111@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-5968-2534</p>	<p>Zhukov V., postgraduate student, Department of Culturology, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Каплієнко-Ілюк Ю. В., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музики, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, м. Чернівці, Україна yuliyakaplienko@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-6114-9680</p>	<p>Kapliienko-Iliuk Y., Doctor of Art Criticism, assistant professor, assistant professor of the Department of Music, Yurii Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi, Ukraine</p>
<p>Кислюк К. В., доктор культурології, професор, кафедра культурології Харківської державної академії культури, м. Харків, Україна k_k_v@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-9092-6808</p>	<p>Kysliuk K., Doctor of Culturology, Professor, Department of Culturology, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>

<p>Корнев А. Ю., кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна andriikor66@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-0016-6954</p>	<p>Korniev A., Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Косенко Г. Г., кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри оркестрові інструменти, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна kuzya4975@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-1821-2429</p>	<p>Kosenko H., Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Department of Orchestral Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Максимовська Н. О., доктор педагогічних наук, доцент, кафедра менеджменту культури та соціальних технологій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна maksimovskayas8@gmail.com http://orcid.org/0000-0002-3028-5727</p>	<p>Maksymovska N., Doctor of Pedagogical Sciences, assistant professor, Department of Culture Management and Social Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Манько С. Б., кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра естрадного та народно-го співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна lanarich@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-7143-2597</p>	<p>Manko S., Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Department of Variety and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Мусієнко О. В., аспірантка, факультет культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна Helga4bright@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-9562-2165</p>	<p>Musiienko O., postgraduate student, Faculty of Culturology, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Мухін О. Ю., аспірант, факультет культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна mr.tramber@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-6613-4111</p>	<p>Mukhin O., postgraduate student, Faculty of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Ніколенко Р. В., доктор філософії (музичне мистецтво), викладач кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна nikolenko.roksana@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-4538-2095</p>	<p>Nikolenko R., Doctor of Philosophy (Musical Art), lecturer of the Piano Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Оленіна О., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, Харків, Україна Olena.Olenina@kname.edu.ua https://orcid.org/0000-0003-4442-1192</p>	<p>Olenina O., Doctor of Art Criticism, professor, Head of the Department of Fine Arts and Design, O.M. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Пічугіна Ю., кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, Харків, Україна Yuliia.Pichuhina@kname.edu.ua https://orcid.org/0000-0003-4019-5423</p>	<p>Pichuhina Y., Candidate of Sciences in Social Communications, senior lecturer, O. M. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy, Kharkiv, Ukraine</p>

<p>Проскурякова О. В., викладач кафедри майстерності актора, аспірант кафедри культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна asp_oleksandra_bilous@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0002-6794-7181</p>	<p>Proskuriakova O., lecturer at the Department of Acting, postgraduate student of the Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Проценко О., доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії та соціальних наук, Національний аерокосмічний університет ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут Національний аерокосмічний університет ім. М. Є. Жуковського», «Харківський авіаційний інститут», Харків, Україна o.p.procenko@khai.edu https://orcid.org/0000-0002-4085-4276</p>	<p>Protsenko O., Doctor of Philosophy, professor, Head of the Department of Philosophy and Social Sciences, National Aerospace University “Kharkiv Aviation Institute”, Ukraine</p>
<p>Рибалко С. Б., доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна rybalko.svetlana62@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-5873-2421</p>	<p>Rybalko S., Doctor of Art Criticism, professor, Head of the Department of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Степанов В. Ю., доктор з державного управління, професор, кафедра туристичного бізнесу Харківської державної академії культури, м. Харків, Україна vs2994018@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-5892-4239</p>	<p>Stepanov V., Doctor of Public Administration, professor, Department of Tourism Business, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Февральова С. В., викладач кафедри майстерності актора, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна fevralyova.swet2015@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-1595-825X</p>	<p>Fievrlova S., lecturer at the Department of Acting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Чжан Чже, аспірантка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна 936711637@qq.com https://orcid.org/0000-0002-2279-3967</p>	<p>Zhang Zhe, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Щепакін В. М., доктор мистецтвознавства, доцент, кафедра теорії та історії музики Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна basilshchepakin@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-7616-9687</p>	<p>Shchepakin V., Doctor of Art Criticism, assistant professor, Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, 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: rvv2000k@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.
- Анкету – відомості про автора(-ів) українською та англійською мовами.
- Англомовну анотацію. Вона долучається до статті і подається окремим документом, який слід завіршити 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 англомовних статтях на початку розміщується англомовна 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 англомовній статті подається мовою оригіналу (тобто укр., 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 78

Issue 78

На обкладинці: «Дім», автор – Нікіта Титов.

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:
В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 23.12.2022 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 18,6. Обл.-вид. арк. 16,2. 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.