

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 **73**

Засновано в 1993
Founded in 1993



Харків – 2021

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, 2021. — Вип. 73. — 132 с.

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

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 1 від 30.08.2021 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 № 1 of 30.08.2021)

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 Длugoша в Ченстохові, професор, доктор педагогічних наук (Польща).

Відповідальний секретар

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

Редакційна колегія

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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., Національний університет мистецтв, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, доктор мистецтвознавства, професор (Україна).

Editor-in-Chief

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

Deputy Editor-in-Chief

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

Executive Editor

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Shapovalova L. V. National University of Arts, head of interpretology and music analysis chair, Doctor of Art History, professor (Ukraine).

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

В. М. Шейко Медіація діалогу культур у процесах міжнародної цивілізаційної співпраці в умовах глобалізації	7
Л. І. Мачулін Особливості діяльності релігійних організацій України в Інтернеті	17
Є. Гориславець Культурологічний дискурс еволюції екранної мови	28
Я. О. Жукова Незалежна нова мода	35
К. В. Кислюк Особливості репрезентації української ідентичності в соціальному медіа «ТікТок»	41
В. В. Петренко Феномен речі в трансформаційних проявах масової культури	48
Є. Ю. Трубаєва Розуміння культури в медіативному процесі	55
Л. І. Турчак Діяльність Петра Потапенка в контексті формування та розвитку музичної культури української діаспори	59

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

А. Я. Сташевський Типові фактуроформули в сучасній музиці для баяна українських композиторів: огляд та систематизація	65
Т. В. Большакова Теоретико-методологічні засади організації дистанційного навчання в контексті музикознавчої діяльності	72
Ван Ке Вектори творчої діяльності Лю Шикуня в контексті фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ століть	81
В. Н. Миславський, О. В. Безручко Тема радянсько-української війни (1917–1921) в українському кінематографі 1920-х рр.	86
Т. С. Павлюк Процеси еволюції англійського танцювального стилю ХХ — початку ХХІ століття	91
А. Ю. Рум'янцева Педагогічна та виконавська діяльність Р. П. Папкової в аксіологічному аспекті	98
Хуан Лей Пастораль та принципи її стилізації (на матеріалі вокальної музики)	104
Н. О. Черкасова Особливості прокату українських фільмів на сучасному етапі	113
Чень Хайюнь Ладогармонічна концепція композиторської творчості Олександра Черепніна	121

РЕЦЕНЗІЇ

В. М. Шейко Секрети концепцій — сенсу і змісту життя та пошуків його оптимізації	128
Наші автори	130

Content

CULTUROLOGY

V. Sheiko Mediation of culture dialogue in international civilizational cooperation processes in the context of globalization	7
L. Machulin Features of religious organizations activity in Ukraine	17
E. Horyslavets Cultural discourse of the cinematic language evolution	28
Y. Zhukova That Same Independent New Fashion	35
K. Kysliuk Features of Ukrainian identity representation in “TikTok” social media	41
V. Petrenko The phenomenon of a thing in the transformational manifestations of mass culture	48
Ye. Trubaieva Conception of culture in the mediative process	55
L. Turchak Petro Potapenko’s works in context of formation and development of music culture of Ukrainian diaspora	59

ART CRITICISM

A. Stashevskiy Typical texture formulas in contemporary music for button accordion of Ukrainian composers: review and systematization	65
T. Bolshakova Theoretical and methodological principles of distance learning in the context of musicological activities	72
Wang Ke Vectors of Liu Shikun’s creative activity in the context of China piano art of the second half of the XX – beginning of the XXI century	81
V. Myslavskiy, O. Bezruchko The topic of the Soviet-Ukrainian war (1917–1921) in Ukrainian cinematography of the 1920s	86
T. Pavlyuk Anglicization and canonization of ballroom dance, late 19th – early 20th century	91
A. Rumiantseva Pedagogical and performing activities of R. P. Papkova in the axiological aspect	98
Huang Lei Pastoral and the principles of its stylization (based on the material of vocal music)	104
N. Cherkasova Peculiarities of Ukrainian films distribution at the present stage	113
Chen Hayun Mode harmonic concept of Oleksandr Cherepnin’s composer creativity	121

REVIEWS

V. Sheiko Secrets of concepts – sense and essence of life and looking for the ways of its optimization	128
Our authors	130

MEDIATION OF CULTURE DIALOGUE IN INTERNATIONAL CIVILIZATIONAL COOPERATION PROCESSES IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION

V. Sheiko. Mediation of culture dialogue in international civilizational cooperation processes in the context of globalization

The processes of mediation of intercultural dialogue during the establishment of international cooperation in the context of globalization are analyzed. The issues of genesis and formation of dialogue and its formation in the field of culture in the age of civilizational globalization are considered. At the same time, the role of international organizations in the development of intercultural dialogue is shown. It is demonstrated that the sustainable development of modern civilization mainly depends on the dialogue of cultures as a mediator in the process of international cooperation establishment.

Keywords: *cultures dialogue mediation, civilization, globalization, culture, international cooperation, UNESCO, sustainable development of the world.*

В. М. Шейко. Медіація діалогу культур у процесах міжнародної цивілізаційної співпраці в умовах глобалізації

Мета цієї статті — висвітлити посередницьку роль міжкультурного діалогу в процесах міжнародного цивілізаційного співробітництва в контексті глобалізації. Такий науковий інтелект визначається актуальністю обраної проблеми. Адже саме завдяки посередницькій ролі діалогу культур світовій спільноті вдається багато в чому підтримувати мир на земній кулі та налагоджувати міжнародне співробітництво в суворих умовах цивілізаційної глобалізації. Крім того, це питання ще маловивчене.

Методологічною основою цього дослідження є культурологічні методи та принципи аналізу посередницької ролі міжкультурного діалогу у встановленні міжнародного співробітництва в контексті цивілізаційної глобалізації.

Результатом наукових досліджень є детальний культурологічний аналіз проблеми посередницької ролі міжкультурного діалогу в процесі налагодження міжнародного співробітництва та підтримання миру на Землі в умовах цивілізаційної глобалізації.

Наукова актуальність статті полягає в тому, що за допомогою культурологічної методології вдалося виокремити посередницьку роль міжкультурного діалогу в процесах міжнародного цивілізаційного співробітництва в контексті глобалізації, що дозволяє світовій спільноті підтримувати мир на планеті.

Практичне значення статті полягає в тому, що її результати можуть бути корисними під час подальших досліджень з обраних тем. Водночас вони можуть стати матеріалом у процесі підготовки науково-методичної документації до курсів культурології.

Ключові слова: *посередництво діалогу культур, цивілізація, глобалізація, культура, міжнародне співробітництво, ЮНЕСКО, сталий розвиток світу.*

Background. Analyzing the available literature, which deals with the selected topic or related to it, it should be noted that it is not numerous. For example, V. Yevtukh (2009) analyzes the content of intercultural dialogue as an effective construct of the integrated development of polyethnic societies. V. M. Mezhuiev (2011) studies dialogue as a means of intercultural communication in the modern world, and L. S. Dynikova (2014) deals with dialogue as a means of cultural existence. A. Yu. Arefieva (2019), V. M. Shcherbyna (2011), M. O. Chernets (2015), and O. Mitkina (2013) consider dialogue as a paradigm of culture, as a cultural mission, as a mediation of intercultural dialogue. Some works highlight aspects of cultural clash and the function of dialogue in this process (Vysotskyi, 2015), the role of dialogue in shaping the dialogic nature of Ukrainian culture (Stepyko, 2014), or the role of European intercultural dialogue in the context of forming a single cultural space (Kornienko, 2010).

However, some studies also show mediation and its role in culture and intercultural dialogue (Rohochaia, 2018; Sinitsyna, 2017; Yasynovskiy, 2014). The article by A. Kozak (2013), for

example, examines intercultural communication in the context of intercultural dialogue, and M. Herashchenko (Herashchenko, 2018) attempted to address the genesis and main trends in mediation in a cross-cultural environment, outlining possible ways to implement it in Ukraine.

Thus, the role of intercultural dialogue as a mediating factor in the processes of international civilizational cooperation in the context of globalization is still a poorly researched and relevant issue.

Results and discussion. That is why in the modern conditions of globalization and civilization evolution the merit of sustainable development of the world community is the dialogue of cultures. Therefore, it is time for researchers to analyze the origins and mediation processes of intercultural dialogue. It can be said with some confidence that the history of civilization is a dialogue of people, nations, cultures. After all, dialogue is a kind of mediator of international relations, it is a condition for mutual understanding of people, nations, and cultures. The interaction of cultures is dominant in the development of interethnic and interethnic relations. Conversely, when there are interethnic tensions and interethnic conflicts in society, the mediation of dialogue between cultures is complicated, and the interaction of cultures can take place only to a limited extent, in the field of interethnic tensions of these peoples, carriers of these cultures.

The history of human culture, with a certain degree of conditionality, can be interpreted as a long process of realizing the relationship “we-they”. Chronologically, the first intertribal human communication program in the field of culture took the form of a kind of rejection. Over time, tribal isolationism, strange as it may sound, played a mediating consolidating role in the formation of the original collective. After all, in those ancient times, the exclusion of a foreigner, non-recognition of a representative of another tribe was typical of the worldview of the ancient Greeks, who “being acutely aware of the rights of citizens, could not feel human rights” (Averintsev, 1989, p. 10).

The analysis of the civilizational processes of international cultural cooperation, as it turned out, was much more complicated than it seemed at first glance. It was believed that there is an elementary “flow” of the achievements of highly developed culture into the less developed one. And this seemed to provide a basis for conclusions about the interaction of cultures as a source of progress.

The mediating role of intercultural dialogue usually involves the active interaction of equal

subjects. Such interaction of cultures and civilizations should, logically, contribute to the enrichment of different cultures. In addition, historical experience has shown that intercultural dialogue has increasingly acted as a mediator of reconciliation, enabling the prevention of wars and conflicts. This factor helped to relieve tensions, create an atmosphere of trust and mutual respect. Over time, the dialogue of cultures as a social phenomenon became more relevant. The theory and practice of dialogue have deep civilizational and historical roots. Ancient texts of Indian culture, for example, reasonably interpret the ideas of unity of cultures and peoples, macro-and microcosm, awareness of the power of human beauty, and contain reflections on society and the universe.

We know the history of humanitarian thought in the perspective of awareness of the ethnocultural diversity of mankind originates in the philosophy of ancient Greece. The essence of the dialogue was studied by the ancient Greek philosophers-sophists – Socrates, Plato, Aristotle, philosophers of the Hellenistic era. Significantly, the history of dialogue in their works was based on the civilizational and spiritual foundations of culture. At the same time, they recognized pluralism and equality of opinion, universal principles, freedoms, and social values as dominant. As we know, the spiritual culture of civilizations developed in an inseparable connection with religion. That is why the dialogue of cultures “is not just the interaction of peoples, but also their deep mystical connection, rooted in religion” (Nikitin, 2000, p. 26). Thus, the dialogue of cultures is closely linked to the dialogue of religions. The Apostle Paul emphasized: “You must think differently so that you may be the most skillful” (Saiko, 1990, p. 10). On the other hand, keep in mind that one-dimensional rationalism of thought can lead to a simplistic or erroneous conclusion. As a verbal form of relationship, mediation of intercultural dialogue presupposes a certain commonality of space and time, empathy, and understanding. Dialogue in society is often a form of a culturological or religious-philosophical thought. If the interlocutors use moral and ethical, righteous postulates in the dialogue, profess the ideals of truth and good, then such a dialogue usually led to mutually beneficial success, and if everything went the other way, the mediation of the dialogue did not take place and testified, so to speak, to the dialogue of the deaf. Let’s note that at that time Christianity, rejecting the division into “familiar ones” and “foreigners”, proposes to establish class and ethnic equality: “... there is no

Jew, no pagan, no slave, no free, no male or female persons because we are all together in Jesus Christ” (Galatians, 1983, p. 125).

Over time, the new intercultural basis for the mediation of dialogue on a Christian basis is formalized in the theological and historical teachings of Augustine. He was characterized by attempts to build a universal culture of mankind: God as the creator of culture “created one and only one man, to thereby arousing in him a desire for social unity and harmony” (Augustine, 1998).

From ancient times, particularly in the Middle Ages, mediation of dialogue has performed a predominantly moral function. A peculiar example is the interdisciplinary philosophical treatises of P. Abélard (1122). In them, he foresaw both the dialogue of confessions and the dialogue of cultures (Abélard, 1995). We can assume that the well-known Christian principles of equality of peoples and tribes, which generally promoted the evolution of progress from the barbarism of paganism to Christianity, theoretically did not recognize the opposition “we-they”. But, in practice, such a confrontation existed. Let’s recall that the thesis “we” was interpreted as a standard, the goal of culture, “they” – as a pre-culture, which over time can become a culture. On the other hand, attempts to impose Christian values on the world community would resemble a monologue instead of a dialogue. One of the first to make a mediation attempt to combine the stunning features of different cultures was the Neapolitan philosopher G. Vico. He tried to defend the thesis of cultural autonomy (Lifshitz, 1994). However, in the XVIII century, when the idea of total cultural unity dominated society, the ideas of the philosopher did not gain recognition. It should be noted that at that time almost only work by Ch. L. de Montesquieu “About the Spirit of Laws” opposed the general European public opinion. The French judge emphasized that it is extremely difficult to change the nature of peoples: “it is better to change them through other customs, that is, through communication... the more peoples communicate, the easier it is for them to change their customs” (Montesquieu, 1955).

However, the most successful theory of mediation of dialogic forms of communication in modern times was the development of I. Kant, which he expressed in the theory of “hostile communication between people”. To his opinion, a person can feel a person if he communicates with a person similar to him. (Kant, 1994). At the same time, we note that the communication program of the German philosopher was a kind of prerequisite for the concept of dialogue, which was developed by

G. W. F. Hegel. He interpreted the communication program based on the idea of a universal Mind. In this case, the philosopher interprets the idea of common and individual, inherent in each culture, original values. In general, his communication, dialogue, and mediation program were a kind of sprouts of rationalist culturological thought of the XIX century. (Hegel, 2006).

Other German philosophers were also interested in the mediation of dialogical relations: J. G. Fichte and F.W. Schelling. Later, L. A. von Feuerbach, based on the ideas of J. G. Fichte on the uniqueness and interdependence of “I” and “other” began to study the dialogue of the early XX century. (Feuerbach, 1995). For his part, J. G. Herder argued that the interaction of cultures contributes to the preservation of cultural diversity, and the isolation of cultures will lead to the destruction of culture. At the same time, to his opinion, changes should not concern the “core” of culture (Herder, 1959).

It is due to the active or passive civilizational dialogue of the peoples of different countries that modern cultures have been formed. After all, the dialogue of peoples and their cultures, as a rule, led to the emergence of new scientific paradigms. Thus, the beginning of dialogue in antiquity testified to the fact that the mythical consciousness changed to a philosophical-discursive, critical one. On the other hand, the dialogues of the Renaissance heralded the formation of a new type of consciousness.

And today there are many works in which the world is depicted as a mosaic set of civilizational cultural and historical types. We remind you that even in the era of Romanticism there was a search for a kind of ideal, which was based on mediation attempts to combine different cultures. And this was due to the desire to overcome the isolationism of cultures. Scientists of different nations and different cultures paid attention to the significant role of culture, mediation of dialogue of cultures, their psychology. Thus, the founder of experimental psychology W. Wundt interpreted culture as the basis of human self-development, linking it with the fundamental laws of psychology. After all, as it is well known, the development of culture is conditioned by the degree of evolution of collectivist psychology and the psychology of nations. The very prospect of dialogue between peoples mainly depends on the level of development of their psychology (Wundt, 2001).

In public scientific thought of the second half of the XIX century, the concept of culture is increasingly mentioned in the status of a

scientific category. It already means not only and not such a high level of development of society, intersecting with the categories of “civilization”, “social-economic formation”. Let’s note, by the way, that this concept is introduced by Karl Marx. According to him, the basis for the integration of cultures is rooted in economic ties and various forms of political unification of peoples. And yet the representatives of scientific thought of the world, having different ideas about culture, agree on one thing – the analysis of the communicative process shows that it has become the main foundation for the mediation of the dialogue of cultures.

The problems of dialogue, in particular in the field of culture, were touched upon by representatives of various scientific schools. Thus, in the XX century M. Buber, F. Gogarten, F. Rosenzweig, O. Rosenstock-Huussy, G. Cohen, F. Ebner, and others pointed out the complexity and multidimensionality of the dialogue. However, in the development of the theory of dialogue, the palm of victory is given to M. Buber (Buber, 1995). His main credo was the interpretation of being as a dialogue between God and man, man and the world. Dialogue, according to the scientist, is creative and saving when it happens thanks to God, his commandments of morality, and love. The principle of dialogue is considered to be the basis of the mentioned concept of M. Buber. Man acquires his qualities, essence only through dialogue with his peers (Buber, 1995).

It is significant that until the 80s of the XX century in society, in the intelligence of scientists, the assessment of the dialogue of cultures as a process that contributed to the synthesis of cultures prevailed. Since the 90s of the XX century in the context of globalization, these tendencies and assessments are permeated by the recognition of the real diversity of the dialogue of civilizational cultural, and historical systems. At the same time, the interests and rights of peoples as ethnocultural communities come to the forefront. At the same time, liberal concepts were characterized by the dominance of the interests and rights of individuals. In general, as a broad civilizational-historical analysis of the genesis and formation of dialogue in general and culture, in particular, has shown, the processes of interaction between peoples and their cultures were much more complex and nonlinear. After all, no direct “pumping” of the achievements of a highly developed culture into a less developed one was observed. And building on such simplified postulates the mediation concept of international cooperation of cultures as a source of progress proved ineffective.

Problems of the genesis and evolution of dialogue in general and in the field of culture, in particular, have been considered by scientists in various fields of scientific knowledge. Thus, in the field of sociolinguistics, they were studied by L. V. Shcherba, L. P. Yakubynskiy, literary and philosophical hermeneutics – H. G. Gadamer, phenomenology – E. Husserl, M. Mamardashvili, fundamental ontology – M. Heidegger, literary studies and semiotics – S. S. Averintsev, M. M. Bakhtin, M. Lakshin, Y. M. Lotman, in the basics of communication – A. Moles, V. Borev and others. The interaction of cultures was studied by K. Levi-Strauss, S. Artanovskiy, S. Arutyunov, B. Yerasov, L. Ionin, M. Ikonnikov, and others. In addition, as it turned out, the communication of different cultures occurs as the subject intersections and, mainly, through language. For H. G. Gadamer, for example, dialogue is a kind of application of familiar and foreign (Gadamer, 1988).

The theory of dialogue found its further continuation in the XX century when in scientific views on culture, romanticism was finally supplanted by the all-encompassing process of the logic of thinking. Philosophical and cultural paradigms of that time were aimed at maintaining differences in the hierarchy and integration of cultures. Thus, K. Levi-Strauss noted: “world civilization can not be on a global scale other than a coalition of cultures, each of which retains its identity” (Levi-Strauss, 1985). At this time, humanity is absorbing the flow of global reciprocity. Historical experience has shown that culture stops developing if it does not participate in dialogues with other cultures. The “I – you” dialogue becomes universal.

At that time, the schools of cultures of philosophers were in the lead in the development of theoretical issues of cultural studies, who interpreted the concept of dialogue as a “way of culture being”. Let’s note that the scientists in the culture at the present stage of globalization have moved to the analysis of a new type of human existence in culture. At the end of the XXth century, culture is increasingly captivating human beings in all spheres of life. Mediation of intercultural dialogue becomes the basis of knowledge of peoples, their understanding, and interaction. “In the deep idea of a dialogue of cultures, a new culture of communication is formed. The thinking and being of another person is not only deep in each of us, but it is also different thinking, a different consciousness, internally urgent for our being” (Vostriakova, 1998, p. 80).

Thus, it is only through the interaction of the worldviews of different peoples that intercultural civilizational connections take place. In this case, we are interested, first of all, in the problems of revealing the system of interaction of cultures of nations and peoples. At the same time, two types of interaction can be distinguished: first, interactions at the level of language, verbal, and, secondly, at the level of dialogue of various components of each culture, i.e. — external and indirect, complex internal direction.

It is characteristic that the mediation of the dialogue of cultures contains in the structure and at the same time is based on the imperatives “foreign” and “familiar”. As we can see, the fruitful interaction of cultures in a dialogic mode determines the formation of a single field of common culture on a variety of semantic and internally present in different cultures frameworks. At the same time, the recognition of these features of each culture leads from monologue to dialogic mode of communication. That is, humanity is gradually moving towards the formation of a single cultural space in parallel with the preservation of the peculiarities of each national culture. Dialogue as a community of cultural interactions gradually forms their common values. As J. Ortega y Gasset emphasized, the dialogue, in this case, acquires a multilevel deep universal direction. He emphasized: “Dialogue is a dialogue only when it can take place as an endless unfolding and formation of ever new styles of every cultural phenomenon that enters into dialogue”. In the process of a complex, multi-layered dialogue of cultures, universal values are being formed (Ortega y Gasset, 2000).

In the heart of dialogue as a mediator is usually the need to build relationships between peoples, the need for mutual assistance, and mutual enrichment. Mediation of intercultural dialogue, at the same time, is an objective necessity and a condition for the development of different cultures. During the dialogue of cultures, mutual understanding emerges, which promotes peaceful cooperation and mutual enrichment, both spiritual and material. Thus, the dialogue of cultures, which is based on tolerance and mutual understanding, makes it possible to preserve the identifying national characteristics of each of the cultures. It is this way of dialogue that contributes to the formation of universal cultural values in the civilization-globalization space, aimed at preserving the national and mental features of the culture of each nation.

Let us note that the dialogue of cultures is possible only if the peoples need it. At the same time, it is possible only in the case of mutual determination of their cultural codes, family mental characteristics. Only in the process of dialogue of cultures is possible mutual understanding, mutual recognition of deep national features of different cultures, which leads to spiritual mutual enrichment and the creation of a world cultural space and universal values of interacting cultures. It should be recalled that in this way the stumbling block for the mediating role of the dialogue of cultures of different nations and peoples is the contradiction between the processes of preserving national characteristics of cultures and the formation of universal cultural values. The peculiarity of the interaction of national cultures proves that without the recognition of each nation, ethnocultural existence, in general, is impossible. After all, the dialogue of cultures provides opportunities for a comparative analysis of the unique features of each culture, its specifics.

Mediation of the dialogue of cultures of the West and the East plays a dominant role in the formation of the world civilizational socio-cultural space in the conditions of globalization. It is the mediation of the dialogue of cultures that has acquired universal significance in modern conditions. Significantly, Ukraine plays a special role in this dialogue, as it is geographically a kind of bridgehead for the intersection of cultures of East and West, Europe and Asia. The process of intersection and synthesis of Eastern and Western cultural traditions has been going on for a long time. Such processes highlight the need for enhanced mediation of the dialogue of cultures of different peoples in Ukraine itself, which has had a positive impact on the formation of universal values. But they could not help but affect the very culture of Ukraine. And today's cultural globalization and civilization processes carry certain risks and threats to the existence of national, mental features of Ukrainian culture. Nevertheless, it should be recalled and emphasized that the mediation of intercultural dialogue is based primarily on the priorities of universal values. As you know, K. Levi-Strauss has always emphasized the need to preserve the diverse and unique features of national cultures. He emphasized that “an integral relationship with another culture kills the creative originality of both parties” (Levi-Strauss, 1994). After all, dialogue acts as an important methodological principle of understanding and cognition of culture. During the dialogue, the essential features of culture are revealed, the dialogue can be interpreted as an immanent component of the historical

process, a universal principle that ensures the self-development of culture. It is as a result of the interaction of cultures that all historical and cultural values arose, the process of formation of language forms took place, and creative thought was transformed.

It is interesting to note that the level and degree of development of culture, the spirituality of society in general, and man in particular largely depends on the level and degree of satisfaction of functional and everyday human needs. The more and more fully these needs are met, the more demanding a person is to them and the more time and opportunities he has for spiritual renewal and growth. At the same time, the purely functional characteristics of a person's everyday needs lose their primary essence. The same food, clothing, housing, etc. become a kind of element of socio-cultural self-expression in social practice.

Thus, as the purely material capabilities of man in society increase and change the standards of socio-cultural orientations, as well as the dynamics of human needs.

Dialogue of different cultures, as a rule, is a dialogue of different types of spirituality, different mentalities, different social systems. The presence of mediation of dialogue with non-European cultures, for example, presupposes the existence of certain knowledge and understanding of these cultures. According to M. Eliade: "...sooner or later the dialogue with "others" – representatives of traditional, Asian and "primitive" cultures – should no longer begin in the current empirical and utilitarian language (which can express only social, economic, political, medical realities, etc.), but in the language of culture, which can express human realities and spiritual values. Such a dialogue is inevitable; it is inscribed in the fate of history. It would be tragic naivety to think that it can be conducted indefinitely on a mental level, as it is now" (Eliade, 1998).

According to S. Huntington, the semantic multicolor of cultures from the beginning presupposes their peculiar isolation and requires dialogue. According to his concept, local cultural isolation can be broken only through dialogue with another culture. Through the philosophy of interaction, the universal penetrates the dialogue of cultures, allowing each culture to contribute to the spiritual universal potential. This spiritual arsenal is a certain acquisition of all mankind and is the result of the interaction of peoples during the dialogue of their cultures. At the same time, the mediation function of dialogue is a kind of interethnic communication, which involves, on

the one hand, the mutual enrichment of national cultures, and on the other – the preservation of their identity. Universal culture resembles a tree with many branches. And, as it has been already emphasized, the culture of a nation can develop only when universal culture progresses. That is why contributing to the prosperity of the national ethnic culture, it is necessary to take care of the development of a single and diverse universal culture. It is known that one or another national culture is unique and unique, and its contribution to the universal spiritual treasury is unique and unique. Without considering the degree and level of interrelationships of the cultures of the peoples of the world in the mode of dialogue, it is impossible to know and recognize the history of any culture (Huntington, 2003).

Thus the dialogue of cultures dominates in the process of evolution of cultures of different nations, different peoples. At the same time, the spiritual culture of each nation reflects the life of society, the inner world of man, the meaning of life itself. As we can see, the functioning of a man of earthly civilization in the globalized modern world is impossible without the interaction of cultures in a mode of dialogue. Isolation of a national culture leads to its decline. While the interrelationships of cultures contribute to the flourishing not only of their national culture but also of other cultures.

At the present stage, in the context of globalization and civilization transformations, the mediating role of intercultural dialogue has grown incredibly. At the same time, however, the conditions for intercultural dialogue have deteriorated significantly. There are a lot of problems in his path. And as the scientist, O. Gordienko noted: "The solution of these problems presupposes such globalization of interaction of cultures in space and time at which self-realization of all and each culture through the interaction of all with each and everyone with all others becomes reality. In this way, the mechanism of interaction of cultures is problematized" (Gordienko, 1998).

Thus, the dialogue of cultures was and is a kind of mediator that dominates the civilizational evolution of mankind. For a long time, for thousands of years, the process of mutual enrichment of national cultures was formed, which formed a unique mosaic of civilization. It should be noted that the process of interaction of intercultural dialogue is nonlinear and complex. After all, not all components of national culture can objectively contribute to the accumulation of cultural values. The process of dialogue of cultures is the more fruitful, the closer these cultures are

in the family and mentally, especially it concerns art cultures, their components. When analyzing the problems of the formation and development of the mediating role of intercultural dialogue, it is important to remember that the latter cannot be assessed outside the dialogue of religions. After all, the Ukrainian Orthodox Church has been conducting an active dialogue with all people of goodwill for several decades. At the present stage, such a dialogue has been somewhat suspended. In the post-perestroika years, at the time of Ukraine's independence, radical-fundamentalist dogmas and the struggle of representatives of various denominations for the supremacy of their denomination led to a huge church split. As a result, the inter-Christian mediation dialogue turned out to be practically frozen, which harmed Ukraine's international prestige. Although the dialogue of cultures in a polyethnic and multi-religious country is especially important for unity and power. The interaction of cultures in Ukraine is now largely political, which hinders not only the consolidation of society but also the enrichment of the country, its contribution to the world cultural treasury, in the struggle for peace.

As it was emphasized, at the present stage in the conditions of globalization and civilization development the role of mediation of dialogue of cultures has come to the forefront of earthly problems. The mutual influence of cultures, especially of the East and the West, has noticeably increased. For example, the philosophy and culture of the East with its idea of inner harmony significantly influenced the American industry, especially the cosmetics industry, food, and more. If not so long ago the interrelationships, the interaction of the culture of East and West were inconspicuous, today they are dominant. The dialogue of these cultures, their complementarity, and mutual enrichment have become so dense that they increasingly resemble the relationship of two inseparable principles – “yin” and “yang” (Yatsenko, 1999).

In addition, the mediation of intercultural dialogue is becoming a core in the foreign policy of different countries of the East and the West, increasingly filling the foreign policy of different countries with its culturological content. So, as it turns out, at the present stage in the age of civilizational globalization, a system of international dialogue of cultures is gradually being formed. It is difficult to overestimate the role of UNESCO in the formation of a dialogue of cultures in the international arena. It is known that the issue of dialogue between civilizations, cultures,

and peoples is the basis of standard UNESCO activities. Evidence that the development of dialogue in the name of peace is the main mission of UNESCO can be considered the UN declaration in 2001 of the International Year of Dialogue between Civilizations, Cultures, and Peoples. After all, since 2001, numerous international conferences and high-level meetings have been held in the dialogue of cultures, and many important international initiatives organized by UNESCO in various countries and regions have been introduced. All this was reflected in resolutions, declarations, programs, and publications and contributed to the spread of the mediating role of intercultural dialogue. At the same time, UNESCO and its organizations scattered around the world have done much to recognize and preserve the world's cultural heritage, which has helped to strengthen the relationship between peoples and cultures of different regions of the world (Dialogue of Cultures, Peoples, Civilizations).

Today, in the context of globalization, the dialogue of cultures between the peoples of the world is more important than ever. Mankind has faced an abyss of crisis, unstable situations, it has become more vulnerable. That is why people want international cultural exchange and mutual understanding in the name of peace and harmony. And not for nothing in 2001 at the General Conference of UNESCO a resolution was adopted calling for “international cooperation to prevent and eradicate terrorist attacks”. It also confirms the need for dialogue based on the idea of the unity of mankind, common values for all people, recognition of cultural diversity (Dialogue of cultures, peoples, civilizations). At the UN World Summit in September 2005, the Heads of State and Government undertook to develop a dialogue between civilizations and to strengthen the culture of peace at the local, national, regional, and international levels. At the same time, UNESCO was to organize this work. The implementation of these and other challenges of the world community has contributed to the spread of the mediating role of cultural dialogue in the world.

Let's note that after the onset of the global economic crisis, the mediating role of intercultural dialogue has grown significantly. Work under the auspices of UNESCO has intensified in line with the spread of dialogue between the cultures of different peoples and the processes of upholding the principles of freedom of speech and respect for cultural and religious symbols. It is significant that today UNESCO member states no longer care so much about the slogans of dialogue between

cultures and civilizations, but strive for real results, concrete approaches, and practical actions in all areas of UNESCO's activities: culture, education, science, social communication, and information, etc.

Surprisingly, many UNESCO programs in the field of intercultural dialogue are based on the concept of so-called "paths". History knows many such ways: "The Great Silk Road", "Slave Way", "Iron Way" in Africa, and others. Historical experience shows that they all contributed to cultural dialogue through culture and the arts, trade, and migration. In addition, these processes have been accelerated by the globalization of civilization. On the one hand, the processes of globalization and civilization have intensified the cultural exchange between peoples, their dialogue, on the other hand, globalization has led to the threat of the existence of identifying national characteristics of different cultures and different mentalities. The problem of "familiar and foreign" in the age of globalization, especially in the field of culture, has become somewhat acute. And, again, only intercultural dialogue can contribute to the strengthening of social cohesion and sustainable development of mankind.

In light of this, the problem of the role of religious dialogue has become especially acute, on which the fate of intercultural dialogue in general largely depends.

That is why in today's world, against the background of growing intra-religious and inter-religious conflicts, UNESCO programs are paying more and more attention to issues of interfaith dialogue, dialogue between different religions, and spiritual traditions. Such conflicts usually arise against the background of misunderstanding or rejection of other cultures or traditions. That is why this UNESCO program is regarded as an important aspect of intercultural dialogue. The program focuses on the interaction and interaction of different religions, spiritual and humanistic values, as well as the need for deeper knowledge about other cultures and religions. After a series of conferences, international high-level meetings, interfaith conferences organized by UNESCO, it was planned to establish several UNESCO chairs in different countries. These departments aimed to create a comprehensive system that would include research, training, information, and documentation activities in the field. At the same time, these departments were to promote humanitarian and cultural dialogue between themselves and the higher education institutions at which they were established.

In addition, to promote cooperation through the mediation of dialogue of cultures and civilizations, UNESCO has outlined such kind of program:

- forming a base of spiritual priorities acceptable to most peoples;
- creation of appropriate cooperation programs at the regional and subregional levels, their practical orientation;
- uniting under the auspices of UNESCO around this program not only representatives of government agencies but also all interested organizations and segments of the population, especially – young people and women;
- involvement in the implementation of cultural and dialogue programs of religious organizations;
- studying the role of women in cultural dialogue and women's empowerment.

The commitments made in June 2005 in Rabat played an important role in the implementation of this program. Many practical measures have been taken in this direction, in accordance with the competence of UNESCO, and all the organizations that took part in the Rabat conference have expressed their determination to continue on the planned path of dialogue of cultures (Dialogue of cultures, peoples, civilizations).

As it was already noted, the era of globalization has posed to the world civilization a lot of cardinal, crucial issues, the solution of which urgently requires an international dialogue of cultures. In this regard, the problems of openness to dialogue between the peoples of the world and their mutual understanding in the modern world are becoming crucial. And if before there was enough mutual understanding between peoples, their goodwill, today there is a need for cross-cultural approaches, in which there is an understanding of the cultures of other peoples: "awareness of differences in ideas, customs, cultural traditions inherent in different peoples, the ability to see common and different between cultures and look at the culture of their community through the eyes of other peoples" (Lapshin, 1999, p. 47). On the other hand, the ability to understand the culture of another people requires a thorough knowledge of national culture, i.e. the success of cultural dialogue at the present stage of development of the world community is possible and successful only if there is deep knowledge of their national culture and recognition of other peoples.

As historical experience shows, mediation of dialogue of cultures of different peoples largely depends not so much or not only on formal contacts of officials but on informal contacts of prominent

leaders of nations, creative, scientific, and artistic groups, and their representatives.

Conclusions. Thus, the mediating role of intercultural dialogue at the present stage is extremely necessary not only for the preservation of peace but also for mutual enrichment, mutual development, mutual exchange of experience, both within certain cultures and on the scale of global culture. It can be argued that mediation of intercultural dialogue acts as a guarantee of self-preservation of the world community. And as we have seen, the dialogue of cultures in the modern world is a complex process and often requires delicacy in its implementation. After all, it is necessary to satisfy the interests and needs of each of the parties to the dialogue.

Thus, with a certain degree of conventionality, it can be argued that at the heart of the evolution of the current model of culture, both national and world, is the mediating role of the dialogue of national cultures themselves. At the same time, mediation of intercultural dialogue is a way to remove contradictions both between different poles of thought in the closed culturological environments of national systems and between cultures and societies of different peoples of the world. At the same time, the mediation of the dialogue of cultures, in our deep conviction, is the key to world cultural synthesis and sustainable development of human civilization.

To sum up, we can say that the analysis of the emergence and formation of mediation phenomena of dialogue as such and in the field of culture, in particular, shows the direct dependence of the effectiveness of sustainable development of the earth community on the level and scale of its foundation in the age of civilizational globalization. The leading mediating role of the organizer of these processes in the evolution of intercultural dialogue on a global scale should belong to global centers and, above all, to UNESCO and its institutions. It is their activity that has become the coordinator in the field of the evolution of the dialogue of cultures, in the establishment of stable culturological relations between regions, continents, different nations, and peoples of the world.

References

- Abeliar, P. (1995). *Theological treatises*. Progress: Gnozis. [In Russian].
- Arefieva, A. Yu. (2019). Dialogue and dispersion as paradigms of cultural globalization. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Kulturolohiia: collection of scientific works*. Issue 31, 103–107. [In Ukrainian].
- Averintsev, S. (1989). The image of antiquity in the Western European culture of the XX century. Some remarks. S. S. Averintsev (Ed.). *Novoe v sovremennoy klassicheskoy filologii*. Nauka. [In Russian].
- Avgustin, A. (1998). Creations. (Vol. 2). *Teologicheskie traktaty*. Aleteyya; UTsIMM-Press. [In Russian].
- Buber, M. (1995). *Two Images of Faith: Collection*. Respublika. [In Russian].
- Chernets, M. O. (2015). Cultural mission of intercultural dialogue in the context of the European Capital of Culture initiative. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. Issue 2, 104–107. [In Ukrainian].
- Dialog kultur, narodov, tsivilizatsiy*. <http://www.unesco.ru/files/docs/> [In Russian].
- Dynikova, L. Sh. (2014). Dialogue as a way of learning culture. *Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo: international bulletin, collection of scientific works*. Issue 2 (1), 73–79. National Academy of Management of Culture and Arts, A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Milenium. [In Ukrainian].
- Eliade, M. (1998). *Mephistopheles and the androgyne*. E. V. Baevskaia, O. V. Davtian (Trans.). Universitetskaya kniga. [In Russian].
- Epistle to Galatians. (1983). *Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments*. [In Russian].
- Feierbakh, L. (1995). *Works: in 2 volumes*. Nauka. [In Russian].
- Gadamer, H. G. (Trans.). (1988). *Truth and Method. Fundamentals of Philosophical Hermeneutics*. Progress. [In Russian].
- Hegel, G. V. F. (2006). System of Sciences. (P. 1). *Fenomenologiya dukha*. Nauka. [In Russian].
- Herder, I. (1959). *Selected works*. Goslitizdat. Leningradskoe otdelenie. [In Russian].
- Gordiienko, A. A. (1998). *Anthropological and cultural preconditions for the co-evolution of man and nature: a philosophical and anthropological model of co-evolutionary development*. TsSA. [In Russian].
- Herashchenko, M. (2018). Genesis and the development of mediation in a cross-cultural environment. *Kultura i suchasnist, 1*, 239–243. [In English].
- Kant, I. (1994). *Criticism of judgment*. Iskustvo. [In Russian].
- Hantington, S. (2003). *Third wave: Democratization at the end of the XX century*. Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya. [In Russian].
- Korniienko, V. V. (2010). European intercultural dialogue in the context of the formation of a single cultural space. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works*. Issue 29, 5–15. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Kozak, A. (2013). Intercultural communication in the context of intercultural dialogue. *Naukovi zapysky. Seriya: Filolohichni nauky: collection of scientific works*. Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad

- State Pedagogical University. Issue 118, 106–110. [In Ukrainian].
- Lapshin, A. G. (1999). International Cooperation in Humanities Education: A Cross-Cultural Literacy Perspective. *Krosskulturnyi dialog: komparativnye issledovaniya v pedagogike i psikhologii: collection of articles*, p. 45–50. [In Russian].
- Lévi-Strauss, K. (1985). *Structural anthropology*. V. V. Ivanov (Trans.). Nauka. [In Russian].
- Lévi-Strauss, K. (1994). *Primitive thinking*. Respublika. [In Russian].
- Lifshits, M. (1994). *Giambattista Vico. Foundations of a New Science of the General Nature of Nations*, p. 3–19. [In Russian].
- Mezhuev, V. M. (2011). Dialogue as a way of intercultural communication in the modern world. *Voprosy filosofii*, 9, 65–73. [In Russian].
- Mitkina, O. (2013). Review of approaches to the study of intercultural dialogue and processes of interaction of cultures. *Mizhnarodni zviazky Ukrainy: naukovi poshuky i znakhidky*, 22, 324–336. [In Ukrainian].
- Montesquieu, Ch. L. (1955). *Selected works*. Gospolitizdat. [In Russian].
- Nikitin, V. (2000, February, 3–9). From a dialogue of confessions to a dialogue of cultures. *Russkaya mysl'*, p. 26. [In Russian].
- Ortega y Gasset, J. (2000). *Selected Works*. Infra-M: Ves Mir. [In Russian].
- Rogochaia, G. P. (2018). Cross-cultural dialogue and mediation of cross-cultural conflicts. *Kontury budushchego v kontekste mirovogo kul'turnogo razvitiya: XVIII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya, 17–19 maya 2018*. Saint Petersburg State University of Trade Unions, 443–454. [In Russian].
- Saiko, E. V. (1990). On the nature and space of «action». *Sotsiokulturnoe prostranstvo dialoga*, p. 10. [In Russian].
- Shcherbyna, V. M. (2011). Formation of dialogue of cultures in the conditions of societies of the beginning of the XXI century. *Kulturolohichna dumka*, 4, 13–18. [In Ukrainian].
- Sinitsyna, A. O. (2017). Cultural mediation and its forms in pedagogical science and practice in France. *Vestnik Assotsiatsii vuzov turizma i servisa*, Vol. 11, № 1, 67–76. [In Russian].
- Stepyko, K. M. (2014). Condition and tendencies in the formation of dialogue in the Ukrainian culture. *Hileia: scientific bulletin*, 84, 479–484. [In Ukrainian].
- Vostriakova, Yu. V. (1998). Problems of cognition in the dialogue space of modern culture. *Filosofsko-metodologicheskie problemy nauki i tekhniki*. [In Russian].
- Wundt, V. (2001). *Problems of the psychology of peoples*. [In Russian].
- Vysotskyi, A. (2015). Clash of cultures—between conflict and dialogue of cultures. *Mizhnarodnyi naukovyi forum: sotsiologhiia, psykholohiia, pedahohika, menedzhment*, 17, 30–41. [In Ukrainian].
- Yasynovskyi, I. H. (2014). Historical aspect of development of the institute of mediation and modern tendencies of its development. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Yurysprudentsiia*. Issue 10-2 (1), 31–33. [In Ukrainian].
- Yatsenko, E. (1999). East and West: Interaction of Cultures. *Kultura v sovremennom mire: opyt, problemy, resheniya*, 1, 32–37. [In Russian].
- Yevtukh, V. (2009). Intercultural dialogue: an effective construct of integrative development of polyethnic societies. *Politychnyi menedzhment*, 3, 3–13; 4, 14–27. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 03.06.2021

Л. І. Мачулін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ РЕЛІГІЙНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ УКРАЇНИ В ІНТЕРНЕТІ

Л. І. Мачулін. Особливості діяльності релігійних організацій України в Інтернеті

Висловлено твердження, згідно з яким упродовж більше ста років теза про секуляризацію дозволяла виносити релігію за дужки під час аналізу економічного розвитку, еволюції політичних режимів або, наприклад, особливостей того чи іншого державного устрою. Але наразі релігія стає дедалі більш значущою силою, церква повертає втрачені позиції. Дослідники виокремили чотири етапи десекуляризації, останній з яких розпочався 11 вересня 2001 р. і триває понині.

Процесам десекуляризації сприяє масове захоплення людей комп'ютерами, гаджетами і віртуальним світом; зокрема йдеться і про вірян, що змусило Церкву зрозуміти очевидний факт: віртуалізація буття буде тривалою і може стати корисною.

На прикладах діяльності релігійних організацій в Інтернеті досліджується питання: у що зрештою виллється їх присутність у віртуальному світі — пізнання людини нової (цифрової) формації з метою подальшого ефективного утримання її у своєму лоні або ж привід для нової хвилі десекуляризації в постіндустріальному світі.

Ключові слова: Церква, віртуальний простір, Інтернет, секуляризація, десекуляризація, приватизація релігії, декомунізовані країни.

L. Machulin. Features of religious organizations activity in Ukraine

Over the past hundred years, the secularization thesis has allowed religion to be left aside when analyzing economic development, evolution of political regimes, or, for example, the peculiarities of state structure in any country. But today religion is becoming an increasingly significant force, the church is regaining its lost positions. Scientists have counted four stages of dесеcularization, the last of which began on September 11, 2001 and has been continuing to this day.

The World Wide Web has challenged the Church by creating an otherworldly (surreal or virtual) world. And the church humbly accepted its existence, just as it recognized the presence of a man in space, next to God. And all this follows one goal — to be close to the own flock. The massive fascination of people with computers, gadgets and the virtual world, including

believers, led the Church to understand the obvious fact: the virtualization of being is a long process and can become useful.

Using the examples of religious organizations activity on the Internet, the question is investigated: what will ultimately result in their presence in the virtual world — in a person's cognition of a new (digital) formation in order to effectively keep it in his bosom, or will it become a reason for a new wave of dесеcularization in the post-industrial world?

The analysis of the content of the sites of the main confessions in Ukraine showed a more secular nature of the activities of religious organizations in comparison with the time before the emergence of the Internet. Their relations with all spheres — government, business, army, society have become public and stronger. The author came to the conclusion that the Church, as the personification of the main confessions, accepted virtual reality as a fact because believers have loved it. For the first time in the history of the Church, the attitude to a new phenomenon — virtual space — was dictated to her by believers. 2. In pre-Internet history, the Church fought for the “souls” of people. With the adoption of virtual space, human brains became its target. Using information technologies, computers, gadgets, smartphones and virtual space, the Church is fighting to remain an influential force in our time. 3. The content of the sites of religious organizations in Ukraine reflects a different level of trust (internal resistance, self-censorship) to the World Wide Web. They can be conditionally divided into three types. The first one — organizations fill websites like personal diaries, inspiring confidence with texts and illustrations of the church life of priests and parishioners. The second one — organizations use websites only for posting sermons, information about holidays, rituals, testimonies of a righteous life and so on. The third type of sites is a business card, which only declares the presence of an organization on the Internet: information about the chapter, about the organization, the schedule of current events and contact information. Accordingly, the first type has the highest traffic (site traffic), the latter has the lowest. 4. Common to all of them (with the exception of the UOC-MP) is the attitude towards the armed conflict in the East of the country (support for the institution of chaplaincy, guardianship of family

members of military personnel who died in the combat zone, support of civilians that are suffering from hostilities, etc.) and to the unification of Orthodox communities into a single local church – the OCU (with the exception of the UOC-MP and the UOC-KP).

Keywords: *Church, virtual space, Internet, secularization, desecularization, privatization of religion, decommunization.*

Постановка проблеми. Упродовж усього ХХ ст. вчені запевняли: перманентні успіхи здобуваються завдяки модернізації суспільства, економічному розвитку, еволюції політичних режимів, укріпленню демократії тощо. Водночас звільнення суспільства від релігійного впливу (секуляризація – вид змін у взаємовідносинах релігії з суспільством) однозначно впливає на прогрес.

Для звичайної людини як економіка є фундаментальним каменем модернізації, так і віра в Бога – фундамент існування Церкви. Для більшості вірян «Бог перебуває на Небі». Для тих же людей «інший світ» – це «рай» і «пекло». Тепер вони знають, що є ще інший світ – віртуальний, який не описаний у Новому Завіті, однак до нього їх звать священники і Церква.

Для вчених важливо дослідити, що стоїть за «походом» Церкви у всевітню мережу Інтернет. Діяльність релігійних організацій у віртуальному просторі матиме як позитивні, так і негативні наслідки для людини і суспільства та самої релігії. Використання сучасних технологій для маніпулювання людиною та її свідомістю з метою відтягти кінець остаточної секуляризації деструктивне для обох сторін. І навпаки: спроба разом з суспільством знайти смисловажливі орієнтири для сучасної людини, ключ до вирішення проблеми «кінця онтологічної людини» стане інституціональною трансформацією Церкви в цифровій реальності.

Актуальність теми. Віртуальний простір став своєрідною «другою оселею» для роботи, відпочинку, молитви, засобом комунікації з однодумцями і з владою. Свідомо ставитися до релігійних організацій у віртуальному просторі також важливо, як і в реальному світі. Віртуальний простір зумовив появу не тільки «віртуальної людини», але й реальної загрози – він дедалі більше стає схожим на реальний світ, у якому є зло, брехня, секс, насильство, шахрайство і навіть самогубство (он-лайн).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукових публікацій вітчизняних учених за вказаною темою небагато. У. П. Севаст'янів (2019) досліджує віртуальну реальність як чинник

трансформацій форм релігійності сучасної людини, приділяючи значну увагу вивченню позиції Католицької церкви щодо новітніх цифрових технологій, зокрема Інтернету. Науковець також доходить висновку, що «не слід забувати про небезпеки віртуального середовища, а саме пропаганда насилля, жорстокості; відсутність глибоко особового спілкування з Богом, імітація релігійної діяльності тощо. Вважаємо правильним те, що українські православні церкви з обережністю ставляться до цифрових технологій сучасності, адже це допоможе попередити майбутні загрози і небезпеки, що приховує в собі мережа» (Севаст'янів, 2016, с. 212).

І. Загребельний (2013) пропонує: «будемо сприймати десекуляризацію як об'єктивний процес, однак попередньо візьмемо поняття релігії, що повертається, в лапки: *повертається те, що здається релігією, але не обов'язково тотожне тому, що зникло внаслідок секуляризації*».

О. Дарморіз окреслює найважливіші аспекти формування «нової людини», визначення головних чинників, що впливають на трансформацію її свідомості й релігійності, а також наслідки такого впливу, і висновує: «Інтернет дедалі більше стає медіатором між людиною та релігією, де вона може отримувати інформацію про найрізноманітніші релігії, практикувати їх, спілкуватися з іншими вірними» (Дарморіз, 2016, с. 76). У. Барановська (2015) досліджує феномен «корпоративна церква» і зазначає, що це не релігійне явище, а елемент корпоративної етики, яка зросла до корпоративної релігії.

Що стосується дослідження секуляризації та десекуляризації в контексті всевітньої мережі, слід згадати працю В. Єленського (2013). Автор, аналізуючи процеси десекуляризації в Україні, пов'язані з різним релігійно-культурним бекграундом, досить аргументовано доводить, що релігія поступово повертається в суспільно-політичний дискурс і не збирається його залишати. Критичне ставлення до теорії підтримує Ф. Шандор. На його думку, секуляризація «потерпає під впливом динамізму соціальних перетворень у сучасному суспільстві, та з боку глобалізації, суттєві зміни, які виходять за межі традиційного розуміння терміну секуляризації» (Шандор, 2006, с. 391). Дослідники секуляризації в глобальному плані з'ясували, що вона «колись здавалася незворотною, вступила в стадію кризи. Це явище спостерігається на Заході, але світський відступ особливо помітний у євразійських товариствах... Релігія відіграє роль у вирішенні соціальних проблем,

а також повертається в політику» (Малашенко, Филатов, 2014, с. 403). Релігія починає фігурувати і в мистецтві. Проблематику сакрального і десакралізованого простору в сучасній українській літературі вивчала Н. Дев'ятко, яка переконливо довела: «Якщо цінність простору вимірюється лише його потенційною комфортністю і розглядається людиною як місце тимчасового перебування, то такий простір є слабким і може піддаватися ворожим впливам і бути завойованим» (Дев'ятко, 2020, с. 19).

С. Хоружий відзначає, що внаслідок десекуляризації наприкінці ХХ ст. з'являється нова антропоформація: «Людина починає посилено розвивати всілякі віртуальні антропологічні практики, в першу чергу, практики виходу в комп'ютерну антропологічну реальність і існування в кіберпросторі. Ці практики також формують конституцію людини і відповідно, в них виникає і просувається до домінуючої ролі нова антропоформація — Віртуальна Людина» (Хоружий, 2011). Науковець попереджає, що «у цьому разі, вона є останньою і граничною в антропологічному процесі, оскільки в рамках неї народжуються і набувають зростаючого впливу вже так звані постлюдські тренди — тобто антропологічні практики, що мають на меті створення деяких розумних формацій, такі, що відмінні від людини і які покликані стати їй заміною, зайняти її місце» (Там само).

Мета статті — виявити особливості діяльності релігійних організацій України у всесвітній мережі Інтернет.

Виклад основного матеріалу дослідження. У підвалини теорій секуляризації, згідно з якими релігія під час історичного прогресу втрачає свою соціальну значимість, додали свій внесок такі видатні філософи і соціологи, як К. Маркс, Ф. Тенніс, Е. Дюркгайм, М. Вебер та ін. Нового розвитку вона набуває після Другої світової війни у творах Т. Парсонса, Б. Вілсона, П. Бергера, Т. Лукмана та інших авторів. Звичайно, як у будь-якої теорії, у неї були критики. У 1970-80-х рр., після релігійного підйому, пов'язаного передусім з ісламським фундаменталізмом, після появи руху нью-ейдж тощо, учені зрозуміли, що релігія — це потужна ідеологія і вона може стати актуальною. М. Фуко, зокрема, назвав релігію своєрідною «модернізацією ісламських країн за європейським зразком» (Foucault, 1978). Від того часу критика теорії секуляризації наростала разом із трансформаціями в суспільстві. М. Juergensmeyer (2008) поділяє її на чотири етапи. Після атаки ісламістів на «вежі-близнюки» 11 вересня 2001 р. прихильники

секуляризації, як головної релігійної трансформації сучасності, зазнали повної матеріальної поразки, а світський і релігійний світопорядок ознаменував новий етап відносин. Його називають по-різному: «глобальна війна з тероризмом» або «священна війна», але назва не змінює суть — релігія повернула головні позиції на світовій арені.

Водночас активізувалась нова хвиля критики теорії секуляризації, яка призвела до появи двох парадигм: так званої європейської (класичної або старої) і американської (нової). Принципова різниця між ними полягала в тому, що в основі європейської парадигми секуляризації перебувало суспільство Середньовіччя часів Папи Інокентія III, яке від того часу значно трансформувалося і майже немає нічого спільного із сучасністю. Теоретики, про яких вже згадувалося вище, відштовхуючись від цього, відзначали поступовий перехід воцерковленого суспільства до світського. Американська парадигма, навпаки, ґрунтувалась на тому, що відділення церкви від держави призвело до появи ринку релігій і подальшого їх розквіту (Warner, 1993, с. 1050).

Перманентне зростання присутності Церкви у віртуальному просторі є одним з підтверджень цього факту. Це явище стало повсякденним не лише на батьківщині американської парадигми, а й на Заході, де його відносять до процесу десекуляризації. У країнах колишнього СРСР, Китаю питання секуляризації/десекуляризації залишається відкритим. Якщо в США та на Заході загалом свобода релігії є основою багатьох інших прав людини і громадянських свобод, то в країнах Азії і конкретно в Китаї комуністична партія цієї країни розглядає зростання християнства навіть в Інтернеті як загрозу. Попри угоду Папи з китайським урядом у 2018 р., Сі Цзіньпін продовжує посилювати контроль над християнами. У 2021 р. Китай перейшов до цензури християн в Інтернеті — видалив онлайн-біблії додатки, а також найбільш відвідувані християнські чати. Щотижневик міжнародних новин католиків повідомляє про те, що комуністична партія Китаю жорстко контролює видавців друкованих видань і розширює цю діяльність, долучивши до неї публікації і розміщення в Інтернеті. Оскільки Біблія недоступна, багато християн звернулися до Інтернету: «У багатьох вже є додаток для Біблії, — зазначив доктор Р. Бойд-Макміллан, директор з досліджень "Open Doors International". — Однак держава вже знає, хто їх завантажив. Члени комуністичної партії Китаю вже були допитані

про володіння додатком. А в міру розгортання китайської системи соціального кредиту, яка спрямована на покарання за непатріотичну поведінку, володіння і продовження використання біблійного додатка, може поставити вас у невідоме становище» (*Китай переходить к цензуре христиан в Интернете*).

У Росії, де при владі ще перебувають можновладці з радянською (комуністичною) ідеологією, цифрова трансформація деяких сфер життя держави і суспільства зумовлює нові форми функціонування релігійності. Однак там теж, як і в Китаї, побоюються втратити владу. Різниця полягає лише в тому, що влада в Росії діє в кооперації з церквою і вони разом контролюють віртуальну реальність. Сайт Російської православної церкви в мережі з'явився у 2005 р., а офіційно у 2013 р. Архієрейський собор РПЦ висловив своє ставлення до питань розвитку сучасних технологій, прийнявши відповідний загальноцерковний документ.

РПЦ не вважає цифрові технології чимось гріховним за своєю природою, але водночас застерігає про легітимність державного контролю над ними. Патріарх Московський і всієї Русі Кирило наголосив у своєму різдвяному інтерв'ю 7 січня 2021 р., що вважає неприпустимим використання сучасних цифрових технологій для повного контролю людського життя: «Цифрові технології здатні створити інструменти, що забезпечують тотальний контроль за людиною. Нічого подібного в минулому не могло бути. Людська думка, технічна цивілізація сьогодні досягли такого рівня, коли, упроваджуючи цифрові технології, можна забезпечити тотальний контроль над людською особистістю. Не просто спостереження за людиною, але управління людською поведінкою. <...> Розвиток цифрових технологій озброює людство здатністю здійснювати тотальний контроль над особистістю» (*Рождественское интервью Святейшего Патриарха Кирилла телеканалу «Россия»*). Іншими словами, Інтернет, який небезпечний для держави, небезпечний і для Церкви та навпаки.

Цифрові технології — це реалії сучасного світу, погоджується РПЦ, але це небезпечна реальність. Представники цієї церкви надають перевагу старим медійним засобам, наприклад, телебаченню, оскільки в Росії поки ще масово функціонує державне ТБ. З 1994 р. на державному російському телебаченні в щотижневій недільній програмі «Слово пастиря» патріарх Кирило звертається до телеглядачів. У Росії телебачення головніше Інтернету і безпечніше.

Так чим ця «проповідь» відрізняється від проповіді в Інтернеті? Лише одним — атеїст у храм не піде, а через екран телевізора пастир «дістане» його і на дивані. «Для того щоб впоратися з цим духовним неблагополуччям, нам всім потрібно працювати разом. Одна церква не здатна змінити ситуацію на краще, тому що дуже часто її голос не досягає тих, хто не бажає її чути. За багатьма причинами: рудименти атеїстичного світогляду, вплив безбожної ліберальної ідеї, вкоріненість у гріховному образі життя. І для того щоб правильні, потрібні слова досягали всього нашого народу, в першу чергу нашої молоді, треба, щоб різні суспільні сили спрямовувалися до досягнення однієї мети — змінити моральну, духовну ситуацію людей і країни на краще. Ось чому нам потрібно працювати разом. У першу чергу школа, церква, громадські організації, які стурбовані наявним станом людей» (Слово пастиря, 2011). Слід окремо зацентувати на лексиці: «повинні», «треба», прийомах нагнітання («рудименти атеїстичного світогляду», «вплив безбожної ліберальної ідеї», «вкоріненість у гріховному образі життя»). Де факто, це спроба створення хоррор-ефекту. Відчуття тривоги і страху змушує людей шукати вихід із ситуації, що склалася. І релігія є тим самим виходом: «ми разом». Отже, у масмедійному просторі релігія трансформується в суспільний продукт, який поширюється і закріплюється у свідомості людей у результаті трансформації її в релігійний дискурс. У наведеному прикладі склад учасників значно розширюється, стає інтегрованим у суспільне життя людей, незалежно від їх соціального статусу і релігійної належності.

Інакшими є відносини Церкви і телебачення в Україні, де одних лише всеукраїнських телеканалів більше десятка. Усі вони до початку ХХІ ст., коли процес олігархізації лише розпочався, позитивно ставились до українських релігійних організацій. Наростання боротьби між політичними партіями і перерозподіл інформаційного простору актуалізував вихід у світову мережу Інтернет. «На відміну від протестантських і католицьких, православні церкви досить пізно розпочали використовувати у своїй діяльності новітні цифрові технології, а саме інтернет-простір. <...> Наприкінці ХХ століття, на початку реалізації проекту “православний Інтернет”, цю ідею сприймали як “диявольський винахід”. Проте, уже на початку нового тисячоліття стало зрозумілим, що Інтернет перетворюється на сприятливе середовище для будь-якого користувача і клір УПЦ МП лояльно поставився до новітньої цифрової технології» (Севастьянів, 2016).

Філія РПЦ — Українська православна церква Московського патріархату, друга за чисельністю в Україні — звернула увагу на всевітню мережу у 2006 р. Згідно з табл. 2, третє-п'яте місце за рейтингом трафіку сайту посідають філіали російської церкви — РПСЦ та два сайти УПЦ МП. Проте, за даними тієї ж таблиці, можна відзначити, що станом на 2021 р. навіть загальна кількість відвідувачів сайтів філіалів російської церкви значно поступається трафіку ресурсу помісної церкви (ПЦУ).

Сайт (<https://church.ua/>) зроблено професійно, чітко структуровано, кожна сторінка має, щонайменше, одну ілюстрацію. Під його назвою зазначено: «Офіційна мережа сайтів». Мається на увазі, що центральний орган УПЦ МП в Україні ознайомлює вірян із широким колом подій в Україні і за кордоном: що відбувається в єпархіях, у сусідніх помісних церквах, подаються вісті про роботу синодальних відділів та священного синоду, викладено різні документи тощо.

УПЦ МП, у зв'язку з різними обставинами, приблизно 30% інформаційного простору заповнює інформацією на політичну тему. За багатьма ознаками сайт подібний до ресурсу політичної партії (*Інтерв'ю єпископа Віктора (Коцаби)...*). Ця церква чи не єдина, яка виступала проти вакцинації (*Центр інформації УПЦ*), намагалася проводити масові заходи («*Наша вакцина — це причастіє*...»), попри заборону. УПЦ МП має сторінки у Фейсбуці, Інстаграмі, Телеграмі та на Ютубі. Таке представництво на цифрових платформах мають, окрім вказаної, ще дві церкви — ПЦУ і УПЦ КП.

У тому ж 2006 р. в мережі Інтернет з'явився і сайт (www.cerkva.info) Української православної церкви Київського патріархату (УПЦ КП), яку очолює Патріарх Філарет. Стрічка новин висвітлює церковне життя, подає багато інформації про зустрічі Патріарха з волонтерами, журналістами, участь у світських подіях — святкових заходах з нагоди нагородження вірян з приводу їхніх професійних свят, благословення на робочих місцях тощо. У соціальних мережах представництво церкви відсутнє. За рейтингом, згідно з табл. 2, сайт УПЦ КП за місяць відвідує майже 5 000 вірян.

Наступними після православних в українському сегменті Інтернету у 2009 р. з'явилося Духовне управління мусульман (УММА) (umma.in.ua). Мусульмани, як і християни, судячи з стрічки новин, також ведуть активну співпрацю з органами влади, громадськими об'єднаннями, наявні у Фейсбуці і на Ютубі. За

трафіком УММА майже не поступається УПЦ МП.

У 2013 р. сайт відкрили греко-католики (УГКЦ), і за цей час вони стали лідером за трафіком. Для порівняння: за місяць сайт відвідує більше 150 000 вірян, тоді як на сайт Об'єднаної єврейської общини України (ОЄОУ) заходять в місяць приблизно 2 000 іудеїв. Лідерство, можливо, пояснюється тим, що сайт, зовні, справді передає насичене життя вірян. І якщо життя насичене, якщо сайт його висвітлює, то закономірно, що він має таку кількість відвідувачів. Якщо продивитися стрічку новин, то можна відзначити, що УГКЦ найменше, ніж інші конфесії в Україні, висвітлює участь у світському житті, що насправді не так — УГКЦ стабільно наявна в інформаційному мирському просторі: на ТБ, сторінках газет, в ефірі радіо, про що відповідно оперативно повідомляється на сайті. Багато інформації на ресурсі про підтримку УГКЦ позиції держави на сході України, духовну підтримку воїнів із зони бойових дій та членів їхніх сімей. Греко-католики також ведуть сторінки в соціальних мережах Фейсбук і Твітер. Українська греко-католицька церква має сучасний сайт (<http://news.ugcc.ua>), який регулярно оновлюється. Багато фото зі світськими особами. УГКЦ наголошують на необхідності міжконфесійної співпраці в справі досягнення миру. Звичайно, щоденно розповідається про буденне життя осередків УГКЦ по всій Україні.

Другим у рейтингу за трафіком є сайт першої в Україні за чисельністю Православної церкви України (ПЦУ). Його відкрили у 2018 р., коли й з'явилася об'єднана Православна помісна церква після отримання Томосу. ПЦУ наявна в соцмережах Фейсбук, Твітер, Інстаграмі, на каналі Ютуб. Звичайно, як помісна, церква бере активну участь у світському житті.

На основі аналізу перегляду сайтів основних конфесій в Україні маємо дві таблиці. Таблиця 1 створена за наступним принципом: знайдено по одному-два сайти основних конфесій — православної, католицької, протестантської та нехристиянських. Перелік сайтів розташований в хронологічній послідовності. Поряд з датою створення сайту вказана оцінка успішності (у відсотках), на думку спеціалістів за їх системою аналізу. У цьому випадку ми використовували випадкового аудитора PR-CY (<https://pr-cy.ru/>), який працює за типовою схемою: враховано відвідуваність, відмови, глибину перегляду і багато інших показників, які допомагають відстежувати ефективність просування того чи іншого сайту. Оцінка успішності ресурсу корегує

з датою його створення — радше за все новітні технології дозволяють зробити більш удосконалений і дружній у користуванні сайт.

Аналіз табл. 1 засвідчує поступове просування українських церков у всесвітню мережу Інтернет. Судячи з офіційних даних, першими в Україні це зробили старообрядці (РПСЦ), останніми (на день роботи над статтею) — представники однієї з дієцезій Римсько-католицької церкви в Україні. Зауважимо, що РПСЦ — російська церква й сайт, на якому розміщено сторінку українських старообрядців, зроблений і знаходиться в Росії. Тому цей показник свідчить радше про те, коли російська церква з'явилася у віртуальному просторі для українських парафіян. Першість за віком треба віддати УПЦ КП, яка власним сайтом дебютувала у лютому 2006 р. — за півроку до аналогічного кроку УПЦ МП. Дванадцять місце сайту ПЦУ пояснюється лише одним — датою отримання нею Томосу і офіційного статусу помісної церкви.

Якщо зважати, що в Україні загалом представлено 55 груп конфесій, напрямів і течій, то можна висновувати, що український релігійний

сектор в Інтернеті лише зростатиме. Але не так швидко, як у західних країнах, оскільки українське суспільство живе в непростий для нього історичний час: політична боротьба, економічні негаразди, дві революції, сім років україно-російської війни впливали і впливають на поведінку та настрої вірян. Цьому періоду надано таку характеристику в докторській дисертації І. І. Костащука: «Починаючи з 1990 р. до сьогодні кількість громад усіх конфесій, напрямів та течій зростала. Проте найбільші темпи зростання спостерігалися в 90-х роках ХХ ст. Починаючи із 2001 року спостерігається зниження темпів зростання громад, але в цей час помітно зростає чисельність протестантських громад, особливо ХВЕП та ЄХБ. Сьогодні релігійний простір України охоплює конфесійний простір, який складають 55 груп конфесій, напрямів та течій, що представлені понад 35 тисячами громад, а також чисельністю атеїстів, агностів та акірхів. Найчисельнішими є громади УПЦ МП, УПЦ КП, УАПЦ, що разом із іншими православними громадами формують православний підпростір» (Костащук, 2019).

Табл. 1.

Дати створення сайтів основних конфесій в Україні
(у хронологічній послідовності)

№	Назва	Адреса в Інтернеті	Дата створення	Оцінка успішності сайту, %
1	Російська православна старообрядницька церква (РПСЦ)	rpsc.ru/church/geo/ukraina	07.2003	75
2	Українська православна церква Київського патріархату (УПЦ КП)	cerkva.info	02.2006	76
3	Українська православна церква Московського патріархату (УПЦ МП)	pravoslavye.org.ua	07.2006	59
4	Українська православна церква Московського патріархату (УПЦ МП)	orthodox.org.ua	07.2006	64
5	Українська православна церква Київського патріархату (УПЦ КП) Кафедральний сайт	katedral.org.ua	01.2008	71
6	Духовне управління мусульман (УММА)	umma.in.ua	08.2009	76
7	Українська православна церква Московського патріархату (УПЦ МП)	church.ua	03.2013	73
8	Українська автокефальна православна церква (УАПЦ)	patriarchia.org.ua	03.2013	74
9	Українська греко-католицька церква (УГКЦ)	ugcc.ua	12.2013	61
10	Церква євангельських християн-баптистів (ЄХБ)	baptyst.com	05.2015	84
11	Об'єднана єврейська община України (ОЄОУ)	jew.org.ua	06.2018	84
12	Православна церква України (ПЦУ)	pomisna.info	12.2018	81
13	Римсько-католицька церква, Харківсько-Запорізька дієцезія	catholic-kharkiv.org	01.2019	75
14	Римсько-католицька церква, Львівська архидієцезія	rkc.lviv.ua	01.2020	71

Таблиця 2 базується на відвідуваності сайтів церков різних конфесій за місяць і надає уявлення, насамперед, про представленість і активність українських релігійних організацій у всесвітній мережі, демонструючи активність їх парафіян. Тут ми маємо зовсім інших лідерів. По-перше, неймовірний відрив ПЦУ від свого основного «конкурента» за владу над православними – УПЦ МП. Кількість відвідувачів двох сайтів УПЦ МП становить близько десяти відсотків відвідувачів одного сайту ПЦУ. По-друге, показники таблиці 2 свідчать і про іншу особливість перебування релігійних організацій України в Інтернеті: греко-католики на 50% випереджають за відвідуваністю православних християн. Цей показник не може бути випадковим чи помилковим. Радше за все це свідчить про організацію роботи УГКЦ загалом та про якість її парафіян, аналіз яких становить тему іншого дослідження.

Тому можна відзначити, що українське суспільство разом з іншими пострадянськими країнами здобуло можливість розбудовувати незалежність на основі ринкових відносин і

всіх законів демократичного суспільства разом з технологічними досягненнями і сучасними загальносвітовими трендами, а саме – процес секуляризації/десекуляризації. У спадок від радянських часів Україна має 55 груп конфесій, напрямів та течій, які становлять лише 5% вірян. Для порівняння: у США «віруючими вважають себе 98% американців (зокрема – значна частина науковців); 60% є членами громад різних релігій та конфесій, а 40% – регулярно відвідують богослужіння» (Паскуаль, 2003).

За такої кількості вірян (сукупно менше 1% на місяць) «похід» українських релігійних організацій у світову мережу Інтернет не може вважатися процесом десекуляризації українського суспільства. Радше за все вони просто не могли оминати загальносвітові тренди. Висловлювання православного протоієрея Г. Коваленка підтверджує цю думку: «проблема полягає не в тому, щоб інтернетизувати Церкву, а в тому, щоб воцерковити користувачів Інтернету» (Дудченко, 2010).

Водночас українські релігійні організації мають ще сформувані своє ставлення до «приватизації» релігії (Шейлаїзм), оскільки це такий

Табл. 2.

Трафік сайтів основних конфесій в Україні (послідовність за спадаючим значенням)

№	Назва	Адреса в Інтернеті	Відвідувачів		
			За день	За тиж-день	За місяць
1	Українська греко-католицька церква (УГКЦ)	ugcc.ua	4950	34600	154000
2	Православна церква України (ПЦУ)	romisna.info	3250	22700	101000
3	Російська православна старообрядницька церква (РПСЦ)	rpcc.ru/church/geo/ukraine	714	4437	21100
4	Українська православна церква Московського патріархату (УПЦ МП)	church.ua	243	1529	7820
5	Українська православна церква Московського патріархату (УПЦ МП)	pravoslavye.org.ua	210	1470	6040
6	Духовне управління мусульман (УММА)	umma.in.ua	210	1470	6030
6	Українська православна церква Московського патріархату (УПЦ МП)	orthodox.org.ua	200	1400	5980
7	Українська православна церква Київського патріархату (УПЦ КП)	cerkva.info	160	1120	4700
8	Церква євангельських християн-баптистів (ЄХБ)	baptyst.com	140	980	4060
9	Українська православна церква Київського патріархату (УПЦ КП), Кафедральний сайт	katedral.org.ua	70	490	2090
10	Об'єднана єврейська община України (ОЄОУ)	jew.org.ua	80	560	2140
11	Римсько-католицька церква, Львівська архідієцезія	rkc.lviv.ua	80	560	2240
12	Українська автокефальна православна церква (УАПЦ)	Patriarchia.org.ua	60	420	1800
13	Римсько-католицька церква, Харківсько-Запорізька дієцезія	catholic-kharkiv.org	—	—	—
		Загалом	10207		314300

же тренд, як і «церква-онлайн», про що свідчать останні дослідження: «Релігія продовжує існувати, інтегруючись в сучасне суспільство так, що переходить поступово в приватну сферу» (Полох, 2018, с. 89). Наразі цей феномен наявний у різних країнах, зокрема і в Україні, незалежно від того, як до нього ставляться дослідники: «крайня форма приватизації релігії, коли член церкви конструює для себе неповторний світ релігійних символів і значень, не переймаючись істотним неспівпадінням цього світу з церковним етосом» (Єленський, 2002, с. 29). Тому для Церкви це буде гарним приводом для інституціонального самопізнання.

Дослідження контенту сайтів українських релігійних організацій свідчить про наявність у деяких конфесій трендів до інституціонального самопізнання. Наприклад, представники різних конфесій у часи збройного конфлікту на Донбасі показали нове обличчя священнослужителя — капелана, волонтера, свідомого патріота країни. Отець Андрій (Дуда), капелан 81-ї роти, бачить священника XXI століття людиною, яка відчуває сучасні виклики часу і знаходить на них відповіді: «Україна після Майдану витворила третє поняття, яке не зустрічалося раніше, — це співіснування церкви з громадянським суспільством. При тому, що церква себе не отожднює, але приймає ті виклики, розділяє цінності, підтримує, несе їх разом з громадянським суспільством. Це нова віха, і православ'я світу на це дивиться й спостерігає. Ми цим можемо дати приклад для православ'я, для християнства. <...> Ми говоримо про громадянське суспільство з людьми на сході, про солідарність, державу. При всьому плюралізмі треба збирати всі цінності і направляти їх в одне русло до Христа» (Терещук, 2016).

Українські віряни зазвичай не схожі на православних, наприклад, в інших країнах, оскільки вже тридцять років розбудовують державність. І тому українські релігійні організації не можуть вести традиційне богослужіння, розраховуючи лише на народну традицію, обрядовість, щирі побожність людей. Світогляд сучасного українця трансформувалася, так би мовити, до «споживання». Йому вже мало відпущення гріхів, освячення дарів, святкового оформлення храму і церковного співу. Поки громадянське суспільство перебуває в процесі становлення, сучасний українець, який ще не став самодостатнім індивідом, продовжує сподіватися, що держава і церква нададуть відповіді на численні запитання і вирішать його проблеми. Контекст сайтів українських релігійних організацій,

численні інтерв'ю священнослужителів світським ЗМІ засвідчують розуміння історичного моменту: «Відтак духовенство не може обмежитись словами про толерантність і необхідність спільно долати проблеми в суспільстві, а мусить це показувати у дії» (Терещук, 2016). Одним з прикладів таких дій стало об'єднання громад православних християн України в єдину помісну церкву — ПЦУ.

Але є й питання, які виходять за межі однієї помісної церкви і на які досі немає відповіді. Наприклад, чи може бути Церква без Храму у віртуальному просторі? Догматики стверджують, що ні. «Бачиш, дім Божий — те місце, де є Господь. Значить, у наших храмах у будь-який час є Господь, як і, мабуть, представлено — це присутність в антимінсі. Благоговійно і зі страхом входите всі у храм Божий», — писав Іоанн Кронштадтський (Іоанн Кронштадтский, 2006) про храм, у якому відбувається сакралізація людини. Церква повинна пояснити, чи поділяється віртуальний простір з «церквами-онлайн» на мирський і священний, повинна вказати місце Храму у віртуальному просторі, розтлумачити, у чому модальність (ієрофанія) Храму в Інтернеті, куди вона уміщує проповіді священників. Відповідей на ці та багато інших питань належатиме і процес десакралізації: «Сакральне піднесення храму сприяє сакральному піднесенню людини, інтегрованої у священну площину храму» (Панков, 2020, с. 61).

Висновки. Аналіз діяльності українських релігійних організацій через наповнення сайтів різних конфесій засвідчує:

1. Церква, як уособлення основних конфесій (православної, католицької, протестантської та нехристиянських), прийняла віртуальну реальність як таку, що є фактом, яку вподобали віряни. Уперше, за всю історію Церкви, ставлення до нового явища — віртуального простору — диктували їй віряни.

2. Упродовж усієї своєї історії Церква боролася за «душі» людей. З переходом до постмодерного суспільства, метою Церкви стали не тільки душі, а мізки людей. За допомогою інформаційних технологій, через комп'ютери, гаджети, смартфони у віртуальному просторі Церква бореться за те, щоб залишатися впливовою силою сучасності.

3. Контент сайтів відображає різний рівень довіри (внутрішній спротив, самоцензуру) релігійних організацій України до всесвітньої мережі. Їх умовно можна поділити на три типи. Перший — організації наповнюють сайти як особисті щоденники, викликаючи довіру

текстами та ілюстраціями церковного життя священників і парафіян. Другий — організації використовують сайти лише для розміщення проповідей, інформації про свята, ритуали, свідчень праведного життя і так далі. Третій тип сайтів — візитна картка, яка свідчить про наявність організації в мережі Інтернет: інформація про главу, про організацію, розклад поточних подій і контактні дані. Відповідно, у першого типу найбільший трафік (відвідуваність сайту), у останнього — мінімальний.

4. Спільним для всіх (за винятком УПЦ МП) є ставлення до збройного конфлікту на Сході держави (підтримка інституту капеланства, опіка членів сімей військовослужбовців, які загинули в зоні бойових дій, підтримка мирного населення, що потерпає від бойових дій, тощо) і до об'єднання православних громад у єдину помісну церкву — ПЦУ (за винятком УПЦ МП і УПЦ КП).

Перспективи дослідження теми стосуються оцерковлення всесвітньої мережі Інтернет.

Список посилань

- Анализ сайта. Один сервис для SEO-аудита, мониторинга сайта и проверки позиций.* <https://pr-cy.ru/>
- Барановська, У. (2015). «Apple religion»: новий релігійний феномен чи явище корпооративної релігії. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія».* (Вип. 17, с. 130–133).
- Дарморіз, О. (2016). Формування людини нового типу та трансформація релігійності в інформаційному суспільстві. *Філософські науки, Vol. 2, No. 2, с. 76.*
- Дев'ятко, Н. В. (2020). Сакралізація та десакралізація простору в сучасній українській літературі для дітей та юнацтва. *Сучасні літературознавчі студії.* (Вип. 17, 19). Отримано Березня 2, 2021 з https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiI7--s6byAhX7gf0NHXg8C04QFnoECAUQAQ&url=http%3A%2F%2Fliterature-studio.knlu.edu.ua%2Farticle%2Fview%2F221825%2F223620&usg=AOvVaw2ZQ3FW0WnHa81w-dyiS_Va
- Дудченко, А. (2010). *Благовестие в сети Интернет: проблемы и перспективы.* Отримано Листопада 15, 2020 з <http://arhiv.orthodoxy.org.ua/node/2717>
- Єленський, В. (2013). *Велике повернення: релігія у глобальній політиці та міжнародних відносинах кінця ХХ — початку ХХІ століття.* Видавництво Українського католицького університету.
- Єленський, В. Є. (2002). *Релігія після комунізму. Релігійно-соціальні зміни в процесі трансформації центрально- і східноєвропейських суспільств: фокус на Україні.* (С. 29). НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Загребельний, І. (2013). *Секуляризм, десекуляризація, постсекулярність: до проблеми релігійної характеристики сьогодення.* Отримано Жовтня 10, 2020 з <https://www.religion.in.ua/main/20718-sekulyarizm-desekulyarizaciya-postsekulyarnist-do-problemi-religijnoyi-harakteristiki-sogodennya.html>
- Иоанн Кронштадтский. (2006). Мысли о Церкви и православном богослужении. *Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Собрание сочинений.* (Т. 2, с. 3–335). ЗАО «Тираж-51».
- Интерв'ю єпископа Віктора (Коцаби) міжнародним ЗМІ: «Візит Константинопольського патріарха в Україну принесе страждання мільйонам православних українців».* Отримано Серпня 9, 2021 з <https://news.church.ua/2021/08/09/intervyu-jepiskopa-viktora-kocabi-mizhnarodnim-zmi-vizit-konstantinopolskogo-patriarxa-v-ukrajinu-prinese-strazhdannya-miljonam-pravoslavnix-ukrajinciv/>
- Інформаційний ресурс Української Греко-Католицької Церкви.* <http://news.ugcc.ua>
- Китай переходит к цензуре христиан в Интернете.* Отримано Травня 8, 2021 з <https://www.thetablet.co.uk/news/14119/china-moves-to-censor-christians-online>
- Косташук, І. І. (2019). *Формування релігійного простору та його вплив на суспільні процеси.* [Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора географічних наук]. Отримано Квітня 8, 2020 з <https://igu.org.ua/sites/default/files/kostaschuk-aref.pdf>
- Малашенко, А. и Филатов, С. (Ред.). (2014). *Монтаж и демонтаж секулярного мира.* (С. 403). Московский Центр Карнеги. Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН).
- «Наша вакцина — це причастіє»: хресна хода УПЦ МП у розпал пандемії. Як це було.* Отримано Липня 27, 2021 з <https://www.bbc.com/ukrainian/media-57985963>
- Панков, Г. Д. (2020). Православний храм як модальність сакрального. *Культура України, 68, 61.*
- Паскуаль, К. (2003, Червень, 24). Уряд Сполучених Штатів та релігійна свобода. *День.* <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/uryad-spoluchenih-shtativ-ta-religiyna-svoboda>
- Полох, А. (2018). Приватизация религии как постсекулярный тренд. *Богомыслие, 23, 89.*
- Рождественское интервью Святейшего Патриарха Кирилла телеканалу «Россия».* Отримано Січня 10, 2021 з <http://www.patriarchia.ru/db/text/5746352.html>
- Севастьянів, У. П. (2016). Католицька церква й новітні цифрові технології. Д. В. Яковлев (Ред.). *Актуальні проблеми філософії та соціології: Науково-практичний журнал.* (Вип. 11, с. 102–105). Міністерство освіти і науки України; Національний університет «Одеська юридична академія».
- Севастьянів, У. П. (2016). Соціальна доктрина православ'я і цифрові технології сучасності. *Гілея: на-*

- уковий вісник: Збірник наукових праць. (Вип. 13, с. 212).
- Севастьянів, У. П. (2019). *Віртуальна реальність як чинник трансформації форм релігійності сучасної людини*. [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук зі спеціальності 09.00.11 — релігієзнавство, Житомирський державний університет імені Івана Франка]. Отримано Березня 5, 2021 з http://eprints.zu.edu.ua/30373/1/dys_Sevastianiv.pdf
- Слово пастиря. (2011, Січень, 9). *Первый канал России*. <https://www.1tv.ru/shows/slovo-pastyrya/vypuski/slovo-pastyrya-vypusk-ot-9-yanvarya-2011-goda>
- Терещук, Г. (2016). *Сучасне українське православ'я творить власну модель церкви — священики*. Отримано Грудня 12, 2020 з <https://www.radiosvoboda.org/a/28202002.html>
- Українська православна церква Київський патріархат. www.cerkva.info
- Українська Православна Церква: офіційна мережа сайтів. <https://church.ua/>
- УММА. Духовне управління мусульман України. umma.in.ua
- Хоружий, С. С. (2011). *Постсекуляризм и ситуация человека*. https://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2012/08/hor_postec_i_sit_chel.pdf
- Центр інформації УПЦ. *Обов'язкова вакцинація*. Отримано Лютого 14, 2021 з <https://www.facebook.com/church.information.center/posts/3459266450867632/>
- Шандор, Ф. Ф. (2006). Секуляризація, як об'єкт соціологічної рефлексії. Становлення синергетичної картини світу. *Соціальні технології. Актуальні проблеми теорії та практики: Міжнародний міжвузівський збірник наукових праць*. (Вип. 29, с. 391). Видавництво ДУ «ЗІДМУ».
- Шейлаїзм. *Вікіпедія*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D0%B9%D0%BB%D0%B0%D1%97%D0%B7%D0%BC>
- Foucault, M. (1978, Octobre 1). Le shah a cent ans de retard. *Corriere della serra*.
- Juergensmeyer, M. (2008). *Global Rebellion: Religious Challenges to the Secular State, from Christian Militias to Al Qaeda*. University of California Press. (Pp. 244–252).
- Warner, R. S. (1993). *Work in Progress toward a New Paradigm for the Sociological Study of Religion in the United States*. (P. 1050).
- References**
- Baranovska, U. (2015). “Apple religion”: a new religious phenomenon or phenomenon of corporate religion. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiiia». Seriiia «Filosofiiia»*. (Issue 17, p. 130–133). [In Ukrainian].
- China is moving to censor Christians on the Internet*. Retrieved May 8, 2021 from <https://www.thetablet.co.uk/news/14119/china-moves-to-censor-christians-online> [In Russian].
- Christmas interview of His Holiness Patriarch Kirill to the Rossiya TV channel*. Retrieved January 10, 2021 from <http://www.patriarchia.ru/db/text/5746352.html> [In Russian].
- Darmoriz, O. (2016). The formation of a new type of man and the transformation of religiosity in the information society. *Filosofski nauky, Vol. 2, No. 2*, p. 76. [In Ukrainian].
- Deviatko, N. V. (2020). Sacralization and desacralization of space in modern Ukrainian literature for children and youth. *Suchasni literaturoznavchi studii*. (Issue 17, p. 19). Retrieved March 2, 2021 from https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewili7--s6byAhX7gf0HHXg8C04QFnoECAUQAQ&url=http%3A%2F%2Fliterature-studio.knlu.edu.ua%2Farticle%2Fview%2F221825%2F223620&usq=AOvVaw2ZQ3FW0WnHa81w-dyiS_Va [In Ukrainian].
- Dudchenko, A. (2010). *Internet Evangelism: Problems and Prospects*. Retrieved November 15, 2020 from <http://arhiv.orthodoxy.org.ua/node/2717> [In Russian].
- Foucault, M. (1978, Octobre 1). Le shah a cent ans de retard. *Corriere della serra*. [In French].
- Information Center of the Ukrainian Orthodox Church. *Mandatory vaccination*. Retrieved February 14, 2021 from <https://www.facebook.com/church.information.center/posts/3459266450867632/> [In Ukrainian].
- Information resource of the Ukrainian Greek Catholic Church*. <http://news.ugcc.ua>. [In Ukrainian].
- Interview of Bishop Victor (Kotsaba) to the international media: “The visit of the Patriarch of Constantinople to Ukraine will bring suffering to millions of Orthodox Ukrainians”*. Retrieved August 9, 2021 from <https://news.church.ua/2021/08/09/intervyu-jepiskopa-viktora-kocabi-mizhnarodnim-zmi-vizit-konstantinopolskogo-patriarxa-v-ukrajinu-prinesestrzhdannya-miljonam-pravoslavnix-ukrajinciv/> [In Ukrainian].
- Ioann Kronshtadtskiy. (2006). Thoughts about the Church and Orthodox worship. *Holy Righteous John of Kronstadt: Collected Works*. (Vol. 2, pp. 3–335). Closed joint stock company “Tirazh-51”. [In Russian].
- Juergensmeyer, M. (2008). *Global Rebellion: Religious Challenges to the Secular State, from Christian Militias to Al Qaeda*. University of California Press. (Pp. 244–252). [In English].
- Khoruzhiy, S. S. (2011). *Post-secularism and the human situation*. https://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2012/08/hor_postec_i_sit_chel.pdf [In Russian].
- Kostashchuk, I. I. (2019). *Formation of religious space and its influence on social processes* [Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Geographical Sciences]. (P. 15). Retrieved April 8, 2020 from <https://igu.org.ua/sites/default/files/kostaschuk-aref.pdf> [In Ukrainian].

- Malashenko, A. and Filatov, S. (Eds.). (2014). *Assembly and dismantling of the secular world*. (P. 403). Carnegie Moscow Center. Russian political encyclopedia (ROSSPEN). [In Russian].
- “Our vaccine is communion”: a procession of the Ukrainian Orthodox Church of the Moscow Patriarchate in the midst of a pandemic. As it was. Retrieved July 27, 2021 from <https://www.bbc.com/ukrainian/media-57985963> [In Ukrainian].
- Pankov, H. D. (2020). The Orthodox Church as a modality of the sacred. *Kultura Ukrainy*, 68, 61. [In Ukrainian].
- Paskual, K. (2003, June, 24). The United States Government and Religious Freedom. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/uryad-spolucheni-h-shtativ-ta-religijna-svoboda> [In Ukrainian].
- Polokh, A. (2018). Privatization of religion as a post-secular trend. *Bogomyslie*, 23, 89. [In Russian].
- Sevastianiv U. P. (2016). The social doctrine of Orthodoxy and digital technologies of today. *Hileia: scientific bulletin: collection of scientific works*. (Issue 113, p. 212). [In Ukrainian].
- Sevastianiv, U. P. (2016). The Catholic Church and the latest digital technologies. D. V. Yakovlev (Ed.). *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii: scientific and practical journal*. (Issue 11, p. 102–105). Ministry of Education and Science of Ukraine; National University “Odessa Law Academy”. [In Ukrainian].
- Sevastianiv, U. P. (2019). *Virtual reality as a factor in the transformation of forms of religiosity of modern man* [Dissertation for the degree of Candidate of Philosophical Sciences in the specialty 09.00.11 — Religious Studies, Zhytomyr State University named after Ivan Franko]. Retrieved March 5, 2021 from http://eprints.zu.edu.ua/30373/1/dys_Sevastianiv.pdf [In Ukrainian].
- Shandor, F. F. (2006). Secularization as an object of sociological reflection. Formation of a synergetic picture of the world. *Sotsialni tekhnologii. Aktualni problemy teorii ta praktyky: International interuniversity collection of scientific works..* (Issue 29, p. 391). Publishing House of the State University “Zaporizhzhya Institute of State and Municipal Administration”. [In Ukrainian].
- Sheilaism. *Wikipedia*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D0%B9%D0%BB%D0%B0%D1%97%D0%B7%D0%BC> [In Ukrainian].
- Site analysis. One service for SEO audit, site monitoring and position checking. <https://pr-cy.ru/> [In Russian].
- Tereshchuk, H. (2016). *Modern Ukrainian Orthodoxy creates its own model of the church — priests*. Retrieved December 12, 2020 from <https://www.radiosvoboda.org/a/28202002.html> [In Ukrainian].
- The word is shepherd. (2011, January, 9). *The first channel of Russia*. <https://www.1tv.ru/shows/slovo-pastyrya/vypuski/slovo-pastyrya-vypusk-ot-9-yanvary-2011-goda> [In Russian].
- Ukrainian Orthodox Church Kyiv Patriarchate*. www.cerkva.info [In Ukrainian].
- Ukrainian Orthodox Church: official site network*. <https://church.ua/> [In Ukrainian].
- UMMA. *Spiritual Administration of Muslims of Ukraine*. umma.in.ua [In Ukrainian].
- Warner, R. S. (1993). *Work in Progress toward a New Paradigm for the Sociological Study of Religion in the United States*. (P. 1050). [In English].
- Yelenskyi, V. (2013). *The Great Return: Religion in Global Politics and International Relations in the Late 20th and Early 21st Centuries*. Ukrainian Catholic University Publishing House. [In Ukrainian].
- Yelenskyi, V. Ye. (2002). *Religion after communism. Religious and social changes in the process of transformation of Central and Eastern European societies: focus on Ukraine*. (P. 29). National Pedagogical Dragomanov University [In Ukrainian].
- Zahrebelnyi, I. (2013). *Secularism, desecularization, postsecularity: to the problem of religious characteristics of today*. Retrieved October 10, 2020 from <https://www.religion.in.ua/main/20718-sekulyarizm-desekulyarizaciya-postsekulyarnist-do-problemi-religijnoyi-xarakteristiki-sogodennya.html> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 30.07.2021

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ЕВОЛЮЦІЇ ЕКРАННОЇ МОВИ

Є. Гориславець. Культурологічний дискурс еволюції екранної мови

Стаття присвячена проблемі кризових явищ у розвитку сучасного кіно. Розглядаються питання змін екранної мови та культурні наслідки переходу від «культури книги» до «культури медіа». Надається характеристика принципової різниці між семіотичним кодом кіномови і мови багатосерійного екранного твору. Висвітлено позитивні та негативні наслідки культурного впливу кліпового мислення. Основні акценти зосереджені на мистецтвознавчому та семіотичному аспекті кліпового мислення на основі новітньої мови в розвитку кінопростору. Основним положенням статті є постулат про те, що першоосною кіно в мистецтвознавчому ракурсі вважається специфічна мова, напрацьована протягом усієї столітньої історії кіно. Вона повинна розвиватися, оскільки мова, що не розвивається, стає мертвою. Акцентується на важливому питанні, що саме розуміння кіномови, можливість висловлювати вільно свої ідеї і бути зрозумілим для глядача надає можливості авторові донести свою ідею в площині кіно.

Ключові слова: *культурологія, мистецтвознавство, кінопростір, семіотика кіно, іконічний знак, ієрогліфічний знак, кінотекст, медіатекст, кліпове мислення.*

E. Horyslavets. Cultural discourse of the cinematic language evolution

The relevance. The problems of addressing the issue of crisis phenomena in the development of cinematic language is due to the need to identify and study the contradiction between the need to update the cinematic language and established audience stereotypes in the rigidly established semiotic code of cinema. The development of clip-thinking against the background of the transition from book culture to media culture facilitated the emergence of a new cinematic language, which gave impetus to shift the emphasis of semiotic code from frame-sign, frame-symbol to defragmentation of time pause between structural elements of multi-series audiovisual work: episodes and seasons.

The purpose of the article is to describe the transition from “sign language” to “time language” as a logical revolutionary transformation of the classical language of cinema.

The methodology is based on culturological, historical and semiotic approaches.

The results. The development of modern technologies has led to a significant shift of emphasis from cinema towards the series. This was due to the possibility of expanding the story into projects, where the plot, characters and conflicts can be covered more deeply. A multi-series film can now better reveal the plot narrative, where there are more than twenty story lines and about two hundred important plot twists. Thus, the revolutionary changes in the semiotic code of the cinematic language have shifted towards serial creativity, which cannot be considered second-rate or low-quality — this is a fundamentally different set of logic. If you watch any good series according to the rules of watching a movie, where the frame is a hieroglyph, the result will be really bad. But if you apply clip-thinking-based principle of viewing, where the basic unit of information is time, the result will be completely different. A new cinematic language emerged due to the development of clip-thinking against the background of the transition from book culture to media culture, which gave impetus to shift the emphasis of semiotic code from frame-sign, frame-symbol to defragmentation of time pause between structural elements of multi-series audiovisual work: episodes and seasons.

The topicality. Different approaches to the problem of understanding cinematic text as a complex semiotic device are determined by cultural codes. The article develops a conceptual approach which is based on the fact that the transition from the memory culture and text culture to media culture is accompanied by a rethinking of the semiotic code syntax of the audiovisual work, that is its language that changes rethinking traditional discourse of the semiotics of audiovisual work.

The practical value. In the perspective of art history, the primary basis of cinema is a specific language developed throughout the history of cinema, which must develop, because the language that does not develop becomes a dead language. It is the understanding of cinematic language, the ability to freely express one’s ideas and be understandable to the viewer, allows the author to express his/her idea in cinema.

Conclusions. The formation of clip-thinking in the era of media culture significantly encourages the search for new ways to develop the semiotic code of cinematic language. These processes should be in the field of close attention not only of art critics, but also of culturologists, sociologists, philologists

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

and philosophers. Today, the emphasis of traditional cinema is gradually shifting from local history to expanding of its boundaries to infinity, that is the lack of a rigid structured entry point — transmedia storytelling. Time is a new constant of media text as opposed to cinematic text. The evolutionary development path of the language of traditional cinema did not stop, and the revolution did take place in the serial space, which led to the emergence of a new media syntax.

Keywords: *culturology, art history, film space, cinema semiotics, iconic sign, hieroglyphic sign, film text, media text, clip thinking.*

Постановка проблеми. Актуальність звернення до проблеми кризових явищ у розвитку кіномови зумовлена потребою виявлення та наукового дослідження протиріччя між необхідністю в оновленні кіномови та усталеними глядацькими стереотипами в жорстко сформованому семіотичному коді кінематографу. Поява нової кіномови стала можливою завдяки формуванню кліпового мислення на тлі переходу від культури книги до культури медіа, що й надало поштовху до зміщення акценту семіотичного коду з кадру-знака, кадру-символу до дефрагментації часової паузи між структурними елементами багатосерійного аудіовізуального твору: епізодами та сезонами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Процеси формування нової мови сучасного кіно набули нового звучання у зв'язку з принциповими змінами в культурі, передусім євроцентристського спрямування. З 2017 р. зростає кількість фільмів і серіалів, медіа набувають вибухового розквіту. У бізнесовому аспекті, якщо розглядати кіно як розважальну індустрію, спостерігається очевидне піднесення.

У межах нашої статті були залучені визнані та фундаментальні наукові праці вчених-теоретиків аналітико-культурологічних аспектів семіотичного дискурсу: Р. Барт, Ю. Лотман, М. Мерло-Понті, У. Еко, а також дослідників теорії кінознавства — С. Ейзенштейна, П. Пазоліні, Ж. Лакана, К. Метца та ін.

На основі культурологічного осмислення проблеми важливими також були праці вітчизняних культурологів, зокрема В. Шейка, А. Кравченка, К. Кислюка, А. Артеменка, В. Петрова, Я. Пруденко. З мистецтвознавчої точки зору цікаві ідеї, висловлені в розвідці З. Алфьорової, стосовно мистецьких впливів на сучасну культуру та проблеми екранного морфогенезу.

Серед ґрунтовних праць, які вирізняються якісним аналізом феномену візуальних засобів і зокрема екранної мови, вкажемо монографії

«Мистецтво бачити» С. М. Даніеля, «Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності» З. Кракауера, «Візуальна белетристика: кіно, телебачення, відео» Ж. Елліса, «Електронна культура і екранна творчість» за ред. К. Е. Разлогова тощо.

Мета статті — охарактеризувати перехід від «мови знака» до «мови часу» як логічну революційну трансформацію класичної мови кіно. На межі століть виникає безліч критичних статей і монографій про занепад кінематографу зокрема та мистецтва загалом. Однак схожі процеси й обговорення одночасно виникають у різних сферах науки та мистецтва — від філософії до фізики — учені і філософи висловлюють свою думку про одне і те саме — процес пізнання зупинився взагалі. Ми ставимо за мету виокремити та науково препарувати означені процеси. Методологія дослідження базується на культурологічному, історичному й семіотичному підходах.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному науковому та прикладному дискусійному полі досить часто точаться розмови про смерть кіно. Р. Барт у статті «Смерть автора» повністю заперечує авторство як таке. Ю. Крістева в дослідженні «Навіщо сьогодні потрібні художники» стверджує: «Дозвольте мені висловити свою тривогу. Я вважаю, що сучасний світ підійшов до тієї точки свого розвитку, коли певний тип культури і мистецтва, якщо не культура і мистецтво загалом, перебувають під загрозою і навіть стає неможливим: не Мистецтво-шоу або мистецтво-інформація, конвенційні, сервільні і заохочувані мас-медіа, а саме мистецтво-бунт... Чому необхідні культура-бунт, мистецтво-бунт? Чому б не задовольнитися розвагами, шоу, чемними коментарями? По-перше — зараз я говорю як психоаналітик, — за щастя потрібно платити: людина не здатна випробувати насолоду, не зіткнувшись з перешкодами, владою, заборонаю, законом, які дозволяють їй досягнути повною мірою свої незалежність і свободу. Принцип задоволення обов'язково передбачає момент бунту» (Крістева, 1996).

Різні підходи до проблеми розуміння кіно-тексту як складного семіотичного устрою зумовлюються кодами культури. У зв'язку з переходом від культури пам'яті і культури тексту до культури медіа відбувається переосмислення синтаксису семіотичного коду аудіовізуального твору, а саме змінюється його мова, а це потребує переосмислення традиційного дискурсу щодо семіотики аудіовізуального твору.

«Ми маємо різну дисциплінованість у знаковому мисленні: аристотелівську — логічну, беконівську — праксеологічну, окрім раціонального ще ірраціональне й трансцендентність — кадр-літера і кадр-ієрогліф мають різний синтаксис. Звідси — принципова різниця сприйняття твору. Природа медіа, на відміну від кіно, основана на рекламному підґрунті, а реклама завжди потребує музичного супроводу, що й призводить до принципової кліповості того, що пов'язане з відео. Тобто, кліповість відеомислення становить проблему, але водночас ця проблема є й можливістю» (Переслегин, 2016).

Кліп структурує час, відіграє ту ж саму роль, що й кадр, і знак у традиційному кіно. Кліп стає елементарною семіотичною одиницею медіа-мислення. І якщо виникає нова елементарна частка, то ці частки потрібно по-новому пов'язати — звідси походить новий медіасинтаксис, який через низьку щільність інформації в медіа розвивається ще досить повільно.

Перші праці з вивчення кінотексту як особливого виду тексту, а також специфіки його смислової організації суттєво вплинули на розвиток гуманітарних наук ХХ століття, особливо на вчених системно-семіотичного напрямку, сприяли формуванню концепцій кінотексту, які згодом були розроблені в працях Ю. Лотмана, Р. Барта, У. Еко, Ю. Крістевої.

Засновник московсько-тартуського семіотичного напрямку Ю. Лотман визначає кінотекст як комунікативну систему, за допомогою якої творці фільму передають глядачеві певну інформацію.

Щодо мови кіно Ю. Лотман зазначає: «як тільки перед кінематографом виникла необхідність розповіді, він опинився перед завданням імітації структури природної мови» (Лотман & Цивьян, 1994). Граматика природної мови приймалася за норму, зразком якої передбачалася побудова граматики наративної структури кіномови... цей процес призвів до збагачення кіномови і до того (Лотман, 1973), що нині практично все, що може бути розказано словами, може бути передано і мовою кінооповіді (Лотман, 1994). Отже, кінотекст визначається як текст, що складається з синтезу знаків різної семіотичної природи — іконічних (образотворчих) і умовних (вербальних): кіно за самою своєю суттю — синтез двох оповідних тенденцій — образотворчої («рухомий живопис») і словесної. Слово становить не факультативну, додаткову ознаку, а обов'язковий його елемент. Сенси в кінотексті виникають завдяки характерному для кінематографа зчепленню семіотичних елементів.

Про ідею семіотичної неоднорідності кінотексту і неможливість його зведення до сукупності образотворчих і мовних знаків висловлювався у своїй праці 1948 р. французький феноменолог М. Мерло-Понті: «насправді їх (зображення і звука) поєднання ще раз створює нове ціле, що не зводиться до його складових елементів. Звуковий фільм — це не просто німий фільм, до якого додані звуки і слова, призначені лише для посилення кінематографічної ілюзії. Зв'язок звука і зображення набагато тісніший; зображення видозмінюється через сусідство звука. Єдність звука і зображення здійснюється не тільки в кожному з персонажів, воно здійснюється у фільмі загалом» (Вячеславова, 2017).

Про семіотичну складність кінотексту зазначає Р. Барт у праці «Проблема значення в кіно», вказуючи, що «знакова система кіно неоднорідна (може звертатися до двох різних органів чуття (зору, слуху), полівалентна (одне означуване може виражатись кількома означниками, а один означник може виражатись декількома означуваними), комбінаторна (має синтаксис)». Р. Барт порушує питання вмотивованості кінознака: «проміжок між означуваним і означником надзвичайно малий; це семіологія не символіки, а прямих аналогій» (Константинов, 2017).

Так, французький психоаналітик і філософ Ж. Лакан стверджує, що кінематографічне означуване може бути не просто психоаналітичного, а й едипівського типу, а французький теоретик К. Метц вважає, що в кіно немає мови як такої. Мінімальною одиницею кінотексту К. Метц пропонує вважати кадр, оскільки саме він передає певну смислову інформацію, а його складові є лише зображенням реального (або нереального) світу і виконують репрезентативну функцію.

Італійський письменник і кінорежисер П. Пазоліні вважав, що на відміну від звичайної мови, знаками якої є слова, що позначають речі умовно, кіномова характеризується безпосереднім зв'язком зображення з предметом. Відповідно до кожної теми обирається обмежений «словник» елементарних одиниць кіно, які П. Пазоліні називає «кінемами». На відміну від П. Пазоліні, У. Еко підкреслює складну семіотичну суть кінотексту: «протягом одного кадру комбінуються різні знаки, які поєднуються в синтагми і утворюють таке багатство контекстуальних зв'язків, що кінематограф безумовно стає більш насиченим способом комунікації, ніж мова, оскільки в ньому, як і в будь-якій іконічній семі, різні означувані не сліднують

одна за одною по синтагматичній осі, а виступають спільно, взаємодіючи і породжуючи безліч конотацій». У. Еко стверджує, що в процесі комунікації можуть брати участь не один, а кілька кодів і субкодів, а повідомлення може народжуватися й сприйматися в різних соціо- і лінгвокультурних обставинах (Еко, 1998).

На основі культурологічного осмислення проблеми важливими також були праці вітчизняних культурологів, зокрема В. Шейка (Шейко, Богуцький, & Германова де Діас, 2012), А. Кравченка (2002), К. Кислюка (2014), А. Артеменка, В. Петрова. З мистецтвознавчої точки зору цікаві ідеї, висловлені в праці З. Алфьорової (2013), стосовно мистецьких впливів на сучасну культуру та проблеми екранного морфогенезу.

Попри певну різницю в підходах до кінотексту, можна виокремити загальні положення, характерні для досліджень у сфері кінематографу, згідно з якими кінотекст — складне лінгвoseміотичне утворення, а саме продукт діяльності неоднорідних за своєю природою семіотичних систем (вербальних і зображальних), організованих між собою за допомогою особливих кінематографічних кодів: ракурс, кадр, світло, план, сюжет, художній простір, монтаж тощо. Коди кіно базуються на певних культурних кодах і можуть бути розшифровані одержувачем кінематографічного повідомлення максимально наближено до задуму відправника за умови залученості всіх учасників комунікації в єдиний культурний контекст (Пруденко, 2007).

Відомий соціолог і футуролог С. Переслегін стверджує, що: «зараз сучасне мистецтво переживає гостру стадію переходу від культури пам'яті і тексту до культури медіа, дуже стрімко змінюються семіотичні коди» (Переслегін, 2016). Це потребує глибокого осмислення процесів, висвітлених у попередніх наукових працях. Для того щоб зрозуміти суть цієї проблеми, ми повинні прослідкувати семіотичні зміни в історичному зрізі.

Як доводить ретроспективний аналіз, увесь час свого існування кінематограф розвивався двома шляхами — еволюційним та революційним. Протягом певного періоду відбувалось накопичення нових елементів семіотичного коду, яке вибухало появою революційного фільму. Цей процес, що розпочинався з атракціону, з часом ставав загальноприйнятим стандартом і новою формою виразності, як і саме кіно, яке з'явилося як атракціон. Насправді секрет стрімкої популярності нового видовища в тому, що саме в той час технології набули такого розвитку, а

це надало можливості митцям успішно застосувати їх у власних творчих експериментах. Кінематограф став синтезом всіх існуючих на той час видів мистецтва, поєднаних на основі нових технологій.

Головним з революційних винаходів в кіно стала поява звука. Ранні звукові фільми були своєрідними атракціонами. У першій в історії повнометражній музичній кінострічці «Співак джазу» (1927) А. Кросленда, синхронна мовна фонограма стала початком поширення звукового кіно і закінчення епохи кіно німого. З часом звук із суто розважальної функції став одним з основних виражальних засобів кіно і вплинув на формування кіномови загалом. Звук, що зародився як розвага для глядачів, став невіддільною формою виразності кіномови.

Так само колір, з'явившись як новаторський експеримент, став синтаксичним елементом семіотичного коду кіно та фундаментально збагатив кіномову. У першому кольоровому фільмі «Кукарача» (1934) Л. Коррігана колір використано як черговий атракціон, головним завданням якого стало здивувати глядача. На початкових етапах його творчого освоєння він був інструментом посилення емоційності і виразності творчого повідомлення від автора до глядача. Одним з перших, хто колоризував свої чорно-білі фільми, був С. Ейзенштейн, який сформулював концепцію «кольорового» кіно. Колір, у його розумінні, — «не оболонка втілення думки, а форма її вираження. Звідси впливає аксіоматична фундаментальність кольору як ідейної, драматургічної характеристики сюжету, його образно-виразного звучання» (Ейзенштейн, 1964). Отже, досягнення інтелектуально-технічної думки суттєво збагатили мову кінематографу новими семіотичними кодами і дозволили розширити спектр способів комунікації автора з глядачем. Але після революційних винаходів звука і кольору, кіномитці, зосереджуючись на пошуках нових зображальних форм, тривалий час не могли фундаментально розвинути кіномову, їхні пошуки не вийшли поза межі вже наявних напрацювань.

Наприкінці 1950-х рр. розроблено новий, альтернативний фотографічному, метод звукозапису на кіноплівку. Справжню революцію в галузі багатоканального звучання здійснив англійський інженер Р. Долбі — засновник однойменної компанії. У 1971 р. з'явився перший фільм, під час запису звукової доріжки до якого використали систему «Dolby A». Це був широковідомий «Механічний апельсин» С. Кубрика, після чого система, яка постійно вдосконалювалась, надала змоги по-новому впливати на

свідомість глядача, ставши новим формотворчим елементом кіномови. Знаковий 3D-проект «Аватар» (2009) довів, що все ж вона має право на життя, хоча першими експериментувати зі стереоскопічним (або тривимірним) зображенням розпочали ще В. Фрізе-Грін і брати Люм'єри. 3D-технологія, як колись звук і колір, десятиліттями йдучи еволюційним шляхом, початково сприйнята глядачами як яскравий атракціон, суттєво вплинула на розважальну складову кіномови, але так і не дала жодної літери в семіотичний код кіно. «Сам по собі 3D ефект — всього лише атракціон, який не приніс нічого нового в мову кінематографа», — тому ми не можемо поставити появу 3D у ланцюг розвитку семіотичного коду кіномови (Шестакова, 2021).

Кінематограф, який розвивається як синтез технологічних можливостей і творчих пошуків, що перебувають у тісному взаємозв'язку, на межі XX і XXI ст. зіткнувся з дійсно серйозною проблемою — зупинкою розвитку кіномови. Як і будь-яка мова, мова кіно також розвивається за загальнолінгвістичними законами, згідно з якими мова, що не розвивається, стає мертвою, на кшталт латини. Кіномова тривалий час не зазнавала радикальних новацій. Еволюційний процес оновлення кіномови відбувається надзвичайно повільно і це не зумовлює революційних змін, як це відбувалося раніше.

Розвиток сучасних технологій посприяв появі кліпового мислення в кінематографі. Можна виокремити п'ять ключових факторів, які породили новий тип свідомості — «кліпове мислення». Перше: прискорення темпів життя і пов'язане з цим зростання обсягу інформаційного потоку, де виникає проблема відбору і скорочення інформації, виокремлення головного й фільтрації зайвого, заміни текстів їх конспектами, рефератами та ерзац-переказами, заміни слів аббревіатурами. Друге також впливає з прискорення темпів життя та потреби в більшій актуальності інформації і швидкості її надходження. Актуальний текст просто не встигає включити в себе інтерпретаційну частину. Третє — збільшення різноманітності інформації, що надходить. Кожна нова група факторів означає появу нового потоку новин. Четверте — збільшення кількості справ, якими одна людина займається одночасно. Нині заняття називаються «проектами», а проект, на відміну від «справи», «заняття», має обмежений термін життя. Один проект — це один сюжет з початком, серединою і фіналом, а сюжет — це основа для цілісного тексту літературного твору. Багатопроектність

руйнує цю основу. П'яте — зростання демократії і діалогічності на різних рівнях соціальної системи, перехід риторики в діалектику й проповіді в дискусію. Лінійний текст — це монолог автора. Репліки співрозмовника розбивають текст на фрагменти.

Усі ці обставини породили особливу культуру сприйняття інформації — яку можна було б назвати альтернативною (від слова «альтернація» — «чергування»). Кліповість стає способом життя людини, яка змушена постійно «хапатися то за одну, то за іншу справу». Альтернативне мислення і культура свідчать про заміну надлишку часу його дефіцитом і естетики — прагматикою, а «кліпове мислення» XXI ст. лише загострює цю стару потребу культурної системи розбивати інформацію на прагматично вживані фрагменти.

Водночас розвиток сучасних технологій зумовив суттєве зміщення акцентів з кіно до серіалів. Це сталося завдяки можливості розгорнути історію до 50-, 70-, 100-годинних проектів, у яких можна глибше висвітлити сюжет, персонажів та конфлікти. Сюжетний наратив зараз краще може розкрити саме багатосерійний фільм, на кшталт «Breaking bad» (2009) В. Гілігана, де налічується двадцять шість сюжетних ліній і двісті п'ять важливих сюжетних поворотів. Головний персонаж фільму В. Вайт — настільки багатогранна особистість, що ніхто до цього в історії серіалів не створював ще такого персонажа. «Гра престолів» (2011), під керівництвом Д. Беніофа і Д. Б. Вайса, принципово по-іншому розвиває драматургію, відповідно, і кіномову.

Таким чином, революційні зміни семіотичного коду мови кіно перенеслися до серіальної творчості, яку ніяк не можна вважати другосортною або низькоякісною — це принципово інший набір логіки. Якщо дивитися будь-який хороший серіал за правилами перегляду фільму, де кадр — це ієрогліф, результат дійсно буде поганим. Але якщо застосувати принцип перегляду, оснований на кліповому мисленні, де основною одиницею інформації є час, то результат буде зовсім іншим. З іншого боку, фільми поєднані єдиною ідеєю, наприклад, окремі кінотвори А. Тарковського можна дивитися як серіал, об'єднаний єдиною ідеєю свободи особистості в різних обставинах, де головний герой «Солярісу» чітко корелюватиме з персонажем «Ностальгії». Тобто трансформація семіотичного коду від лінійної оповіді до мультिवаріантності працює, а у зворотному напрямку — ні. Автори створюють кіноприйоми спеціально для телебачення, а не для кіно. Наприклад, у серіалі

Д. Лінча «Твін Пікс» (2018) процес очікування наступної серії перетворюється на повноцінну частку семіотичного коду.

Дедалі більшої популярності набувають інтерактивні серіали. Найбільшого розголосу набув серіал С. Содеберга «Мозаїка» (2018), створений спочатку як інтерактивне дійство, а згодом і як звичайна лінійна історія. Через спеціальний додаток на смартфоні, серіал, зроблений як звичайне кіно, глядач має можливість дивитись очима того чи іншого персонажа з декількома сюжетними ходами та різними фіналами. Початкові кроки інтерактивного формату до кінематографічності і нелінійності, хоча й суттєво змінили спосіб комунікації автора з глядачем, усе ще не здійснили очікуваного перевороту в розвитку кіномови. Поява нових стандартів комунікацій автора з глядачем — питання часу, яке залежить від сприйняття цих новацій більшістю пересічних глядачів, як, наприклад, поява нового формату — VR360. Технологію, початково створену для комп'ютерних ігор, кінематограф почав активно використовувати, вивівши її на новий рівень. Зараз режисери намагаються створити нову кіномову, яка діятиме в просторі, абсолютно відмінному від звичної всім екранної площини. VR-простір існує за законами синтезу театрального та кінопростору.

У хорошому серіалі кожна серія має взаємозв'язок не лише з наступною, але й з усіма іншими, як попередніми, так і наступними. Кожна серія закінчена, має свою назву, як наслідок цивілізації знаків, та повністю реалізує традиційну логіку: зав'язка, кульмінація, розв'язка, тому серія — це закінчений логічний відрізок історії. Розуміння кожної серії не потребує врахування інших, але розуміння сезону вимагає тримати в пам'яті всі серії та взаємозв'язки між ними, інакше культура медіа перебуватиме поза межами логічного сприйняття. Серії вибудовують у серіальності структуру — серія подрібнюється на епізоди, а епізоди на окремі образи, пов'язані між собою як горизонтально, тобто, за логікою сюжету, так і вертикально, за логікою розвитку образу. У серіалі обов'язково наявна музика, і несподівано починають спрацьовувати закони опери; музична тема — це своєрідний психологічний знак — якір, що витягує на поверхню увесь пласт знань про цей образ, який пов'язаний з конкретною музичною темою. І вже поява цієї теми ніби виштовхує на поверхню всю інформацію про образ і його значимість для медіатексту загалом. Тому серіал має набагато більшу спорідненість з оперою і симфонією, ніж кіно.

Серіал — це не історія одного героя, як у традиційному кіно, надзвичайно важливе значення має оточення героя, і звідси впливає ключова особливість серіалу — командність, яка й продукує особливості поєднання елементарних частин семіотичного медіакоду. Складний і довгий відеоряд, збудований із взаємозв'язків величезної кількості героїв, замінює складний іконічний кінотекст, утворений з кадрів-образів, кадрів-символів. Серіал вже потрібно розглядати як культурне явище, яке вже сформувало новий семіотичний код, що суттєво відрізняється від коду кіномови, і більш поглиблено вивчати цей культурний феномен сучасності.

Історія довела життєздатність нових, революційних винаходів, і назавжди перевизначила шлях розвитку кіномистецтва. Кіно, що народилось як атракціон, завдяки поєднанню технології і мистецтва, перетворилося на найпотужніший з точки зору впливу на глядача вид творчості. Універсальна мова, масовість залучення, прискорене передання інформації від автора до споживача надали абсолютно новий інструмент ретрансляції ідей від генератора до кінцевого користувача. Цей ланцюг: автор-текст-споживач став працювати вдвітьох разів швидше, ніж раніше. Перехід від культури пам'яті до культури книги надав новий тип комунікації, у якому семіотичними одиницями виступають монтаж, образ, символ та ін. Це чітко відслідковується на прикладі логічної послідовності появи революційних фільмів та повної відсутності таких явищ протягом останніх десятиліть. На перший погляд здається, що процес розвитку семіотичного коду візуальної культури зупинився або розвивається надзвичайно повільно. Але насправді вдосконалення семіотичного коду створює принципово нову кіномову, у якій семіотична фраза складається з інших елементів, тобто наявні в серіалі монтаж, образ і знак вже не відіграють такої ключової ролі, як у класичному фільмі.

Висновки. Отже, формування кліповості мислення в епоху культури медіа суттєво спонукає до пошуку нових шляхів розвитку семіотичного коду кіномови. Ці процеси мають потрапляти в поле пильної уваги не лише мистецтвознавців, але й учених-культурологів, соціологів, філологів та філософів. Нині акценти традиційного кіно поступово зміщуються від локальної історії до розширення її меж до нескінченності, тобто відсутності жорсткої структурованої точки входу — трансмедійного сторітелінгу. Час — це нова константа медіатексту, на відміну від кінотексту. Отже, еволюційний шлях розвитку традиційного кіно не

зупинився, революція таки відбулась, але в серіальному просторі, що призвело до появи нового медіасинтаксису.

Отже, вивчення кіноконтексту передбачає вивчення культурно значимих концептів, понять та об'єктів, оскільки будь-який кіноконцепт базується саме на культурному складникові та розрахований на відповідного споживача. Представлені в статті культурологічні аспекти дозволяють дослідникові переконатися в тісному співзв'язку мови, культури та стилістики перекладу сценаріїв і реплік, що підкреслює безумовну культурологічну складову під час дослідження кіномови.

Вагомими аспектами, що визначають перспективи подальших досліджень в означеному науковому напрямі, є визначення семіотичного складника еволюції екранної мови і культури загалом на прикладі серіалів, феноменологія яких наразі є популярним майданчиком для науково-культурологічного дискурсу.

Список посилань

- Алфьорова, З. І. (2013). Новітня онтологія телевізійного типу мислення (стаття перша). *Культура України*, 41, 175–182.
- Вячеславова, О. (2017). Феноменологія образотворчої мови в естетиці Моріса Мерло-Понті. *Схід*, 6, 72–83.
- Кислюк, К. (2014). Сучасна українська культура: межовість чи мережовість? *Філософська думка*, 4, 38–50.
- Константинов, М. В. (2017). Три концепції семиотики кіно: Ю. Лотман, К. Метц, Р. Барт. *Гілея: науковий вісник*, 123, 176–181.
- Кравченко, А. (2002). *Культурологія*. Академічний Проект.
- Кристева, Ю. (1996). Зачем сегодня нужны художники? *«Художественный журнал»*, 9. <http://moscowartmagazine.com/issue/97/article/2152>
- Лотман, Ю. М. (1973). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. «Эсти раамат».
- Лотман, Ю. М. (1994). Природа киноповествования. *VIVOS VOCO!* <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/CINEMA.HTM>
- Лотман, Ю. М., Цивьян, Ю. Г. (1994). *Диалоги с экранов*. «Александра».
- Переслегин, С. (2016). Клиповое мышление: Риски и возможности. Задачи Медиа в современном образовании. *Третий психонетический конгресс*, Материалы конгресса (г. Санкт-Петербург 9–11 сентября 2016 г.). (2016). [Відео]. Відновлено 10 Серпня 2021, з <https://youtu.be/G8vD9aIC45Q>.
- Пруденко, Я. Д. (2007). Візуальність — основа кінообразності. *Гуманітарний часопис*, 3, 70–78.
- Шейко, В. М., Богущкий, Ю. П., Германова де Діас Е. В. (2012). *Культурологія*. Знання.
- Шестакова, И. В. (2021). Алтайский документальный кинотекст. *Культура и текст*, 1 (44), 116–128.
- Эйзенштейн, С. М. (1964–1971). *Избранные произведения в 6-ти томах*. Искусство.
- Эко, У. (1998). *К семиотическому анализу телевизионного сообщения*. Прогресс.

References

- Alforova, Z. I. (2013). The latest ontology of television-type thinking (article one). *Kultura Ukrainy*, 41, 175–182. [In Ukrainian]
- Eco, W. (1998). *Towards a semiotic analysis of a television message*. Progress. [In Russian].
- Eisenstein, S. M. (1964–1971). *Selected works in 6 volumes*. Iskustvo. [In Russian].
- Kristeva, Ju. (1996). Why are artists needed today? *Hudozhestvennyj zhurnal*, 9. <http://moscowartmagazine.com/issue/97/article/2152> [In Russian].
- Kysliuk, K. (2014). Contemporary Ukrainian culture: borderline or networked? *Filosofska dumka*, 4, 38–50. [In Ukrainian]
- Lotman, Ju. M. (1973). *Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics*. «Jejesti raamat». [In Russian].
- Lotman, Ju. M. (1994). The nature of film narration. *VIVOS VOCO!* <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/CINEMA.HTM> [In Russian].
- Pereslegin, S. (2016). Clip Thinking: Risks and Opportunities. Objectives of Media in Modern Education. *Third psychonetic congress*, Materials of the congress (St. Petersburg, September 9–11, 2016). <https://youtu.be/G8vD9aIC45Q> [In Russian].
- Prudenko, Ya. D. (2007). Visual is the basis of cinema. *Humanitarnyi chasopys*, 3, 70–78. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Bohutskyi Yu. P., Hermanova de Dias E. V. (2012). *Culturology*. Znannia. [In Ukrainian].
- Shestakova, I. V. (2021). Altai documentary film text. *Kul'ura i tekst*, 1 (44), 116–128. [In Russian].
- Viacheslavova, O. (2017). Phenomenology of visual language in the aesthetics of Maurice Merleau-Ponty. *Skhid*, 6, 72–83. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 16.06.2021

Y. Zhukova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

THAT SAME INDEPENDENT NEW FASHION

Y. Zhukova. That Same Independent New Fashion

The fashion is always limited in time and the new evolutionary round of the fashion industry (FI) development will not be an exception. The independence of FI is a result of changing opportunities and needs of a person as a consumer. The person-consumer is dependence on the gadget. Nowadays, it directly affects the new technologies of the suit and clothes creation. New requirements have influenced the rapid development, the growing value of the Internet, the e-commerce and the new technologies of the clothes creation. They are the 3D, 4D printing, nanotechnologies (NT), smart clothes: the wearable electronics and smart clothing for healthcare, biofabrication (BF), etc. The emergence of the new technologies in the environmentally friendly clothes creation permitted to process the waste and the salvage into new materials. It gave the chance to globally reconsider the relations with the environment and the consumption without killing animals. It was found out that the latest development reflected the epoch, the time and the human needs of the Third Millennium. This research introduced the new term – *Independent New Fashion* (INF), in order to highlight the independent historical moment of the new round of FI evolutionary development. The further research is crucial in this field. The subject of the paper is the creation, the presentation and the development of the independent fashion and the new clothes. The chronological framework of the paper ranges from 1996 till the present time.

Keywords: *Independent New Fashion (INF), biofabrication (BF), fashionable clothes presentation formats, science and design collaboration, modern design community, innovations.*

Я. О. Жукова. Незалежна Нова Мода

Актуальність. Мода як одна з форм суспільної свідомості завжди залежна та обмежена в часі, тому новий еволюційний цикл розвитку індустрії моди (ІМ), у глобальному сенсі, не є винятком. Проте локально ІМ нині здобула незалежність, що засвідчує зміни потреб та можливостей споживача.

Мета. Означити незалежність як історичний момент нового етапу еволюційного розвитку ІМ.

Новизна. У міждисциплінарне наукове поле культурології та сучасної ІМ впроваджено новий термін – *Незалежна Нова Мода* (ННМ).

Методи. Методологічна основа – культурологічний метод. Також використано методи:

культурно-історичний, порівняльний, комплексний та інформаційний.

Результати. Контекст ННМ відображає швидкий розвиток та зростаючу цінність Інтернету, електронної комерції та нових технологій створення одягу: 3D-, 4D-друку, нанотехнологій (НТ), «розумного одягу» (носимих обчислювальних пристроїв та «розумного одягу» для сфери охорони здоров'я), біофабрикації, тощо. Це відображає зміну епохи, часу і потреб людини третього тисячоліття та сприяє появі новітнього одягу з розширеним функціоналом. Наукових праць на цю тему нині немає, однак тема потребує серйозних подальших досліджень.

Практичне значення. Порівняно з традиційними виробничими процесами новий технологічний потенціал має немало переваг: швидке проектування; своєчасність і зниження витрат, пов'язаних зі зберіганням, складуванням, упаковкою та транспортуванням; можливість істотно переглянути сезонні цикли створення одягу; календар доставки; розробити шляхи нових естетичних ліній та інноваційних форматів презентації одягу.

Висновки. Розширена науково-дослідницька галузь культурології. Означений процес культурного розвитку модних форматів презентації одягу, досліджений у результаті виявлення особливостей творчості видатних діячів, котрі створюють світові культурні шедеври і розвивають нові культурні стилі, дозволяє припустити, що ННМ посідає позиції креативності, новизни в процесах культурної діяльності, які створюють матеріальні цінності – одяг, взуття, аксесуари, ювелірні вироби. Визначені положення, роль і хронологічна специфіка є підтвердженням переходів людства до нових стадій розвитку культури, суспільства і цивілізації. Дослідження досягло мети та засвідчило необхідність подальших розробок у зазначеному напрямі.

Ключові слова: *Незалежна Нова Мода (ННМ), модні формати презентації нового одягу, біофабрикація, колаборація науки та дизайну, спільнота сучасного дизайну, інновації.*

Introduction. Fashion has changed for ages expressing time and human needs. Historically, in global relation the fashion is always depends on changes in culture, science, art, industry, religion, policy, philosophy, history, esthetics, sociology, etc.

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

¹ This research article is a part of our PhD dissertation, entitled "Theatricalization of fashion shows: semiotic aspect" (Kharkiv State Academy of Culture).

(Kaiser, 2012), (Waddell, 2004). Rapid innovative changes continue to happen today, directly in the fashion industry (FI) in the local sense. It is one of the factors of its growing independence today. This research introduces the new term – Independent New Fashion (INF), in order to highlight the independence of the historical moment of the new round of the evolutionary development of FI. The factors, which gave FI independence, resulted from the changed opportunities and needs of a person as a consumer. Internet, e-commerce and new technologies of clothes creation are influenced new requirements of the rapid development and the growing value. Such a possibility of FI as independence of time effects and changes money, the principles, laws, creation of suits and clothes. It creates and approves new opportunities of the presentation, acquisition, use, utilization or recycling today.

Christian Dior made the seasonal schedule of work twice a year: spring-summer and fall-winter in the middle of the XX century (Gabet & Müller, 2017). FI got a historical opportunity of independence in the point of creation and variations of a new commercial rhythm due to opportunities of the Internet and online of broadcasting 24/7. FI gained independence to sell the goods in any place of the world through online stores 24/7, thanks to e-commerce. Blogs, vlogs and social networks gave independence to designers and brands to present to themselves and their work through the Internet 24/7.

The history of the suit defines its functions: esthetic, utilitarian and designation of class differences. The suit and clothes began to get new functions which have never been earlier in the history having considerably expanded the functional value today. New clothes creation technologies of 3D (Cvetković, 2018), 4D printing, nanotechnologies (NNI), smart clothes: the wearable electronics and smart clothing for healthcare, biofabrication (BF), etc. promoted this (Crump, 1992). 3D modeling of a person's body doesn't allow to depend on of the size available, nonstandard figure. Emergence of new technologies of creation of environmentally friendly clothes, allows to process waste and salvage into new materials. What in its turn, gives the chance to a person, without killing animals, to globally reconsider the relations with the environment and consumption (Yang et al., 2017).

The dependence of a person on the gadget, is directly affects new technologies of creation suit and clothes now days (Huang & Chang, 2018). They have to be not only convenient, comfortable, but also correspond to the pace of the changes happening in the world. It allows a person at time

necessary for him to independently create clothes and a suit, saving time and forces for the exhausting choice and fitting. Technologies of clothes and suit creation adequately take the place of portable personal gadgets, equally with mobile phones or tablets. Their rapid development goes on the way of independence of sewing productions.

The fashion is always limited in time and the new evolutionary round of FI development will not be an exception. It is fast developing dynamics led to the introduction in this research, the new term – Independent New Fashion (INF). It requires to the further research. The purpose of the scientific research is to establish a new term into the interdisciplinary field of cultural studies and FI – INF of the clothes presentation format, footwear, accessories and jewelry. They have emerged as the result of the progress, after investigating the appearance, development and transformation of fashionable clothes presentation formats.

The purposes of the research: to define the place, the role and the peculiarities of the fashionable clothes presentation formats; to analyze the appearance of new types of clothes; to develop the research field of the semiotic and cultural studies; to confirm the necessity of the further research of the fashionable clothes presentation formats. The level of the theme development: the research papers dealing with a topic have not been published yet. The sources of the research paper included the scientific and popular articles and the latest practical, experimental and laboratory research material. The chronological framework of the paper ranges from 1996 till nowadays. The subject of the paper is the creation, presentation and development of the independent fashion and new clothes.

The fashion independence changed the format. The presentation format is the collection contents expressed in a new form. Fashionable clothes presentation formats are the fashion trends of the time. The fashionable clothes presentation format promotes transformation of new clothes into fashionable. There are contrasts between the presentations, ideas development, functional assignments, the image creations and sales. They do not only create the fashionable clothes presentation format. They also allow to look for the approach varieties. All these promote the personal identity expressing in order to develop FI (Kaiser, 2012), (Gabet & Müller, 2017).

Ancient Rome (Dragomanov, 1869). The 1st century BC, the presentation format is painted clay dolls 25 cm high. Until the XVII century, fashion was used to denote class distinctions. Fashion presentation doesn't stand out in a specific

format. In the XVII century Louis XIV, issued a special decree on changing clothes for the season, which became a part of the new court etiquette. This helped to the birth of FI in France (Kaiser, 2012). Twice a year, two wax dolls dressed in the latest fashion (from 1642) were sent from Paris to the capitals of other states. They used fashion as a presentation format until the 1860's, after which they were replaced with mannequins (Waddell, 2004). At that time, fashion magazines were already distributed in Europe. In the XVIII century, the fashion-maker was the fashion designer Marie-Antoinette Rosa Bertin. England was the center of the technical revolution of the 60's XVIII century. A spinning machine, a mullet machine, a mechanical and automatic weaving machine, a steam engine machinery appeared. Manufactory, based on manual labour, was replaced by a machine production. The needs of the emerging bourgeois society in fashion embodied the ideas of social equality after the Great French Revolution (1789–1794) (Waddell, 2004). In the surrounding of the gentry, new forms of clothing appeared, which later became classical: dress coat and redingote. They are designed for a person heaving an active lifestyle. These clothes were no clear signs of social status. At the same time, dandies appeared in England. They introduced into the fashion white shirts, ties and vests. Until now, the combination of brown, black, gray and white, are considered classics in men's clothing. For the first time, a noble and wealthy man became an object of imitation. Since that time, women's fashion began to change more often than the men's one. In the bourgeois society of the XIX century, a woman was a kind of "showcase" of the success of her husband (Hollander, 1982). Fashion changed very often in the interests of the development of FI, one style followed another: the Empire style of Napoleon I gave way to the romanticism of the Restoration era. He was replaced by Biedermeier and historicism, the "second Rococo" of Napoleon III era and eclecticism – the century ended with the formation of a modernist style. In France, the emergence of jacquard fabrics, a multi-color printing press, a circular-rotary machine for the production of tulle and lace, improved spinning and weaving machines, the use of artificial colors – made it possible to develop ready-made clothing. The development of FI in the XIX century led to the emergence of High Fashion. Creator – Charles Frederick Worth, invented the profession of a mannequin (Hollander, 1982). Worth hired "doubles" (female models), created seasonal collections; fashion got a seasonal rhythm. He founded of the fashion management system.

Regular updating of styles and silhouettes was a powerful factor in the expansion of sales and corresponded to the needs of a market economy. Having made a short break in the XVIII century, from the XIX century the upper classes, again began to emphasize their class difference with the help of fashion. In 1868, Worth created the *Chambre Syndicate De La Haute Couture*, which still exists today. Since this point couturiers can only be called members of this organization. In order to join the Syndicate, it was necessary to meet the initial requirements – to make models for individual orders using manual work. Currently, the couturier can call himself one who is a member of *Fédération de la Haute Couture et de la Mode (FHCM)*. New forms of trade contributed to the development of mass fashion. In the 1850's department stores appeared in which they demonstrated new models of clothing. In the 1860's jackets and coats, originally menswear, became fashionable. In the era of the Third Republic (1870–1940) in France, fashion legislators considered fashionable tailors. The leaders of fashion were also representatives of Bohemia – famous actresses. Fashion magazines contributed to the spread of fashion. The beginning of the XX century is the flourishing of culture and art. At this time, Art Nouveau artists put forward the idea of costume individualization, which was realized in mass fashion only 70 years later. By 1910, ready-made clothes were already on display in stores. The emancipation movement borrowed trousers and practical materials from a men's suit. On June 24, 1911, Paul Poiret arranged the first masquerade "1002 Nights, or the Persian Celebration". In 1912 he organized the "Bacchus Celebration" and Isadora Duncan entertained the guests with dances. Costumed balls were in fashion before the World War I. In 1913, in Deauville, Gabrielle Chanel opened her first salon, offering clients comfortable clothing from knitwear (Gabet & Müller, 2017). The basis for the formation of a functional suit became a sports suit. From 1983 to 2019, the Chanel fashion house was headed by Karl Lagerfeld. It was replaced by Virginia Wiard. In 1914, in London, Madame Paken organized the first fashion show with musical accompaniment. For the first time, an underwear show for women was held in New York in 1915. In the 1920's, there was a need to build podiums, through which a large number of customers could get acquainted with the presented outfits. Neiman Marcus – the universal store, since 1926, arranged a weekly fashion show. Boutiques competed among themselves in the beauty of the dresses and their presentations. Since the 1930's, thanks to cinema,

Hollywood actresses have become fashion-makers (Kaiser, 2012). In 1943, Europe was in conditions of World War II. Eleanor Lambert organized the First Week of Fashion in New York – Press Week. This brought the American fashion to a completely different level. After the World War II, Christian Dior presents a collection of 1947 New Look. He introduces the fashion for the season, and this innovation was fixed by FHCM. Now all fashion houses are members of FHCM and obliged to submit two collections a year in strictly defined terms. In 1952 Florence fashion house Brioni organized the first show of men's clothing (Gabet & Müller, 2017). Since the 1950's, the circulation of mass clothing has increased significantly in Europe and the United States. Fashion markets become global. Nylon, capron and elastane have changed the idea of linen. 1960–1970's mass consumption introduced for the economic ineffectiveness of the Haute Couture concept. The fashion show of the first half of the XX century was carried out in silence that was interrupted by the voice of the girl who proclaimed the numbers and names of the sets. In the 1964 show, Andre Curère's models went out to loud musical bits. After 1967, all fashion shows have gone through music. They have become a full-fledged entertainment show. Since the 1990's, companies have become involved in organizing fashionable shows: Bureau Betak, M/M Paris, OBO LLC, YO Events Designers, Villa Eugenie, Sun Design Group, La Modeen Image, Eyesight, etc. This is the time of supermodels. During the XX century the classic traditional podium, was transformed into a flat podium; high podium; long podium; П-shaped podium; square podium; flat П-shaped podium; flat roads podium converge letter V; podium scene, micro podium; round arena with a pavilion in the center; wide space for defile between opposite visual rows; sleek black back and black floor podium; the podium has changed various colors, different cover of the podium was used; podium in the form of a large table, etc. (Waddell, 2004). Fashion shows presented on non-standard locations: desert, the Great Wall of China, circus, railway station, opera, hotel, airport, restaurant, cafe, garbage dump, playground, etc. In addition to professional models was took part in the shows as a models of children, models of age, plus size, people with disabilities, bodybuilders, dancers, clients of the brand, etc.

In 1996 the Internet appeared – information became the basis of the modern information world, changing it forever. Fashion shows began to be accompanied by online broadcast in the 2000's (Čiarnienė & Vienažindienė, 2014). New opportunities that have emerged due to the

expansion of computer applications have largely begun to determine the nature of communication, the style of communication, ways of transfer, exchange and saving of information of human society. They began to change the appearance and pace of development of the culture, science, education, business, politics, fashion, etc. The rapid development of innovations are changed the capabilities and needs of the human-consumer. Accordingly, the requirements, the functional meaning and the meaning of the subject of the material culture closest to a person – costume and clothing – have changed (Huang & Chang, 2018). The cornerstone of culture has become the fast-growing human needs for self-expression through the formation of his individuality. FI locally is received a historic chance of independence with new opportunities. INF has appeared since the advent of the Internet since 1996. The independence of time have enabled FI to influence money, principles, laws, creating costumes and clothing, their functions, presentation, acquisition, use, disposal and reuse today.

In the XXI century there is no one definite fashionable trend. Today everything is fashionable. Creative energy is aimed at creating new combinations of “old” things. The direction of Sustainable Fashion appeared. Street fashion or street style is influencing the world of High Fashion. Entering the worldwide audience 24/7 has given FI the independence in the matter of creating, and most importantly, variations, a new commercial rhythm. In recent years, e-commerce has made the fashion market independent. Trading through online stores is done around the world 24/7. Some brands are developing the idea of “See now, Buy now”. One of the main promotion channels is the format of vlogs, blogs, social networks (Huang & Chang, 2018). Special guests at the fashion event are bloggers. They take photo shoots, which subsequently appear in glossy magazines and social networks. The line between men and women clothing is erasing. There are mixed shows. Male models demonstrate women clothing, and women demonstrate male one. The final output of the models is called Instagram moment. Fashionable clothes are presented not only by people but also by robots, drones, etc. Today brands are independently experimenting with alternative presentation formats: independent shows, fashion parties, exhibitions and media brunches. The presentation format often makes the costume creation process open, introduces new technologies to tailors, provides an opportunity to visit a photo studio and witness the shooting of a new look book collection. The presentation

has the format of an art project on the verge of art and current fashion. The presentation of the collection is often held in the new showroom of the brand, which officially opens on the day of the event combining the presentation of a collection of clothes and the release of a music album, etc. The COVID-19 coronavirus pandemic has greatly accelerated the digitalization of the world. Some Fashion Weeks, Fashion Summits, events, fashion presentation formats have completely switched to online. The market of Digital Fashion, Digital Couture, NFT is actively developing as an alternative to fast fashion. Artificial Intelligence (AI), Virtual Reality (VR), the Internet of Things (IoT) are influenced new requirements of the growing value and the rapid development.

This gives a historic chance of independence in the matter of presenting themselves and their work 24/7 to both already well-known and young designers and new brands. The modern new clothes creation technologies are: 3D (Cvetković, 2018), 4D printing, NNI, smart clothes: the wearable computing and smart clothing for healthcare (Lynn et al., 2018), (Lihong & Xiaodong, 2012), (Kempainen & Rönkä, 2015), (Kumar et al., 2015), (Astaras et al., 2017), BF, etc. It becomes popular on the market.

The development of new clothing technologies has led FI to independence. The technology of creating clothes in the nearest future will become a personal gadget and will appear at every home, like a mobile phone or tablet. In the nearest future, using the gadget, anyone can create for themselves the necessary clothes anywhere and anytime – 24/7. Gadgets make these clothes trendy and fashionable. Thanks to environmentally friendly new materials, unnecessary clothes can be utilized or recycled without polluting the environment. The analyzed types of clothes and new technologies give the possibility to actively develop new presentation formats.

The methodology. In the process of the research, special and definite scientific methods were used: cultural, historical and comparative, comprehensive, informational. The methodological basis of this study was the cultural method. The specifics of this research made it necessary to use the historical and comparative method of the fashion presentation formats. The social conditions of the era, the needs of society in conjunction with the fashion presentation formats were used as the main components of the complex research method. The Internet is an integral part of the application of the information method, which is a means of obtaining, disseminating and exchanging research information between modern, rationally thinking people in information concepts.

The results. Analyzing the appearance, development and transformation of fashionable clothes presentation formats, footwear, accessories, jewelry that have emerged as the result of the progress, the purpose of this study is to introduce a new term into modern FI – INF. There are no scientific papers on this theme at the moment. So this theme requires serious further research.

Discussion. INF has not been researched yet. The sources of the research paper included the scientific and popular articles and the latest practical, experimental and laboratory research material. The methodological research was formed under the influence of the studies by A. Toinbi, V. Hlushkov, M. Kahan, U. Jones, G. Hegel.

Conclusion. As a result of this study, the sources of the research paper included the scientific and popular articles and the latest practical, experimental and laboratory research material have been analyzed. The research field of cultural studies is expanded. The processes of cultural activity which create material values in the form of clothes, footwear, accessories, jewelry have been studied. The development of culture is investigated by identifying the features of creativity of prominent figures, who create world cultural masterpieces and develop new cultural styles. The change of the fashionable clothes presentation formats and their role in the formation of human being and society development is found out.

The appearance of the new types of clothes is considered. It has been identified that the usual spectrum of clothes functioning, denoting social class affiliation, as well as continuing to perform utilitarian and aesthetic functions, is substantially complemented. New technologies of creating clothing provide a significant expansion of the range of its using. It has been found out that the developments of the newest clothes functioning reflect the epoch, time and human needs of the Third Millennium. Thanks to 3D and 4D printing, NNI, smart clothes: the wearable computing, smart clothes for healthcare, BF, etc., the modern ways to new aesthetic lines for FI, as well as to new performances and presentations for clothing are appeared. This potential has posed a number of advantages compared to traditional manufacturing processes. It is fast design process, timeliness and costs reducing dealing with inventory, warehousing, packaging, and transportation. New technologies, as well as new features of clothes allow to review the seasonal cycles of creating clothes, the calendar of their delivery and develop new formats for the presentation of new clothes.

The position, role and specifics of the fashionable clothes presentation formats are identified. The

fashionable clothes presentation format including technical progress and the specifics of each historical period has changed several times. The analysis has shown that the fashionable clothes presentation formats changed in history because of the appearing of new clothes, new human needs and the development of production technologies. The fashionable clothes presentation format is influenced by changes and extensions of the functional values of clothes associated with the human needs which change in the process of human development. Has been, in fact, a confirmation of the transition of humanity to an independent stage in the development of society and civilization. That is why the area of development of the new fashionable clothes presentation formats is relevant and necessary today.

In relation to everything that was said above, the results of the study suggest that INF takes positions of creativity, novelty and freshness. This study influenced the development of the modern cultural processes. It confirmed the necessity of the further research of the fashionable clothes presentation formats.

References

- Astaras, A., Lewy, H., James, C., Katasonov, A., Ruschin, D., & Bamidis, P. D. (2017, January 1). Unobtrusive smart environments for independent living and the role of mixed methods in elderly healthcare delivery: The USEFIL approach. *Health Care Delivery and Clinical Science: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications*. IGI Global. 1307–1324. doi.org/10.4018/978-1-5225-3926-1.ch066 [In English].
- Cannon, G. (2006). *The life and mind of oriental Jones: Sir William Jones, the father of modern linguistics*. Department of English, Texas A&M University. [In English].
- Čiarnienė, R. & Vienažindienė, M. (2014). Management of contemporary fashion industry: characteristics and challenges. *Procedia — Social and Behavioral Sciences*, 156, 63–68. doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.11.120 [In English].
- Crump, S. S. (1992). *United States Patent No. 5,121,329*. <https://patents.google.com/patent/US5121329A/en#patentCitations> [In English].
- Cvetković, D. (2018). *3D printing*. London: Intech Open. <https://www.intechopen.com/books/3d-printing> doi.org/10.3390/su9071266 [In English].
- Dragomanov, M. (1869). *The question of the historical significance of the Roman Empire and Tacitus*. http://chtyvo.org.ua/authors/Drahomanov_Mykhailo/Vopros_ob_ystorycheskom_znachenyy_Rymskoi_ymperyy_y_Tatsyt/ [In English].
- Gabet, O., & Müller, F. (2017). Christian Dior: Designer of dreams. *Thames & Hudson*. <https://www.thamesandhudsonusa.com/books/dior-designer-of-dreams-hardcover> [In English].
- Glushkov, V. (1969). *Modern problems of scientific management*. [In English].
- Glushkov, V. (1973). *Some problems of using computer machines for managing social processes*. At an international conference. [In English].
- Glushkov, V. (1986). *Some problems of automata theory and artificial intelligence*. *Cybernetic*, 477, 424–441. [In English].
- Hollander, A. (1982). *When the Worth was king*. [In English].
- Huang H. S. &, Chang, C. T. (2018). A case study of the fashion show curatorial and experience marketing. The perspective of the actor network theory. *KEER2018, Go Green with Emotion. 7th International Conference on Kansei Engineering & Emotion Research*, 530, 478–488. [In English].
- Kagan, M. (2007). Selected works in 7 volumes. (Vol. 3). *Petropolis*, 758, 654–739. [In Russian].
- Kaiser, S. (2012). *Fashion and cultural studies*. (1st ed.). Berg Publishers. [In English].
- Kemppainen, A., & Rönkä, K. (2015). Roll-to-roll printed and flexible electronics for wearable, healthcare and IoT. In *2015 ICFPE: Program Book, 6th International Conference on Flexible and Printed Electronics, ICFPE 2015 — Taipei, Taiwan, Province of China*. [In English].
- Kumar, A., Levin, E., Cowings, P., & Toscano, W. B. (2015). *Evaluation of the accuracy of Astroskin as a behavioral health self-monitoring system for spaceflight*. NASA Technical Report Server. Document ID: 20150021842 [In English].
- Lihong, B., & Xiaodong, L. (2012). Towards textile energy storage from cotton t-shirts. *Advanced materials*. 24(24). 3246–3252. [In English]. doi.org/10.1002/adma.201200246
- Lynn S. K., Watkins C. M., Wong M. A., Balfany, K., & Feeney D. F. (2018). Validity and reliability of surface electromyography measurements from a wearable athlete performance system. *Journal of Sports Science and Medicine* 17, 205–215. [In English].
- Toynbee, A. (1946). *A study of history*. Oxford University Press. [In English].
- Waddell, G. (2004). *How fashion works: Couture, ready-to-wear and mass production*. UK Ames, Iowa Blackwell Science. <https://trove.nla.gov.au/work/10223842?q&versionId=11892458+220734203+254518775> [In English].
- Yang, S., Song, Y., & Tong, S. (2017). Sustainable retailing in the fashion Industry: A systematic literature review. *Sustainability*, 9(7), 1266. MDPI AG. [In English].

Надійшла до редколегії 21.06.2021

К. В. Кислюк

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СОЦІАЛЬНОМУ МЕДІА «ТІКТОК»

К. В. Кислюк. Особливості репрезентації української ідентичності в соціальному медіа «ТікТок»

«ТікТок» визначено не лише як динамічне і розважальне соціальне медіа, а і як дедалі активніший суспільно-політичний суб'єкт. Обмірковано, що, на відміну від інших популярних у країні соціальних медіа та мереж, «ТікТок» трансліює українську ідентичність водночас на громадянсько-політичному, мовно-культурному та етнонасаженому рівнях одночасно. Визначено найбільш суспільно значущі практики поширення фактичної, мовно-культурної ідентичності українців. Показано, що наймасовіший рівень громадянсько-політичної ідентичності в «ТікТок», натомість, відзначається не надто прихильним ставленням до власної національно-державної належності.

Ключові слова: *медіа, соціальні медіа, соціальні мережі, «ТікТок», українська ідентичність, українська культура.*

К. Kysliuk. Features of Ukrainian identity representation in “TikTok” social media

The purpose of article is to determine the features of the representation of Ukrainian identity in “TikTok” social media.

The methodology. Through a specially account created by the author, a qualitative content-analysis of the videos in the TOP-50 Ukrainian blogs and a search for videos on the most popular Ukrainian studies tags had been conducted. The results of the case had been compared with the data obtained by the author in the process of researching other popular in Ukraine social media and networks – Instagram, Facebook, Telegram.

The results. “TikTok” had been defined not only as a dynamic and entertaining social media, but also as an increasingly active socio-political actor. It has been established that, unlike other social media and networks, “TikTok” broadcasts Ukrainian identity simultaneously at the civic-political, linguistic-cultural and ethnically charged levels. The most socially significant practices of spreading the actual, linguistic and cultural identity of Ukrainians have been identified. These are: a) the practices of using

in network activity only Ukrainian language; b) practices of conscious popularization of the Ukrainian language through the shooting of special videos.

It had been shown that, on the other hand, the most widespread level of civic and political identity in “TikTok” is marked by a not favorable attitude to one’s own national and state affiliation. This is a consequence of inefficient socio-economic modernization of the country in recent decades.

The topicality. This is the first attempt of not popular, but scientific research of “TikTok” as an active socio-political actor in Ukraine.

The practical significance. The information contained in this article may be useful for teaching the various courses, for the scholars, researchers of Ukrainian culture.

Keywords: *media, social media, social networks, “TikTok”, Ukrainian identity, Ukrainian culture.*

Постановка проблеми. У цій статті використовуватимемо загальну і поширену дефініцію «ТікТок» як соціальне медіа, що основане на наскрізному застосуванні технології Web 2.0 – коротких авторських відео, які поширюються виключно користувачами на масову аудиторію.

Попри нетривале існування та репутацію суто розважального соціального медіа для молодіжної аудиторії, від 2018 р. «ТікТок» не лише став найпопулярнішим застосунком з-поміж усіх соціальних медіа у світі, але й розпочав у ньому активно трансформувати старі та впроваджувати нові соціокультурні форми. Водночас, у випадку «ТікТок», загальний тренд до медіатизації світової культури ХХІ ст. часто набуває достатньо радикалізованих, конфліктних форм та подекуди призводить до повної чи часткової його офіційної заборони. На нашу думку, у різних ситуаціях на прийняття подібного рішення значною мірою впливали різні сторонні фактори – від зростання зовнішньополітичного напруження з Китаєм на тлі загострення прикордонного конфлікту між країнами (Індія)

до особистої образи демократично обраного лідера, котрому користувачі «ТікТок» зірвали тріумфальний початок передвиборчої компанії (США) (Frier, 2020), та трагічного наслідування членджу двома школярками (Україна)¹.

Однак питома вага соціальних мереж, месенджерів та інтернет-ЗМІ у продукуванні та поширенні найважливішого медіаактиву ХХІ ст. — новин — продовжує невпинно зростати (з них інформацію про Україну та світ у серпні 2020 р. отримували сумарно 82% респондентів, тобто більше, ніж дивилися центральні канали телебачення (75%)) (Разумков-центр, 2020). З'являється дедалі більше даних про те, що вплив соціальних медіа на суспільну свідомість та формування світогляду подекуди вже перевершує вплив офіціальних ЗМІ. Навіть у Росії, з традиційно високим рівнем довіри населення до них, антиукраїнська кампанія весни 2021 р. не призвела до помітного погіршення ставлення до України російської молоді віком від 18 до 24 років, вочевидь саме через переважання альтернативних центральним телеканалам джерел інформації (Мищенко, 2021). Отже, розуміння особливостей відображення образу України та української ідентичності в застосунку «ТікТок» стає важливим фактором дослідження сучасної української культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. «Серйозність» ставлення до «ТікТок» демонструють присвячені йому наукові публікації. Якщо в базі даних наукової періодики Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського нами знайдено лише одну наукову статтю про маркетингові особливості «ТікТок», то в авторитетній міжнародній наукометричній базі «Scopus» за 2019–2021 рр. лише в режимі All Open Access та галузях «Social Sciences», «Art and Humanities» переглянуто понад 30 публікацій. «ТікТок» розглядається як недостатньо вивчений елемент цифрової культури майбутнього, з такими інноваціями, як удосконалений алгоритм функціонування на основі персональних уподобань користувачів або стрічка вмісту, що становить унікальний, різноманітний, різножанровий і різностильовий за структурою текст (Schellewald, 2021, р. 1451–1452). Він створює новий жанр популярної музичної культури — «пісні-пародії» (Stratton, 2021), здатен використовуватись як новий дидактичний засіб в освіті. Наприклад, розміщення в «ТікТок» студентами-хіміками Каліфорнійського університету в Ріверсайді відео на професійну тематику

не лише сприяло їх більшим навчальним успіхам, але й викликало зацікавлення хімією громадськості через родичів і друзів (Hight, Nguyen, Su, 2021). Впливові світові ЗМІ (зокрема «BBC Radio 1», «BuzzFeed», «Clarín», «The Dallas Morning News», «ESPN», «NBC», «Pulzo», «Teen Vogue», «The Washington Post») поступово запозичують логіку «ТікТок» у новому підході до журналістики для покоління молоді. Вони не буквально танцюють новини, але переймають роботу, яка відбувається в невимушеній та музичній атмосфері, подання інформації веселим, простим і привабливим тоном, на балансі між фактами та позитивними емоціями (Vazquez-Herrero, Negreira-Rey, Lopez-Garcia, 2021).

Зарубіжні науковці ґрунтовно досліджують інструменти функціонування «ТікТок» у новому для нього режимі «political actor», як-то: а) наочність (англ. «visibility»), рекомендації певного контенту на основі мережевої активності самого користувача, які гарантують до нього підвищену увагу; б) редагованість (англ. «editability») через вбудований відеоредактор, який заохочує видозмінювати і, таким чином, редагувати відео, що сподобались; в) асоціативність (англ. «association»), стимулювання до створення, а саме редагування спільного контенту, причетність до якого проявляється не через співтворчість, а через соціальні зв'язки з автором оригінального твору; г) смайли, меми, «серйозні повідомлення» з насиченим емоційним підтекстом («PLEASE SHARE! If biodiversity disappears, humanity won't be far after it» / «ПРОСИМО ПОДІЛИТИСЯ! Якщо біорізноманіття зникне, людство щезне теж») та ін. (Hautea, Parks, Takahashi, and Zeng, 2021, р. 5–7). В умовах дисфункції традиційно організованої політичної системи «ТікТок» ініціює нові практики політичної активності, наприклад, тиражування відео з хештегом #sabarimala (28 млн переглядів) (Vijay, Gekker, 2021, р. 720) на знак солідарності з жінками, котрі марно намагалися забезпечити виконання права на допуск до одного з найпопулярніших в індуїзмі місць паломництва (Vijay, Gekker, 2021, р. 730).

В Україні позитивна суспільна активність «ТікТок» в останній рік набула форми боротьби за українську мову. За деякими підрахунками, «ТікТок» (36,1%) та «Facebook» (26,9%) є найбільш українізованими мережами (Рух добровольців «Простір свободи», 2020, с. 87). Предметом громадських дискусій стали як публічна

¹ На сайті Офіційного інтернет-представництва Президента України ми налічили в період з 12 травня 2020 р. по 22 лютого 2021 р. 11 петицій із вимогою заборони «ТікТок» на території України. Щоправда, лише одна з них набрала 940 голосів із 25 000 необхідних (https://petition.president.gov.ua/search?sort=date&order=asc&search_form=basic&text=TikTok).

зневага до української мови деякими молодими користувачами «ТікТок» (ТСН, 2021), так і позитивний досвід у її обстоюванні популярними тік-ток-блогерами (Громлюк, 2020), наприклад, А. Шимановським. Його постать уже привернула увагу світових медіагігантів (BBC News Україна, 2021). Проте справжнього наукового дослідження цих питань в Україні ще не виконано.

Мета статті — означити особливості репрезентації української ідентичності в застосунку «ТікТок», що є одним із найпопулярніших ресурсів з-поміж усіх соціальних медіа.

Методи дослідження. Стаття базується на культурологічному підході до вивчення «ТікТок». Згідно з ним, означений соціальний медіаресурс відображає особливості (передусім структурно-ментального плану) того соціокультурного середовища (українська культура), у межах якого він функціонує і на яке здійснює певний вплив.

Для підготовки статті використано метод *безпосереднього спостереження* — через спеціально створений акаунт. Автором здійснено *глибокий контент-аналіз* (пошук унікального українознавчого візуального контенту) та його *семантико-семіотичну інтерпретацію* серед вмісту акаунтів з ТОП-50 впливових українських блогерів «ТікТоку» (т.зв. інфлюенсерів) (ТікТок Рейтинг, 2021); серед відеоматеріалів з хештегами #Україна/Украина/Ukraine #УкраинаРоссия #СлаваУкраїні #ЗСУ #патріот #українськийТікТок #мова #українською та ін. (по 100 відео з кожного); серед проукраїнських спільнот (@osnova.maibutnoho).

Отримані результати порівняно з результатами авторських досліджень представлення України та української культури в інших соціальних медіаресурсах — «Instagram», «Facebook», «Telegram», опублікованих у 2018–2020 рр.

Автор виходив з обстоюваної ним концепції різнорівневої української ідентичності, яка корелює з багатуокладністю, до/постмодерністю української культури як такої (Кислюк, 2018). Використання цієї концепції є необхідним зважаючи на те, що самототожність стає однією з провідних функцій соціальних медіа, посідаючи перші місця в персональних ідентифікаційних ієрархіях сучасної молоді і відіграючи роль своєрідного дзеркала, у якому відображаються інші соціокультурні явища, зокрема вміст розміщуваних у «ТікТок» відео.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ще на початку 2021 р. кількість користувачів

«ТікТок» наближалася до 600 млн, це 7 місце у світі серед соціальних мереж (Wearesocial.com, 2021). У середині 2021 р. і в популярних дописах, і наукових статтях постійно називається цифра вже 800 млн користувачів (Schellewald, 2021, р. 1437). Сайт «ТікТок» в Global Internet Engagement посідав 68 місце в серпні 2021 р., додавши за останні 90 днів 18 позицій. 28,3% трафіку генерувалося зі Сполучених Штатів Америки (Alexa.com, 2021). Вік 69% аудиторії «TikTok» становить 13–24 роки (Q-seo. Digital agency, 2020).

За даними KANTAR Україна, «TikTok» вдалося з початку 2020 р. наростити послідовників з 460 тис. до 1,23 млн мобільних користувачів. Частка аудиторії серед користувачів пристроїв на базі операційної системи «Android» серед вікової групи 16–55 років у містах з населенням понад 50 тис. оцінювалась у 16,2% (KANTAR Україна, 2020). Натомість у топі найвідвідуваніших сайтів і завантажених мобільних додатків цієї організації (січень — квітень 2021 р.) цей соціальний медіаресурс відсутній. Ці дані опосередковано підтверджуються підрахунками російського проєкту «WEB-Index» від компанії «Mediascope», який оцінив у травні 2021 р. російську аудиторію «TikTok» у 2 млн 624 тис.¹

На відміну від раніше досліджених нами соціальних мереж, кожна з яких репрезентувала переважно один рівень ідентичності, «ТікТок» відзначається її одночасними репрезентаціями на всіх трьох рівнях. Водночас програмний алгоритм цього соціального медіаресурсу забезпечує найрозуміліше персональне конструювання самототожності саме для користувачів з поколінь Z та A (альфа) через стрічку уподобань «Для тебе». На рівні авторських спостережень можемо припустити, що чим «постмодернішим» є репрезентований рівень ідентичності, тим він популярніший і водночас менш відрефлектованіший. І навпаки — реальний, етнонашражений рівень ідентичності є найреальнішим і найбільш суспільно необхідним, але його репрезентації зачіпають тікток-аудиторію найменше.

Прикладом коректної репрезентації громадянсько-політичної ідентичності є трендове відео інфлюенсера @lana.timon (3.4М слідкувачів, 29.2М уподобань станом на серпень 2021 р.) з авторським коментарем, який доводить усвідомленість відзнятого контенту (рис. 1). Частіше стикаємось з протилежним явищем, коли репрезентація української ідентичності у вигляді

¹ <https://webindex.mediascope.net/report?id=384931>

1000-гривневої купюри слугує об'єктом для відео на сторонню тему інфлюенсера *@mir_glazami_microscopa* (2.6М підписників, 25.1М уподобань) (рис. 2). Або ж у вигляді форми поліціанта вона стає об'єктом жартів у кращих традиціях «меншовартістності» для інфлюенсерів *@peleh.d* (3.1М підписників, 40.1М уподобань) та *@val4a* (2.4М підписників, 33.2М уподобань) (рис. 3). Для порівняння – досліджені нами минулого року популярні telegram-канали («Україна 24/7», «Україна сейчас», «Україна Online», «ТСН», «Инсайдер UA») також відзеркалювали цей рівень ідентичності через відповідну національну символіку, але використовували її виключно як ілюстрацію та фон для інформації про події в Україні. На нашу думку, таким чином дається взнаки не стільки без- або напівдержавне минуле країни, скільки її вкрай неуспішна в плані соціально-економічних трансформацій сучасність (1990–2020-ті рр.). Єдиним позитивним моментом можемо вважати функцію популяризації українського контенту серед зарубіжних користувачів (рис. 4).

Репрезентації мовно-культурного рівня ідентичності є значно менш популярними, проте дійсно суспільно значущішими, особливо зважаючи на неоголошену війну між Росією та Україною. Нині, на відміну від ситуації Громадянської війни 1920-х рр. у Росії, яка сполучалась із більшовицько-українською війною 1917–1921 рр., соціальні маркери ворогуючих сторін не відіграють вирішальної ролі. Водночас цивілізаційно-ціннісні відмінності через «гібридність» протистояння та переважання на пострадянському культурному просторі проросійських паттернів масової культури не завжди уявляються молодим українцям достатньо наочно. Відтак, мова залишається найзрозумілішим маркером «українськості».

Серед інфлюенсерів ТОП-50 знайдено лише один відповідний профіль *@Той_україномовний* (2.1М підписників, 118.6М уподобань), який рейтингується посередині четвертої тисячі у світовому рейтингу найпопулярніших акаунтів «ТікТоку». Попри усвідомлене використання виключно української мови, блогер з Одеси не

відзняв жодного відео з чітким проукраїнським змістом. Так само діють й власники менш популярних акаунтів, наприклад, львів'янин *@the.madaa* (358.6К підписників, 8.3М уподобань). Поєднуючи свою українську з екзотичною зовнішністю, жаргоном і суржилом, він яскраво демонструє ієрархію своїх соціокультурних пріоритетів. На цьому тлі в позитивному плані відрізняється неодноразово згадуваний у ЗМІ *@shymanovski* (205.4К підписників, 4.3М уподобань). Його серія відео «Прокачай свою українську тут» хоча й відрізняється надсучасною формою подання, але ніколи не набирає більше мільйона переглядів (рис. 5). І все ж таки, це набагато кращі показники, ніж у численних спеціалізованих каналів про українську мову, літературу, історію та культуру на Youtube.

За нашими підрахунками, попри зміцнення формального домінуючого статусу української мови та поширення публічних практик її використання фактично у 1,5 рази за останні 15 років, відсоток україномовних українців як носіїв фактичної ідентичності за цей період часу не змінився. Відповідні дані, не претендуючи на їх вичерпну повноту, ми подаємо у таблиці 1. Для її укладання скористались даними лонгтюдного дослідження Центру Разумкова (2006–2016) (Разумков-центр, 2016, с. 7–8) та узагальненнями аналітичного огляду Руху добровольців «Простір свободи» «Становище української мови в Україні у 2020 році», який також включає дані опитувань Фонду демократичні ініціативи ім. Ілька Кучеріва і Разумков-центра в серпні та вересні 2020 р. (Рух добровольців «Простір свободи», 2020). Отже, «ТікТок» можна вважати одним з альтернативних каналів поширення фактичної, мовно-культурної ідентичності українців.

Акаунт *@world_775* (48.3К підписників, 492.5К уподобань) – зразок реальної, етнонараженої ідентичності. Оскільки однією з її засадничих ознак ми вважаємо готовність захищати Україну зі зброєю в руках, то в акаунті наявний мілітарний контент. Він завжди поєднаний із національною символікою, що є типовим переважно для спеціалізованих проукраїнських спільнот

Таблиця 1

Динаміка поширення української мови в Україні 2006–2020 рр.

	2006	2016	2020
Уважаєте мову рідною (%)	52	60	73,4
Розмовляєте вдома українською / переважно українською (%)	46	49	48-53
Спілкуєтесь на роботі / навчанні українською / переважно українською (%)	37	46	57,2

«Facebook»¹. Його питома вага в «ТікТок» є в рази нижчою, хоча подібний контент стабільно збирає багатомільйонні перегляди. Натомість розуміння стану неоголошеної війни між Україною та Росією передається на розміщуваних відео опосередковано (рис. 7). Навіть жартівливий контент на цьому рівні демонструє гордість за країну (рис. 8). Прикметно, на відміну від «Instagram»², відсутнє оспівування такої класичної складової вітчизняної традиції, як особливе етико-естетичне наснаження української природи.

Висновки. На відміну від інших популярних в Україні соціальних медіа та мереж, «ТікТок» транслює українську ідентичність водночас на громадянсько-політичному, мовно-культурному та етнонаснаженому рівнях. Найбільш суспільно значущим є: а) практики використання української мови в мережевій активності та б) практики усвідомленої її популяризації. Загалом вони дійсно дозволяють назвати «ТікТок» одним з альтернативних каналів поширення фактичної, мовно-культурної ідентичності українців в умовах згорання «лагідної українізації» (2014–2019). Натомість найбільш масовим у «ТікТок» залишається рівень громадянсько-політичної ідентичності, який відзначається не надто прихильним ставленням до власної національно-державної належності. Адже для молоді з «ТікТок» незалежність — не цінність, а не надто комфортна даність. Характерною ознакою реальної, етнонаснаженої ідентичності є наявність мілітарного контенту, позаяк у «ТікТок» розуміння стану неоголошеної війни між Україною та Росією частіше передається на розміщуваних відео опосередковано.

Перспективами подальших досліджень ми вважаємо зіставлення текстуальних і візуальних дискурсів репрезентації української ідентичності в довготривалій часовій перспективі.

Список посилань

Alexa.com. (2021). *TikTok.com. Competitive Analysis, Marketing Mix and Traffic*. <https://www.alexa.com/siteinfo/tiktok.com>.

BBC News Україна. (2021). *Жук-Жучок і ТікТок. Як блогер Шимановський допомагає мові*. https://www.youtube.com/watch?v=4h_dB3sWAKQ&t=1s.

Frier, S. (2020). *TikTok Registered for Trump Tulsa Rally With No Plan to Go*. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-06-21/tiktok-teens-reserved-trump-tulsa-tickets-with-no-plans-to-go?sref=Y0jVLcFo>.

Hautea, S., Parks, P., Takahashi, B., and Zeng, J. (April-June 2021). *Showing They Care (Or Don't):*

Affective Publics and Ambivalent Climate Activism on TikTok. Social Media + Society. (p. 1–14).

Hight, M., Nguyen, N., Su, T. (2021). *Chemical Anthropomorphism: Acting out General Chemistry Concepts in Social Media Videos Facilitates Student-Centered Learning and Public Engagement* Matthew Hight, Nhien Nguyen, Timothy Su. *Journal of Chemical Education*, Vol. 98, Issue 4, p. 1283–1289.

KANTAR Україна. (2020). *Як змінилося користування мобільними застосунками за 5 років: соціальні мережі та месенджери*. <https://tns-ua.com/news/yak-zminilosya-koristuvannya-mobilnimi-zastosunkami-za-5-rokiv-sotsmerezhi-ta-mesendzheri>

Q-seo. Digital agency. (2020). *Полный гид по TikTok: аудитория, реклама, алгоритмы, примеры бизнеса*. <https://q-seo.com.ua/blog/polnyj-gid-potiktok>

Schellewald, A. (2021). *Communicative Forms on TikTok: Perspectives From Digital Ethnography. International Journal of Communication*, Vol. 15, p. 1437–1457.

Stratton, J. (2021). *Parodies for a pandemic: coronavirus songs, creativity and lockdown. Cultural Studies*, Vol. 35, Issue 2–3, p. 412–431.

Vazquez-Herrero, J., Negreira-Rey, M.-C., Lopez-Garcia, X. (2021). *Let's dance the news! How the news media are adapting to the logic of TikTok. Journalism*. (Online First, 30 October 2021). <https://doi.org/10.1177/1464884920969092>

Vijay, D., Gekker, A. (2021). *Playing Politics: How Sabarimala Played Out on TikTok. American Behavioral Scientist*, Vol. 65, Issue 5, p. 712–734.

Wearesocial.com. (2021). *Digital-2021. Global overview report*. <https://wearesocial.com/digital-2021>

Громлюк, І. (2020). *«Мене дістав російськомовний контент». Як молодь оголосила у TikTok українську революцію*. <https://ms.detector.media/trendi/post/26086/2020-11-30-mene-distavrosiyskomovnyu-kontent-yak-molod-ogolosyla-utiktok-ukrainsku-revolyuitsiyu>

Кислюк, К. В. (2018). *Українська культура I чверті XXI ст.: повороти модернізаційних перетворень*. ВД «Кондор».

Мищенко, М. (2021). *Провал пропаганди: російські соціальні мережі перемагають телевізор*. <https://uain.press/articles/proval-propagandi-rosijski-sotsialni-merezhi-peremagayut-televizor-1407795>

Разумков-центр. (2016). *Ідентичність громадян України в нових умовах: стан, тенденції, регіональні особливості. Національна безпека і оборона*, 2–3, 2–114. https://razumkov.org.ua/uploads/journal/ukr/NSD161-162_2016_ukr.pdf.

Разумков-центр. (2020). *Як змінились уподобання та інтереси українців до засобів масової інформації після виборів 2019 р. та початку пандемії*

¹ 93-тя ОМБр Холодний Яр. www.facebook.com/93OMBp

² Україна / Ukraine. https://www.instagram.com/ukraine_insta

- COVID-19 (серпень 2020 р.). <https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/yak-zminylys-upodobannia-ta-interesy-ukraintsiv-do-zasobiv-masovoi-informatsii-pislia-vyboriv-2019r-ta-pochatku-pandemii-covid19-serpen-2020r>
- Рух добровольців «Простір свободи». (2020). *Становище української мови в Україні у 2020 році. Аналітичний огляд*. <https://prostirsvobody.org/img/ck341/plugins/filemanager/browser/default/images/Stan.pdf>
- ТікТок Рейтинг. (2021). *Топ 100 TikTok блогерів в Україні*. <https://tlist.net/ru/tiktok/top?countries=UA>
- ТСН. (2021). «*Вс**лась мне ваша мова*»: 15-летняя Tik-Tok-блогер попала в языковой скандал и загрела в «Миротворец». <https://tsn.ua/ru/ukrayina/vs-las-mne-vasha-mova-15-letnyaya-tik-tok-blogger-popala-v-yazykovoy-skandal-i-zagremela-v-mirotvorec-1729936.html>
- ### References
- Alexa.com. (2021). *TikTok.com. Competitive Analysis, Marketing Mix and Traffic*. <https://www.alexa.com/siteinfo/tiktok.com> [In English].
- BBC News Ukraine. (2021). *Beetle-Beetle and TikTok. As a blogger Szymanowski helps with language*. https://www.youtube.com/watch?v=4h_dB3sWAKQ&t=1s [In Ukrainian].
- Frier, S. (2020). *TikTok Registered for Trump Tulsa Rally With No Plan to Go*. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-06-21/tiktok-teens-reserved-trump-tulsa-tickets-with-no-plans-to-go?sref=Y0jVLcFo>. [In English].
- Hautea, S., Parks, P., Takahashi, B., and Zeng, J. (April-June 2021). Showing They Care (Or Don't): Affective Publics and Ambivalent Climate Activism on TikTok. *Social Media + Society* (p. 1–14). [In English].
- Hight, M., Nguyen, N., Su, T. (2021). Chemical Anthropomorphism: Acting out General Chemistry Concepts in Social Media Videos Facilitates Student-Centered Learning and Public Engagement Matthew Hight, Nhien Nguyen, Timothy Su. *Journal of Chemical Education*, Vol. 98, Issue 4, p. 1283–1289. [In English].
- Hromliuk, I. (2020). *"I am tired of Russian-language content". How young people announced the Ukrainian revolution in TikTok*. <https://ms.detector.media/trendi/post/26086/2020-11-30-mene-distav-rosiyskomovnyy-kontent-yak-molod-ogolosyla-utiktok-ukrainsku-revolyuutsiyu> [In Ukrainian].
- KANTAR Ukraine. (2020). *How has the use of mobile applications changed in 5 years: social networks and messengers*. <https://tns-ua.com/news/yak-zminilosya-koristuvannya-mobilnimi-zastosunkami-za-5-rokiv-sotsmerezhi-ta-mesendzheri> [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2018). *Ukrainian culture of the 1st quarter of the XXI century: turns of modernization transformations*. PH "Kondor". [In Ukrainian].
- Myshchenko, M. (2021). *Propaganda failure: Russian social networks win TV*. <https://uain.press/articles/proval-propagandi-rosijski-sotsialni-merezhi-peremagayut-televizor-1407795>. [In Ukrainian].
- Q-seo. Digital agency. (2020). *Complete guide to TikTok: audience, advertising, algorithms, business examples*. <https://q-seo.com.ua/blog/polnyj-gid-potiktok>. [In Russian].
- Razumkov Center. (2016). Identity of citizens of Ukraine in new conditions: state, tendencies, regional features. *Natsionalna bezpeka i oborona*, 2–3, 2–114. https://razumkov.org.ua/uploads/journal/ukr/NSD161-162_2016_ukr.pdf [In Ukrainian].
- Razumkov Center. (2020). *How have the preferences and interests of Ukrainians in the media changed after the 2019 elections? and the start of the COVID-19 pandemic (August 2020)*. <https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/yak-zminylys-upodobannia-ta-interesy-ukraintsiv-do-zasobiv-masovoi-informatsii-pislia-vyboriv-2019r-ta-pochatku-pandemii-covid19-serpen-2020r>. [In Ukrainian].
- Schellewald, A. (2021). Communicative Forms on TikTok: Perspectives From Digital Ethnography. *International Journal of Communication*, Vol. 15, p. 1437–1457. [In English].
- Stratton, J. (2021). Parodies for a pandemic: coronavirus songs, creativity and lockdown. *Cultural Studies*, Vol. 35, Issue 2–3, p. 412–431. [In English].
- TSN. (2021). *"Vs**las mne vasha mova": 15-year-old Tik-Tok blogger got into a language scandal and thundered into the "Peacemaker"*. <https://tsn.ua/ru/ukrayina/vs-las-mne-vasha-mova-15-letnyaya-tik-tok-blogger-popala-v-yazykovoy-skandal-i-zagremela-v-mirotvorec-1729936.html> [In Russian].
- TikTok Rating. (2021). *Top 100 TikTok influencers in Ukraine*. <https://tlist.net/ru/tiktok/top?countries=UA> [In Russian].
- Vazquez-Herrero, J., Negreira-Rey, M.-C., Lopez-Garcia, X. (2021). Let's dance the news! How the news media are adapting to the logic of TikTok. *Journalism*. (Online First, 30 October 2021). <https://doi.org/10.1177/1464884920969092> [In English].
- Vijay, D., Gekker, A. (2021). Playing Politics: How Sabarimala Played Out on TikTok. *American Behavioral Scientist*, Vol. 65, Issue 5, p. 712–734. [In English].
- Volunteer Movement "Space of Freedom". (2020). *The situation of the Ukrainian language in Ukraine in 2020. Analytical review*. <https://prostirsvobody.org/img/ck341/plugins/filemanager/browser/default/images/Stan.pdf> [In Ukrainian].
- Wearesocial.com. (2021). *Digital-2021. Global overview report*. <https://wearesocial.com/digital-2021> [In English].

Надійшла до редколегії 20.05.2021

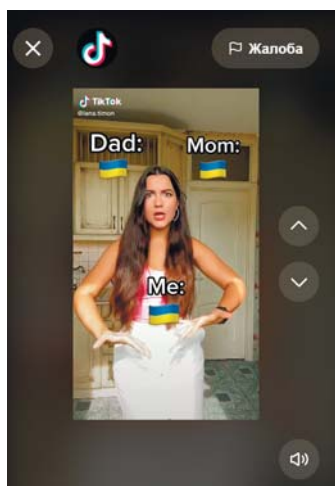


Рис. 1. Скриншот відео @lana.timon

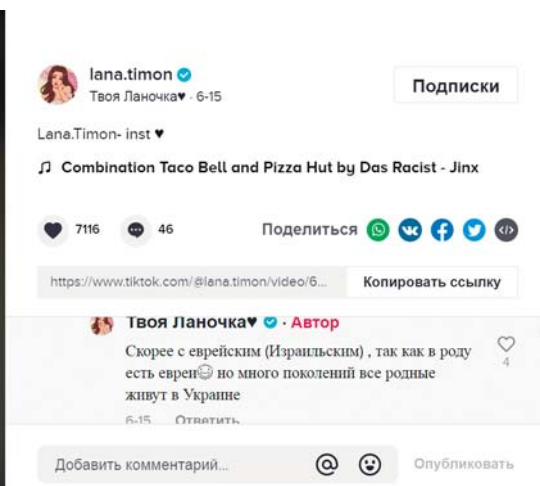


Рис. 2. Скриншот відео @mir_glazami_microscopa



Рис. 3. Скриншот відео @val4a



Рис. 4. Скриншот відео @dj.angelx

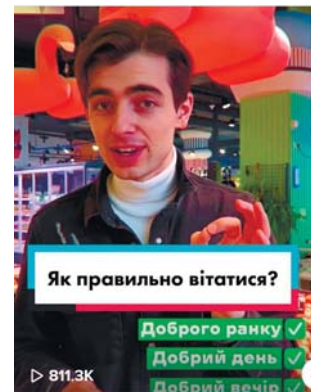


Рис. 5. Скриншот відео @shymanovski

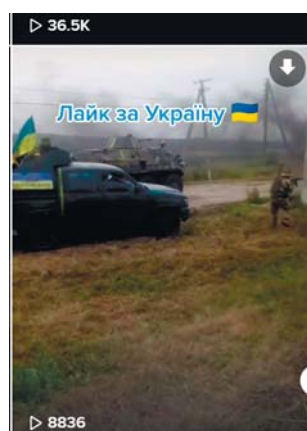


Рис. 6. Скриншот відео @world_775



Рис. 7. Скриншот відео @eldar_babenko



Рис. 8. Скриншот відео @ph_pavlo

ФЕНОМЕН РЕЧІ В ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЯВАХ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

В. В. Петренко. Феномен речі в трансформаційних проявах масової культури

Означено різні розуміння речі в контексті культури. Здійснено спробу аналізу феномену речі в контексті розуміння Ж. Лакана, К. Маркса та М. Гайдегера. порушено питання: що значить річ у сучасному суспільстві, яких трансформацій це поняття зазнавало в історичній перспективі? Масове суспільство продукує масове виробництво, яке заповнює продуктами споживання всі сфери буття людини. Проаналізовано таке положення речей, відповідно до якого річ на різних рівнях (фізичному, соціальному, ціннісному тощо) проявляється по-різному, а також має різні характеристики і властивості, що засвідчує нове розуміння речі в контексті інформаційного суспільства, у якому нівелюється річ фізична і реалізується річ символічна. У результаті виокремлення цих двох понять ми намагались зрозуміти, яким чином річ реалізується в бажанні, адже саме бажання є тією направленістю, яке спонукає людину обирати, і саме цього позбавлена людина ХХІ ст.

Ключові слова: *мислити, річ, ми, я, неолібералізм, місце, капіталізм, споживання, масова культура, символічний капітал, Інші, натовп, бажання, тепер.*

V. Petrenko. The phenomenon of a thing in the transformational manifestations of mass culture

The research deals with a different understanding of things in the context of culture. An attempt was made to analyze the phenomenon of a thing through the scientific-methodological approach of Lacan, Marx, and Heidegger. The article also attempts to answer the main question: what does a thing mean in modern society, and what transformations of this concept took place in a historical perspective. The article analyzes such order of things in which things at different levels (physical, social, axiological, etc.) manifest themselves in different ways, as well as possess different qualities and characteristics, which gives us the opportunity to talk about a new understanding of a thing in the context of an information society, in which the physical thing is nullified and the symbolic thing appears. To distinguish these two concepts, we need to understand how the thing is realized in the desire, because the desire itself is the direction that motivates a person to make a choice, and this is what a person is deprived of the XXI century.

The purpose of this article is a thorough consideration of thing in the context of mass culture.

Designation of connections between human "I" and a thing in the context of the new information society.

The relevance of this article consists in the fact that in modern Western societies there is a loss of the value of a thing as a value that is not only inside the thing itself, but also goes beyond the material world. This is primarily due to mass production and the emergence of a consumer society.

The methodology: the author uses a systematic approach and the analytics is made from the point of view of materialism, existentialism, and psychoanalysis.

The results: the author identifies ten points that characterize the thing in the context of mass culture. The emphasis is on mediocrity as the main agent of consumerism. A broad analysis of the subject is given in the context of social criticism of the USSR and Western societies of the modern type.

The topicality. This article for the first time specifies a correlation between things in popular culture and mediocrity as an extra class phenomenon that significantly affects social processes. It also for the first time analyzes things on the basis of the fundamental philosophical teachings of the XX century and makes connection between Marxism, phenomenology and psychoanalysis, which for a long time have been considered methodological antagonists. The removal of this conflict leads to the discovery of new methodological studies in the field of culture, since they can study human activity from different sides (each with its own), but also closely cooperating with each other.

Practical value. Research in this area using philosophical methodology gives us the opportunity to comprehend the concept of mediocrity and trace its connection with the thing, which in its turn opens up opportunities for us for a deeper understanding of the processes that began to take place after the Second World War. For a modern person, it is very important to ask yourself questions about the relationship between me and things. Questions like these are just as important in the educational process.

Keywords: *thing, think, I, we, neoliberalism, place, capitalism, crowd, desire, consumption, mass culture, symbolic capital, others, everything, now.*

Постановка проблеми. Проблема взаємозв'язку Я та Речі в контексті масової культури набуває важливого значення, зважаючи на дедалі більшу глобалізацію та технологізацію

суспільств, стирання кордонів між Річчю та Я, що призводить до машинеризації антропології людини і виведення її в іншу площину соціальної та міжособистісної взаємодії. Ще в середині ХХ ст. Ж. Бернанос актуалізував перед людиною запитання: «Свобода... для чого?».

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Важливою працею для розуміння речі в контексті масового суспільства є «Вопрос о вещи: Опыт по аналитической антропологии», 2016, В. Подороги. Ця розвідка розкриває сутність поняття Речі, основується на об'єктах мистецтва. Автор намагається відповісти на основні питання філософської аналітики: яким чином відбувається об'єктивація Речі через предмет мистецтва, яким чином контекст предмета об'єктивує річ для спостерігачів мистецтва тощо. Науковець базується на працях М. Гайдеггера, присвячених мистецтву; він, указуючи на онтологічну природу Речі, розкриває її зміст у ціннісній перспективі. У вітчизняній історіографії проблеми, пов'язані з діалектикою мислення, розглянуто в працях: В. Лисий «Логічне вчення Г. Гегеля та виклики часу», В. Шинкарук «Логіка, діалектика, та теорія пізнання Г. Гегеля», «Єдність діалектики, логіки та теорії пізнання», О. Мамалуй «Карл Маркс і Фрідріх Ніцше: чи можлива свобода без (звільнення від) рабства?», «Ф. Енгельс і сучасні проблеми філософії марксизму», екзистенціалізм: В. Табачковський «Людина в есенційних та екзистенційних вимірах», А. Дахній «М. Хайдеггер та екзистенційна філософія», «Людина ХХ століття крізь призму філософії К'єркегора», «Спіноза в контексті екзистенціальної філософії Н. Бердяєва і Л. Шестова», психоаналіз: А. Гірняк «Психоаналіз З. Фрейда як теорія, система і соціокультурне явище», П. Швед «Серія статей з психоаналізу», А. Петушкова «За лаштунками психоаналізу в Україні».

У контексті розгляду конкретного прикладу взаємодії між людиною і річчю, необхідно реалізувати **мету** — означити взаємозв'язки в ситуації тепер¹ між об'єктом і суб'єктом. І в цьому співвідношенні **актуальність** дослідження перебуває в самому предметі і об'єкті, які можна

позначити в короткій формулі «Я, що орієнтоване на Ми, в ситуації тепер», де Я — предмет, а МИ — об'єкт. Трансформація, яка з ними відбувається, буде позначена як (Я\МИ). Ця характеристика свідчить, що масова культура є абстрактною множинністю, для якої характерне пустотіле формулювання «Всі, все...».

Виклад основного матеріалу дослідження.

Масова культура ґрунтується на продукуванні безконечної кількості благ, які є і продуктом виробництва, і об'єктом бажання. Тут бажання водночас — природне (біологічне) і абстрактне (уявне-бажане), що вписується в сучасну економічну модель неоліберального гатунку. Іншими словами, бажання стає товаром і отримує свою символічну ціну. Тобто формула К. Маркса $G - T - G^2$ і еквівалентна йому $T - G - T^3$ у ХХІ ст. ускладнюється; до цієї системи долучається не лише «додаткова вартість»⁴, але і символічний капітал, відповідно до якого образ товару має більшу вартість, ніж сам товар. У цьому співвідношенні слід розмірковувати про теорію символічного, згідно з якою символічний капітал являє собою не просто «уявне бажане»⁵, а уявне бажане, що постійно регенерується і трансформується у своїй формі. Таким чином, наші уявлення про *це*⁶ постійно змінюються залежно від політичної (ідеологічної) кон'юнктури, яка існує тут і тепер. У цій системі важливе місце посідає річ, яка перетворюється на товар, тобто на предмет ідеології. Цей додаток у вигляді ідеологічно-символічної співвідносності речі можна продемонструвати на прикладі елітних марок машин «Porsche» або «Ferrari», які мають символ highclass (тобто річ, створена для певного класу⁷). Цей приклад з автомобілем надає нам наступний крок до розуміння того, як співвідносяться людина та річ — остання поглинає людину, людина ж стає частиною речі або річчю серед інших речей, або річчю всередині речі. І тут не ідеться про Кантову «річ в собі», а про машинерію, яка продукує не лише річ, але і фантазм про неї. Тут можна провести наступну лінію: Я — Р — І, де річ стає провідником між Я та Іншими. Оволодіваючи певними речами, людина інтегрується в певний клас. Але тут

¹ «Ситуація тепер» позначається як темпоральна динаміка, яка існує як зовнішня і внутрішня для «Я», яке перебуває в замкненому стані. Тут слід звертатися до «Буття та час» М. Гайдеггера.

² Гроші — Товар — Гроші — система колообігу грошей за К. Марксом.

³ Товар — Гроші — Товар.

⁴ За К. Марксом: відсоток, який додається до собівартості й корелюється ринком, відіграє роль прибутку.

⁵ С. Жижек «Чума фантазій».

⁶ Будь-яка річ.

⁷ Цей приклад засвідчує актуальність Марксової системи соціальної детермінації.

можна зауважити: попри те, що довкола людини є величезна кількість речей, кореляція відбувається за принципом критичної їх маси, тобто формування об'єктно-предметного середовища за принципами того чи іншого класу. Це відбувається «природним» економічним шляхом, де не існує індивідів, а існують лише функції і постійний перерозподіл функціональних обов'язків на осіб, які виконують ті чи інші дії для підтримки панівної системи.

У контексті розгляду речі слід згадати З. Фрейда і його поняття *das Ding*¹, якому Ж. Лакан присвятив IV і V розділи «Етики». Річ, з одного боку, — це прояв «реальності», яка є *Ich* (Я), тобто річ виокремлюється з Я або випадає з нього, витісняючись у підсвідоме, а з іншого — *das Ding* трактується Ж. Лаканом як Інший. У цьому аспекті важлива праця М. Бубера «Я і Ти», де місце Іншого окреслене як «Воно». Між цими двома поглядами на проблему Речі існує певний зв'язок, оскільки обидві праці відображають ситуацію, згідно з якою Я сприймає іншого не як (Я), а як об'єкт (у Лаканівському сенсі — об'єкт бажання, в Буберівському — як тінь). У цьому випадку можна провести таку лінію: потужне масове виробництво продукує річ, яка стає товаром. Я зіштовхується з річчю, яка перебуває у сфері уявного бажаного, і лише потім матеріалізується як річ, яка має певну цінність (номінальну чи символічну). Потім Я трансформується в частину цієї речі, оскільки ідентифікується через неї. Таким чином Я стає річчю серед речей. Екстраполюючи цю ситуацію на маси: Я переходить в Ми і стає Я\МИ, де ситуація дещо подібна. Оскільки слово «маса» є нічим іншим, як означенням певної абстракції, яка перебуває в площині названого, але не такого, що дійсно існує. Отже, людина, потрапляючи в систему колообігу речей і стаючи річчю, стає товаром, передусім продаючи і купуючи час (трудові стосунки), який, водночас, замкнений у ситуації тут і тепер. Тут постає аксіологічне запитання: де відбувається перетрансформація ціннісних орієнтирів? Де увага зміщується до символічного капіталу речі?

Вартість виноситься не з самого усталеного і непорушного коду (скажімо, таким кодом є декларація прав і свобод), а переводиться в

площину символічної вартості. Тут є важливим не ефект праці, а образ самого Актора², який становить символічно означувану ціну залежно від символічного капіталу, який перебуває в полі Лаканівського «маленького а».

Отже, річ можна розглядати в кількох площинах; як: I) предметно-матеріальний об'єкт³; II) річність⁴ (те, що має вагу і перебуває в площині *Ich*, у процесі витіснення опиняючись у підсвідомому). Можна простежити таку динаміку:

$$\begin{array}{l}
 Я - P - Ck - T - v0 \\
 B1 = B2
 \end{array}
 \quad
 \begin{array}{l}
 I \\
 5
 \end{array}$$

Річ виникає в Я і виходить із Я, характеризується певним символічним капіталом, річ стає товаром і об'єктом впливу інших (Ми). У цьому випадку для I необхідно створити ситуацію відчуження, де Річ, яка має в собі річність (рос. «вещность»), себто вагу, перетворюється на товар, який, водночас, відчужується на користь уявного абстрактного (Ми). Для цього необхідний символічний капітал, яким I наділяє річ. Нівельована вартість у цій схемі виступає як ефект одновимірного *res*, що являє собою ефект ззовні, але не має під собою реальної ваги.

Прикладом такого *res* може слугувати виробництво одноразових пакетів, які безплатно видають у супермаркеті, або пластикова продукція китайської індустрії. Набагато важливіша річ витіснена (*Das Ding*): це можуть бути ті феномени, які проявляються внаслідок певних соціальних змін, скажімо витіснене насилля, яке виринає з підсвідомості мас у той момент, коли воно стає легалізованим на законодавчому рівні⁶. У цьому випадку Річ, про яку розмірковує Ж. Лакан, є об'єктом бажання I. Саме ж Я атакується I через ідеологію, яка поміщена в самому символі. Наведений приклад з автомобілем «Ferrari» має на меті не тільки означити класову належність, але і вказати на неоліберальну ідеологію, яка позначена аксіологічною домінантою, де *res* стає загальноприйнятим благом. У цьому співвідношенні може йти про етику, орієнтовану на споживацтво (*consumerism*), у межах якої Я стає об'єктом для речі, яка, водночас, є керованою I.

¹ Річ.

² Тобто з *lat Actor* того, хто діє

³ *Lat - res - річ*.

⁴ Рос. *вещность* — нім. *Dinglichkeit*

⁵ Я — *Ich* — P (Річ) — C (символічний капітал) — Товар — в 0 (вартість редукована в 0, оскільки річ повинна мати вагу, але в нашому випадку вона витісняється) — B1 — Витіснення, B2 — Відчуження.

⁶ Маються на увазі Нюрнберзькі закони 1935 р. в націонал-соціалістичній Німеччині.

Тут важливо зазначити, що річ «поглинає» людину, ніби всотуючи її в себе, тобто Я стає частиною *res*. Це одна із цілей існуючого порядку речей, згідно з яким панівна політична (ідеологічна) система потребує людину загалом. Якщо в попередні епохи було слухним твердження «знаряддя є продовженням руки», то в ситуації «тепер» можна зазначити, що «тіло є механізм серед механізмів, і саме є частиною механізму».

Слід зазначити, продовжуючи роздуми на тему «масового виробництва», «масової культури», що річ можна розглядати у двох площинах, а саме в розрізі речі, яка має власну значущість для індивіда, і ту, яка відображає положення оречевленого світу. Ці дві диспозиції можуть перетинатися, перебувати в паралельних площинах, але вони нерозривно пов'язані з суб'єктом, а точніше з Я (*Ich*), перед яким постає немало важливих питань: що є Я і яке місце посідає це Я між речами. У контексті масової культури Я знаходиться в речі посередника між собою і Іншими, відіграючи роль сполучника (того, що сполучає його з іншими).

Таким чином, Я посередності опосередковане річчю і описує простір за допомогою неї, оскільки мислить через (і завдяки) *res*. Тут вступає в дію наступний етап роздумів про теперішній стан речей, а саме той світовий органон¹, який є механізмом. У такому разі можна допустити, що нова технократична нарація існує у вигляді інформаційного потоку, який і є самим цим тілом, що містить коди та механізми символічного порядку. Це тіло віртуального², яке перебуває в полі бажаного уявного, яке знаходиться в тій сфері, куди потрапляє річ як і об'єкт, і символ, і товар. Це можливе (потенціально, віртуальне) є нічим іншим, як сучасним поняттям *market place* (віртуальним ринком), у якому річ розчиняється і стає образом (там є і зворотній процес: вона створюється Іншими як образ). Тобто намагання торкнутися до тіла віртуального є одним із функціональних обов'язків Я, яке перебуває в ситуації «тепер». У цьому аспекті річ, а точніше її образ (створений на основі досвіду), виступає провідником суб'єкта в простір символічного-потенціального. У цьому випадку *market place* відіграє роль ефекту масового виробництва як певний прозорий простір уяви,

у якому річ потенціально закладена. Цей простір можна відобразити в категорії «колективне уявне», коли багато людей опосередковано (через комп'ютер) уявляють запропонований товар (образ якого сконструйований Іншими). Тут можна побачити таку лінію трансформації, коли Я делегується Я\МИ і яке прирівнюється до Ми, але ним не є. Цей парадокс можна пояснити тим, що бажання має в собі формулу влади як основу буття. Логіка тут може бути достатньо простою: якщо онтологія людини перебуває в площині оволодіння іншим (цим), то в процесі редукування Я індивідуального до Я колективного ми втрачаємо Я як таке, і в цьому випадку можна відзначити, що оволодіння залишається лише в полі символічного, а не номінального, фактичного. Необхідно стверджувати про те, що *market place*³ відіграє роль того місця, де реалізується символічний капітал.

Ця структура цілком підпадає під модель ідеального, що вміщує все або всіх. Тут відбувається перенос образу християнського раю на товарний образний рай. У цьому випадку можна відзначити рівнозначність «місця» і заміщення вигнання християнського міфу на початку ХХ ст. міфом масового виробництва, який з появою Інтернету трансформувався з предмета реального в предмет віртуальний. Також можна помітити трансформацію валютних розрахункових операцій, які тепер дедалі більшою мірою виконуються через електронні платіжні системи⁴. Таким чином, *res* стає продуктом колективної уяви, водночас *das Ding* не виявляє себе, оскільки залишається [непізнаваним Іншим]. І в цьому випадку індивід не має жодного шансу пізнати іншого (інше), оскільки (воно) не виявляється як предметне, залишаючись у сфері абстрактного.

Отже, річ має такі базисні характеристики:

1. Річ може співвідноситися з двома категоріями *res* і *das Ding*, тобто природою предметного і природою символічного.
2. Річ має номінальну (фактичну) цінність і символічний капітал.
3. Річ може мати аксіологічну цінність (вагу) або бути порожньою (мати 0 значення).
4. Річ може проявлятися в кількох місцях (локусах⁵). Річ проявляється у свідомості. Річ проявляється в так-тут-бути. Річ проявляється в просторі *virtualis*.

¹ (гр. «*ργανον*») – «інструмент, орган».

² *Virtualis lat* – можливе

³ *Market place* – це може бути як *play market*, *e-commerce*, *rozetka*, так і *work.ua*, *headhunter*, *rabota.ua* тощо.

⁴ *PayPal*, *EasyMoney*, *Jandex* Деньги тощо.

⁵ лат. «*Locus*» – місце.

5. Річ може набувати вигляду товару, у випадку як з *res*, так і з *das Ding*.
6. Річ виконує певні функції: пізнавальну (коли дитина грається з кубиками або людина робить експеримент), сакральну (в культових діях), практичну (дієву), описову, творчу тощо. Але в контексті цього дослідження цікава саме функція ідентифікації з одного аспекту. І функція втілення [реального], яке, за Ж. Лаканом, завжди є прихованим.
7. Річ відображає наявне положення речей, тобто вона є ефектом імпліцитних процесів, які відбуваються в суспільстві. Річ може виконувати роль пунктів анамнезу.
8. Річ у масовій культурі стає об'єктом бажання.
9. Річ у масовій культурі в результаті трансформації набуває властивостей суб'єкта (тобто мати потенцію до влади).
10. Річ безпосередньо пов'язана з тілом і є його частиною.

Отже, розкриваючи сутність речі в масовій культурі, необхідно зазначити, що масове продукування речей стає можливим за допомогою великої кількості інституцій, які живлять панівну систему суспільних відносин, продукуючи речі, що трансформуються в товари, які, водночас, трансформуються в уявне-ідеальне (образ речі). Індивід, долучаючись до цієї гри, проходить ті самі рівні трансформації: зіткнення, ідентифікація, розщеплення. Спочатку він зіштовхується з річчю, потім ідентифікує себе із нею (тут одразу відбувається класова детермінація) та розчиняється в ній, стаючи додатком до смартфона, телевізора або частиною супермаркету, у якому Інші купують час. У процесі аналізу речі необхідно звернутися до самої сутності речі, що є «онтологічним поверненням». Тут слід означити два фундаментальних положення, які становлять основу розгортання речі в площинах соціального і індивідуального.

I) поняття габітус — як система диспозицій, що породжує і структурує практику агентів. Якщо розглядати цей термін П. Бурдьє безвідносно до класової детермінації, то можна зазначити, що у випадку посередності ідеологія формулює габітус. Вона закладає правила і норми поведінки індивіда у формулі правильної взаємодії з річчю. Отже, існує певний ритуальний

простір, де річ стає об'єктом і суб'єктом соціальної гри. За допомогою речі, у цьому випадку, відбувається не лише ідентифікація людини і долучення її до певного класу, але і входження в особливі стосунки між людиною і річчю, де, наприклад, володіння речами певного класу підтверджує статус того, хто володіє річчю. У цьому випадку взаємодія з річчю відбувається за тими принципами, які характерні для культури того чи іншого класу. Наприклад, тривалий час у СРСР виключно партійна еліта мала право на автомобілі певного класу¹ (а також вона мала особистих водіїв тощо), що утверджувало їх статус у суспільстві. Саме статус у цьому випадку (як символічне) позначає певну форму стосунків між суб'єктом і об'єктом, де сам об'єкт підважує цінність суб'єкта. Цей ціннісний поворот вказує на те, що річ виступає в ролі того, що забезпечує реалізацію статусу суб'єкта в суспільстві. Для того щоб була реалізована ця вимога, необхідний цілий штат обслуговуючого персоналу, який забезпечуватиме ідеальний стан речі.

II) фундаментальне положення перебуває в площині самої суті речі. У цьому співвідношенні слід порушувати питання про те, що стоїть за річчю в полі індивідуального погляду людини. Тому, абстрагуючись від поняття габітус, можна помислити річ як *Sache*² (те, що М. Гайдеггер називає самостійною річчю, що рече). Це формулювання підходить для того, щоб помислити річ як те, що говорить саме про себе, незалежно від наратора, який говорить про річ. Мається на увазі така феноменологія, яка засвідчує те, що річ є самодостатньою і самостійною даністю, яка об'єктивується у формальному значенні як завершений конструкт (М. Гайдеггер наводить приклад з чашею³, де суб'єкт бачить перед собою форму, але не суть; суттю є сама глина, з якої була зроблена чаша). Водночас онтологічні засади перебувають у площині того зв'язку, який знаходиться у двох регістрах: символічному (якщо зважати на статтю Г.-Г. Гадамера, у якій він аналізує статтю німецького філософа «Виток мистецького твору»⁴, де «Чоботи» Ван Гога⁵ відсилають нас до землі). Далі проступає другий, сутнісно онтологічний регістр, у якому земля відіграє роль того, звідки *все виходить і куди все повертається*⁶. Цей момент можливий

¹ «Газ-12», або «ЗИМ»

² Предмет (річ).

³ М. Гайдеггер, доповідь в Баварській академії 1950 р. (надруковано в «Доповіді і статті», 1954 р.).

⁴ Г.-Г. Гадамер, введенья в працю М. Гайдеггера «Исток художественного творения».

⁵ Г.-Г. Гадамер, «Исток художественного творения».

⁶ Думка М. Гайдеггера в цьому аспекті переплітається із Біблією: «Тоді Господь Бог утворив чоловіка з земного пороку та вдихнув йому в ніздрі віддих життя, і чоловік став живою істотою» (Бут 2,7).

лише в тому випадку, коли річ набуває значення і становить 1 як результат об'єктивації онтологічного 0. Таким чином, тут рух відбувається за принципом від ніщо до цілого. У випадку ж масового виробництва 0 – 2 – 0 схема виглядає приблизно так, коли від «ніщо до множинності і згортання в ніщо».

Це є ефектом масового продукування товарів, цінність яких уже є нівельованою, наділеною 0 значенням при самому конвеєрному виробництві. У цьому випадку множинність є безконечною домінантою, яка відтворює сама себе. Адже це потік речей, потік інформації, який заповнює собою простір буття людини. Індивідуальність, втрачаючи унікальність, всотуючи одновимірність, потребує унікальності як річ, що не може бути повтореною. Ця інтерпретація означає можливі варіанти виходу з нинішньої ситуації.

Висновки. Отже, можна констатувати досягнення нинішнім суспільством «точки неповернення», за якою можна очікувати лише прискорення і пришвидшення темпів виробництва, а значить, і прискорення життя. Аналітика «тепер» дозволяє зрозуміти той спектр кризи, що охопила європейців. Оскільки товарно-грошові відносини не можуть замінити собою «людську етику», яка після тоталітарного ХХ ст. на теренах України пережила трансформацію до «дикого капіталізму» (капіталізму, який капіталізує етику в тому числі). Розмірковувати про речі слід виходячи з самих речей, орієнтуючись на пошук того, що важить саме по собі.

У контексті феноменології й онтології в контексті творів М. Гайдеггера слід зазначити, що людині необхідно почути клич, щоб об'єктивуватися у світі (увійти в етичну систему). Це, напевно, і стане поверненням до основ, від яких людина була відчужена в процесі «зміщення в сторону предметності (оречевленості) буття», з одного боку, і темпорального замикання, з іншого. Постає необхідність самостійного погляду (реалізації самості, до якої необхідно зазірнути так само, як зазирають у безодню). Саме це зазірання за край в обширі трансцендентного окреслює «Я як річ непізнавану», і «річ як непізнаване»; тоді можна буде розмірковувати «про життя як диво, а світ — як про таємницю». У цьому співвідношенні суб'єктно-об'єктні стосунки між Я та res мають віднайти своє нове положення, а означене Ж. Лаканом *Das Ding* набуває для нас нового значення, водночас *Sache* віднаходить своє місце на осі координат соціального простору.

Таке широке розуміння речі дозволяє по-різному акцентувати в тих чи інших дослідженнях,

пов'язаних з розумінням явищ, з якими має справу людина в «ситуації тепер», що, водночас, надає нам можливості наблизитися до розуміння явища посередності через той спектр феноменів, які реалізуються в як фактичне, так і символічне.

Список посилань

- Авдюгин, А. (2018). Никогда более чудо рождества не повторится. *Правмир*. <https://www.pravmir.ru/nikогда-bolee-chudo-rozhdestva-ne-povtoritsya>
- Бурдьє, П. (2005). *Социология социального пространства*. Алетейя.
- Гадамер, Г. (1991). *Актуальность прекрасного*. Искусство.
- Жижек, С. (1999). *Возвышенный объект идеологии*. Художественный журнал.
- Жижек, С. (2006). *Чума фантазий*. Гуманитарный центр.
- Кант, И. (1994). Критика чистого разума. В *Философское наследие* (Т. 118).
- Лакан, Ж. (2006). *Семинары. Книга 7: Этика психоанализа*. Гнозис/Логос.
- Лотман, Ю. (2000). *Семь сфер. Культура и вызов. Внутри мыслящих миров*. Искусство.
- Маркс, К. (2018). *Капитал*. Азбука-классика.
- Маркузе, Г. (1994). *Одномерный человек*. Refl-book.
- Ницше, Ф. (2005–2014). *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Культурная революция.
- Святе письмо*. І. Хоменко (Перекл.). <https://dyvensvit.org/bible/?1-2>
- Филоненко, А. (2019). Мы живем на руинах антропологической катастрофы, но думаем, что все нормально. *Новое Время*. <https://nv.ua/opinion/beda-ukraincev-chego-my-ne-zamechaem-50052226.html>
- Финк, О. (2017). *Основные феномены человеческого бытия*. Канон+.
- Фрейд, З. (2015). *Я и Оно*. Азбука-Классика.
- Хайдеггер, М. (1993). *Время и бытие: Статьи и выступления*. Республика.
- Хайдеггер, М. (1993). *Статьи и работы разных лет*. Гнозис.
- Хайдеггер, М. (2006). *Ницше и пустота*. Алгоритм, Эксмо.
- Энгельс, Ф. (1982). *Происхождение семьи, частной собственности и государства: В связи с исследованиями Льюиса Г. Моргана*. Издательство политической литературы.

References

- Avdiugin, A. (2018). Never again will the miracle of Christmas be repeated. *Pravmir*. <https://www.pravmir.ru/nikогда-bolee-chudo-rozhdestva-ne-povtoritsya> [In Russian].
- Bourdieu, P. (2005). *Sociology of social space*. Aletheia. [In Russian].
- Engels, F. (1982). *The Origin of the Family, Private Property and the State: In Relation to Research*

- by Lewis G. Morgan. Publishing house of political literature. [In Russian].
- Filonenko, A. (2019). We live on the ruins of an anthropological catastrophe, but we think that everything is fine. *Novoye Vremia*. <https://nv.ua/opinion/beda-ukraincev-chego-my-ne-zamechaem-50052226.html> [In Russian].
- Fink, O. (2017). *The main phenomena of human existence*. Canon+. [In Russian].
- Freud, Z. (2015). *I and It*. ABC-Classics. [In Russian].
- Gadamer, G. (1991). *The Relevance of the Beautiful*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Heidegger, M. (1993) *Time and Being: Articles and Speeches*. Republica. [In Russian].
- Heidegger, M. (1993). *Articles and works of different years*: Gnosis. [In Russian].
- Heidegger, M. (2006). *Nietzsche and emptiness*. Algorithm, Eksmo. [In Russian]
- Kant, I. (1994). Critique of Pure Reason. In *Filosofskoe nasledie*. [In Russian].
- Lacan, J. (2006). *Seminars. Book 7: Ethics of Psychoanalysis*. Gnosis / Logos. [In Russian].
- Lotman, Y. (2000). *Semiosphere. Culture and challenge. Inside thinking worlds*. Iskusstvo. [In Russian].
- Marcuse, G. (1994). *One-Dimensional Man*. Refl-book [In Russian].
- Marx, K. (2018). *Capital*. ABC-Classics. [In Russian].
- Nietzsche, F. (2005–2014). *Complete works: In 13 volumes*. Kulturnaja revoliuciia. [In Russian].
- The Bible*. I. Khomenko (Trans.). <https://dyvensvit.org/bible/?1-2>. [In Ukrainian].
- Zizek, S. (1999). *Sublime object of ideology*. Hudozhestvennyj zhurnal. [In Russian].
- Zizek, S. (2006). *Plague of Fantasy*. Gumanitarnii centr. [In Russian].

Надійшла до редколегії 25.06.2021

Є. Ю. Трубаєва

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

РОЗУМІННЯ КУЛЬТУРИ В МЕДІАТИВНОМУ ПРОЦЕСІ

Є. Ю. Трубаєва. Розуміння культури в медіативному процесі

Означено розуміння поняття культури в медіативному процесі, який проаналізовано як засіб успішної комунікації рівноправних партнерів у крос-культурному середовищі в добу глобалізації. Розглянуто питання культурологічної емпатії як провідної складової процесу взаємодії особистостей в умовах мультикультурного суспільства, що зумовлює ефективну безконфліктну діяльність людини без втрати своєї індивідуальності. Доведено, що розуміння культурологічних особливостей розкриває потенціал нових можливостей, які забезпечують узгодженість дій соціальних суб'єктів на основі відповідних культурних цінностей.

Ключові слова: *медіація, культура, культурологічна емпатія, глобалізація, крос-культурне середовище, комунікація.*

Ye. Trubaieva. Conception of culture in the mediative process

The purpose of this paper is to highlight the integrated features of the “mediation” concept in the mediation and cultural context.

The methodology. The study investigates this issue by using the basic methods and principles of cultural studies as well as a number of theoretical research methods (analysis and synthesis, comparative (compared the views of scientists, traditions, values of different cultures), and terminological analysis.

The results. The paper highlights the understanding of the notion “culture” in the mediation process that is analyzed as a means of successful communication of equal partners in a cross-cultural environment in the age of globalization. It investigates the issues of cultural empathy as a leading component of the process of interaction of individuals in a multicultural society, which determines the effective conflict-free human activity without losing their individuality. It is proved that the understanding of cultural features reveals the potential of new opportunities that ensure the coherence of actions of social actors based on the relevant cultural values.

The topicality of this paper is in the generalization of the theoretical concepts in the modern science as for interpretation of interrelations of the phenomenon of culture and mediation.

The practical significance presupposes the ways of implementation of the theoretical cultural principles in the mediation process that enhances the performance.

Keywords: *mediation, culture, culturological empathy, globalization, cross-cultural environment, communication.*

Постановка проблеми. На тлі глобалізаційних процесів на початку XXI ст. дедалі більше загострюються питання налагодження діалогу культур, дослідження механізмів комунікації, медіаційна природа яких є очевидною. Володіння англійською мовою як міжнародною — недостатня умова для взаєморозуміння людей, узгодження міжкультурних відносин та нівелювання загрози конфлікту.

Отже, виникає потреба в дослідженні сутності гармонійної комунікації, що передбачає вміння виявляти відмінності індивідуальних та національних особливостей комунікаторів, формування в них навичок культурної адаптації, емпатії тощо. Усе це актуалізує культуру людини як її життєвий здобуток, частина якого належить їй уже після народження, а інша формується під впливом оточення. У цьому сенсі слушною є теза, згідно з якою «людина не лише розвивається в процесі освоєння нею культури, а й доповнює її новими елементами» (Шейко, 2021, с. 110).

Нині медіація позиціюється як нова міждисциплінарна галузь, окремий професійний напрям. На сучасному етапі існує немало досліджень, що розкривають зміст поняття «медіації» в міждисциплінарному аспекті, а саме: медіаційно-філософському, медіаційно-правовому, медіаційно-лінгвістичному, медіаційно-психологічному, медіаційно-педагогічному, медіаційно-соціальному тощо.

Зважаючи на вищенаведені чинники, **мета статті** — виконати дослідження інтегрованих особливостей поняття медіації в медіаційно-культурологічному контексті.

Відповідно до мети дослідження визначено його завдання:

1. Охарактеризувати тематичний тезаурус з метою визначення «тематичного поля» на базі аналізу філософської, лінгвістичної, культурологічної, юридичної та педагогічної літератури.
2. Розкрити питання культурологічної емпатії як провідної складової процесу взаємодії

особистостей в умовах мультикультурного суспільства.

3. Виявити суть поняття культури в медіативному процесі.

Для досягнення мети та отримання об'єктивної інформації з обраної наукової проблеми використовувалося декілька теоретичних методів дослідження (аналіз та синтез, порівняльний (зіставляли погляди вчених, традиції, ціннісні орієнтації представників різних культур)), культурологічний і термінологічний аналіз.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відомо, що поняття культура і медіація часто використовуються в різних життєвих контекстах. Культура — це поняття, яке здається чимось зрозумілим, яким часто оперують навіть у повсякденних розмовах, але воно залишається таким тільки до того часу, коли його намагаються дефініціювати. Лінгвісти, історики, антропологи, філософи використовували різні підходи з метою окреслити сутність поняття, але й досі не можуть досягнути консенсусу. Культура як суто людський феномен — це певна даність, що частково вже належить кожному з нас від народження через особливий набір ДНК, а пізніше набувається протягом усього життя як результат нашої взаємодії з навколишнім світом. З одного боку, культура — невіддільна частина існування кожної людини, з іншого, це міра усвідомлення того, що криється в цьому надбанні, що привносить у життя та чи інша культура. Наприклад, слушним є запитання вченого антрополога, соціолога, філософа Франка Роберта Вівело: на чому базується культура, включає вона всі аспекти життєдіяльності людини чи стосується лише або здебільшого розумових процесів? (Vivelo, 1978).

Зауважимо, що поняття «медіації», яке походить від латинського «mediatio» (посередництво), виникло в давні часи саме в процесі здійснення комерційних та правових операцій. Його використовували в суспільних відносинах, де медіатор діяв як посередник. Так, феномен медіації в англійських джерелах тлумачиться здебільшого в юридичній, соціолінгвістичній сферах, зокрема в перекладацькій діяльності (G. Garzone (2003)), психологічному аспекті (M. Kondo (1997), H. Mikkelsen (1996), R. Taft (1981)) і розглядається, головним чином, у площині професійно орієнтованої діяльності відповідних фахівців у полікультурному середовищі.

Значним внеском у розробку проблеми є розвідки багатьох вітчизняних і зарубіжних дослідників, які розглядали медіацію в контексті: 1) культурно-історичної психології (Л. С. Виготський (1982–1984));

- 2) культурологічної концепції та теорії культурного опосередкування (Ф. Ніцше (Ницше), В. Лекторский (2004));
- 3) лінгвокультурного посередництва (G. Garzone (2003), G. Zarate (2004));
- 4) міжкультурної комунікації і перекладознавства в контексті взаємодії представників різних культур (В. Комісаров (1984), В. Махінов (2013));
- 5) юриспруденції і права (Т. Білик, Р. Гаврилюк, І. Городиський та ін., 2019).

Використання в різних галузевих та наукових контекстах породжує різночитання в тлумаченні явища. Звідси стає зрозуміло, що питання визначення понять і «культура», і «медіація» донині все ще актуальне й дискусійне.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передусім слід розглянути коло питань, які становлять основні ознаки тієї чи іншої культури. На їх базі людина ідентифікує себе, свою належність до культури чи субкультури або навпаки — відмежовує власну культуру від чужої. Така верифікація дозволяє виявити схожість у культурах, яка може вважатися ключем до налагодження спілкування і взаєморозуміння. Саме такий діалог закладає основу для продуктивних переговорів, медіації, водночас допомагаючи упередити проблеми, які можуть виникнути через не лише ділові або особисті непорозуміння, а і невміння або небажання визнавати культурні відмінності. Утім, необхідно не лише бажати вивчати культурні звичаї представників інших культур або субкультур, а й вчитися розуміти інших людей, не втрачаючи неповторності рідної культури, оскільки обидві культури, як рівноправні партнери, мусять взаємозбагачуватися, вчитися та прагнути кращого взаєморозуміння.

У цьому контексті слушною є концепція видатного українського культуролога В. Шейка (2021), який зазначає, що «народи і культури повинні вийти за межі стадії простої толерантності, якщо така існує, і піднятися до стадії активної і благодійної взаємної співпраці» (с. 13).

На нашу думку, аналізована проблема тісно пов'язана із культурологічною емпатією. *Емпатія* — це поняття, яке стосується когнітивних та емоційних реакцій людини на переживання іншого, її здатність зосередитися на стані іншої людини, розділити її систему ціннісних орієнтацій, відчувати та співпереживати. За словами Дж. Іган (2001), емпатія — це «здатність розуміти і проникати у світ іншої людини, а також передати їй це розуміння».

Іншими словами, культурна емпатія проявляється за умови ерудитності та розуміння співрозмовниками наявності культурних відмінностей, уміння висловлювати свої думки та ідеї без негативних оцінок ані на імпліцитному, ані експліцитному рівнях, з урахуванням і повагою культурних норм та цінностей співрозмовників. Ще в 1970-х рр. науковець Р. Вільямс (1972) наголошував на кореляції між загостренням конфліктів у суспільстві на тлі зростання нерівності та зниженням рівня міжгрупової емпатії. Як зазначає Мартін Л. Хоффман (2000) в праці «Емпатія і моральний розвиток», емпатія є непримітним емоційно-афективним клеєм, що скріплює людей та соціальні спільноти.

Крім того, слушним є висновок української дослідниці О. Гончар, сформульований нею на підставі вивчення феномену педагогічної взаємодії. Згідно з ним, організація конструктивної педагогічної взаємодії передбачає паритетність міжособистісних відносин суб'єктів навчального процесу; комунікативну компетентність; емпатію та рефлексивно-творчий підхід, що сприяє створенню сприятливої атмосфери довіри (Гончар, 2011, с. 25). Усвідомленість ціннісних орієнтацій становить самостійний вибір індивідом цих цінностей, що передбачає прийняття або неприйняття певних цінностей.

Отже, емпатія виступає як процес, що зумовлює вибір дій у ситуації конфлікту, таким чином визначаючи його розвиток.

Проте, як свідчить аналіз, людство, незалежно від культури, національності, має багато спільних ціннісних категорій, а саме любов, повітря, здоров'я, безпека або їжа. Саме ці питання можуть слугувати відправною точкою для налагодження конфлікту, тобто медіативним підґрунтям. Прикладом типу аксіологічної ідентифікації особистості можуть слугувати традиції, культурні звичаї та цінності, спільна мета певної спільноти, етнічні або національні інтереси тощо. Лише основоючись на положенні про схожість культур можливо пізнати культурні цінності, означити відмінності. Розуміння та емпативне ставлення до подібних і відмінних елементів культури зумовлює успішність медіативного процесу, де немає місця ігноруванню значущості культурних та субкультурних характеристик.

Висновки. Медіація — це глобальне явище, що стосується багатьох аспектів життєдіяльності людини. З позицій культурології (медіативно-культурологічне розуміння), медіацію слід уважати невіддільною складовою процесу людської взаємодії, учасникам якої притаманна

культурологічна емпатія. Розуміння культурологічних особливостей генерує потенціал нових можливостей, які забезпечують безконфліктність та успішність комунікативного акту, узгодженість дій соціальних суб'єктів на основі відповідних культурних цінностей.

Отже, медіація в культурологічному розумінні — це надійний шлях до успішної комунікації рівноправних партнерів у крос-культурному середовищі в добу глобалізації.

Перспективи подальших досліджень. Представлене дослідження не вичерпує всіх проблем, пов'язаних із культурологічними основами медіації. Серед перспективних напрямів вирішення наукової проблеми можна означити вивчення комунікативної природи крос-культурної взаємодії, а також особливості організації медіаційного процесу в полікультурному середовищі.

Список посилань

- Білик, Т., Гаврилюк, Р., Городиський, І. та ін. (2019). *Медіація у професійній діяльності юриста*. Екологія.
- Выготский, Л. С. (1982–1984). *Собрание сочинений*. (Т. 1–6).
- Гончар, О. В. (2011). *Розвиток ідеї педагогічної взаємодії учасників навчального процесу вищої школи у вітчизняній педагогічній думці (друга половина ХХ століття)*. [Автореф. дис. д-ра пед. наук, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди].
- Иган, Дж. (2001). Базисная эмпатия как коммуникативный навык. *Журнал практической психологии и психоанализа*, 1. <http://psyjournals.ru/mpj/2010/n1/27846.shtml>
- Комиссаров, В. Н. (1984). Перевод и языковое посредничество. *Тетради переводчика* (Вып. 21, с. 18–26).
- Лекторский, В. А. (2004). Деятельностный подход: смерть или возрождение? *Методологические проблемы современной психологии*. Т. Д. Марцинковская (Ред.). Смысл.
- Махінов, В. Н. (2013). *Теоретичні засади формування мовної особистості в історії розвитку європейського соціокультурного освітнього простору (середина ХІХ — початок ХХ ст.)*. [Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед. наук, Східноукраїнський національний університет імені В. Даля].
- Ницше, Ф. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*. https://books.google.ru/books?id=eF7WBQAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Шейко, В. М. (2021). Медіація поліетносфери як феномену глобалізаційного культурного континууму. *Культура України*, 71, 7–16. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.01>

- Шейко, В. М., Кушнарєнко, Н. М. (2020). *Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія і методологія*. ХДАК.
- Garzone, G. (2003). *Domain-specific English and language mediation in professional and institutional settings*. Arcipelago.
- Hoffman, M. L. (2000). *Empathy and moral development*. <http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam032/99029669.pdf>
- Kondo, M. et al. (1997). *Intercultural Communication, Negotiation, and Interpreting*. In Y. Gambier, D. Gile & C Taylor (Eds.).
- Mikkelson, H. (1996). *Community Interpreting: an emerging profession*.
- Taft, R. (1981). The role and personality of the mediator. In S. Bochner (Ed.), *The Mediating Person: bridges between cultures*. Schenkman.
- Vivelo, F. R. (1978). *Cultural Anthropology: Handbook: A Basic Introduction Paperback*. McGraw-Hill Education.
- Williams, R. M. (1972). Conflict and Social Order: A Research Strategy for Complex Propositions. *Journal of Social Issues*, 28, p. 11–27.
- Zarate, G., Gohard-Radenkovic, A., Lussier, D., Penz, H. (2004). *Cultural Mediation in Language Learning and Teaching*. Council of Europe. Strasbourg Cedex.
- References**
- Bilyk, T., Havryliuk, R., Horodyskyi, I. et al. (2019). *Mediation in the professional activity of a lawyer*. Ekoloheia. [In Ukrainian].
- Garzone, G. (2003). *Domain-specific English and language mediation in professional and institutional settings*. Arcipelago. [In English].
- Hoffman, M. L. (2000). *Empathy and moral development*. <http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam032/99029669.pdf> [In English].
- Honchar, O. V. (2011). *Rozvytok idei pedahohichnoi vzaïemodii uchasnykiv navchalnoho protsesu vyshchoi shkoly u vitchyznianiï pedahohichnii dumtsi (druha polovyna XX stolittia)*. [Abstract of the dissertation of the doctor of pedagogical sciences, Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University]. [In Ukrainian].
- Igan, Dzh. (2001). Basic empathy as a communication skill. *Zhurnal prakticheskoy psikhologii i psikhoanaliza*, 1. <http://psyjournals.ru/mpj/2010/n1/27846.shtml> [In Russian].
- Komissarov, V. N. (1984). Translation and language mediation. *Tetradi perevodchika* (Issue 21, pp. 18–26). [In Russian].
- Kondo, M. et al. (1997). *Intercultural Communication, Negotiation, and Interpreting*. In Y. Gambier, D. Gile & C Taylor (Eds.). [In English].
- Lektorskii, V. A. (2004). Activity-based approach: Death or Rebirth? *Metodologicheskie problemy sovremennoy psikhologii*. T. D. Martsinkovskaia (Ed.). Smysl. [In Russian].
- Makhinov, V. N. (2013). *Theoretical principles of language personality formation in the history of development of the European socio-cultural educational space (middle of XIX — beginning of XX century)*. [Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Pedagogical Sciences, V. Dahl East Ukrainian National University]. [In Ukrainian].
- Mikkelson, H. (1996). *Community Interpreting: an emerging profession*. [In English].
- Nietzsche, F. *Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism*. https://books.google.ru/books?id=eF7WBQAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [In Russian].
- Sheiko, V. M. (2021). Mediation of the polyethnosphere as a phenomenon of the globalization cultural continuum. *Kultura Ukrainy*, 71, 7–16. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.01> [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Kushnarenko, N. M. (2020). *Cultural and art studies: theory and methodology*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Taft, R. (1981). The role and personality of the mediator. In S. Bochner (Ed.), *The Mediating Person: bridges between cultures*. Schenkman. [In English].
- Vivelo, F. R. (1978). *Cultural Anthropology: Handbook: A Basic Introduction Paperback*. McGraw-Hill Education. [In English].
- Vygotskii, L. S. (1982–1984). *Collection of Works*. (Vol. 1–6). [In Russian].
- Williams, R. M. (1972). Conflict and Social Order: Research Strategy for Complex Propositions. *Journal of Social Issues*, 28, p. 11–27. [In English].
- Zarate, G., Gohard-Radenkovic, A., Lussier, D., Penz, H. (2004). *Cultural Mediation in Language Learning and Teaching*. Council of Europe. Strasbourg Cedex. [In English].

Надійшла до редколегії 17.06.2021

Л. І. Турчак

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕТРА ПОТАПЕНКА В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Л. І. Турчак. Діяльність Петра Потапенка в контексті формування та розвитку музичної культури української діаспори

Досліджено життєвий та творчий шлях Петра Потапенка — українського бандуриста, композитора, хорового диригента, учасника та мистецького керівника Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (1950–1964 рр.), засновника першого в західній діаспорі жіночого ансамблю бандуристок (Капела бандуристок Спільки української молоді Америки) (1956 р.). Здійснено спробу охарактеризувати вплив соціокультурного простору та культурно-мистецького середовища на формування творчої особистості П. Потапенка. Проаналізовано історико-культурні аспекти діяльності митця в контексті функціонування вищевказаних колективів та введено до наукового обігу маловідомі факти з біографії митця. Виявлено внесок П. Потапенка в розвиток української музичної культури та бандурництва в американській діаспорі, а також визначено значення його діяльності для української культури ХХ ст. загалом.

Ключові слова: П. Потапенко, діаспора, музична культура, мистецтво бандурного виконання, Капела бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, жіночий ансамбль бандуристок.

L. Turchak. Petro Potapenko's works in context of formation and development of music culture of Ukrainian diaspora

The relevance of studying the works of Petro Potapenko, one of the leading representatives of the Ukrainian music culture of the XX century, is conditioned by the general focus of the modern humanitaristics on the creative activity of emigrants and the efforts to return their artistic heritage to the national listener.

The purpose of this paper is to define the special features of Petro Potapenko's works in the context of development of the Ukrainian music culture of the XX century in diaspora.

The research is carried out using a set of interdisciplinary methods, including, inter alia, a method of historical reconstruction which helps reproduce the mentality and reality of that time based on fragmentary data; biographical method — for the interpretation of facts from Petro Potapenko's life; methods of sociological research that allow to view

music and performance art in interaction with social practices etc.

The results. We have studied the personal and artistic path of Petro Potapenko, Ukrainian bandurist, composer, choir conductor, member and art director of Taras Shevchenko Bandurist Chorus (1950–1964), founder of the first female bandurist ensemble in the Western diaspora called Girls' Bandura Chorus of the Ukrainian Youth Association (1956).

Over the years of its existence (1950s–1980s), the Girls' Bandura Chorus led by Petro Potapenko gave 59 independent concerts and 82 performances in the largest Ukrainian communities in the USA and Canada. The most prominent of them is the 1964 concert that commemorated the unveiling ceremony of Taras Shevchenko's monument (Washington).

During many decades, bandurist ensembles conducted by Petro Potapenko had been powerful centers of Ukrainian bandura art, promoting the national music culture by giving concerts, holding topical events and performing with a Shevchenko program as well as publishing gramophonic records and albums.

The topicality. We have tried to characterize the influence of the social and cultural space and cultural and artistic environment on the formation of Petro Potapenko's creative personality.

The practical research. We have analyzed the historical and cultural aspects of the artist's works in the context of the abovementioned ensembles and provided academic circles with poorly known biographical facts. We have defined Petro Potapenko's contribution to the development of the Ukrainian music culture and bandura art in the US diaspora as well as the meaning of his activity to the Ukrainian culture of the XX century on the whole.

Keywords: P. Potapenko, diaspora, music culture, bandura performance art, Taras Shevchenko Bandurist Chorus, female bandurist ensemble.

Постановка проблеми. Культура української еміграції ХХ ст., особливо української діаспори в Сполучених Штатах Америки та Канади, наразі лишається предметом наукового інтересу, що зумовлено потребою поглибити та розширити уявлення про діяльність представників українського культурно-мистецького середовища в

умовах еміграції, осмислити власну культуру, що через відомі політичні причини поділена на культуру метрополії — українська радянська культура — та культуру діаспори.

Актуальність дослідження діяльності одного з провідних представників української музичної культури ХХ ст. П. Потапенка зумовлена загальною для сучасної гуманітаристики увагою до творчості емігрантів та повернення їх творчого спадку вітчизняному слухачеві. Попри те, що П. Потапенко лишався авторитетною фігурою в середовищі української діаспори як відомий бандурист, композитор, хоровий диригент, учасник та мистецький керівник Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (1950–1964 рр.), засновник Капели бандуристок Спілки української молоді Америки (1956 р.), подробиці його творчої та організаційно-керівної діяльності — недостатньо досліджена тема у вітчизняному академічному вимірі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Музичне мистецтво української діаспори останні роки є одним із напрямів, що активно розробляється вітчизняними мистецтвознавцями, музикознавцями та культурологами (Н. Брояко, І. Джуга (Резнік), В. Дутчак, В. Євтух, В. Єсіпок, Б. Жеплинський, І. Зінків, А. Іваниш, Г. Карась, С. Максимюк, В. Мішалов, Х. Скрипка та ін.).

Зокрема життя та творчість провідних представників української діаспори, професійних бандуристів ХХ ст. висвітлена в монографії Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» (2012), у якій авторка висвітлює маловідомі факти з життя та професійної діяльності багатьох представників української музичної культури діаспори; науковій публікації І. Джуги (Резнік) «Ольга Герасименко — яскравий представник української діаспори» (2018), присвяченій першій жінці-бандуристці, яка виступила з американським симфонічним оркестром; статті В. Єсіпок та А. Іваниш «Василь Ємець — “кобзар у фракі”» (2018а), у якій автори досліджують творчий спадок бандуриста-віртуоза; В. Дутчак «Бандуристи української діаспори — вихідці з Галичини» (2019), де проаналізовано соціокультурне походження Д. Гонти, К. Місевича, Д. Щербини і визначено їх внесок у популяризацію бандури в Польщі в період між двома світовими війнами; О. Кубік, «Ансамблеве бандурне мистецтво в середовищі української діаспори: культурно-історичні аспекти розвитку» (2020) (про діяльність провідних бандурних ансамблів діаспори в історичній ретроспективі) та ін.

Життя та творчість П. Потапенка періоду еміграції раніше не були предметом спеціального вивчення в Україні через цензурні обмеження та недоступність багатьох матеріалів. Однією з перших праць представників української діаспори, у якій містяться матеріали з життя і творчості П. Потапенка, є книга У. Самчука «Живі струни» (1976), присвячена Капелі бандуристів імені Тараса Шевченка, основою якої стали мемуари її учасників.

Наразі окремі аспекти діяльності П. Потапенка висвітлено в статті О. Бобечко «Творчо-виконавська діяльність Дівочого ансамблю бандуристок (Детройт, США) в контексті збереження та популяризації української культури за межами України» (2019), у якій дослідниця розглядає особливості функціонування Дівочого ансамблю бандуристок при осередку Спілки української молоді Америки імені П. Орлика й виявляє внесок його учасників та керівника — П. Потапенка в збереження й популяризацію національної культури за межами України; наукових працях В. Дутчак «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ — початку ХХІ ст.» (2013), «Мистецькі здобутки бандуристів української діаспори США» (2018) та «Культурно-мистецькі здобутки Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка (США): до 100-річного ювілею колективу» (2019), у яких дослідниця виокремлює здобутки в бандурному мистецтві української діаспори Сполучених Штатів Америки і, серед інших, аналізує роль у його розвитку П. Потапенка.

Мета статті — виявити особливості діяльності П. Потапенка в контексті специфіки розвитку української музичної культури ХХ ст. в діаспорі.

Для досягнення поставленої мети автор ставить завдання: реконструювати життєвий та творчий шлях П. Потапенка в Україні та за її межами, уточнивши біографічні подробиці, маловідомі факти з життя митця в еміграції; проаналізувати участь П. Потапенка в діяльності музичних організацій української діаспори; виявити особливості соціокультурної та творчої адаптації композитора, хорового диригента і бандуриста в інокультурі.

Дослідження здійснюється за допомогою набору міждисциплінарних методів, зокрема методу історичної реконструкції, що сприяє відтворенню ментальності та реалій доби на основі фрагментарних даних; біографічного методу — для інтерпретації фактів життєвого шляху П. Потапенка; методів соціологічного дослідження, що дозволяють розглянути музичне та

виконавське мистецтво у взаємодії з соціальними практиками, тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Петро Аврамович Потапенко (1914–1998 рр.) народився в с. Березові (нині с. Садове) Коростишівського району Житомирської області в родині механіка сільського парового млина та сестри українського математика, кандидата фізико-математичних наук, професора В. Можара, розстріляного за рішенням Київського обласного управління НКВС у 1937 р. за звинуваченням у націоналізмі. Завдяки музичному обдаруванню батька, Петро опанував гру на бандурі, а натхненний виступом гастролюючих музик заснував та очолив шкільний оркестр народних інструментів.

З 1930 р. юнак переїздить до Києва, з метою професійного навчання музиці. Під час навчання в Київській консерваторії за класом бандури в Грищенка та М. Опришка (художній керівник Київської капели бандуристів у 1930–1933 рр.; засновник та керівник ансамблю бандуристів Київського радіоцентру) (Українська музична енциклопедія, 2016, с. 469) та класом хорової диригентури Г. Верьовки (у 1937–1941 рр.), П. Потапенко був керівником кількох капел бандуристів. Так, у 1938 р. його, як найкращого студента, рекомендовано Г. Верьовкою на посаду керівника-диригента організованого в 1934 р. українським бандуристом і музичним діячем М. Полотаєм жіночого ансамблю бандуристок (під його керівництвом колектив посідав почесні місця на всеукраїнських конкурсах). Окрім того, П. Потапенко очолював ансамбль бандуристів Київського будинку культури Червоної армії, Київського палацу культури судноремонтного заводу та керував ансамблем бандуристок Вінницького будинку культури Червоної армії (з 1939 р.) (Українська музика онлайн, 2013).

Наприкінці літа 1942 р. він разом з односельцем, бандуристом Є. Цюрою, колишнім учасником ансамблю бандуристів при державному радіо (з 1935 р.), приєднується до створеної в окупованому Києві восени 1941 р. на базі частини колективу Першої зразкової капели бандуристів Наркомосу УРСР (капелу не було евакуйовано разом з іншими мистецькими організаціями в липні 1941 р., а її учасників мобілізовано до лав армії) Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка (мистецький керівник — Г. Китастиий). За підтримки відомого кінорежисера і скульптора І. Кавалерідзе, який очолював міський відділ культури та освіти Києва, колективу вдавалося

давати концерти в українських селах (Макаренко, 2012). Л. Корсун стверджує, що Капелі, за сприяння директора видавництва «Волинь» С. Скрипника, який прагнув підняти «дух боротьби за самостійну Україну» серед місцевого населення, адже «дійсне обличчя німецької окупаційної влади, що замість волі несла рабство» (Корсун, 2007) вже почало проявлятися, було дозволено давати концерти на Волині (у Рівному, Луцьку, Жидачіві та ін.).

Дослідники наголошують, що вплив кобзарської пісні у виконанні капели на піднесення націонал-патріотичних почуттів на окупованих територіях був настільки великий, що німці заборонили колективу будь-які виступи для місцевого населення (Єсипок, Іваниш, 2018b, с. 140).

5 серпня 1942 р. колектив капели вивезено до Німеччини (12 бандуристів та директор Капели І. Майстренко, до яких безпосередньо на залізничній станції в Києві долучилися Є. Цюра, П. Потапенко, І. Кагарлицький та І. Яровий), проте замість обіцяної концертної діяльності в таборах остарбайтерів їх відправлено до штрафного табору «Шупен 43» на південному заході країни в Гамбурзі. За свідченнями вітчизняних дослідників, лише за три місяці, після втручання Українського комітету в Берліні, бандуристів передали в розпорядження місцевої концертної організації «Kraft durch Freude» («Крафт дурх Фройде»), під наглядом якої вони здійснювали концертні виступи в таборах «OST» («ОСТ») (колектив дав 370 концертів у 168 містах Німеччини протягом грудня 1942 р. — жовтня 1943 р.).

У жовтні 1943 р. Капела опиняється в Рівному, отримавши шеститижневу відпустку. Проте концертна діяльність на українських землях тривала значно довше, до травня 1944 р., а з наближенням Червоної армії П. Панасенко з іншими бандуристами евакуювалися з Галичини до Угорщини, потім — до Словаччини, Чехії, Австрії та Німеччини. Побоюючись репатріації, колектив у липні 1944 р. переїздить спочатку до Нотцінгу (біля Мюнхену), потім, дивом уникнувши репатріації у квітні 1945 р., до Лайму (в американський табір для переміщених осіб), а в жовтні 1945 р. до Інгольштадту (між Нюрнбергом та Мюнхеном). Саме в Інгольштадті починається новий період діяльності Капели, головою управи якої було обрано П. Потапенка (Корсун, 2007). Після дворічної творчої діяльності, у 1948 р., колектив опиняється в Регенсбурзі (Єсипок, Іваниш, 2018b, с. 140), а у 1949 р., за сприяння голови відділу З'єданого

українсько-американського допомогового комітету в Детройті І. Панчука, П. Потапенко, разом з іншими членами колективу Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, емігрує в Сполучені Штати Америки.

Перший концерт відбувся в детройтському залі «Месонік Темпл», невдовзі проведено концертне турне містами США та Канади, а в 1958 р. – гастрольні виступи в Європі (Англія, Бельгія, Нідерланди, Данія, Іспанія, Німеччина, Франція, Швеція, Швейцарія).

У 1956 р. П. Потапенко, при осередку СУМА ім. Пилипа Орлика в Детройті, за сприяння А. Никончук та Є. Репети, заснував перший у західній діаспорі Жіночий ансамбль бандуристок (Girls Bandura Chorus Of The Ukrainian American Youth Ass'n in Detroit) (Дутчак, 2018, с. 90). До складу ансамблю спочатку увійшли учасниці осередку Спільноти української молоді Америки ім. П. Орлика, а згодом оголошено набір професійних бандуристок та вокалісток (зокрема Г. Андреадіс, В. Биковець, Х. Липецька, Г. Кравченко, О. Денисенко, Т. Дехтяр, Г. Бабій, М. Брездень та ін.). Талановитому мистецькому керівникові П. Потапенку вдалося зібрати професійний склад учасниць під головуванням Л. Казанівської-Врублевської та адміністрацію – Є. Репету та Д. Трушу.

Виступи колективу користувалися неабиякою популярністю, про що свідчать численні концерти. Відповідно до бачення П. Потапенка, концерти мали форму літературно-музичних монтажів: поруч із музичними творами (українські народні історичні, жартівливі, ліричні, повстанські та стрілецькі пісні, зазвичай в аранжуванні П. Потапенка; авторські музичні твори Г. Китастого та Р. Купчинського; музичні твори на слова Лесі Українки, Т. Шевченка) рецитатори К. Потапенко та В. Потапенко читали вірші Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Б. Лепкого, Є. Маланюка, Є. Плужника, С. Петлюри, Я. Славутича, О. Олеся, В. Пачовського, О. Колесси та ін.

Визначити репертуар ансамблю можемо завдяки тематичним платівкам «Мій рідний край», «Українські колядки», «Нагадай, бандуро, співами», «В 20-ліття Капелі Бандуристок» та «У 25-ті роковини. Дівоча Капеля Бандуристок», запис яких було організовано П. Потапенком на детройтських студіях звукозапису «High Fidelity Recordings, Inc.», «Cinderella Ballroom» та ін. Наприклад, до платівки «Нагадай, бандуро, співами» увійшли: українська народна пісня зі Стрийщини «Ой там, ой там на горі», українські народні пісні «Женчикок-бренчикок»,

«Сонце сходить», «Та куди їдеш Явтуше», «Ой у лісі два дуби», українська повстанська пісня «Не хилися берізонька», соло В. Биковецької «Нагадай, бандуро, співами» та «Геть те думи», соло Н. Кравченко «Чи знаєш ти», «Ой дівчина Уляна»; а до платівки «Українські колядки» – музичні твори «Діва Марія», «Радійте всі, Христос народився», «На річці Йордан», «В Єрусалимі», «Зірка над Віфліємом», «За пагорбом», «Нова радість стала» та ін.

За роки діяльності (1950–1980-ті рр.) Жіночий ансамбль бандуристок під керівництвом П. Потапенка здійснив 59 самостійних концертів та 82 виступи перед найбільшими українськими громадами США та Канади, одним із найвизначніших з яких став концерт 1964 р. з нагоди відкриття пам'ятника Т. Шевченку (Вашингтон).

Діяльність П. Потапенка в колективі Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка на теренах Північної Америки, окрім виконавської, включала і організаційну: у 1959 р. його обрано диригентом Капели; у 1960–1962 рр. – мистецьким керівником; ним організовано суботні та недільні концертні виступи з Шевченківською програмою, а також підготовлено і проведено тримісячне гастрольне турне в 1961 р. (38 концертів).

У 1961 р., з нагоди 100-річчя від дня смерті Т. Г. Шевченка, під диригуванням П. Потапенка здійснено запис грамплатівки «Слово Тараса». Складовою програми, до якої увійшли пісні на слова Т. Шевченка, пісні про видатного українського поета, а також його улюблені пісні, зокрема «Прометей» (музика К. Стеценко), «Ой в саду», «Сон», «Ой три шляхи широкії», «Розрита могила», «Кантата» М. Лисенка (П. Потапенко переробив фортепіанний супровід кантати для чоловічого хору в супроводі бандур), «Чом дуб не зелений», «Довго Кармелюк світом ходив», «Сонце гріє», «Вітер віє», «У перетику ходила», «Дума про Нечая» та «Пісня про Тютюнника», стала пісня «Ще не вмерла Україна», що вважалася в діаспорі народним гімном України (Макаренко, 2012).

У 1991 р. П. Потапенко в складі Капели бандуристів ім. Т. Шевченка здійснював гастрольні виступи в Україні, творчим результатом яких стало укладання збірки народних пісень в авторській обробці та творів українських композиторів «Під срібний дзвін бандури» (1993).

Протягом багатьох десятиліть колективи бандуристів під керівництвом П. Потапенка були могутніми осередками українського бандурного мистецтва, пропагуючи національну музичну культуру засобами концертної діяльності,

проведенням тематичних вечорів та виступів із Шевченківською програмою, а також виданням грамплатівок і репертуарних збірників.

Перспективи подальших досліджень професійної діяльності П. Потапенка полягають у виявленні особливостей композиторської та диригентської творчості митця в еміграції.

Висновки. На становлення особистості П. Потапенка та формування його світоглядних позицій значний вплив здійснило культурно-мистецьке середовище (навчання в провідних представників українського музичного мистецтва, співпраця та спілкування з визначними особистостями національного громадського й культурно-мистецького життя в 1930-ті рр.) та соціокультурний простір (як конструйоване людиною через соціальні зв'язки просторове середовище, означені особливості якого реалізуються на певній території (за О. Орловою)). Багатогранність особистості П. Потапенка проявилася не лише у високій майстерності гри на бандурі в складі Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, але і в диригентській, композиторській, організаційно-керівній (голова управи Капели, засновник Жіночого ансамблю бандуристок, мистецький керівник капел бандуристів) та музично-громадській діяльності. Результатом його діяльності стало:

- примноження кращих здобутків національної школи бандуриництва;
- розробка нових перспектив еволюції ансамблевого виконавства на бандурі відповідно до специфіки соціокультурного середовища української діаспори ХХ ст. та тенденційних особливостей музичного мистецтва;
- створення розширеного репертуару, основу якого становили українські народні пісні (історичні, жартівливі, ліричні, повстанські, стрілецькі) та твори сучасних композиторів;
- здійснення концертної та гастрольної діяльності містами США, Канади та Західної Європи, з метою підтримки патріотичного духу українців діаспори, розвитку української національної культури.

Список посилань

Бобечко, О. (2019). Творчо-виконавська діяльність Дівочого ансамблю бандуристок (Детройт, США) в контексті збереження та популяризації української культури за межами України. *Мистецтво. Культура. Освіта*, Збірник наукових праць Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Вип. 3, 19–24.

Джуга (Резник), И. С. (2018). Ольга Герасименко — яркий представитель украинской диаспоры. *Израиль XXI. Музыкальный журнал*, 2 (64), 9.

Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ — початку ХХІ ст.*

Дутчак, В. (2018). Мистецькі здобутки бандуристів української діаспори США. *Американська історія та політика*, 5, 86–95.

Дутчак, В. (2019). Бандуристи української діаспори — вихідці з Галичини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2 (1), 102–116.

Дутчак, В. (2019). Культурно-мистецькі здобутки Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка (США): до 100-річного ювілею колективу. *IX Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія*, Збірник наукових статей (до 100-річчя Національної Академії наук України). (с. 189–199).

Єсіпок, В. М., Іваниш, А. А. (2018а). Василь Ємець — «кобзар у фракю». *Молодий вчений*, 1 (53), 135–138.

Єсіпок, В. М., Іваниш, А. А. (2018b). Творчий та історичний шлях капели бандуристів імені Т. Шевченка. *Молодий вчений*, 1 (53), 139–143.

Карась, Г. В. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*. Тіповіт.

Корсун, Л. (2007). Хоробра «сімнадцятка», яка зберегла Капелу. *Час і Події*, № 32.08.09. Отримано Травень, 2021 з <https://www.chasipodii.net/article/1845/>

Кубік, О. (2020). Ансамблеве бандурне мистецтво в середовищі української діаспори: культурно-історичні аспекти розвитку. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки»*. Вип. 31, 220–225.

Макаренко, Г. (2012, Апрель, 13). Человек, прославлявший Тараса Шевченко за рубежом. *День*. Отримано Травень, 2021 з <https://day.kyiv.ua/ru/article/pochta-dnya/chelovek-proslavlyavshiy-tarasa-shevchenko-za-rubezhom>

Опришко Микола Васильович (2016). *Українська музична енциклопедія*. (Т. 4: Н – О, с. 469–470). Г. Скрипник (Гол. редкол.). ІМФЕ НАНУ.

Потапенко Петро Аврамович (2013). *Українська музика онлайн*. Отримано Травень, 2021 з <https://ukrmusic.online/encyclopedia/potapenko-petro-avramovych>

Потапенко, П. (1993). *Під срібний дзвін бандур*. Музична Україна.

Самчук, У. (1976). *Живі струни. Бандура і бандуристи*.

References

Bobechko, O. (2019). Creative and performing activities of the Girls Bandura Ensemble (Detroit, USA) in the context of preserving and promoting Ukrainian culture outside Ukraine. *Mystetstvo. Kultura. Osvita*, Collection of scientific works of the Educational

- and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Issue 3, 19–24. [In Ukrainian].
- Dzhuga (Reznik), I. S. (2018). Olga Gerasimenko is a prominent representative of the Ukrainian diaspora. *Izrail XXI. Muzykalnyi zhurnal*, 2 (64), 9. [In Russian].
- Dutchak, V. (2013). *Bandura art of the Ukrainian expatriate community of the XX — the beginning of the XXI century*. [In Ukrainian].
- Dutchak, V. (2018). Artistic achievements of bandura players of the Ukrainian diaspora in the USA. *Amerykanska istoriia ta polityka*, 5, 86–95. [In Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019). Bandura players of the Ukrainian diaspora are natives of Galicia. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, 2 (1), 102–116. [In Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019). Cultural and artistic achievements of the Bandura Band. Taras Shevchenko (USA): for the 100th anniversary of the team. *IX Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv. Mystetstvoznavstvo. Kulturolohiia*, Collection of scientific articles (for the 100th anniversary of the National Academy of Sciences of Ukraine). (pp. 189–199). [In Ukrainian].
- Yesypok, V. M., Ivanysh, A. A. (2018a). Vasyl Yemets — “kobzar in a tailcoat”. *Molodyi vchenyi*, 1 (53), 135–138. [In Ukrainian].
- Yesypok, V. M., Ivanysh, A. A. (2018b). Creative and historical path of the bandura band named after T. Shevchenko. *Molodyi vchenyi*, 1 (53), 139–143. [In Ukrainian].
- Karas, H. V. (2012). *Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the XX century*. Tipovit. [In Ukrainian].
- Korsun, L. (2007). The brave “seventeen” who saved the Capella. *Chas i Podii*, No. 32.08.09. Retrieved May, 2021, from <https://www.chasipodii.net/article/1845/> [In Ukrainian].
- Kubik, O. (2020). Ensemble bandura art in the Ukrainian diaspora: cultural and historical aspects of development. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”. Seriia “Istorychni nauky”*. Issue 31, 220–225. [In Ukrainian].
- Makarenko, H. (2012, April, 13). The man who glorified Taras Shevchenko abroad. *Den*. Retrieved May, 2021, from <https://day.kyiv.ua/ru/article/pochtadnya/chelovek-proslavlyavshiy-tarasa-shevchenko-za-rubezhom> [In Ukrainian].
- Opryshko Mykola Vasylovych (2016). *Ukrainian music encyclopedia*. (Vol. 4: H – O, pp. 469–470). H. Skrypnyk (Ch. Ed.). Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M. T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Potapenko Petro Avramovych (2013). *Ukrainian music online*. Retrieved May, 2021, from <https://ukrmusic.online/encyclopedia/potapenko-petro-avramovych> [In Ukrainian].
- Potapenko, P. (1993). *Under the silver bell of the bandura*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Samchuk, U. (1976). *Live strings. Bandura and bandura players*. Detroit. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 31.05.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.09*

УДК 786.8(477)

А. Я. Сташевський

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ТИПОВІ ФАКТУРОФОРМУЛИ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ БАЯНА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ОГЛЯД ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ

А. Я. Сташевський. Типові фактуроформули в сучасній музиці для баяна українських композиторів: огляд та систематизація

Досліджуються найтипівіші фактурні комбінації і формули сучасної баянної музики на прикладі творчості українських композиторів. Розглянуто й систематизовано такі групи фактурних комбінацій сучасної баянної музики та їх різновиди, як: перекликання, стереофонія, педалізація арпеджована, педалізація звукорядова, одноголосні структурно-модульні побудови, акордові транспозиції різної інтервальної алгоритміки, спрощений акомпанемент, багатоктавні дублювання тощо. Акцентується, що типові баянні фактуроформули, які часто трапляються в художній площині музичних творів, позначаючи певну універсальність свого викладу, відіграють важливу роль у формуванні своєрідного стильового почерку сучасного баянного мовлення.

Ключові слова: сучасна баянна музика, баянна творчість українських композиторів, музична фактура, фактурні утворення, фактуроформули.

A. Stashevskiy. Typical texture formulas in contemporary music for button accordion of Ukrainian composers: review and systematization

The relevance of the topic and problem statement. In the process of formation and development of the original style of button accordion music one of the most important roles is played by the factor of texture, which fully embodies the instrumental specificity of the button accordion, and reflects the originality of forms and varieties of musical fabric in button accordion works. The study of the peculiarities of texture organization, as well as highlighting the main trends in texture formation in modern button accordion music, in particular in the works of Ukrainian composers, is seen as an urgent task to understand the essence of the phenomenon of modern button accordion, and in general – to develop domestic musicology in instrumental art. In previous works of the author

of this article, an attempt was made to systematize the textured formations of modern button accordion music, which are determined by the specifics of the design of button accordion keyboards (Stashevskiy, 2021). Continuing further study of the textured organization of modern music for button accordion, there is a need to identify and systematize other typical for this work samples of texture and its components, the structure of which is not due to the structural configuration of sound keys on button accordion keyboards. That is, those that are more universal, but, at the same time, are characterized as typical of modern button accordion art.

The purpose of the study is to study the most typical textural elements and combinations of modern button accordion music, as well as their systematization based on the analysis of their internal structural organization.

The methodology used in this article is based on the use of methods of theoretical musicology (primarily, analysis of elements of musical language and means of expression), as well as methods of structural and system analysis, generalization and classification.

The results. The systematization of typical original texture formulas of modern button accordion creativity carried out in this work provides their division into certain groups and kinds (subgroups) in the middle of these groups, in particular: reverberation (chordal and mixed); stereophony (pulsation, transmission, unison); pedalling arpeggio (rhythmic, non-rhythmic); pedal scale (cluster crescendo); monophonic structural-modular constructions (chromatic by broken intervals; gamma-shaped-arpeggio based on a 5-element fingering group); chord transpositions (interval-algorithmic (chromatics; m3; m2-B2; etc.), thematic-melodic); simplified accompaniment (alternation of tessitura-polar sounds); multi-octave duplications (unison, decomposed-arpeggio).

The topicality of the work lies in the fact that for the first time in modern musicology the textured

elements of modern button accordion music have received analytical discourse and systematization.

The practical significance of the work lies in the possibility of its use in theoretical courses on the study of button accordion art, as well as in the practical work of button accordionists.

Conclusions. To sum up, we can state that the considered original textural elements and formulas are typical for modern button accordion music, as they occur in works in many cases. The typical button accordion texture formulas considered in this article, which are often found in the artistic plane of musical works, play an important role in the formation of a kind of stylistic handwriting of modern button accordion speech. At the same time, they, in contrast to the group of determinant texture formulas, reflect a certain universalism of their presentation, as they can be transferred to other instrumental texture (keyboard instruments) conditions and implemented in them.

Keywords: *modern button accordion music, button accordion works of Ukrainian composers, musical texture, textural formations, texture formulas.*

Постановка проблеми та її актуальність.

Під час становлення і розвитку оригінального стилю баянної музики одну з найважливіших ролей відіграє чинник фактури, який повною мірою позначає саме інструментальну специфіку баяна, а також віддзеркалює своєрідність форм і різновидів організації музичної тканини в баянних творах. Дослідження особливостей фактурної організації, а також висвітлення основних тенденцій розвитку фактуроутворення в сучасній баянній музиці, зокрема у творчості українських композиторів, вбачається актуальним завданням і задля осмислення сутності самого феномену сучасної баянної творчості і загалом — з метою розвитку вітчизняної музикознавчої науки в галузі народно-інструментального мистецтва.

У попередніх наших працях здійснено спробу систематизувати фактурні утворення сучасної баянної музики, що є детермінованими специфікою конструкції баянних клавіатур (Шташевський, 2021). Подальше дослідження фактурної організації сучасної музики для баяна зумовлює виявлення та систематизацію інших типових для цієї творчості зразків фактури та її компонентів, будова яких не є зумовленою структурною конфігурацією звукоклавіш на клавіатурах баяна. Тобто тих, які є універсальнішими, але водночас характеризуються і як типові для сучасної баянної творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Єдиним спеціалізованим дослідженням, що безпосередньо присвячено музичній фактурі

сучасної баянної музики, є дисертація А. Черноіваненко (Черноіваненко, 2001). Вагомий внесок у розробку проблематики баянної фактури здійснено в наших працях (Шташевський, 2013; 2021). Окремі аспекти та деякі особливості фактурної організації сучасних баянних творів також епізодично розглядалися різними авторами в їх публікаціях, зокрема в розвідках В. Бичкова (Бичков, 1997), В. Васільєва (Васильєв, 2004), М. Імханицького (Імханицький, 2004), В. Князева (Князев, 2005), Д. Кужелева (Кужелев, 2011), Я. Олексіва (Олексів, 2011), В. Чабана (Чабан, 1990) та ін.

Мета статті — вивчити найтипівіші фактурні елементи і комбінації сучасної баянної музики, а також здійснити систематизацію на основі аналізу їх внутрішньоструктурної організації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нагадаємо, що «...конструктивні закономірності баянних клавіатур, зокрема система звуковисотної побудови звукорядів, а також компактність розташування та розмір клавіш з одного боку, та іманентні способи гри, виконавська техніка (а з нею і аплікатурна дисципліна) з іншого — природним чином впливають на генерацію окремих фактурних елементів, що широко використовуються під час створення оригінальних музичних композицій. У зв'язку з цим переважна частина творів, написаних саме композиторами-виконавцями <...>, випромінює характерне баянно-інструментальне начало, детерміноване здебільшого творчим принципом “компонування від клавіатури”. Отже, під час культивування оригінально-баянних фактурно-звукових комбінацій відбувається тісна взаємодія інструментальних і виконавських виражальних засобів, що і є підставою для подальшого трактування їх як “детермінантні” або “детермінантного типу” (тобто детерміновані органологічними властивостями інструменту)» (Шташевський, 2021, с. 75).

До групи *інших оригінальних* фактуроформул, що пропонуються до розгляду в цій статті, належать такі утворення, для яких структурно-схематична сутність баянних клавіатур не є визначальною і домінуючою. Водночас традиційно поширене використання їх у широкій композиторській практиці дозволяє характеризувати їх як *типові* для сучасної баянної творчості.

Отже, одним із таких оригінальних фактурних прийомів, який потрапив до баянної музики з клавірно-фортепіанної галузі, є організація звукового матеріалу за принципом *перекликання* окремих елементів поперемінно в лівій та

правій клавіатурах. Цей звуковий прийом не набув широкого поширення в композиторській баянній творчості, оскільки чинник різноманітності клавіатур не сприяє звуковій і тембральній рівності в процесі музичного вислову. Однак випадки використання цього прийому саме як своєрідного й колоритного художнього ефекту свідчать про перспективність його подальшої реалізації в художній практиці.

Одним із перших прикладів вдалого використання фактурного принципу «перекликання клавіатур» в українській баянній музиці є Токата (друга частина) з Характерної сюїти Г. Шендерьова, у якій композитор вибудовує фрагмент фактури за допомогою швидкоплинного чергування акордових одиниць між готовою лівою та правою клавіатурами. Починаючи з діалогу унісонного тризвука, автор поступово розгортає перекликання значно складніших видів акордики — септ-, нон-, а іноді ундецима-акордів з вилученими чи альтерованими тонами. Водночас характерність фонічної перспективи цього фрагмента становить чергування акордики в широкому розташуванні (партія правої руки) та різноманітні стиснуті обертання багатозвучних комплексів, утворених у результаті поєднання двох різних тризвуків лівої готової клавіатури.

Інший приклад художнього переломлення принципу звукового перекликання між клавіатурами баяна спостерігаємо у фіналі Сонати № 1 О. Пушкаренка. На відміну від Г. Шендерьова, автор сонати використовує діалог акордів квартової структури й одиночних звуків, причому з так званою ламаною періодичністю на основі несиметричної метрики, у якій сполучаються дуольні й тріольні ритмогрупи.

Окрема група оригінальних фактурно-звукових прийомів виникає на основі використання *стереофонічних* можливостей інструмента, також за допомогою клавіатурного перекликання. Один з них — *стереопульсація* — поперемінна репетиція в швидкому або помірному темпі однакових звуків або співзвуч на різних клавіатурах баяна. Термін «стереопульсація» для позначення оригінального сонорно-фактурного прийому діалогу-пульсації пропонує І. Єргієв (2008), який справедливо зазначає, що «...такий сонорний ефект неможливий для виконання на жодному з відомих музичних інструментів. Завдяки звичайній репетиції з почерговим виконанням одного і того ж тону на двох різноманітних і акустично різноспрямованих клавіатурах виник саме в новій музиці. Він створює неповторну темброво-акустично-фонічну перспективу...» (с. 77). Досліджуючи типологію

баянних фактуроформул, стереопульсацію можемо розглядати не лише як характерний сонорно-акустичний ефект, властивий виключно баяну, а і як оригінальний інструментально-технічний прийом в аспекті баянного фактуротворення.

Стереопульсація — художній метод, який часто використовується в модерн-композиціях західних авторів (А. Нордхайм, «Спалахи»; Ю. Ганцер, «Фантазія-84» та ін.). Існує також інша назва цього прийому, яка культивується переважно серед практиків-виконавців, — «відлуння-ефект». Серед вітчизняних композиторів, які творчо й самобутньо задіяли принцип стереопульсації в музичній тканині твору та саме у вигляді мерехтіння багатозвучних комплексів, можемо назвати А. Нижника (Партита, II ч., *Meno mosso, quasi cadenza*). Автор вибудовує цей фрагмент на основі руху коротких секундово-терцових співзвуч, які за щільністю свого звукового наповнення становлять малозвучні діатонічно-кластерні грона. Особливий сонорно-гармонічний колорит у звучанні руху-відлуння досягається за допомогою наявності в структурі звукових мазків малої терції, яка й додає фонізовій хвилі певної мінорної забарвленості.

Одним з різновидів вияву стереофонії на баяні є спосіб «передачі» звучання одного тону з однієї клавіатури в іншу. Зазвичай, у правій клавіатурі використовують тембро-регістри, найбільше наближені за забарвленням до тембру лівої виборної («кларнет», «баян»). На відміну від стереопульсації, прийом *стереопередачі* звука передбачає виконання звукового діалогу в повільному, майже статичному темпі. Саме тоді найкраще виявляється особливий стереофонічний ефект акустичного перетікання звука в просторі. Яскравим прикладом звукової стереопередачі в баянній музиці може слугувати блок № 10 композиції «Infinito» В. Власова. Автор досконало маскує «шви» на стиках звукової передачі: нове звучання в іншій клавіатурі розпочинається зовсім непомітно на фоні м'якого згасання попереднього звука.

Стереофонічні властивості баянного мовлення також яскраво виявляються в унісонних звучаннях обох клавіатур. Особливий темброво-акустичний ефект, що характеризується посиленою обертовою щільністю, досягається не лише голосовою насиченістю (звучання в примовому викладі може досягати чотириголосного унісону), а й просторовою об'ємністю одночасного звучання двох автономних акустично різноспрямованих звукорядів. Унісонність

звучання клавіатур у баянній музиці найчастіше використовують у кантіленно-мелодичних викладах для створення фонічної широти й простору, однак трапляються і художні рішення, пов'язані зі сферою моторики (А. Сташевський, Концерт для баяна з оркестром, головна партія). Фактурний прийом унісонного звучання двох баянних клавіатур за аналогією до стереопульсації можемо класифікувати як *стереоунісон*.

Характерно переломлюючи цей прийом у фіналі Концертної партити № 2, В. Зубицький винаходить оригінальну його модифікацію. Автор подає в стереоунісонному викладі активно-енергійну головну тему в швидкому тріольному русі, але з пропуском унісонного дублювання в партії лівої руки на кожен третю ноту ритмічної групи. У стрімкому темпі звучання головної теми виникає хвильовий ефект періодично-перманентної стереофонії, яка ледве підлягає слуховій диференціації, але чітко виражена як тембрально-акустичний показник звукового руху.

Арпеджована педалізація — почерговий вступ звуків із затримкою попередніх. У баянну фактуру цей елемент також прийшов з фортепіанного мистецтва, тому його відтворення на баяні нагадує прийом фортепіанної педалізації. У сучасній баянній музиці можемо виокремити кілька видів арпеджованої педалізації, зокрема *ритмізовану* педалізацію в помірних і повільних темпах з довгими тривалостями (чверті, вісімки) звуків, які вступають (перші такти з Арії Концертної партити № 1 та «Жалобної музики» В. Зубицького); *ритмізовану* педалізацію з використанням коротких тривалостей у ритмічному наростанні (А. Сташевський, «Образи» III ч. 7–14 т.); педалізоване утримання звуків у швидкісних пасажних рухах і фігураціях (А. Сташевський, Концерт для баяна з оркестром, *Alla cadenza rubato*); *неритмізовану* педалізацію з вільною ритмікою вступу голосів (В. Власов, «В сузір'ї Центавра», 25–26 т.); педалізацію із затримкою форшлагових звуків (І. Тараненко, «Причинна», початок); арпеджіато (А. Сташевський, «Образи» I ч., 18–24 т.), імпровізаційні педалізовані структури (В. Рунчак, Соната №1 «Passione», *Largo. Passione assai*; В. Зубицький, «Слов'янська соната», II ч., *Poco agitato, senza metrum*).

За способом нотації баянну педалізацію можемо поділити на: а) строгу, з фіксацією ритміки всіх звучних компонентів, тобто коли в одному голосі фіксується вступ голосів (мелодична лінія), а в іншому — педалізовані утримані тони

(А. Нижник, Партита, I ч., 21–22 т.); б) формальну, у якій утримані педалізовані звуки замінюються лігами, що поєднують вихідний тон з кінцевим співзвуччям (В. Рунчак, «Наслідкування Д. Шостаковичу», 6–8 т.).

Одним із видів арпеджованої педалізації можемо вважати й прийом кластерного «крещендо», тобто нарощення кластерної звучності поступовим додаванням хроматизованих звуків (В. Рунчак, «Messe da Requiem», тт. 18–30).

У колі оригінальних баянних фактуроформул відзначимо й деякі *одноголосні структурно-модульні побудови*, що являють собою ланцюжки окремих симетрично-звукових комбінацій (модулів), утворених з урахуванням певного внутрішньоструктурного алгоритму. Крім ламаних октав, які часто трапляються в баянних творах у найрізноманітніших виявах, слід розглянути і подібні фактурні фрагменти з іншими ламаними інтервалами й особливо з тими, що перебувають на одному клавіатурному ряді. З погляду системної організації такого музичного матеріалу цікавими є художні зразки, у яких простежується дворівнева схематичність: перший рівень — алгоритм інтервальної структури всередині ланок; другий — алгоритм руху ланок на основі чіткої періодичності. Прикладом одноголосних формульних рухів ламано-інтервального кшталту вважаємо такі твори: Соната С. Усатенка (I ч.) — хроматизований рух ламаних великих секст; Сюїта № 1 «Образи» А. Сташевського (II ч.) — хроматизований рух ламаними тритонами.

Одноголосні структурно-модульні побудови є одним з найпоширеніших видів фактурного конструювання в баянній музиці. Окрім розглянутих вище прикладів, сюди можна віднести найрізноманітніші зразки ланцюжкових одноголосних рухів (хроматизованих, ладових, інтервально-алгоритмових) на основі комбінацій з короткого арпеджіо, три-, тетра- та пентахордів, інтервально мішаних структур тощо.

До одноголосних елементів оригінальної баянної фактури з наявною формульністю побудови належать і різноманітні гамоподібно-арпеджовані конструкції, в основу яких закладена не тотожність звукових структур, а повторність 4- або 5-елементної апікатурної групи. За цим принципом композитори часто вибудовують різні речитативно-каденційні звукові форми, орнаментально-фонові лінії тощо (В. Зубицький, «Флояра» з «Болгарського зошита»).

Однією з характерних фактурних форм сучасного баянного мовлення є багатозвучні *акордові транспозиційні переміщення*, які в

умовах багаторядної правої клавіатури дозволяють зберігати єдиний структурний контур акордових конструкцій і, водночас, відповідний єдиний аплікатурний стиль у процесі їх виконання. Транспозиційні акордові переміщення щодо напрямку й характеру свого руху зазвичай підпорядковуються певному інтервальному алгоритму. Іноді це можуть бути переміщення за хроматикою вгору чи вниз (А. Сташевський, «Carpaccio in modo jazz», вступ); по малих терціях (В. Зубицький, «Карпатська сюїта», IV ч., вступ); тон-півтоновому звукоряду (Г. Шендєров, Токата).

Часто транспозиційний абрис акордових переміщень відтворює звуковисотний контур однієї з основних тем музичного твору, оформляючи мелодичні проведення паралельними блок-акордами. Серед прикладів — В. Власов, «В сузір'ї Центавра» (тт. 26–32); В. Зубицький, «Слов'янська соната», IV ч. (тт. 62–69).

Одним з характерних фактурних рисунків, що трапляються в баянній літературі, є так званий *спрощений акомпанемент*, тобто чергування баса й одного високого звука на виборній клавіатурі. Цей прийом пов'язаний з наслідуванням звичайного басово-акордового баянного акомпанементу, але у навмисно примітивізованому вигляді, й використовується переважно в буфонодно-гротесковій музиці (В. Власов, Концертний триптих, тт. 52–57). Оригінальність цього фактурного прийому полягає в простоті виконання теситурно-полярних звуків, що періодично чергуються.

Ще одним оригінальним фактурним елементом баянного мовлення є *багатооктавні (двооктавні) дублювання*, тобто унісонні звучання трьох звуків у діапазоні двох октав в одній (переважно правій) клавіатурі. Найчастіше композитори використовують двооктавне дублювання в тутійних епізодах з метою посилення звукової міцності. Водночас виконання цього фактурного елемента не є складним і можливим лише на баяні. Часто цим прийомом користуються В. Рунчак («Бахіана»; «Українська сюїта»; «Страсті за Владиславом» та ін.), А. Білошицький (Концертна партита № 1) та ін.

Варіантним різновидом двооктавних дублювань є розложено-арпеджовані одноголосні фігурації за звуками октавної інтерваліки. О. Пушкаренко у фіналі Сонати № 1 цим прийомом вибудовує фігураційний фон цілого фрагмента (тт. 33–50).

Широкі можливості щодо генерації оригінальних фактурних рішень передбачає акордовий мануал лівої готової клавіатури. Попри

певну обмеженість у ній видів акордики, комбінування різних готових акордів дозволяє винаходити різноманітні багатозвучні сполучення. Акцентуємо ще раз саме на властивій лише баяну своєрідності виконання таких багатоеlementних співзвуч, що передбачає залучення лише двох-трьох пальців. Поєднання простих тризвуків готової системи формує цілу палітру септ-, нон-, ундецимаакордів з вилученими й альтерованими тонами, які використовують різні композитори в композиціях естрадно-джазового напрямку як їх гармонічну основу (В. Зубицький, В. Власов, Б. Мирончук, А. Сташевський та ін.). Характерне гармонічне перетікання досягається використанням готової акордики в так званому квазіполіфонійному плинні. Таке залучення двох акордових щаблів в автономно-лінійному русі можливе лише в особливих конструктивно-технічних умовах, які надає структурна будова лівої готової клавіатури баяна.

Серед інших фактурних елементів оригінальної баянної матерії, які також широко впроваджуються в сучасній композиторській практиці, відзначимо такі традиційні структурні утворення: різні види ламаної акордики, різні вияви остинатності, одноголосні репетиції тощо. Узагальнимо класифікацію інших оригінальних фактуроформул у сучасній баянній музиці вітчизняних композиторів у зведеній таблиці (Табл. 1).

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що розглянуті оригінальні фактурні елементи і формули є типовими для сучасної баянної музики, оскільки трапляються в її творах у непоодиноких випадках. Здійснена в цій праці їх систематизація передбачає поділ на певні групи та різновиди (підгрупи) усередині цих груп. Отже, перелічимо їх ще раз: перекликання (акордове і мішане); стереофонія (пульсація, передача, унісон); педалізація арпеджована (ритмізована, неритмізована); педалізація звукорядова (кластерні крещендо); одноголосні структурно-модульні побудови (хроматизовані ламаними інтервалами; гамоподібно-арпеджовані на основі 5-елементної аплікатурної групи); акордові транспозиції (інтервально-алгоритмові (хроматика; м3; м2-б2; та ін.), тематично-мелодичні); спрощений акомпанемент (чергування теситурно-полярних звуків); багатооктавні дублювання (унісонні, розкладено-арпеджовані).

Розглянуті в цій статті типові баянні фактуроформули, які часто трапляються в художній площині музичних творів, відіграють важливу

Класифікація типових оригінальних фактуроформул у сучасній баянній музиці українських композиторів

Групи		Різновиди	Приклади
перекликання		акордове	Г. Шендерьов, Токата (з «Характерної сюїти»)
		мішане	О. Пушкаренко, Соната № 1 (III ч.)
стереофонія		стереопульсація	А. Нижник, <i>Regretium Mobile</i> (з Партити)
		стереопередача	В. Власов, «Infinito» (блок № 10)
		стереоунісон	А. Сташевський, Концерт (ГП); В. Зубицький, Концертна партита № 2 (III ч.)
педальзація	арпеджована	ритмізована	В. Зубицький, Концертна партита № 1 («Арія», вступ)
		неритмізована	В. Власов, «В сузір'ї Центавра» В. Рунчак, Соната № 1 (I ч.)
	звукорядова	кластерні крещендо	В. Рунчак, «Messe da Requiem» (I ч.)
одноголосні структурно-модульні побудови		хроматизовані ламаними інтервалами	С. Усатенко, Соната (фінал); А. Сташевський, «Образи» № 1 (II ч.)
		гамоподібно-арпеджовані на основі 5-елементної аплікатурної групи	В. Зубицький, «Флояра» (з «Болгарського зошита»)
акордові транспозиції		інтервально-алгоритмові (хроматика; м3; м2-62; та ін.)	А. Сташевський, Капричіо (вступ); В. Зубицький, «Карпатська сюїта» (VI ч. вступ); Г. Шендерьов, Токата
		тематично-мелодичні	В. Зубицький, «Слов'янська соната» (VI ч.); В. Власов, «В сузір'ї Центавра»
спрощений акомпанемент		чергування теситурно-полярних звуків	В. Власов, Концертний триптих (I ч.)
багатооктавні дублювання		унісонні	А. Білошицький, Концертна партита № 1 (I ч.); В. Рунчак, Сюїта № 2 «Українська»
		розкладено-арпеджовані	О. Пушкаренко, Соната № 1 (III ч.)

роль у формуванні своєрідного стильового почерку сучасного баянного мовлення. Водночас вони, на відміну від групи детермінантних фактуроформул, позначають певну універсальність свого викладу, оскільки цілком можуть бути перенесені в інші інструментально-фактурні (клавійні інструменти) умови та реалізовані в них.

Список посилань

- Бычков, В. (1997). *Баянно-аккордеонная музыка России и Европы*. (Кн. 1). ЧГАКИ.
- Васильев, В. В. (2004). *Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970-90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации*. [Автореф. дисс. канд. искусств.]. РАМ им. Гнесиных.
- Єргієв, І. (2008). *Український «модерн-баян» — феномен світового мистецтва*. Друкарський дім.
- Імханицький, М. І. (2004). *Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона*. РАМ им. Гнесиных.
- Князєв, В. (2005). *Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття)*. [Автореф. дис. канд. мистецтв.]. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Кужєлев, Д. О. (2011). *Баянна творчість українських композиторів*. Споллом.

- Олексів, Я. (2011). *Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття*. [Дис. канд. мистецтв.]. ЛДМА ім. М. Лисенка.
- Сташевський, А. Я. (2013). *Сучасна українська музика для баяна: виразальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль*: Монографія. Янтар.
- Сташевський, А. (2021). Оригінальні фактуро-формули детермінантного типу в сучасній баянній музиці: аналіз та систематизація (на прикладі творів українських композиторів). *Актуальні питання гуманітарних наук*, Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. (37, Т. 3, 74–80).
- Чабан, В. А. (1990). *Стилистика советской баянной музыки 1960-80 годов*. Минск.
- Черноіваненко, А. Д. (2001). *Фактура у визначенні виразальних властивостей баянної музики*. [Дис. канд. мистецтв.]. НМАУ ім. П. І. Чайковського.

References

- Bychkov, V. (1997). *Button accordion and accordion music of Russia and Europe*. (Vol. 1). Chelyabinsk State Institute of Culture. [In Russian].
- Chaban, V. A. (1990). *Stylistics of Soviet accordion music of 1960-80s*. [In Russian]

- Chernoivanenko, A. D. (2001). *The texture of the bendable power of accordion music*. [Dissertation of the Candidate of Art History]. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Imkhanitskiy, M. I. (2004). *Music of foreign composers for button accordion and accordion*. Gnesin Russian Academy of Music. [In Russian]
- Kniaziev, V. (2005). *Evolution of performative technology in the Ukrainian accordion school (the second half of the XX century)*. [Dissertation of the Candidate of Art History]. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Kuzhelev, D. O. (2011). *Button accordion creativity of Ukrainian composers*. Spolom. [In Ukrainian].
- Oleksiv, Ya. (2011). *Reception of genres of suite and partita in the Ukrainian accordion music of the second half of the XX century*. [Dissertation of the Candidate of Art History]. M. V. Lysenko Lviv National Music Academy. [In Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2013). *The modern Ukrainian music for the button accordion: bands, compositional technologies, instrumental style*: Monograph. Yantar. [In Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2021). Original texture formulas of determinant type in contemporary accordion music: analysis and systematization (on the basis of works of Ukrainian composers). *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. (37, Vol. 3, p. 74–80). [In Ukrainian].
- Vasilev, V. V. (2004). *Music of Russian composers for button accordion of the late 1970s-90s and the main trends in its performing interpretation*. [Author's abstract of the dissertation of the Candidate of Art History]. Gnesin Russian Academy of Music. [In Russian]
- Yerhiiev, I. (2008). *Ukrainian "modern button accordion" is a phenomenon of light art*. Drukarskyi dim. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 29.06.2021

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ В КОНТЕКСТІ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Т. В. Большакова. Теоретико-методологічні засади організації дистанційного навчання в контексті музикознавчої діяльності

Проаналізовано специфіку переходу на дистанційну форму навчання, зокрема проведення занять у режимі он-лайн на факультеті музичного мистецтва Харківської державної академії культури. Продемонстровано основні сильні та слабкі сторони такої форми освіти, особливості проведення індивідуальних, дрібногрупових і поточних занять он-лайн, окреслено деякі засоби реалізації досвіду такої форми проведення занять, набутого протягом двох останніх років професорсько-викладацьким складом факультету. Наголошено на необхідності пошуку і впровадження в педагогічну практику нових форм освітньої і наукової роботи зі студентами та аспірантами в умовах карантину, спричиненого пандемією COVID-19. Презентовано кілька творчих здобутків студентів і викладачів факультету музичного мистецтва ХДАК за останні два навчальні роки, які стали можливими не лише завдяки, а й всупереч усім складнощам, що пов'язані з переорієнтацією факультету на дистанційні форми навчання.

Ключові слова: *дистанційна освіта, музикознавство, заняття он-лайн, творчі спеціальності, індивідуальні, практичні, дрібногрупові, поточні лекційні й семінарські заняття.*

T. Bolshakova. Theoretical and methodological principles of distance learning in the context of musicological activities

Abstract. The analysis of the specifics of the transition to distance learning, including online classes, at the Faculty of Music of the Kharkiv State Academy of Culture has been carried out. The main strengths and weaknesses of this mode of study, in particular, the features of conducting individual, small-group, and current online classes, have been demonstrated; some means of implementing the experience of this mode of conducting classes acquired over the past two years by the academic staff of the Faculty, have been outlined. The need to search for and to introduce into pedagogical practice new forms of educational and research work with students and graduate students under the quarantine caused by the COVID-19 pandemic has been noted. A number of creative achievements of students and

lecturers of the Faculty of Music of KhSAC over the past two academic years, which became possible not only due to, but also in spite of all the difficulties associated with the reorientation of the Faculty to distance learning, have been presented.

The purpose of the paper is to analyze the current tasks facing the creative faculty, which is the Faculty of Music of KhSAC, related to the rapid transition to a distance learning system, and to identify the main directions for their solution.

The methodology. The study of this issue has led to the use of comparative-analytical and experimental-and-practical approaches.

The topicality is about understanding the strengths and weaknesses of introducing distance learning at the creative faculty and finding the best options for its application.

Conclusions. Analysis of practical creative and pedagogical activities of lecturers and students of the Faculty of Music of KhSAC under the distance learning allowed us to assert that this process has a number of positive and negative features.

The positive lies in more free planning by students and post-graduate students of the preparation time and attending classes, in gaining experience in conducting a dialogue not only verbally, but also in writing, in the ability to more closely join modern forms of acquiring knowledge, in particular online, in a more literate and multi-layered mastery of both the student and the teaching staff of the possibilities of the Internet, in a creative approach to the forms of presentation by lecturers and the assimilation of theoretical and practical material by students. The positive is the possibility of organizing numerous scientific online conferences, distance festivals and competitions, and so on. At the same time, in conducting individual, small-group, and current practical classes, very significant difficulties arise that make it impossible to acquire the entire spectrum of skills and abilities that musicians-performers and conductors should possess by students of creative educational programs. So, after the consequences of COVID-19, distance learning, including the ability to communicate online, should be harmoniously and rationally applied to provide the best possible combination with traditional modes of education that have been developed over decades.

Prospects for further research consists in the theoretical and practical development of the best

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

achievements of domestic and foreign lecturers working remotely in the arts, in particular in the music, education sector, in the accumulation of theoretical knowledge while experimenting in conducting individual, small-group, and collective online classes in all areas of musical performance, musical-scientific, and musical-pedagogical activity, and in the scientific and methodological comprehension of this process.

Keywords: *distance education, online classes, faculty of musical art of KhSAC, individual practical, small-group, large-group lectures and seminars.*

Актуальність теми дослідження. Непрості освітні виклики, спричинені пандемією COVID-19 і переходом на дистанційне навчання, що постали в 2019/20 і 2020/21 навчальних роках перед закладами вищої освіти, потребують не лише ґрунтового вивчення та аналізу, а й стимулюють пошук нагальних рішень щодо оптимізації надання освітніх послуг за умов, що склалися в останні два роки.

Постановка проблеми. Особливості переорієнтації освітнього процесу з «живого» безпосереднього спілкування викладачів і здобувачів у навчальних аудиторіях на дистанційне навчання (зокрема в режимі он-лайн) збіглися з початком реалізації стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2021–2031 рр., розробленої й запропонованої Міністерством освіти і науки України (Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2021–2031 роки, 2020), де, з-поміж іншого, наголошується на необхідності входження нашої держави в загальноєвропейський освітньо-науковий простір, у якому активно впроваджуються цифрові технології та принципи дистанційної освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті 49 Закону України «Про вищу освіту» (п. 4) дистанційній освіті, яка визнається поряд з очною, заочною, мережевою та дуальною формами, надається вичерпна характеристика: «Дистанційна форма здобуття освіти — це індивідуалізований процес здобуття освіти, що відбувається в основному за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників освітнього процесу в спеціалізованому середовищі, що функціонує на основі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій» (*Про вищу освіту*: Закон України 2014, ред. 2021). Висвітленню проблем широкого практичного застосування дистанційних форм навчання у вищій школі в останні десятиріччя присвячено кілька ґрунтовних праць, зокрема монографія академіка В. Кременя (2005), чимало наукових статей, написаних

представниками професорсько-викладацької спільноти, що презентують найрізноманітніші галузі української науково-педагогічної думки. Так, перевагам і недолікам дистанційної освіти та прогнозам перспектив її розвитку в Україні присвячена стаття доцентки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна В. Прибилової. Зокрема ця авторка наголошує, що «... серед важливих проблем та недоліків дистанційної форми освіти в Україні варто також виділити недостатній безпосередній контакт між персональним викладачем та дистанційним студентом через надзвичайну професійну завантаженість вітчизняних педагогів» (Прибилова, 2013, с. 35).

Ще на початку 2000-х рр., задовго до масового впровадження дистанційної освіти у ЗВО України, цій проблемі присвятив наукову публікацію доктор педагогічних наук Б. Шуневич (2002), який пізніше продовжив розвідки за цією тематикою, звернувшись до досвіду зарубіжних країн (Шуневич, 2011).

Специфіка сучасної інтернет-комунікації яскраво висвітлена в статті кандидата культурології Ж. Денисюк, де, з-поміж іншого, наголошувалося на тому, що «... інтернет-середовище поступово перетворюється на універсальний комунікативний та культурний простір, де завдяки механізмам віртуалізації, феномену гіпертексту, мережевим комунікаціям соціальність набуває нової якості в умовах нових комунікаційних технологій» (Денисюк, 2017, с. 180).

Проблемам упровадження дистанційної освіти в Україні у 2017 р. був присвячений тематичний міжвузівський вебінар «Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія», організаторами якого стали Київський національний торговельно-економічний університет і Вінницький торговельно-економічний інститут. Оприлюднені електронні матеріали цього заходу засвідчили його своєчасність і зацікавленість цією формою навчання представниками академічної спільноти з різних міст України. Так, докторка медичних наук І. Власенко серед позитивних моментів такої форми здобуття студентами знань визначила можливість навчатися в зручний для них час, у звичному оточенні, у відносно автономному темпі. Також авторка публікації наголосила на нижчій вартості такого навчання. Серед недоліків дистанційної освіти нею названі відсутність безпосереднього контакту студента з викладачем, неможливість перевірки самостійності виконання студентами завдань, високу ймовірність втрати студентом навичок правильного формулювання власних

думок та проведення дискусійного обговорення. До того ж, на думку авторки, «можливість навчатися у зручний час може перетворитися не на систематичне навчання, а на постійну прокрастинацію цього виду діяльності» (Власенко, 2017, с. 12).

Водночас на цьому ж вебінарі наголошувалося на такому важливому аспекті дистанційної освіти як «доступна можливість одержати освіту за кордоном з мінімальними фінансовими витратами при великому виборі спеціальностей, оскільки більшість ВНЗ Європи та США ввели таку зручну для студентів форму освіти набагато раніше, ніж Україна» (Сльота, 2017, с. 41).

Ще одним важливим параметром упровадження дистанційної освіти в багатьох країнах є започаткування можливості отримати саме таким чином актуальні знання в тій чи іншій сфері найширшому колу людей із певними обмеженнями очного навчання: військовикам строкової служби, інвалідам, в'язням, людям, які працюють, людям немолодого віку та ін.

Перелік наявних правових документів, що пов'язані із започаткуванням і впровадженням дистанційного навчання в Україні, найперший з яких датований ще 1998 р., наводить кандидат педагогічних наук А. Литвин (2020).

Грунтовною та актуальною є стаття представників ХДАК професорів В. Шейка і Н. Кушнарєнко, у якій здійснено глибокий аналіз проблем культури та дигіталізації у вищій культурологічно-мистецькій та інформаційно-бібліотечній освіті. Зокрема, автори наголосили на тому, що впровадження в навчальний процес цих двох складових «... дозволить сформувати загальні, базові і спеціальні, професійні культурологічні й інформаційно-комунікаційні компетентності, що забезпечать сучасний соціокультурний та інформаційний простір інтелігентними, інтелектуальними, креативними, культуроцентричними та інформаційно налаштованими фахівцями нової генерації» (Шейко, Кушнарєнко, 2020, с. 76).

Однак, якщо до розповсюдження COVID-19 більшість таких розвідок стосувалася теоретичного осягнення специфіки дистанційної освіти та занять в режимі он-лайн, то саме епідеміологічна ситуація двох останніх років, що виникла в усьому світі, спровокувала необхідність якомога скорішого і масового практичного застосування онлайн-платформ для безперервного продовження навчального процесу в кардинально нових для більшості науково-педагогічних працівників умовах.

Для усвідомлення нових викликів у навчальному процесі, пов'язаних із швидким переходом до системи використання дистанційних форм спілкування зі здобувачами, наукових статей з цієї нагальної проблеми, пов'язаних з особливостями їх застосування на творчих спеціальностях, зокрема на спеціальності «Музичне мистецтво», виявилось явно замало, адже практичний рівень знань та умінь щодо організації навчального процесу в нових обставинах для значної частини професорсько-викладацького складу більшості ЗВО виявився недостатнім.

Мета статті — проаналізувати нагальні завдання в принципово інших, порівняно з попереднім досвідом, підходах до організації навчального процесу, що постали перед творчим факультетом, яким є факультет музичного мистецтва ХДАК, пов'язаних із швидким і неочікуваним більшістю професорсько-викладацького складу переходом на систему дистанційного навчання, та визначити основні напрями їх вирішення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Попит на нові знання щодо організації навчального процесу останнім часом спричинив появу посібників з проблем організації дистанційного навчання саме у ЗВО, які готують творчих особистостей, зокрема музикантів, адже до цього часу, зважаючи на аналіз досліджень і публікацій з організації та реалізації дистанційного навчання, досліджень, які безпосередньо стосувалися би розгляду цієї проблеми в контексті реалізації музичних освітніх програм, суттєво бракувало. Саме брак таких проблемних публікацій стимулював звернення під час запровадження карантинних обмежень фахівців у сфері музичного мистецтва і музичної педагогіки до осягання специфіки організації дистанційного навчального процесу у творчих ЗВО. Так, лише протягом весни 2021 р., до факультету музичного мистецтва ХДАК на рецензування викладачами комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради були подані дві подібні праці: навчально-педагогічний посібник «Дистанційний освітній процес у системі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва» (укладачка — кандидатка наук із державного управління, професорка кафедри фортепіано Т. Дорош) і колективний практичний посібник «Методика використання квест-технології у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва» (укладачі — викладачі кафедри фортепіано цього ж ЗВО О. Турукіна, Л. Овчаренко, О. Лосєва та О. Лосєв).

У першому з цих посібників розглядається специфіка проведення музичних занять у ЗВО в дистанційному режимі, особливості творчої взаємодії та міжособистісної комунікації викладача і здобувача під час дистанційних занять. Головною ціллю другого є допомога майбутнім педагогам і вчителям музичного мистецтва в застосовуванні інноваційних форм навчання, зокрема квест-технології (наприклад, пошук у мережі Інтернет декількох виконань одного й того ж музичного твору з репертуару студента з подальшим аналізом його інтерпретацій різними виконавцями та обґрунтуванням доцільності вибору здобувачем — якщо такий стався — найбільш прийнятної для конкретного здобувача і найяскравішого зразка з подальшим обговоренням цього творчо-аналітичного процесу з педагогом). Така форма роботи, як правило, неможлива під час занять у класі з причин обмеження відведеного часу, фактично надає змогу створити освітній простір, у якому обидва учасники освітнього процесу — і педагог, і здобувач-музикант — здійснюють самоосвіту, що позитивно впливає на їхню фахову підготовку, якість здобутих знань, набутих слухових уявлень, вироблення певних виконавсько-аналітичних умінь та навичок.

Немає сумніву в тому, що чи не найбільш специфічними і вразливими щодо реальної можливості збереження якості навчання за обставин, у яких перебувають освітні заклади під час запровадження карантину, є ЗВО, які готують фахівців у сфері музичного мистецтва, адже в їхніх освітніх програмах одним із визначальних компонентів є творча складова, яка передбачає безпосереднє й практично постійне спілкування зі здобувачами не лише на лекційних, семінарських і практичних групових заняттях (проведення занять з хорового або оркестрового класів за умов карантину практично внеможливлене), а й на індивідуальних і дрібногрупових (спецінструмент, диригування, спів, вокал, клас ансамблю, читання партитур та ін.). Дворічний особистий досвід організації дистанційного навчання на факультеті музичного мистецтва ХДАК й проведення освітнього процесу та іспитів у режимі он-лайн дозволяє сформулювати основні ракурси освітньо-творчої діяльності педагогів і здобувачів за умов карантину.

Специфіка проведення такого типу занять передбачає безпосередній творчий контакт викладача зі здобувачем, можливість миттєвої реакції викладача на виконання не лише музичного твору загалом, а й на гру (звукові, темпові, темброві характеристики тощо) окремих його

епізодів та навіть найдрібніших, на кшталт окремих музичних фраз і мотивів, демонстрацію особисто викладачем на музичному інструменті або голосом тих чи інших завдань, методів і засобів подолання певних технічних проблем, специфіки звукоздобування тощо. На жаль, реальні технічні можливості Інтернету (далеко не завжди якісний зв'язок, іноді із затриманням звуку та/або відео, більшою або меншою мірою спотворення звучання, практична неможливість синхронізувати гру музичного твору декількома виконавцями) не можуть достатньою мірою задовольнити ці та подібні потреби щодо проведення творчих занять і вимагають як від викладача (концертмейстера, керівника ансамблевого колективу), так і від здобувача шукати і знаходити можливість виконати на необхідному рівні такі творчі завдання не завдяки, а всупереч наявним недосконалим можливостям зв'язку.

У цих випадках педагог нерідко вимушений обмежуватися під час заняття зауваженнями загального плану, і, водночас, замість власної демонстрації виконання якогось музичного епізоду, застосовувати більш яскраві й дохідливі аргументи: порівняння з певними літературними асоціаціями, художніми або поетичними прикладами. Обмеженість можливості якісної власної демонстрації музичних прикладів має заміщатися образністю характеристик і висловів викладача щодо виконання твору здобувачем, його стимулюванням до пошуку (або пропонування після заняття прослухати знайдені в Інтернеті викладачем варіанти високохудожнього виконання відповідного музичного твору). Під час занять з диригування в режимі он-лайн, як правило, використовується заздалегідь записана концертмейстером фонограма або якісний запис виступу якогось музичного колективу (хору, оркестру). Зрозуміло, що в цих випадках учень-диригент має змогу у своїх жестах лише правильно віддзеркалювати музику, але ж ніяким чином не керувати її виконанням. На молодших курсах така практика диригування, коли ще відбувається формування диригентського апарату, спричиняє менше втрат, ніж на старших курсах (особливо на випускному), коли здобувач має безпосередньо взаємодіяти з творчим колективом і, так би мовити, диктувати йому власну версію інтерпретації твору. У такому випадку можливим варіантом занять з диригування, на наш погляд, є відмова на деякий час від музичної фонограми й заміна її власним співом головної мелодії твору (якщо це можливо) і диригування уявним колективом

(практично самим собою), що надасть змоги не дотримувати шаблону фонограми, а проявити саме свою творчу сутність.

У контексті аналізу подібних карантинних умов, які постають під час організації дистанційного освітнього процесу в інших музичних ЗВО України, зазначимо, що в деяких творчих закладах вищої освіти України, зокрема в НМАУ імені П. І. Чайковського, попри карантинні обмеження, певна частина індивідуальних занять, на яких були присутні лише викладач і студент, все ж таки проводилася з усіма мірами перестороги (масковий режим, дотримання дистанції тощо) очно. Такі ж міри застосовувалися і під час проведення (як виняток, за згодою і попередньою домовленістю викладача і студента) подібних очних індивідуальних занять на випускових курсах, закінчення яких передбачало складання випускниками кваліфікаційних творчих екзаменів, і на факультеті музичного мистецтва ХДАК. Однак усі випускні кваліфікаційні іспити проводилися виключно в режимі он-лайн.

З практики знаходження нових форм групового виконання творів на відстані учасниками великих музичних колективів як доволі вдалий приклад, який, все ж таки, можна класифікувати радше як експеримент, називаємо декілька яскравих композицій, записаних і викладених на YouTube віртуальним естрадно-симфонічним оркестром ХДАК (їх автор – завідувач кафедри оркестрових інструментів І. А. Гайденко): «Opening», запис 07.05.2020, диригент І. Гайденко (Гайденко, 2020 (1)), «Dance of planets», запис 08.06.2020, диригент І. Гайденко (Гайденко, 2020 (2)), «Intermedia», запис 30.12.2020, диригент С. Гаркуша (Гайденко, 2021 (1)) та «Evil and Good», запис 20.04.2021, диригент С. Гаркуша (Гайденко, 2021 (2)).

Як варіант дистанційних занять зі спеціального інструменту або зі співу (вокалу тощо) можна використовувати не заняття он-лайн, а попередній запис виконання програмних творів здобувачем з подальшим надсиланням цього запису викладачеві (окремі відео- або аудіофайли або посилання на розміщення їх на YouTube каналі тощо), адже з практики є очевидним факт більш якісного відтворення звучання і відео не під час онлайн-спілкування, а за умов звичайного аудіо- або відеозапису виконання. Пізніше, після надсилання таких аудіо- або відеофайлів викладачеві і прослуховування їх ним, бажане все ж таки спілкування зі здобувачем за допомогою програми відеозв'язку з метою обговорення

виконання і постановки наступних технічних та (або) творчих завдань.

Практика останніх двох навчальних років також довела перевагу прослуховування виконаних здобувачем музичних творів під час іспиту або заліку, знову-таки, не в режимі он-лайн, а в запису. Це зумовлене, по-перше, як було зазначено вище, більш якісним записом творів, а по-друге, що передбачене студентоцентристським підходом у навчанні, – можливістю запису здобувачем декількох версій виконання програми і надання на екзамен найвдалішого варіанта.

Зрозуміло, такі обставини, зазвичай, потребують набагато більше часу і зусиль як здобувачів, так і справжніх творчих викладачів, але за будь-яких сучасних умов (пандемія, карантин) метою творчого факультету була і є підготовка високоякісних фахівців у сфері музичного мистецтва попри всі складнощі та сучасні новації в навчанні й здобутті вищої освіти.

Характерною тенденцією в організації та проведенні різноманітних виконавських та композиторських конкурсів і фестивалів, що набула популярності задовго до пандемії, стало проведення таких заходів он-лайн. Так, ще у 2016 р. на VII Міжнародному музичному інтернет-конкурсі (Сербія, Белград) академічний хор ХДАК (художній керівник і диригент В. Бойко, хормейстер В. Воскобойнікова) виборов звання лауреата 1 премії та абсолютного чемпіона світу за сумою набраних балів у декількох різних номінаціях (Факультет музичного мистецтва. Кафедра хорового диригування та академічного співу. Матеріали кафедри, 2021). Але за умов карантину подібні конкурси й фестивалі найрізноманітнішого масштабу стали масовим явищем. Тому здобувачі-музиканти ХДАК, які навчаються за різними освітніми програмами, протягом останніх двох років мали можливість взяти участь у багатьох подібних заходах як всеукраїнського, так і міжнародного рівня й здобути звання лауреатів та дипломантів. Останні перемоги здобувачів і викладачів факультету музичного мистецтва ХДАК пов'язані з їхньою участю в міжнародному інтернет-конкурсі «Orpheus-2021», який проходив протягом березня-травня в м. Бельці (Республіка Молдова). У цьому конкурсі взяли участь: старший викладач кафедри фортепіано О. Степанова (лауреатка I премії), її здобувачі М. Притуленко, А. Акованцева, О. Яцюк (усі – лауреати II премії), скрипалі К. Нежнова та Є. Ільнова (клас професора І. Сташевської, обидві лауреатки II премії), народні співачки,

лауреатки I премії Є. Колінчук, В. Бортнік та лауреатка II премії А. Грунь (усі з класу старшого викладача Г. Бреславець), академічні співачки П. Слісенко та В. Назаренко (клас старшого викладача В. Гіголаєвої-Юрченко, обидві – лауреатки II премії) (Деканат Музичного Мистецтва, 2021).

Такі заходи надають змоги здобувачам та їхнім викладачам навіть під час відсутності можливості «живих» виступів реалізовувати себе як творчі особистості, але, водночас, зазначимо, що поширення практики проведення подібних дистанційних творчих фестивалів і конкурсів позбавляє учасників таких заходів справжнього живого спілкування й обміну виконавським і педагогічним досвідом, і, до того ж, часто заради отримання організаторами матеріального прибутку, занижує рівень вимог щодо складності програми і загальну змагальну планку.

У контексті характеристики особливостей проведення за умов карантину лекційних, семінарських та деяких практичних занять (наприклад з сольфеджіо, гармонії тощо) зазначимо, що ці форми активно поєднують спілкування з групами здобувачів он-лайн під час проведення лекцій та семінарів з багатьма елементами дистанційної освіти (викладення на платформі Google-клас, цілком пристосованій для якісного постійного двостороннього зв'язку викладачів і здобувачів, робочих навчальних програм з кожної навчальної дисципліни, силабусів, текстів (або конспектів) лекцій, методичних рекомендацій до самостійної роботи, тематики та завдань до семінарських і практичних занять, контрольних питань до заліків та іспитів, встановлення термінів виконання і прийом виконаних здобувачами самостійних робіт, а також прозоре аргументоване оцінювання дистанційної роботи кожного з них).

Певною мірою завдання, виконані здобувачами і надіслані ними до відповідних сторінок Google-класу, можуть замінити семінарські заняття, адже будь-який викладач-фахівець одразу зможе оцінити рівень самостійності й оригінальності робіт здобувачів під час надсилання ними відповідей на питання з семінарських занять або виконану здобувачами під час самостійної підготовки практичну роботу – від гармонізації мелодії чи баса або аналізу музичного твору (відповідно до бакалаврських курсів гармонії та аналізу музичних творів) до написання рецензії на якийсь відвіданий наживо або прослуханий в Інтернеті концерт, оперний (балетний, оперетковий) спектакль тощо (аспірантські курси музичної естетики або музичної журналістики).

Вагомою перевагою проведення он-лайн лекційних або семінарських занять з історії світової, української музики, музичної педагогіки, музичної естетики та ін. є те, що викладач має можливість під час таких занять не лише ретельніше зосередитися на матеріалі, що доноситься до здобувачів (завдяки відсутності факторів, які виникають під час безпосереднього «живого» контакту з ними в навчальній аудиторії), а й використовувати без допоміжних засобів, на кшталт мультимедійного екрану, проектора, SD/DVD-плеєрів, телевізора, програвача платівок тощо, які періодично застосовуються викладачами в аудиторіях, можливості Інтернету для демонстрації музичних прикладів, нерідко необхідних для наочного розуміння здобувачами характеристик тієї чи іншої естетичної епохи, того чи іншого музичного напрямку, особливостей інтерпретацій музичних творів різними виконавцями тощо.

Можливість, водночас із прослуховуванням під час онлайн-лекційних або семінарських чи практичних занять певних музичних прикладів, надавати їм у чаті якісь характеристики, не відволікаючи своїм голосом увагу здобувачів від прослуховування музики, і водночас, вести в чаті письмовий діалог-листування з конкретним здобувачем, у якого, наприклад, виникли певні враження від музики, що прослуховується, сприяє більш диференційованому й різноманітному плануванню таких занять і можливості водночас вести діалог з окремим зацікавленим здобувачем (або невеликою групою здобувачів).

На заняттях он-лайн з сольфеджіо під час написання групою здобувачів музичного диктанту, за умови вимкнених в учасників мікрофонів, у кожного з них з'являється можливість уголос для себе проспівати певні епізоди диктанту, не заважаючи групі, що суттєво допомагає позбавитися помилок у диктанті.

Безсумнівною перевагою занять он-лайн є й можливість зберігання (за умови ведення відеозапису лекції або семінару) на відповідній платформі (Skype, Zoom та ін.) відео проведеної лекції протягом певного часу (на платформі Skype, наприклад, записане відео не видаляється протягом 30 діб). Тому відсутність здобувача на онлайн-занятті зовсім не означає неможливість якісно засвоїти ним лекційний або семінарський матеріал, адже, окрім обов'язкового викладення конспекту (або повного тексту) лекцій у відповідному Google-класі, до якого в усіх здобувачів відповідного курсу є вільний доступ, здобувач будь-коли протягом місяця після того

чи іншого заняття в зручний для нього час може переглянути відео лекції чи семінару. Це, з одного боку, може певною мірою дезорієнтувати викладача щодо віртуальної наповненості слухачами аудиторії його занять, а з іншого — надає кожному здобувачеві можливість у зручний для нього час протягом місяця звернутися до перегляду відео того чи іншого заняття. Особливо це зручно для здобувачів вищої освіти заочної форми навчання, які за умов карантину мають можливість продовжувати працювати під час сесій за місцем мешкання, а також для іноземних студентів (насамперед аспірантів), більшість із яких під час карантину перебуває в себе на батьківщині і час проведення занять (ранок або день) у Харкові суттєво різниться з місцевим.

До певних позитивних моментів дистанційної освіти належить і можливість більш вільного планування свого часу здобувачами заочної форми навчання: не будучи щільно прив'язаними до графіка сесій, вони мають змогу обирати строки засвоєння лекційного матеріалу, адже всі конспекти лекцій (а часто і їх відео) розміщуються викладачами на відповідних платформах.

Висновки. Аналіз практичної творчо-педагогічної діяльності педагогів і здобувачів факультету музичного мистецтва ХДАК за умов дистанційної форми навчання свідчить, що організація цього процесу потребувала від усіх учасників навчального процесу кардинального перегляду традиційних підходів до його організації, розподілу часу, іншого, порівняно з очним, спілкуванням, планування проведення занять, певну зміну вимог до опанування студентами лекційних і практичних курсів, перегляд сталих форм подання теоретичного матеріалу викладачами. Проведення індивідуальних творчих занять у режимі он-лайн також потребувало від викладачів пошуків і знаходження у стислий час подекуди кардинально інших підходів щодо їх організації, а також, нерідко, зміни самої манери і стилю їх проведення. Відсутність безпосереднього контакту викладачів зі студентами зумовлює набагато більш концентровану самотійну роботу обох сторін навчального процесу: від викладачів — більш ретельної підготовки лекційних занять з обов'язковим постійним (щотижневим) викладенням у Google-класі нових текстів (конспектів) лекцій, завдань для самотійної підготовки студентів (посилання на доступні в Інтернеті музичний ілюстративний матеріал, навчальні посібники, наукові статті з відповідної проблематики тощо); від студентів — самотійного опрацювання поданого матеріалу та розподілу часу на засвоєння нового

матеріалу, більш творчого підходу під час підготовки до семінарських та/або практичних занять.

Практика швидкого впровадження системи дистанційного навчання продемонструвала, що цей процес має низку позитивних і негативних моментів.

Позитив полягає в більш вільному плануванні здобувачами й аспірантами часу підготовки і відвідання занять, отримання досвіду ведення діалогу не лише в усній, а й у письмовій формі, можливості більш щільно долучитися до сучасних форм набуття знань — не лише під час занять, що відбуваються «наживо» в навчальних аудиторіях, а й у режимі он-лайн, більш грамотне і багатопланове оволодіння як здобувачами, так і викладацьким складом можливостями Інтернету, творчий підхід до форм подання викладачами і засвоєння здобувачами теоретичного та практичного матеріалу. Безумовним позитивом є можливість організації численних наукових онлайн-конференцій, дистанційних фестивалів і конкурсів тощо.

Водночас у проведенні індивідуальних, дрібногрупових і поточних практичних занять виникають вельми значні складнощі, які внеможливають набуття студентами творчих освітніх програм всього спектру умінь і навичок, якими мають володіти музиканти-виконавці і диригенти. Отже, після остаточного подолання в Україні та світі наслідків COVID-19, дистанційні форми освіти, зокрема можливість спілкування за допомогою програм відеозв'язку, мають гармонічно і раціонально — для надання якомога більш вдалого поєднання із традиційними, напрацьованими десятиліттями, формами навчання — реалізовуватися в навчальному процесі.

Перспективи подальших досліджень полягають у теоретичному і практичному засвоєнні кращих надбань вітчизняних та зарубіжних педагогів-методистів і науковців, які працюють дистанційно в мистецькій, зокрема в музичній, сфері освіти, вивчення їхніх нових науково-методичних публікацій з цієї проблематики, накопичення теоретичних знань під час експериментування в проведенні індивідуальних, дрібногрупових і колективних онлайн-занять за всіма напрямками музично-виконавської, музично-наукової та музично-педагогічної діяльності та науково-методичне осягнення цього складного і, водночас, цікавого творчого процесу.

Список посилань

- Верховна Рада України. (2014, липень 16). *Про вищу освіту*: Закон України (№ 1556-VII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>
- Власенко, І. Г. (2017). *Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія: матеріали міжвузівського вебінару*. (с. 12–14). http://www.vtei.com.ua/images/VN/31_03.pdf
- Гайденко, І. [Ігор Гайденко]. (2020, Грудень 30). *Intermedia*. [Відеозапис]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=h0Bu_6guh84
- Гайденко, І. [Ігор Гайденко]. (2020, Травень 20). *Opening*. [Відеозапис]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TBIPQbXNDIU&t=60s>
- Гайденко, І. [Ігор Гайденко]. (2020, Червень 8). *Dance of planets*. [Відеозапис]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JOWenAkMmbs>
- Гайденко, І. [Ігор Гайденко]. (2021, Квітень 21). *Evil and Good*. [Відеозапис]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1Q1gX-Hinc0>
- Деканат Музичного Мистецтва. (2021) https://scontent.fhrk5-1.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/198462271_1003081607166442_4359712192168345013_n.jpg?_nc_cat=109&ccb=1-3&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=9MNpnZPmc_8AX8uTc_9&_nc_ht=scontent.fhrk5-1.fna&oh=0c58926df0f4900e304491802149e0f8&oe=60DB5824
- Денисюк, Ж. З. (2017). Культурне середовище інтернету у функціонуванні аксіосфери суспільства. *Культура України*, 58, 177–184.
- Кремень, В. Г. (2005). *Освіта і наука в Україні — інноваційні аспекти. Стратегія. Реалізація. Результати*. Грамота.
- Литвин, А. Ф. Дистанційне навчання у ЗВО. *Scientific Collection «Interconf»*, 3 (30), 62–65. <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/4757/4712>
- Міністерство освіти і науки України. (2020). *Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2021–2031 роки*. <https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.pdf>
- Прибилова, В. М. (2013). Проблеми та переваги дистанційного навчання у вищих навчальних закладах України. *Проблеми сучасної освіти: збірник науково-методичних праць*, 4, 27–36.
- Сльота, М. І. (2017). Дистанційне навчання: проблеми впровадження. *Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія*, Матеріали міжвузівського вебінару, 40–43. http://www.vtei.com.ua/images/VN/31_03.pdf
- Факультет музичного мистецтва. Кафедра хорového диригування та академічного співу. Матеріали кафедри. (2021). Харківська державна академія культури, офіційний сайт. https://ic.ac.kharkov.ua/navchannya/mm/hhd/hhd_m.html#m1
- Шейко, В. М., Кушнарченко, Н. М. (2020). Культуралізація і дигіталізація — ключові тренди вищої культурологічно-мистецької та інформаційно-бібліотечної освіти. *Культура України*, 68, 63–79.
- Шуневич, Б. І. (2002). Дистанційна освіта: теорії індустріалізації викладання. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 5, 45–50.
- Шуневич, Б. І. (2011). Порівняльний аналіз ранніх зарубіжних теорій дистанційного навчання. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Педагогіка і психологія*, 2 (2), 105–108. <https://pedpsy.duan.edu.ua/images/PDF/2011/2/20.pdf>

References

- Dekanat Muzychnoho Mystetstva. (2021) https://scontent.fhrk5-1.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/198462271_1003081607166442_4359712192168345013_n.jpg?_nc_cat=109&ccb=1-3&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=9MNpnZPmc_8AX8uTc_9&_nc_ht=scontent.fhrk5-1.fna&oh=0c58926df0f4900e304491802149e0f8&oe=60DB5824 [In Ukrainian].
- Denysiuk, Zh. Z. (2017). The cultural environment of the Internet in the functioning of the axiosphere of society. *Kultura Ukrainy*, 58, 177–184. [In Ukrainian].
- Faculty of Music. Department of Choral Conducting and Academic Singing. Materials of the department. (2021). Kharkiv State Academy of Culture, official website. https://ic.ac.kharkov.ua/navchannya/mm/hhd/hhd_m.html#m1 [In Ukrainian].
- Haidenko, I. [Ihor Haidenko]. (2020, December 30). *Intermedia*. [Video recording]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=h0Bu_6guh84 [In Ukrainian].
- Haidenko, I. [Ihor Haidenko]. (2020, June 8). *Dance of planets* [Video recording]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JOWenAkMmbs> [In Ukrainian].
- Haidenko, I. [Ihor Haidenko]. (2020, May 20). *Opening*. [Video recording]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TBIPQbXNDIU&t=60s> [In Ukrainian].
- Haidenko, I. [Ihor Haidenko]. (2021, April 21). *Evil and Good*. [Video recording]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1Q1gX-Hinc0> [In Ukrainian].
- Kremen, V. H. (2005). *Education and science in Ukraine — innovative aspects. Strategy. Realization. Results*. Hramota. [In Ukrainian].
- Lytvyn, A. F. Distance learning in higher education institutions. *Scientific Collection «Interconf»*, 3 (30), 62–65. <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/4757/4712> [In Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2020). *Strategy for the development of higher education in Ukraine for 2021–2031*. <https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.pdf> [In Ukrainian].
- Prybylova, V. M. (2013). Problems and advantages of distance learning in higher educational institutions of Ukraine. *Problemy suchasnoi osvity: zbirnyk naukovo-metodychnykh prats*, 4, 27–36. [In Ukrainian].

- Sheiko, V. M., Kushnarenko, N. M. (2020). Culturing and digitalization are key trends in higher cultural, artistic and information library education. *Kultura Ukrainy*, 68, 63–79. [In Ukrainian].
- Shunevych, B. I. (2002). Distance education: theories of industrialization of teaching. *Pedahohika i psykholohiia profesiinoi osvity*, 5, 45–50. [In Ukrainian].
- Shunevych, B. I. (2011). Comparative analysis of early foreign theories of distance learning. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia. Pedahohika i psykholohiia*, 2 (2), 105–108. <https://pedpsy.duan.edu.ua/images/PDF/2011/2/20.pdf> [In Ukrainian].
- Slota, M. I. (2017). Distance learning: problems of implementation. *Dystantsiine navchannia yak suchasna osvitnia tekhnolohiia*, Materials of the interuniversity webinar, 40–43. http://www.vtei.com.ua/images/VN/31_03.pdf [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2014, July 16). *On higher education: Law of Ukraine (№ 1556-VII)*. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> [In Ukrainian].
- Vlasenko, I. H. (2017). *Distance learning as a modern educational technology: materials of the interuniversity webinar*. (pp. 12–14). http://www.vtei.com.ua/images/VN/31_03.pdf [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 25.06.2021

Ван Ке

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ВЕКТОРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮ ШИКУНЯ В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Ван Ке. Вектори творчої діяльності Лю Шикуня в контексті фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століть

Досліджено творчу діяльність видатного китайського піаніста Лю Шикуня та його вплив на розвиток фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Висвітлено факти життєвого й творчого шляху музиканта та процесу його мистецького сходження. Розкрито й проаналізовано основні напрями творчості Лю Шикуня, зокрема виконавство, педагогіку, композиторську творчість. Актуалізовано важливість творчого внеску митця в розвиток сучасного китайського фортепіанного виконавства і педагогіки через створення ним мережі авторських музичних центрів, його концертну й композиторську діяльність.

Ключові слова: *Лю Шикунь, китайська фортепіанна школа, фортепіанне виконавство, композиторська фортепіанна творчість.*

Wang Ke. Vectors of Liu Shikun's creative activity in the context of China piano art of the second half of the XX – beginning of the XXI century

Problem statement and its relevance. One of the pioneers of Chinese contemporary piano art, whose creative activity certainly contributed to its formation, further rapid rise and recognition of creative achievements on the world art horizon, is a prominent pianist – Liu Shikun, who today has received complete recognition as a brilliant performer, composer and teacher thus marked the beginning of the so-called piano boom in China, and with it – the gradual formation and confident rise of the Chinese piano school. If various aspects of contemporary Chinese performing arts have repeatedly been subjected to musicological discourse in the scientific community, the direct and comprehensive coverage of Liu Shikun's leading role in the process of forming the foundations of Chinese piano performing arts, as well as careful analysis and representation of his creative achievements and pedagogical fields are still relevant for basic musicological research.

The purpose of this article is to highlight and analyze the main vectors of creative activity of the famous Chinese musician Liu Shikun in the context

of the development of piano art in China in the second half of the XX – early XXI centuries.

The methodology of the work focuses on the principles of historicism and source studies, which provides coverage of Liu Shikun's musical work in a single context with cultural, historical and artistic phenomena and their interaction. In addition, methods of retrospective, structural-system analysis, interpretation of facts, argumentation and generalization are involved.

The results obtained during the achievement of the goal of this work focus on the representation and characterization of Liu Shikun's creative achievements in the field of concert performance, teaching and composition and the artist's contribution to the development of Chinese piano culture.

The topicality of the article lies in the first attempt in Ukrainian musicology to comprehensively cover the main directions of creative activity of the famous Chinese pianist Liu Shikun in the projection of his influence on the formation of the current state of Chinese piano art.

The practical significance of the facts and analysis of the main vectors of Liu Shikun's creative activity carried out in this work is the possibility of using this material in courses on the history and theory of modern piano art, in particular in sections on the Chinese piano school, as well as for further more thorough research of Liu Shikun's musical creativity, systematization of scientific information on his contribution to the development of musical art of this country.

Conclusions. Summarizing the above given material, it should be noted that the fruitful and multifaceted work of this artist directly influenced the development and professionalization of piano performance in China at that time. This influence was due to the comprehensive recognition of the artist's creative achievements by the world music community, in particular through numerous concert performances in leading countries (especially in partnership with leading orchestras and outstanding musicians); creation of original samples of concert repertoire on the basis and with specificity of the Chinese traditional melody; organization of a dense network of author's music schools (art centers) and

formation of the foundations of the Chinese national piano pedagogy.

Keywords: *Liu Shikun, Chinese piano school, piano performance, compositional piano work.*

Постановка проблеми та її актуальність.

Яскравою складовою сучасного музичного мистецтва Китаю сьогодні, безумовно, є галузь фортепіанного виконавства, яка за останні півстоліття значно еволюціонувала та швидко посила лідерські місця. Сучасні китайські піаністи системно перемагають на авторитетних світових міжнародних конкурсах, демонструючи стійкі й блискавичні перспективи завоювання найвищих позицій на Олімпі світового виконавського мистецтва.

Одним з піонерів китайського фортепіанного мистецтва, який своєю творчою діяльністю неодмінно сприяв його становленню, подальшому стрімкому злету та визнанню творчих досягнень на світовому мистецькому горизонті, є видатний піаніст — Лю Шикунь. Здобувши перемогу на Першому міжнародному конкурсі піаністів імені П. І. Чайковського в 1958 р. (разом з такими майстрами фортепіанної гри, як американець Ван Кліберн та росіянин Л. М. Власенко), Лю Шикунь згодом здобув широке визнання як блискучий піаніст-виконавець, композитор і педагог, ознаменувавши початок т. зв. фортепіанного буму в Китаї, а з ним — і поступового становлення та впевненого сходження китайської фортепіанної школи. Отже, чинниками, що визначають актуальність цієї статті, є: стрімке зростання китайської фортепіанної школи та її високі художні здобутки в останні десятиліття ХХ — початку ХХІ ст.; наявність і визнання значного художнього внеску (виконавського, педагогічного, композиторського), здійсненого видатним піаністом Лю Шикунем у розвиток китайської сучасної фортепіанної школи; недостатність вивчення і наукового осмислення художнього досвіду митця в контексті становлення та розвитку китайської фортепіанної школи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Якщо різноманітні аспекти сучасного музично-виконавського мистецтва Китаю в українському науковому середовищі вже неодноразово підлягали розгляду, то безпосереднє і повне висвітлення провідної ролі Лю Шикуня в процесі формування засад китайського фортепіанного виконавського мистецтва, а також ґрунтовний аналіз (музично-теоретичний, виконавський, інтерпретаційно-стильовий) та презентація його творчих здобутків на концертній, композиторській й педагогічній нивах лише

потребують фундаментальних музикознавчих досліджень.

Музична творчість митця, а точніше окремі її аспекти, частково висвітлювалася в наукових працях деяких, насамперед китайських, авторів, присвячених загальним проблемам китайського фортепіанного мистецтва. Це дослідження і публікації Сюй Бо «Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на межі ХХ–ХХІ століть» (Сюй Бо, 2011), Хуан Піна «Вплив російського фортепіанного мистецтва на формування та розвиток китайської піаністичної школи» (Хуан Пин, 2008), Дін І «Система фортепіанної освіти в сучасному Китаї: структура, стратегії розвитку, національний репертуар» (Дин И, 2020), Хоу Юе «Дитяча фортепіанна освіта в Китаї та проблеми її розвитку» (Хоу Юе, 2009), У Сяо «Дискусія про сучасне навчання дітей гри на фортепіано на тлі “фортепіанної лихоманки”» (У Сяо, 2012). Широкий фактологічний матеріал стосовно творчості Лю Шикуня міститься на сучасних електронних ресурсах, передусім китайськомовних. Водночас окремої цілісної наукової роботи, присвяченої комплексному вивченню впливу цього митця на розвиток фортепіанного виконавства в Китаї, поки не здійснено.

Мета статті — висвітлити і проаналізувати основні вектори творчої діяльності видатного китайського музиканта Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст.; розкрити і охарактеризувати його досягнення в галузі концертно-виконавської, педагогічної та композиторської творчості.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Лю Шикунь народився в 1939 р. та з трьох років, під впливом свого батька, який дуже любив музику, почав займатися на фортепіано. У десятирічному віці Лю переміг на Національному дитячому конкурсі піаністів у Шанхаї. Музичну освіту музикант здобув у музичній школі при Шанхайській консерваторії, згодом у середній музичній школі при Центральній консерваторії в Пекіні, а далі — безпосередньо в цій консерваторії. Після багатьох перемог на всесвітньовідомих міжнародних виконавських конкурсах, зокрема на конкурсі імені Ф. Ліста в 1956 р. та конкурсі імені П. І. Чайковського в 1958 р., здобувши, відповідно, III та II премії, молодий музикант пройшов стажування в Московській консерваторії імені П. Чайковського в класі проф. С. Фейнберга (Видатний піаніст Лю Шикунь, 2008).

Лю Шикунь, повернувшись у 1960 р. на батьківщину після стажування в Москві, розпочинає активну концертну та педагогічну діяльність на кафедрі фортепіано Центральної консерваторії в Пекіні. Далі ретельніше розглянемо *виконавську* діяльність Лю Шикуня, якою він займається фактично все своє життя. Світова відомість як видатного піаніста — представника Китайської Народної Республіки, поступово приходить до музиканта саме після його яскравих перемог на найпрестижніших виконавських конкурсах та навчання в Московській консерваторії імені П. Чайковського.

У своєму виконавському репертуарі Лю Шикунь зібрав немало кількість фортепіанних шедеврів різних епох і стилів, але центральне місце належить творам композиторів-романтиків, які митець виконує найчастіше. Особливо це стосується віртуозної музики Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана й ін. Музичні критики завжди відзначали в грі музиканта «...чудову кантилену, барвисту виразність та змістовну наповненість інтерпретацій», а також «...тонкість, натхненність і справжню романтичність трактувань» (Аннотация, 1996). Члени журі міжнародних конкурсів, на яких перемагав Лю Шикунь, поруч з цими якостями акцентували й на особливій віртуозній пластиці та відкритій темпераментності (Аннотация к компакт-дискам, 1996).

На жаль, у період Культурної революції в Китаї молодий митець потрапив під суворі репресії, був заарештований та відсидів за ґратами майже вісім років. Музикант, не маючи можливості займатися музикою увесь той час, намагався вдосконалюватися й розвиватися подумки, проспівуючи музичні фрагменти та уявляючи їх виконання. Після повернення на волю і публічної реабілітації митець знову відновлює концертну і педагогічну діяльність.

До особливих творчих подій у житті Лю Шикуня слід віднести, насамперед, виконання ним Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста з Бостонським симфонічним оркестром під керівництвом японського диригента Сейдзі Озава в Бостоні в 1979 р. Місцеві музичні видання справедливо порівнювали виконання цього концерту Лю Шикунем з творчим баченням цього твору В. С. Горовицем, що поміщало мистецтво китайського піаніста поряд із найавторитетнішими виконавцями світу. Знайомство диригента і музикантів оркестру відбулося напередодні цієї події в Пекіні, де саме тоді гастролював колектив. Лю Шикунь, слід зазначити, став першим китайським музикантом, який офіційно

відвідав Сполучені Штати Америки з гастролями в 1978 р. Крім того, у цій гастрольній поїздці він був удостоєний прийомом президента США Дж. Картера в Білому домі (Видатний піаніст Лю Шикунь, 2008).

Слід зазначити, що концертно-виконавська діяльність Лю Шикуня триває вже понад півстоліття. Навіть і сьогодні, у часи, коли музикант вже досягнув похилого віку, він часто виступає. В останні десятиліття виконавська кар'єра Лю Шикуня відзначена багатьма цікавими творчими проектами. Так, 2006 р. митець дав кілька концертів, присвячених музиці В. Моцарта. У 2010 р. музикант виступив з Національним філармонічним оркестром Росії, виконавши твори П. Чайковського, Ф. Шопена, деяких китайських композиторів та обробки саунд-треків до відомих художніх фільмів (Лю Шикунь играет с Национальным филармоническим оркестром России, 2010). Одна з найцікавіших концертних програм Лю Шикуня останніх років підготовлена в камерному дуєті з видатним китайським скрипалем Шен Жонгу. До цієї програми увійшли як відомі класичні твори, зокрема попури на теми з опери В. Моцарта «Чарівна флейта», так і найвідоміші твори китайських композиторів — «У віддаленому місці» Чжу Ванхуа, «Метелики» Чень Си, фортепіанний концерт «Жовта річка» Ін Ченьцзуна та ін. (whatsonshenzhen.com).

За своє життя Лю Шикунь дав значну кількість концертів. Його виступи, що відбувалися в різних країнах світу, завжди супроводжувалися успіхами та повними залами. Аудіозаписи концертних виступів і студійних робіт музиканта увійшли до «золотого фонду» фортепіанного виконавства та заслужено цінуються в мистецьких колах. Однією з особистих якостей творчості музиканта є поєднання у своїх концертах популяризаторської лекторської практики поруч з безпосереднім виконанням музичних творів (Известный пианист, великий музыкант и уважаемый педагог — господин Лю Шикунь, 2009).

Значний внесок Лю Шикуня в розвиток китайської *фортепіанної педагогіки* пов'язується, здебільшого, з окремим періодом життя митця, який у 1991 р. зі своєю дружиною Ге Янь оселяється в Гонконзі. Саме тут не лише триває активна виконавська діяльність музиканта, а й активізується інтенсивна його педагогічна робота (Видатний піаніст Лю Шикунь, 2008). Попри певні матеріальні труднощі, що супроводжували музиканта та його родину в перші роки проживання в Гонконзі, музикантові все ж таки вдається організувати власне музично-педагогічне підприємство, тобто відкрити

дитячий музичний центр (приватну музичну школу). Кошти Лю Шикуню вдалося зібрати завдяки його активній концертній діяльності, численним лекціям, майстер-класам, приватним урокам тощо. Успіх приватного музично-просвітницького підприємства Лю Шикуня прийшов доволі швидко та вже через рік зумовив появу масштабнішого проекту — «Мистецького центру фортепіанної музики Лю Шикуня». Робота центру зводилася не лише до педагогічної і музично-просвітницької сфер. Важливу роль у ньому відіграла й комерційна діяльність з продажу й обслуговування музичних інструментів (Известный пианист, великий музыкант и уважаемый педагог — господин Лю Шикунь, 2009).

Безумовно, успіху власного музично-просвітницького підприємства Лю Шикуня сприяли не лише широка відомість його як талановитого музиканта-виконавця та обдарованого педагога, а й, насамперед, наполеглива й завзята робота в цих напрямках — «...у цей час Лю Шикунь викладає з раннього ранку й до пізнього вечора, а Ге Янь займається організаційною роботою, намагаючись забезпечити освітній процес усім необхідним» (Цинь Цинь, 2013, с. 48). Передусім сучасні дослідники відзначають й інші найважливіші соціокультурні чинники, що значно сприяли досягненню успіху й широкому визнанню музичного центру Лю Шикуня: бажання багатьох мешканців Гонконгу навчати своїх дітей грі на фортепіано; брак необхідної кількості професійних педагогів-піаністів у цьому місті, що також зумовлювало й високі ціни за навчання (Цинь Цинь, 2013, с. 50).

Несподіваний успіх і динамічність розвитку діяльності музичного центру Лю Шикуня, а також попит, який інтенсивно зростає, мешканців Гонконгу на дитячу фортепіанну освіту згодом актуалізували необхідність відкриття філій та створення цілої мережі таких центрів по всьому місту. Започаткування й подальше успішне функціонування системи дитячих музичних шкіл Лю Шикунем стало одним з головних чинників інтенсивного сплеску в розвитку фортепіанної освіти в Гонконзі у 1990-ті рр., що дістав назву «фортепіанний бум» (Хоу Юэ, 2009).

Згодом маестро повертається до Китаю і проводить свою мистецьку діяльність уже на своїй історичній батьківщині. Так само як і в Гонконзі, Лю Шикунь поступово відкриває школи-філії свого мистецького центру в різних містах, створюючи ще щільнішу й розвинену їх мережу. На час другого десятиріччя нового XXI ст. школи Лю Шикуня функціонували в більш ніж тридцяти містах Китаю, зокрема в Пекіні, Фучжоу, Сіані, Хайкоу та ін. (Дин И, 2020, с. 108).

Саме педагогічна сфера творчої діяльності Лю Шикуня, особливо створення ним розгалуженої системи авторських музичних шкіл, значно сприяла становленню і розвитку дитячого фортепіанного мистецтва Китаю, що згодом зумовило появу цілої плеяди молодих талановитих китайських піаністів нової генерації. Багато з них в останні десятиліття своїми творчими досягненнями впевнено заявили про себе на світовому музичному олімпі, затвердивши таким чином існування високопрофесійної китайської фортепіанної школи.

Важливою в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю є й *композиторська* творчість Лю Шикуня. Музику для фортепіано митець починає створювати на ранньому етапі своєї творчої діяльності. Першим масштабним твором його композиторського доробку стає «Молодіжний концерт» для фортепіано з оркестром, написаний ще в 1958 р. Цей твір він створив у співавторстві, тобто разом з музикантами Пань Іміном, Сунь Ілінем та Хуан Сяореєм. У цьому ж році митець створює й власну п'єсу — «Ураган війни» (Видатний піаніст Лю Шикунь, 2008).

Протягом подальших років світ побачили й інші фортепіанні композиції автора. Серед них — п'єси «Серце комунара радіє» (1966), «Світ зустрічає нову весну» (1976), написану також у співавторстві, зокрема з Чжу Занхуа та Го Чжихуном. Цікавим композиторським доробком Лю Шикуня стає також і ще один фортепіанний концерт під назвою «Лян Шаньо та Чжу Іньгай». Саме в цьому творі спостерігається яскраве переплетіння композиторських традицій і технік європейської музичної культури та мелосу китайської народної музики.

Окрім власне оригінальних композицій, Лю Шикунь здійснив також і декілька інструментальних транскрипцій відомих музичних тем, перетворивши їх у повноцінні художні твори. Найкращим таким прикладом може слугувати створена ним у 1977 р. масштабна транскрипція відомої мелодії Ван Чанюаня для фортепіано з оркестром. Цей твір, який дістав назву «Бойовий тайфун», фактично становить повноцінний фортепіанний концерт. Він неодноразово звучав і у виконанні самого автора (Цинь Цинь, 2013, с. 54).

Висновки. Отже, порушена в цій статті проблематика висвітлює основні вектори творчої діяльності одного з провідних митців китайського фортепіанного мистецтва другої половини XX — початку XXI ст. видатного піаніста, композитора й педагога Лю Шикуня. Узагальнюючи викладений вище матеріал слід відзначити, що плідна й багатогранна творчість цього

митця безпосередньо вплинула на процес розвитку і професіоналізації фортепіанного виконавства в Китаї в зазначений час. Цей вплив відбувався в результаті всестороннього визнання творчих досягнень митця світовою музичною спільнотою, зокрема через численні концертні виступи в провідних країнах світу (особливо в партнерстві з провідними оркестрами і видатними музикантами); створення оригінальних зразків концертного репертуару на основі та зі специфікою китайського традиційного мелосу; організації щільної мережі авторських музичних шкіл (мистецьких центрів) та формування засад китайської національної фортепіанної педагогіки. Матеріал цієї статті окреслює вектори і ідеї як для подальшого вивчення цілісного творчого портрету Лю Шикуня, так і для аналізу окремих напрямів та тенденцій сучасного фортепіанного мистецтва Китаю, що вбачається актуальним і перспективним для сучасної музикознавчої науки.

Список посилань

- Аннотация к компакт-дискам (1996). *Играют лауреаты I конкурса им. П. И. Чайковского (1958) (Диск 1, 2)*. <https://www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=22151>
- Видатний піаніст Лю Шикунь. *Міжнародне радіо Китаю* (2008). <http://ukrainian.cri.cn/141/2008/11/21/2s5889.htm>
- Дин И (2020). *Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар*. [Дисс. канд. искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова].
- Известный пианист, великий музыкант и уважаемый педагог — господин Лю Шикунь. *Международное радио Китая* (2009) <http://russian.cri.cn/1070/2009/11/03/ls312522.htm>
- Лю Шикунь играет с Национальным филармоническом оркестром России. *Международное радио Китая* (2010). <http://russian.cn.cn/1721/2010/06/10/ls341368.htm>
- Liu Shikun and Sheng Zhongguo's piano & violin concert in Shenzhen*. <http://whatsonshenzhen.com/event219.html>
- Сюй Бо (2011). *Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков*. [Дисс. канд. искусств, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова].
- У Сяо (2012). *Обсуждение о современном обучении детей игре на фортепиано на фоне «фортепианной лихорадки»*. *Музыкальное время и пространство*, 1, 57–58. (吴晓. “钢琴热”背景下当前儿童钢琴教育的探讨[J] 音乐时空.)
- Хуан Пин (2008). *Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы*. [Дисс. канд. искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова].

Хоу Юэ (2009). *Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития*. [Дисс. канд. пед. наук, РГПУ имени А. И. Герцена].

Цинь Цинь (2013). *Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзю-Цзфн: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности)*. [Дисс. канд. пед. наук, РГПУ имени А. И. Герцена].

References

- Annotation for CDs (1996). *The winners of the 1st competition named after P. I. Tchaikovsky (1958) (Disc 1, 2)*. <https://www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=22151> [In Russian].
- Outstanding pianist Liu Shikun. *China International Radio* (2008). <http://ukrainian.cri.cn/141/2008/11/21/2s5889.htm> [In Ukrainian].
- Din I. (2020). *The system of piano education in modern China: structure, development strategies, national repertoire*. [Diss. Phd of Arts.]. St. Petersburg, N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. [In Russian].
- A well-known pianist, great musician and respected teacher is Mr. Liu Shikun. *China International Radio* (2009). <http://russian.cri.cn/1070/2009/11/03/ls312522.htm> [In Russian].
- Liu Shikun plays with the National Philharmonic Orchestra of Russia: *China International Radio* (2010). <http://russian.cn.cn/1721/2010/06/10/ls341368.htm> [In Russian].
- Liu Shikun and Sheng Zhongguo's piano & violin concert in Shenzhen*. <http://whatsonshenzhen.com/event219.html> [In English].
- Xu Bo (2011). *The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the XX–XXI Centuries*. [Diss. Phd of Arts.]. Rostov-on-Don. S. Rakhmaninov Rostov-on-Don State Conservatory. [In Russian].
- Wu Xiao (2012). Discussion about the modern teaching of children to play the piano against the background of the «piano fever». *Musical time and space*, 1, 57–58. (吴晓. “钢琴热”背景下当前儿童钢琴教育的探讨[J] 音乐时空.). [In Chinese].
- Huang Ping (2008). *The influence of Russian piano art on the formation and development of the Chinese pianistic school*. [Diss. Phd of Arts.]. St. Petersburg. N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. [In Russian].
- Hou Yue (2009). *Children's piano education in China and problems of its development*. [Diss. Phd of Ped. Sciences.]. St. Petersburg. A. I. Herzen State Pedagogical University. [In Russian].
- Qin Qin (2013). *Liu Shikun, Zhou Guangren, and Wu Tsu-Tszfn: Three Faces of Contemporary Chinese Musical Art (on the Problem of the Universalism of the Creative Personality)*. [Diss. Phd of Arts.]. St. Petersburg. A. I. Herzen State Pedagogical University. [In Russian].

Надійшла до редколегії 11.06.2021

V. Myslavskyy

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

O. Bezruchko

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

THE TOPIC OF THE SOVIET-UKRAINIAN WAR (1917–1921) IN UKRAINIAN CINEMATOGRAPHY OF THE 1920s

V. Myslavskyy, O. Bezruchko. The topic of the Soviet-Ukrainian war (1917–1921) in Ukrainian cinematography of the 1920s

Most of the films about the revolution and the Soviet-Ukrainian war (1917–1921), made by AUPhCA in 1928–1930, proved to be uninteresting and did not gain big success among the audience. These films were made mostly by the methods of propaganda, posters, without much depth into the essence of the phenomenon, the script was built on a certain pattern – a parallel demonstration of good, brave guerrillas and scornful whites, i.e. on the one hand stupid bourgeois, mocking and torturing their class enemies, on the other hand – smart, heroic, friendly representatives of working class. According to some contemporaries, films about the events of the Soviet-Ukrainian war required other forms, a different embodiment. From naked propaganda, from stencil scheme to a more in-depth identification of the moments of class struggle, from a simplified external reflection of events, to a more specific individualization of the participants of the events. However, these films played an important role in the development of adventure cinema.

Keywords: *film history, the USSR, AUPhCA, motion picture industry.*

В. Н. Миславський, О. В. Безручко. Тема радянсько-української війни (1917–1921) в українському кінематографі 1920-х рр.

Актуальність теми. Фільми про радянсько-українську війну (1917–1921), як її тоді називали, громадянську війну, займали одне з провідних місць у репертуарі українського кіно 1920-х рр. Але в працях істориків кіно ця тема не набула належного відображення і є маловивченою сторінкою в історії українського кінематографу. Тому актуальність цього дослідження полягає, головним чином, у заповненні істотного пробілу в історії українського кіно.

Мета статті – дослідити жанрові і тематичні особливості українських фільмів про радянсько-українську війну (1917–1921) у 1920-ті рр.

Методологією цього дослідження є методи і принципи мистецтвознавчого аналізу фільмів Всеукраїнського фотокіноуправління (далі ВУФКУ)

в 1920-ті рр. про радянсько-українську війну (1917–1921) як складової вітчизняного і світового кінематографу.

Результати. Сучасний мистецтвознавчий аналіз фільмів, знятих українськими кінематографістами в 1920-ті рр. про радянсько-українську війну (1917–1921), засвідчив, що, незважаючи на вагому частку стрічок вищевказаної тематики в загальній частці кінокартин ВУФКУ, кількість не переросла в якість. Насамперед це пояснюється домінуванням ідеологічної складової, яка на той час превалювала над мистецькими засадами.

Новизна. Стаття є першою спробою сучасних українських кінознавців проаналізувати художні фільми про радянсько-українську війну (1917–1921), зняті сто років тому фахівцями ВУФКУ.

Практичне значення. Всесторонньо досліджена тема радянсько-української війни (1917–1921) в українському кінематографі 1920-х рр. може стати основою для подальших наукових розвідок й написання як дисертацій, так і навчальних посібників з історії кіномистецтва.

Висновки. Переважна частина фільмів про т. зв. революцію і радянсько-українську війну (1917–1921), як її тоді називали, громадянську війну, створена ВУФКУ в 1928–1930 рр., виявилася малоцікавою й не користувалася значним успіхом у глядачів. Ставилися ці фільми, здебільшого, за методами агітки, плаката, без особливого заглиблення в суть явища, сценарій створювався за певним шаблоном – паралельний показ хороших, відважних партизанів і плюгавих білих. Тобто, з одного боку, дурні буржуї, знущаються і катують своїх класових ворогів, з іншого – розумні, героїчні, доброзичливі представники робітничого класу. На думку деяких сучасників, фільми про події, як її тоді називали, громадянської війни, потребували інших форм, іншого втілення. Від агітки, трафаретної схеми – до поглибленішого виявлення моментів класової боротьби, від спрощеного зовнішнього відображення подій до конкретної індивідуалізації учасників подій. Однак ці фільми відіграли важливу роль для розвитку пригодницького кіно.

Ключові слова: *історія кіно, УРСР, ВУФКУ, кінопромисловість.*

Problem statement. Films about the Soviet-Ukrainian War (1917–1921) occupied one of the leading places in the repertoire of Ukrainian cinema of the 1920s. But in the works of film historians, this topic was not properly reflected and remains a little-studied page in the history of Ukrainian cinema. Therefore, the relevance of this study lies mainly in filling up a significant gap in the history of Ukrainian cinema.

Analysis of recent researches and publications. In the works of Ukrainian film critics on the history of Ukrainian cinema, the diversity of the repertoire was not analyzed in terms of theme and genre constructions. Only in some publications of V. Myslavskiy an attempt was made to consider certain genre-thematic aspects of the formation of Ukrainian cinema: children's films (Myslavskiy, 2017, pp. 119–123), social films (Myslavskiy, 2015, pp. 91–95), comedies (Myslavskiy, 2016, pp. 109–113), films on international topics (Myslavskiy, 2019, pp. 132–158). Thus, this issue did not become the subject of a separate study, although it played a key role in the development of Ukrainian cinema in the 1920s.

The purpose of the article – to explore the genre and thematic features of Ukrainian films about the Soviet-Ukrainian War in the 1920s.

Presentation of the main research material. Films about the Soviet-Ukrainian War (1917–1921) occupy a significant place in the repertoire of AUPhCA in the 1920s. In 1923 director V. Gardin was entrusted with staging a film based on L. Nikulin's story "Khmel". The joint production of the Yalta and Odesa film studios was called "Ataman Khmel". It was a production made exclusively by creative forces from Moscow ([Ed. art.], 1923 (2), p. 13), with the participation, as reported in the press, more than 3000 extras ([Ed. art.], 1923 (1), p. 14). The film was set in one of the southern cities. The remnants of the White Guard troops, pressed by the Red Army, are united with the formation of the ataman Khmel. On the background of these events, a love conflict in one bourgeois family is developing. The head of the family, as a result of his wife's betrayal, becomes disillusioned with the people of his circle and goes over to the side of Soviet power. Gardin's film which depicts a melodramatic love story on the background of the Soviet-Ukrainian War (1917–1921), was widely criticized. Moreover, from the point of view of professionalism, it did not raise doubts in anyone. For the director Gardin, such an essentially empty topic became a good reason to demonstrate his skills (Mick, 1924, p. 43).

The picture was mainly criticized for the concept, incorrectly placed accents, thanks to which the White Guard aroused the viewer's sympathy. But the main problem was that, thanks to the professional embodiment of this "harmful story" the film could intoxicate the audience and in working areas it has no place ([Ed. art.], 1926 (1), p. 16).

Another Gardin's film about the Soviet-Ukrainian War (1917–1921) was released in 1924, when the Ukrainian film production of AUPhCA began to expand. The film "Ostap Bandura", based on a script by the Ukrainian writer M. Maiskiy, is about a native of a peasant family who became a formidable leader of a partisan detachment. In prison, Ostap meets the worker Anisim. Under his leadership, Ostap became a literate and conscientious revolutionary fighter. On the way to Siberia, they both flee. They hide in a dense taiga forest. Ostap is going through the underground resistance movement school. He actively fights against tsarism.

The film was received ambiguously. Press reviews ranged from sharply negative to praiseworthy. "It is enough to look at the first two parts to see that an interesting topic, an entertaining plot, has been turned into a boring psychological gum. Half of the plot, instead of the action, is given in the story by memories. – The critic I. Urazov noted. – The main roles are played by Kapralov and Bystritskaia. The actress has powerlessness in movement. Kapralov plays a little better than his partner, but "Ostap Bandura" is not up to him either" (Urazov, 1924, p. 3).

Other reviewers, on the contrary, considered the film an achievement of Soviet cinematography. "The whole picture is close to the content of the worker, but, unfortunately, the battle between the Red Army and the Whites is unnatural, which looks more like maneuvers. But, in general, the whole picture, as a propaganda one, is very valuable for the proletarian masses and should also be shown in the workers' cinema at the clubs" (Kholmskaia, 1924, p. 8). "The figure of Ostap Bandura as a fighter and a revolutionary is very good. The script for this film was composed with deep Marxist thoughtfulness ... "Ostap Bandura" is undoubtedly one of our best films" (Skrynnikov, 1924, p. 13). "With regard to the production, in particular, in the crowd scenes, great success has been achieved in this film. No, the truth of the beauty and symmetry of Liubich's techniques, but the spectator, in any case, is captured by the liveliness of the crowd scenes and by the masses

themselves that are always natural and theatrically disciplined” (M. V., 1924, p. 4).

Another film about the Soviet-Ukrainian War, released in 1924, was also directed according to the script of the Ukrainian writer D. Buzko. The painting “Forest Beast” (directed by A. Lundin) told about the struggle of the Red Army against the remnants of white gangs in Ukraine in 1921, in the Odessa region. The young cossack Yukhym, the right hand of ataman Zabolotnyi, nicknamed as Forest Beast, after long deliberations, goes over to the side of the Reds. The film was one of the most important ones for AUPhCA, and the shooting process was often reported in the press. The opinions of the reviewers were almost the same. Some believed that the film would be prolonged (Lel, 1925, p. 6) and some elements were borrowed from the adventure film “The Red Devils”, and that Soviet spectators had outgrown “The Forest Beast” long time ago (Sokolov, 1926, p. 16).

Other reviewers drew attention to the fact that the political and social side of banditry in the film was only partially revealed and the director’s failure was attributed to a weak script, in which only the external aspects of banditry were covered (Weiting, 1925, p. 6). And, nevertheless, along with criticism, some reviewers noted that “Forest Beast” is one of the best pictures produced by AUPhCA (Ur, 1925, p. 12).

In 1925, two more films about the Soviet-Ukrainian War were released. The two-part film “Ukrazia” was conceived as the most ambitious film production, on which AUPhCA spent colossal funds. The script of “Ukraine and Asia” was written by the prose writer N. Borisov and the screenwriter and G. Stabovoi. The production was entrusted to the most experienced director P. Chardynin. The shooting of the picture lasted more than five months in different cities of Ukraine, with the involvement of up to 3000 extras. The premiere of the film was to take place simultaneously in Moscow, Leningrad, Kharkiv, Kyiv and Odesa. The script was based on the documents of Odesa Ispart and the memoirs of responsible party workers, direct participants of the events of the Soviet-Ukrainian War of 1918-1920 in “Ukrainian Asia” (I. Z., 1924, p. 14).

The staging of adventure films about the Soviet-Ukrainian War was associated with certain risks, since the theme of the picture was already very well known to the audience – the Whites and the Reds, white rear, red underground, struggle and victory. By 1925, a lot of similar pictures of different quality were released on the screens of the USSR. And a certain stereotype of heroes has

already been developed. Thus, a communist had a “spiritualized” face, long hair, and wore a leather jacket with an unbuttoned collar. The types of revolutionaries were lined up according to the principle that “good heroes must be beautiful”. The types of bad heroes, as a rule, were cruel, ugly, in difficult situations they lost their inherent influence, cruelty and became objects of mockery. A similar approach in characterizing negative characters was typical for film campaigns of 1918–1920, when negative characters were presented by people who were helpless and caricatured. This approach had very negative consequences, since it was false and the audience, brought up on such films, according to the spot-on remark of the Ukrainian writer A. Poltoratskyi, perceived the enemies of the revolution with the famous slogan “we will throw our hats on them” (Poltoratskyi, 1930, p. 40).

Despite the fact that the influential Russian writer and politician V. Kirshon at that time gave Ukrainian films about the Soviet-Ukrainian War (“Ukraziya”, “Trypillian tragedy”, “Forest Beast”) the characteristics of “very rough and absurdly made propaganda films” (Kirshon, 1927, p. 31), the film “Ukraziya” received a wide response. Thus, the central Soviet newspapers “Pravda” and “Izvestia” published reviews of “Ukraziya” on the same day – February 22, 1925 ([Ed. art.], 1925 (4), p. 40).

In general, the picture was well received. Many reviewers emphasized that “Ukraziya” was the first great achievement of AUPhCA, but at the same time noting that the picture was prolonged (Be, 1925, p. 11; A-v, 1925, p. 17; Kolver, 1925, p. 17; Syrnik, 1925, p. 9; Ed.Art., 1926 (6), p. 31).

Of course, the film “Ukraziya” was created by AUPhCA in such a way as to show all the achievements of Ukrainian cinematography, and at the same time to be interesting for the spectator and have commercial success. In those few negative reviews, the picture was criticized precisely for this approach, the protractedness, as noted above, and the lack of the necessary emphasizes on the heroic struggle of the proletariat.

“In general, if the film had not been so heavy and long (2 episodes – 20 parts), it could have successfully demonstrated on Soviet screens. In its present form, the patience of the spectator is unlikely to withstand it” (Lel, 1925, p. 18).

Film “The Arsenals” (screenwriter. G. Tasin; director Les Kurbas), that was also released in 1925, was left unnoticed. In one of the reviews, which we managed to find, it was reported that before the start of filming, “a joint meeting was held

with representatives of the Provincial Committee, Provincial department of political education, military units, “Arsenal” plant and participants in the October events in Kyiv” ([Ed. art.], 1925 (3), p. 15). The short propaganda film, played by the actors of the Berezhil theater, told about the uprising of the workers of the Kyiv Arsenal plant against the counter-revolutionary Rada during the Soviet-Ukrainian War, and was included in the second issue of the “Makhovyk” newsreel.

AUPhCA spent significant funds on shooting the film “PKP”, as well as on the film “Ukraziya” mentioned above. The best cameramen were involved for filming — F. Verigo-Darovskii, M. Goldt, I. Gudima, G. Drobin. The production was entrusted to directors A. Lundin, G. Stabovoi. Some scenes of the film were filmed by P. Chardynin and E. Mukhsin-Bei, invited from Turkey ([Ed. art.], 1926 (2), p. 27).

The basis of the film “PKP” was made up of genuine historical events (PKP stands for the abbreviated name of the state railway “Polska koleia panstvova”, but Ukrainian peasants deciphered the abbreviation — “Pilsudskii bought Petliura”). The film about the struggle of the Bolsheviks against the Petliura and Polish troops in Ukraine in 1920–1921 was being shot under the working titles “1920–1921” and “Petliura and the Cheka” ([Ed. art.], 1926 (3), p. 12). The shooting of the “grandiose historical film” took place in Kyiv, Berdychiv and Zhytomyr. In the pavilions of the factory, the painter Solomon Zaritskii built the “St. Sophia Cathedral”, the center of “All-Ukrainian” espionage, the palaces of Petliura and Pilsudskii, “Bar American” in Lviv, etc. (Mohylianskyi, 1926, p. 11). Initially, the film was conceived as a two-part film, but apparently after a big amount of criticism of the protractedness of the film “Ukraziya” they decided not to take a risk. As a result, the film “PKP” was released in eight parts, and, nevertheless, the reviewers noted that the film “prolonged and boring”. The reviewer of the “Rabochii Klub” magazine in his detailed review noted the confusion of the plot, and at the same time praised the camera work and the debunking in the film of “Ukrainian chauvinism of the times of the UPR (Ard (2), 1926, p. 71).

Another picture that is worth our attention is “Perekop” by I. Kavaleridze, which caused an ambiguous reaction. Kavaleridze, like Dovzhenko, applied innovative methods in his work. But many reviewers regarded Kavaleridze’s experiments as formalism.

The film was criticized not only for its formal aesthetic experiments, but also for understating

the true social meaning of the class struggle: “The literary pages of the heroic episodes of the Soviet-Ukrainian War and the liquidation of the intervention fade away in front of the artistic, juicy, strong images that director Kavaleridze gave in his last work “Perekop”. <...> The film is striking in its greatness of artistic perception, in which psychological realism is intertwined with synthetic images” (Yanchuk, 1930, p. 14).

Conclusions. Most of the films about the revolution and the Soviet-Ukrainian War, created by AUPhCA in 1928–1930, turned out to be of little interest and did not gain much success in the audience. These films, as a rule, were staged using propaganda methods, posters, without much deepening into the essence of the phenomenon, the script was built according to a certain template — a parallel demonstrating of good, brave partisans and worthless whites, that is, on the one hand, stupid bourgeoisie, that mocks and tortures their class enemies, on the other hand, they are smart, heroic, benevolent representatives of the working class. According to some contemporaries, films about the events of the Soviet-Ukrainian War demanded other forms, a different embodiment. From naked propaganda, from a stencil scheme to a deeper identification of the moments of the class struggle, from a simplified external reflection of events, to a more specific individualization of the participants of the events. However, these films played an important role in the development of adventure cinema.

Prospects for further researches. Further comprehensive scientific researches are promising, aimed, for example, at studying the development of adventure cinema in Ukrainian cinema in the coming years.

References

- [Ed. art.]. (1923). Na kinofabrikakh VUFKU. *Silueti*. No. 13. P. 14. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1923). Uspekhi russkogo kino. *Silueti*. No. 12. P. 13. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1924). Kinoproizvodstvo. *Silueti*. No. 32. P. 6. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1924). VUFKU. *Proletkino*. No. 3. P. 42. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1925). Tripolskaia tragediia. *Sovetski ekran*. No. 33. P. 21. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1925). Tripolskaia tragediia. *Sovetskii ekran*. No. 13. P. 8–9. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1925). Na Ukraine. *Kino-nedelya*. No. 4. P. 15. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1925). Ob «Ukrazii». *Teatralnaya nedelya*. No. 6. P. 4. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1925). S”emki v Kieve. *Teatr, muzika, kino*. No. 2. P. 6. [In Russian].

- [Ed. art.]. (1926). Ataman Khmel. *Rabochiy i teatr*. No. 21. P. 16. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1926). P.K.P. *Teatralnaya nedelya*. No. 9. P. 12. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1926). P.K.P. *Zorya*. No. 19. P. 27. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1926). Ukraziya. *Zhizn iskusstva*. No. 7. P. 15. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1926). Ukraziya. *Zhizn iskusstva*. No. 8. P. 17. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1926). Sovetskaia filma. *Sovetskoe kino*. No. 6/7. P. 30. [In Russian].
- [Ed. art.]. (1927). Krov na ekrane. *Sovetskii ekran*. No. 32. P. 4. [In Russian].
- Ard. (1926). P.K.P. *Rabochii klub*. No. 10. P. 71. [In Russian].
- Ard. (1926). Trypilska trahediia. *Rabochiy klub*. No. 5. P. 12. [In Ukrainian].
- A-v, Alyu (1925). Ukraziya. *Novyy zritel*. No. 9. P. 17. [In Russian].
- Be, Mikh. (1925). Ukraziya. *Iskusstvo trudyashchimsya*. No. 18. P. 11. [In Russian].
- I. Z. (1924). Ukraziya. *Zhizn iskusstva*. No. 36. P. 14. [In Russian].
- Kel'ver, P. (1925). Ukraziya. *Kino-nedelya*. No. 4. P. 17. [In Russian].
- Kh. Kh. (1925). Ukraziya. *Kino-zhurnal ARK*. No. 1. P. 33. [In Russian].
- Kholmskaia (1924). Ostap Bandura. *Kino-nedelya*. No. 35. P. 8. [In Russian].
- Kirshon, V. (1927). Pod znakom «Meri». *Na literaturnom postu*. No. 19. P. 31.
- L. M. (1926). Kak rabotaet odesskaia fabrika VUFKU. *Teatralnaia nedelia*. No. 7. P. 10. [In Russian].
- Lapin, B. (1925). Ukraziya. *Novyy zritel*. No. 8. P. 18. [In Russian].
- Lel. (1925). Lesnoi zver. *Teatralnaia nedelia*. No. 4. P. 6. [In Russian].
- M. V. (1924). Ostap Bandura. *Kino-nedelia*. No. 33. P. 4. [In Russian].
- Mik. (1924). Ataman Khmel (VUFKU). *Proletkino*. No. 4–5. P. 43. [In Russian].
- Mik., M. (1926). Proizvodstvo VUFKU. *Iskusstvo i fizkultura*. No. 10. P. 14–15. [In Russian].
- Mohylianskyi, L. (1926). P.K.P. *Nove mystetstvo*. No. 14. P. 11. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2015). Pobutovi filmy v ukrainskomu kinematohrafi 1927—1930-kh rokiv. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. No. 8. P. 91–95. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2016). Komediti v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rokiv. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. No. 2. P. 109–113. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2017). Dytiachi filmy v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rr. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*. Issue 3. P. 119–123. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2018). Filmy pro sotsialno-politychni kataklizmy v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rokiv. *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika*. Vol. 6. P. 121–143. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2019). Filmy na internatsionalni temy v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rr. *Geneza idei i dynamika rozvytku ekrannykh mystetstv*. V. 7. P. 132–158. [In Ukrainian].
- Poltoratskyi, O. (1930). *Etiudy do teorii kina*. Ukrteakinovydav. [In Ukrainian].
- Skrynnikov, V. (1924). «Ostap Bandura». *Rabochii zritel*. No. 24. P. 13. [In Russian].
- Sokolov, I. (1926). Lesnoy zver. *Novyy zritel*. No. 27. P. 16. [In Russian].
- Syrnik, A. (1925). Ukraziya. *Kino-nedelya*. No. 10. P. 9. [In Russian].
- Weiting. (1925). Lesnoi zver. *Teatral'naya nedelya*. No. 4. P. 6. [In Russian].
- Ur. (1925) Lesnoi zver. *Kino-nedelya*. No. 4. P. 12. [In Russian].
- Urazov, I. (1924). Ostap Bandura. *Proletarii*. No. 70. P. 3. [In Russian].
- Yanchuk, V. (1930). Perekop. *Kino*. No. 17. P. 11. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 30.06.2021

Т. С. Павлюк

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

ПРОЦЕСИ ЕВОЛЮЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО СТИЛЮ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Т. С. Павлюк. Процеси еволюції англійського танцювального стилю XX — початку XXI століття

Визначено специфіку процесів еволюції англійського танцювального стилю XX — початку XXI ст. на основі принципів об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму й за допомогою методів наукового пізнання: проблемно-хронологічного, конкретно-історичного, статистичного, описового, логіко-аналітичного. Уперше здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку англійського танцювального стилю XX — початку XXI ст. Висновано, що еволюція англійського танцювального стилю відбувалася шляхом професіоналізації (спілкування на міжнародному рівні між педагогами-хореографами, популяризація танцювальних конкурсів і турнірів тощо).

Ключові слова: *бальна хореографія, бальний танець, англійський стиль, конкурсний танець.*

T. Pavlyuk. Anglicization and canonization of ballroom dance, late 19th — early 20th century

The purpose of this article. The purpose of the article is to determine the specifics of the evolutionary processes in the English dance style of the XX — early XXI century.

The methodology is an organic set of basic research principles: objectivity, historicism, multifactority, systemacity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the following methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical.

The results. The evolution of the English dance style took place through professionalization. Communication at the international level between teachers-choreographers, the popularization of dance competitions and tournaments, the development of a judging system formed not only the content of new ballroom dances, but also the manner of their performance. The English style of performance has become a model for the world dance society for many years. Foreign-born dances, which were fashionable among the general public, were transformed by the British dance society in the 1920s and 1930s to form the so-called "English style" of ballroom dancing. Consistently claiming that dance is an expression of

national character, the country's professional dancers and dance teachers have sought to create a British dance form that is distinct from foreign forms. It was the process of "Anglicization" of foreign ballroom dancing that became one of the most important elements of the national dance culture of Great Britain in the 1920s and 1930s. The original British school of ballroom dancing, the style and methods of which were popularized in European countries in the early 1930s, led to the development and standardization of requirements for the conduction of competitions and championships. Improving the national rating system, the English system of training and identifying the best performers of ballroom choreography for many decades of the XX century remained the only generally recognized dance school in the world. Now the UK remains a leader in the art of ballroom choreography in many of its aspects — from pedagogical methods of training high-class performers and choreographers to the media and tournament sphere.

The topicality. An attempt has been made to research the topical issues of the development of the English dance style of the XX — early XXI century.

The practical significance. The research may be used in developing lectures by specialists in choreography.

Keywords: *ballroom choreography, ballroom dance, English style, competition dance.*

Постановка проблеми. Танець є вираженням національного характеру. Саме тому професійні танцюристи і вчителі танців Великої Британії прагнули створити власну форму танцю, яка відрізнялась би від іноземних форм. Важливу роль у цьому контексті відіграла міжнародна взаємодія англійських танцівників зі світовою хореографічною спільнотою в межах танцювальних турнірів і міжнародних чемпіонатів, які сприяли розвитку конкурсного руху в Великобританії.

Також слід відзначити лідерські позиції країни в галузі бальної хореографії, що забезпечується системою хореографічної освіти, яка склалася ще на початку XX ст., а особливо підготовкою висококваліфікованих педагогів та інструкторів з бального танцю.

Навчання хореографії у Великобританії до вищих освітніх закладах введено всередині 1970-х рр. Бальна хореографія стала важливим і невіддільним елементом підготовки педагогічних кадрів. Сучасна освіта хореографів й учителів бальних танців у країні здійснюється в різних закладах вищої освіти — консерваторіях, на факультетах університетів або за спеціальними програмами при коледжах або мистецьких школах. Великобританія залишається лідером у галузі мистецтва бальної хореографії в багатьох її аспектах. Тому **актуальність** дослідження зумовлена саме необхідністю проаналізувати процеси еволюції англійського танцювального стилю ХХ — початку ХХІ ст.

Методологія дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатфакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети використано методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний.

Наукова новизна. Здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку англійського танцювального стилю ХХ — початку ХХІ ст.

Мета статті — визначити специфіку процесів еволюції англійського танцювального стилю ХХ — початку ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчив наявність багатьох наукових праць, присвячених вивченню процесу становлення та розвитку бальної хореографії. Проте зарубіжними та вітчизняними дослідниками означене питання, а саме еволюція англійського танцювального стилю ХХ — початку ХХІ ст., розглядалося побіжно, крізь призму діяльності провідних англійських танцюристів: О. В. Касьянова в праці «Шляхи розвитку радянської бальної хореографії (історичний аналіз періоду 1917–1941 рр.)» досліджувала процеси розвитку радянської бальної хореографії; Д. Д. Базела, «Міжнародні організації та їх вплив на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні», аналіз процесів впливу міжнародних організацій на розвиток конкурсного бального танцю; А. М. Підлипська, «Регіональні школи бального танцю в Україні», — охарактеризовано розвиток бального танцю в Україні; А. І. Кризь, «До проблеми стилізації бального танцю», — проаналізовано процеси розвитку стилістичних напрямів бальної хореографії; М. В. Бевз, «Специфіка ритміки та техніки виконання бальної самби як синтезованої форми танцю», — виявлено впливи різних форм хореографічного мистецтва на стилістику виконання

танцю самба; Р. Е. Воронін, «Філософсько-естетичні та художні аспекти танцювального мистецтва (спортивний бальний танець, друга половина ХХ століття)», — досліджено структуру індивідуального художнього стилю бальної хореографії; Н. О. Горбатова, «Сучасна хореографічна освіта у вищих навчальних закладах Великобританії», — охарактеризовано процеси розвитку хореографічної освіти у вищих навчальних закладах Великобританії; М. В. Богданова, «Конкурсний бальний танець у контексті хореографічного мистецтва ХХ — початку ХХІ століття», — досліджено тенденції розвитку бального танцю в Україні (ХХ — початку ХХІ століття); О. М. Вакуленко, «Традиції та новачі Blackpool Dance Festival», — охарактеризовано історичні процеси розвитку Блекпульського танцювального фестивалю.

Виклад основного матеріалу дослідження. З початку 1930-х рр. «англійський стиль» танцювання поступово поширюється у всій Європі. Танцювальні пари активно подорожують іншими країнами, у результаті можна відзначити, що загалом естетика та виконавська майстерність дуетів з різних країн ідентичні, проте різняться стиль, методи й способи виконавської реалізації. Специфіка виконавства бальних танців безпосередньо залежить від національної школи бальної хореографії.

Міжнародна взаємодія англійських танцівників зі світовою хореографічною спільнотою в межах танцювальних турнірів і міжнародних чемпіонатів сприяла розвитку конкурсного руху в Великобританії. У м. Блекпул, яке стало популярним місцем відпочинку різних прошарків населення, зароджується легендарний фестиваль бального танцю. З моменту заснування й по сьогодні Блекпульський танцювальний фестиваль (англ. Blackpool Dance Festival) залишається неофіційним відкритим чемпіонатом світу.

Перший фестиваль відбувся в 1920 р. за сприяння музичного директора комплексу «Зимові сади» Г. Вуда та музичного видавця з «Messrs G Sharples and Son Ltd» Н. Шарпса. Захід відбувся в залі Tower Ballroom, відкритому в 1898 р. на замовлення компанії «Blackpool Tower». Перші конкурси супроводжувалися різноманітною розважальною програмою. Комплекс «Зимові сади» (англ. «Winter Gardens Company») містив танцювальні, театральні, виставкові та ігрові зали, на території працювали казино й ресторани. Фестиваль відбувався в Імператорському залі (англ. Empress Ballroom) — одному з найбільших бальних залів у світі. Головою

журі був Д. Фінніган (згодом співзасновник та перший президент Альянсу професійних вчителів танців Об'єднаного королівства (англ. United Kingdom Alliance of Professional Teachers of Dancing)). Оскільки на кінець XIX — початок XX ст. бальні танці ще не було стандартизовано, до 1926 р. на фестивалі відбувалися змагання з танцювальних секвенцій, в основі яких були переважно вальси, лансьє та тустеп.

Для стандартизації програми змагань, а також з метою узгодження питань організації і проведення турніру в 1929 р. відкрито Британський танцювальний форум (англ. The Official Board of Ballroom Dancing) — об'єднання англійських і зарубіжних асоціацій учителів бальних танців, яке існує і донині під назвою Британська танцювальна рада (англ. British Dance Council) (Mayer, 2013). Головою Ради з бальних танців обрали Ф. Річардсона, який доклав чимало зусиль для утвердження стандартів і стилів танців, створення та запровадження системи медальних тестів, проведення іспитів для викладачів. Головним завданням Ради з бальних танців на той момент були розробка правил та контроль за виконанням конкурсних танців, обов'язкових і для професійних, і для аматорських конкурсів. Учасники Британського танцювального форуму (англ. The Official Board of Ballroom Dancing) вирішували питання присвоєння чемпіонських звань та нагородження. У 1929 р. в Лондоні відбулася конференція, тематикою якої став розвиток бальних танців у країні. З-поміж багатьох важливих питань прийнято рішення про уніфікацію темпу виконання та музичного супроводу танців (Вакуленко, 2016, с. 59).

У 1927 р. за сприяння Ф. Річардсона та спонсорської допомоги видання «The Dancing Times» Блекпульський фестиваль проведено за розширеною програмою — тут уперше відбулися Північно-англійські аматорські змагання з фокстроту (англ. «North of England Amateur Foxtrot Competition») (Blackpool Dance Festival History).

Протягом 1929–1930 рр. Блекпульський танцювальний фестиваль відбувався в розширеному форматі: проведено професійні чемпіонати Північної Англії (англ. North of England Professional), аматорські змагання з Велета (англ. Amateur Veleta Competition), змагання ветеранів з вальсу (англ. Veterans Waltz Competition) та турнір з оригінальних танцювальних секвенцій (англ. Original Sequence Dance Competition) (Blackpool Dance Festival History). Якщо раніше чемпіонат Північної

Англії був локальним чемпіонатом Північної Англії та Шотландії, то після впровадження його до програми Блекпульського фестивалю у ньому змогли брати участь танцювальні пари з усієї Великобританії та інших країн.

Узгодження стандартів чотирьох бальних танців — танго, квікстепу, повільного вальсу та повільного фокстроту, яке відбулося в 1929 р. на конференції в Лондоні, і, як результат, популяризація англійського стилю бальних танців позначилися й на програмі Блекпульського фестивалю. У 1931 р. в Блекпулі відбулася значуща подія — відкриття Британського чемпіонату зі стандартних бальних танців серед професіоналів та аматорів (англ. British Professional Championships and Amateur Ballroom Championships).

У той період ще не існувало єдиної техніки виконання європейських і латиноамериканських танців; виступ конкурсантів базувався на чіткому виконанні послідовностей танцювальних елементів, так званих танцювальних секвенцій (англ. sequence dance) — танців з фіксованою композицією (one-step, two-step та ін.). Судді, які оцінювали техніку і артистизм учасників, перебували посеред залу, а пари танцівників рухалися повз них по колу (Вакуленко, 2016, с. 57). Для допуску аматорських танцювальних пар до фестивальных заходів у країні щорічно проводилося близько 250 кваліфікаційних змагань та 40 окружних фіналів. Тривалий час Блекпульський танцювальний фестиваль називали ще й British Open або просто Blackpool.

Фестивально-конкурсний рух у Блекпулі припинено після початку Другої світової війни (у 1940 р. Блекпульський танцювальний фестиваль відбувався за скороченою програмою) і відновлено лише в 1946 р. Тоді проведено Британський чемпіонат зі старовинного сиквенсу (англ. «British Amateur Old Time Sequence Championship»). Ця подія сприяла відновленню популярності «Sequence dances», а в жовтні 1950 р., за ініціативи компанії «Зимові сади», проведено Старовинний бал (англ. «Old Time Ball») — перший Блекпульський танцювальний фестиваль сиквенсу (Blackpool Dance Festival History).

У повоєнні часи розширився діапазон організованих змагань. З 1947 р. у Блекпулі, у бальному залі Blackpool Tower, відбувається Щорічний чемпіонат фестиваль танцю в Блекпулі для юніорів (англ. The Junior Blackpool Dance Festival) (з 2010 р. його проводять у комплексі «Зимові сади» в Імператорському залі) для двох вікових груп — діти (від 6 до 12 років) та юніори (від 12

до 16 років). Нині він триває тиждень та охоплює майже 30 командних та індивідуальних змагань, що дозволяє суддям оцінити потенціал кожного юного конкурсанта.

Якщо протягом кількох десятиліть на Блекпульському фестивалі конкурували переважно пари з Англії, то з другої половини 1950-х рр. участь у ньому почало брати дедалі більше іноземних танцювальних пар. Для іноземних гостей організовано спеціальну лужу на південному балконі в Імператорському залі. Через зростаючу міжнародну популярність фестивалю в 1980 р. лужу закрито, адже вона не вмщала величезну кількість зарубіжних гостей та глядачів.

У 1948 р. в межах програми Блекпульського фестивалю, за ініціативи Офіційної ради бальних танців (OBBD), відбувся перший Світовий танцювальний конгрес учителів бального танцю (англ. The International Congress), на якому оновили стилі та стандарти виконання бальних танців, а також затвердили систему медальних тестів. Традиція його проведення лишається незмінною і нині: щорічно на Блекпульському педагогічному форумі виступають з відкритими лекціями визнані танцюристи та вчителі бальних танців (Вакуленко, 2018, с. 116).

З 1961 р. в програму Блекпульського фестивалю поступово ввели латиноамериканські танці: аматорський турнір з латиноамериканських бальних танців (у 1961 р.) та професійний турнір з латиноамериканських танців (1962 р.), а з 1964 р. міжнародна латиноамериканська програма здобула повноцінний статус чемпіонату (Blackpool Dance Festival History).

Оскільки дедалі більше зарубіжних танцюристів приїжджало до Блекпула, було вирішено організувати невеликий фестиваль лише для британських конкурсантів. У листопаді 1975 р. відбувся перший Британський закритий танцювальний фестиваль (англ. The British Closed Championships). Нині назву змінено на Національний чемпіонат Великобританії (англ. British National Championships) (British National Dance Championships). У 2019 р. фестиваль відсвяткував своє 45-річчя.

У 1968 р. започатковано проведення щорічного командного турніру серед професіоналів (англ. Professional Invitation Team Match), на якому з програмою десяти танців виступали команди з Великобританії та Німеччини.

На початку ХХІ ст. кількість заявок для основної групи аматорів перевищила 600, що потребувало від організаторів нових підходів до проведення конкурсної програми. За ініціативи

Г. Маккензі прийнято рішення обмежити участь аматорських пар єдиною віковою категорією — унікальна практика в історії Блекпульського фестивалю, відтак аматори можуть виступати лише в групі до 21 року, в основній групі (від 21 до 35 років) та в старшій групі (від 35 років).

Нині в Блекпулі проводиться 5 фестивалів танцю, які проходять навесні — Блекпульський травневий танцювальний фестиваль (англ. May Blackpool Dance Festival), Блекпульський травневий танцювальний фестиваль для професіоналів та аматорів (англ. May Dance Festival ProAm), Блекпульський травневий танцювальний фестиваль для вчителів та студентів (англ. May Dance Festival Teacher Students), Блекпульський травневий танцювальний фестиваль з американського стилю (англ. May Dance Festival Professional American Smooth/Rhythm), Блекпульський танцювальний фестиваль для юніорів; та восени — Блекпульський танцювальний фестиваль із сиквенсу (англ. Blackpool Segueance Dance Festival), Блекпульський фрістайл-чемпіонат (англ. Blackpool Freestyle Championship), Національний чемпіонат Великобританії з танців (англ. British National Dance Championships) (Blais, 1830).

За останні кілька років на Блекпульському фестивалі, за ініціативи організатора С. Уїлсон та керівного директора М. Уільямса, відбулися неабиякі зміни, які свідчать про активний розвиток конкурсного бального танцю у світі. Так, уперше за 90 років існування Блекпульського танцювального фестивалю у 2015 р. до його програми включено одну з категорій американського стилю виконання бальних танців — American Smooth, хоча виступи танцювальних пар (П. Перзу та О. Перзу, М. Хемза та Ізабелла, Т. Тафт та Д. Тафт, К. Спіндер та Е. Спіндер, М. Жаринов та Г. Деткіна) відбувалися поза конкурсною програмою і не оцінювалися суддями. Танцівниками представлено презентаційний танець (30 секунд), а також чотири танці програми: вальс, танго, фокстрот, віденський вальс. З 2016 р. American Smooth офіційно введено до програми Блекпульського фестивалю, а через рік, у 2017 р. — American Rhythm (чача-ча, румба, свінг, болеро та мамбо). Відтак, наразі на Блекпульському фестивалі представлено обидві категорії американського стилю виконання бальних танців — проводяться Professional American Smooth Championship та Professional American Rhythm Championship (Вакуленко, 2018, с. 116).

Слід зазначити, що найпрестижніший світовий чемпіонат з бальних танців (англ. World Professional Dancesport Championship) протягом 1989–2012 рр. п'ять разів проводився в Блекпулі (не в межах фестивалю) (Вакуленко, 2018, с. 118).

Отже, еволюція міжнародного фестивалю в Блекпулі певним чином відображає загальні тенденції та етапи розвитку мистецтва бальних танців. Згідно з О. Вакуленко, історію Блекпульського танцювального фестивалю відображають чотири етапи розвитку: 1920–1931 рр. — період формування програми фестивалю (змагання з танцювальних секвенцій, Північноанглійське змагання з фокстроту серед аматорів (англ. North of England Amateur Foxtrot Competition), змагання з вальсу серед ветеранів (англ. Veterans Waltz Competition) та оригінальне змагання з танцювальних секвенцій (англ. Original Sequence Dance Competition)); 1931–1947 рр. — період становлення конкурсної програми на основі розроблених і затверджених Імперським товариством учителів танців та Офіційною радою бальних танців (OBBD) стандартів (Британські професіональні змагання (англ. British Professional Championships), бальні змагання серед аматорів (англ. Amateur Ballroom Championships), Блекпульський танцювальний фестиваль серед юніорів (англ. The Junior Blackpool Dance Festival)); 1954–2004 рр. — період розширення програми Блекпульського танцювального фестивалю та його популяризації на міжнародному рівні (надання міжнародній латиноамериканській програмі конкурсного статусу, заснування Британського закритого танцювального фестивалю, (англ. Professional Invitation Team Match); з 2004 р. по теперішній час — сучасний період, який характеризується залученням до програми Блекпульського фестивалю американських стилів American Smooth та American Rhythm (Professional American Smooth Championship та Professional American Rhythm Championship) та започаткування Блекпульського танцювального фестивалю в Китаї (англ. Blackpool Dance Festival China) (Вакуленко, 2018, с. 119). На нашу думку, домінантною ідеєю фестивалю бальних танців у Блекпулі є збереження балансу між національними традиціями бальної хореографії та відкритістю до світових трендів розвитку цього виду мистецтва.

Не остання роль у підтримці лідерських позицій країни в галузі бальної хореографії належить системі хореографічної освіти, яка склалася ще на початку ХХ ст., а особливо —

підготовці висококваліфікованих педагогів та інструкторів з бального танцю.

Навчання хореографії у Великобританії введено до закладів вищої освіти всередині 1970-х рр. Бальна хореографія стала важливим і невіддільним елементом роботи з підготовки педагогічних кадрів. Сучасна освіта хореографів і вчителів бальних танців у країні здійснюється в різних закладах вищої освіти — консерваторіях, на факультетах університетів або за спеціальними програмами при коледжах або мистецьких школах (наприклад, танцювальна програма в школі мистецтв університету ім. Сімона де Монфорта). Підготовка фахівців з бальної хореографії відбувається згідно з мультидисциплінарним принципом: танцювальні дисципліни сполучені з іншими предметними галузями мистецтва (музикою, драмою або образотворчим мистецтвом), фізичною культурою, загальною освітою, терапевтичними методиками тощо. Нині вищу хореографічну освіту у Великобританії за кваліфікацією «бакалавр» пропонує понад 40 університетів, а кваліфікацію «магістр» можна здобути в близько 20 вищих навчальних закладах (Горбатова, 2018, с. 184–186).

Специфікою викладання бальної хореографії у ЗВО Великобританії є наявність у навчальних програмах *соматичних практик* (наприклад, Alexander Technique, метод Фельденкрайса, метод звільнення Скіннера, ідеокінеза та централізації тіла). Вони також активно популяризуються на сторінках професійних хореографічних видань Великобританії («New Dance»), що вплинуло на танцювальну педагогіку в університетських хореографічних програмах (Горбатова, 2018, с. 186). Популярність соматичних практик у системі підготовки хореографів у навчальних закладах Великобританії свідчить про ставлення до бальної хореографії та інших видів танцю як до потужного ресурсу гармонізації особистості через її мистецько-художній розвиток, що, водночас, виключає однозначне захоплення видовищними та спортивними аспектами цього виду естетичної діяльності.

Значущим для розвитку і популяризації бальної хореографії в Великобританії є започатковані в післявоєнні роки танцювальні шоу-програми на телебаченні. Одним із піонерів цієї діяльності був В. Сильвестр (Базела, 2019, с. 123). Найвідомішим телевізійним телешоу став британський конкурс бальних танців «Приходьте танцювати» (англ. «Come Dancings»), який транслювали на каналі ВВС протягом 1950–1998 рр. Шоу створено засновником конкурсу

«Міс світу» Е. Морлі, а перші три роки воно відбувалося у форматі трансляцій уроків бальних танців від професійних танцюристів С. Перкіна та Е. Даффілд; з 1953 р. шоу переформували, акцентуючи на конкурентній основі — участь у програмі брали маловідомі широкій публіці конкурсанти. Оскільки шоу «Приходьте танцювати» користувалось незмінним попитом серед глядачів, наприкінці ХХ ст. британське телебачення поставило за мету продовжити цей вид телетрансляцій, адаптувавши їх до нових культурних реалій.

Перші два десятиліття нового тисячоліття характеризуються започаткуванням телевізійних танцювальних проєктів у форматі реаліті, з домінуванням прямих ефірів, зірковими учасниками та рейтинговою інтерактивною системою. Яскравим прикладом став проєкт «Обов'язково приходьте танцювати» (англ. «Strictly Come Dancing») (оновлена версія «Приходьте танцювати») — британський телевізійний танцювальний конкурс (бальні та латиноамериканські танці), формат якого експортовано в понад 40 країн, зокрема й в Україну («Танці з зірками»). Саме завдяки трансляції телевізійної програми «Обов'язково приходьте танцювати» бальна хореографія здобувала надзвичайну популярність не лише у Великобританії, а й по всьому світу.

Британський проєкт «Обов'язково приходьте танцювати» надихнув Європейську мовну спілку створити новий танцювальний конкурс, почасти схожий на вокальне «Євробачення». Міжнародна федерація танцювального спорту дала повноваження радникові асоціації та колишньому керівникові спортивного відділу ЄМС Р. Банну домовитись з ЄМС щодо організації конкурсу. За задумом організаторів, *танцювальний конкурс Євробачення* (англ. Eurovision Dance Contest) мав проводитися як щорічний конкурс бальних танців серед країн — повноправними членами Європейської мовної спілки. Перший танцювальний конкурс Євробачення проведено 1 вересня 2007 р. в Лондоні, у ньому брали участь 16 країн. У 2008 р. конкурс відбувся в м. Глазго за участі представників з 14 країн. Проте через брак коштів у тих країнах, де мав відбутися наступний танцювальний конкурс Євробачення, проєкт було зупинено.

Традиційним для британського телебачення є трансляції всіх важливих національних та міжнародних турнірів з бального танцю, починаючи від Блекпульського танцювального фестивалю, закінчуючи тими заходами, які відбуваються у віддалених регіонах Азії, Латинської Америки та Східної Європи.

Ще однією важливою формою популяризації бальної хореографії серед широкої громадськості є документальні та ігрові серіали, тематикою яких є життя відомих хореографів і початківців. «Таємне життя бального танцю» (англ. «The Secret Life of the Ballroom») знімається з 2017 р. по теперішній час і виходить на каналі WKTV) — це серіал, у центрі якого перебуває повсякденне життя молодих танцюристів, яке відзначається дисципліною, самозреченням, режимом, важкими тренуваннями, пошуками натхнення та ін. Новинкою 2020 р. став серіал каналу НВО під назвою «Легендарний» (англ. «Legendary»). Цей вебсеріал на основі реальних хореографічних змагань відкриває перед глядачами світ культури бального танцю. Усе це свідчить про стабільний інтерес публіки до бальної хореографії, яка продовжує пронизувати різні культурні сфери Великобританії.

Висновки. Еволюція англійського танцювального стилю відбувалася шляхом професіоналізації, адже взаємодія на міжнародному рівні між педагогами-хореографами, популяризація танцювальних конкурсів і турнірів, розробка системи суддівства формували не лише зміст нових бальних танців, а й манеру їх виконання, яка на довгі роки стала взірцевою для світового танцювального товариства. Танці іноземного походження, які були модними серед широких верств населення, трансформовано британським танцювальним товариством у 1920–1930-х рр., у результаті чого виник т. зв. «англійський стиль» бальних танців.

Професійні танцюристи і вчителі танців країни, послідовно стверджуючи, що танець є вираженням національного характеру, прагнули створити британську форму танцю, яка відрізняється від іноземних форм. Саме процес «англізації» іноземних бальних танців став одним з найважливіших елементів національної танцювальної культури Великобританії 1920–1930-х рр.

Оригінальна британська школа бальних танців, стиль і методи якої популяризувалися в європейських країнах на початку 1930-х рр., сприяли розробці та стандартизації вимог до проведення змагань і чемпіонатів. Англійська система підготовки та виявлення найкращих виконавців бальної хореографії, удосконалюючи національну рейтингову систему, протягом багатьох десятиліть ХХ ст. лишалася єдиною загальноновизнаною танцювальною школою світу. Нині Великобританія — лідер у сфері мистецтва бальної хореографії в багатьох її аспектах — від педагогічних методів підготовки висококласних виконавців та хореографів до медійної і турнірної сфери.

Перспективи подальших досліджень. Оскільки Великобританія залишається лідером у галузі мистецтва бальної хореографії в багатьох її аспектах, тому означена тема, а саме — дослідження процесів еволюції англійського танцювального стилю ХХ — початку ХХІ ст., має значні перспективи для подальшого дослідження.

Список посилань

- Базела, Д. Д. (2019). Міжнародні організації та їх вплив на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні. *Мистецтвознавчі записки НАК-ККіМ*. Вип. 36, 121–128.
- Вакуленко, О. М. (2016). «Світ танцю» Філіпа Річардсона. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 34, 54–60.
- Вакуленко, О. М. (2018). Традиції та новачі Blackpool Dance Festival: історична ретроспектива. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 39, 113–120.
- Горбатова, Н. О. (2018). Сучасна хореографічна освіта у вищих навчальних закладах Великобританії. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 33, 184–191.
- Blackpool Dance Festival History. *Blackpool Dance Festival — The Worlds First and Foremost Festival Of Dancing*. Отримано Березня 3, 2021 з http://www.blackpooldancefestival.com/?page_id=11790
- Blasis, C. (1830). *Manuel complet de la danse*. (trad. de l'anglais de M. Barton, sur l'edit. de 1830, par M. Paul Vergnaud). Librairie Encyclopedique de Roret.
- British National Dance Championships. *Blackpool Dance Festival — The Worlds First and Foremost Festival Of Dancing*. Отримано Березня 3, 2021 з <https://www.blackpooldancefestival.com/british-national-dance-championships/> (дата звернення 03.03.2021).
- Buckland, T. J. (2008). Crompton's Campaign: The Professionalisation of Dance Pedagogy in Late Victorian England. *Dance Research*. Jan 2008. Vol. 25, №1, p. 1–34.
- Capristo, B. A. (2012). *Dance and the use of technology*. University of Akron.
- Mayer, B. (2013). The British Dance Council (BDC). Story. *DanceArchives*. Отримано Березня 3, 2021 з <http://www.dancearchives.net/2013/06/10/the-british-dance-council-bdc-story>
- Yuille, H. M. (2012). *The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows*. University of Nevada.

References

- Bazela, D. D. (2019). International organizations and their influence on the development of sports and dance movement in Ukraine. *Mystetstvoznavchi zapysky Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Issue 36, 121–128. [In Ukrainian].
- Vakulenko, O. M. (2016). "The World of Dance" by Philip Richardson. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho*

- universytetu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznavstvo*. Issue 34, 54–60. [In Ukrainian].
- Vakulenko, O. M. (2018). Traditions and innovations of the Blackpool Dance Festival: a historical retrospective. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznavstvo*. Issue 39, 113–120. [In Ukrainian].
- Horbatoва, N. O. (2018). Modern choreographic education in higher education in Great Britain. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Issue 33, 184–191. [In Ukrainian].
- Blackpool Dance Festival History. *Blackpool Dance Festival — The Worlds First and Foremost Festival Of Dancing*. Retrieved March 3, 2021, from http://www.blackpooldancefestival.com/?page_id=11790 [In English].
- Blasis, C. (1830). *Manuel complet de la danse*. (trad. de l'anglais de M. Barton, sur l'edit. de 1830, par M. Paul Vergnaud). Librairie Encyclopedique de Roret. [In French].
- British National Dance Championships. *Blackpool Dance Festival — The Worlds First and Foremost Festival Of Dancing*. Retrieved March 3, 2021, from <https://www.blackpooldancefestival.com/british-national-dance-championships/>. [In English].
- Buckland, T. J. (2008). Crompton's Campaign: The Professionalisation of Dance Pedagogy in Late Victorian England. *Dance Research*. Jan 2008. Vol. 25, №1, p. 1–34. [In English].
- Capristo, B. A. (2012). *Dance and the use of technology*. University of Akron. [In English].
- Mayer, B. (2013). The British Dance Council (BDC). Story. *DanceArchives*. Retrieved March 3, 2021, from <http://www.dancearchives.net/2013/06/10/the-british-dance-council-bdc-story> [In English].
- Yuille, H. M. (2012). *The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows*. University of Nevada. [In English].

Надійшла до редколегії 29.06.2021

ПЕДАГОГІЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Р. П. ПАПКОВОЇ В АКсіОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

А. Ю. Рум'янцева. Педагогічна та виконавська діяльність Р. П. Папкової в аксіологічному аспекті

Стаття продовжує цикл публікацій (у межах багаторічного дослідження піаністичної культури Харкова 40–80-х рр. ХХ ст.), присвячених висвітленню творчої діяльності відомих представників харківської фортепіанної школи. На основі вивчення творчого шляху Р. П. Папкової визначено основні аспекти її надзвичайного педагогічного та виконавського таланту. Доведено, що саме унікальність педагогіки піаністки вплинула на численність її послідовників, які репрезентують харківську фортепіанну школу по всьому світу. Джерельною базою статті стали фонди Державного архіву Харківської області (ДАХО), спогади учнів та послідовників Р. П. Папкової, а також особисті враження автора від спілкування з піаністкою.

Ключові слова: харківська фортепіанна школа, Р. П. Папкова, педагогічні та виконавські принципи, спадкоємність у фортепіанному мистецтві.

A. Rumiantseva. Pedagogical and performing activities of R. P. Papkova in the axiological aspect

The purpose of the paper is to determine aspects of pedagogical and performing activity of R. P. Papkova, which testify to the uniqueness and significance of her creative practice.

The methodology. The article uses fundamental, general scientific methods and principles of scientific knowledge, in particular, dialectical, culturological ones, as well as methods of objectivity, analysis and synthesis, deduction and induction, methods of systemic analysis.

The results. The article continues the series of publications (within the framework of the long-term study of the pianistic culture of Kharkiv in the 40–80's of the XX century), dedicated to the coverage of the creative activity of famous representatives of Kharkiv piano school. The source base of the article was the funds of the State Archives of Kharkiv region, memories of students and followers of R. P. Papkova, as well as personal impressions of the author from communication with the pianist. Based on the study of the creative path of R. P. Papkova the main aspects of her extraordinary pedagogical and performing talent were identified. It is documented that the performing and pedagogical abilities of R. P. Papkova

were revealed during her studies at Kharkiv State Conservatory. It was determined that R. P. Papkova was an excellent performer, had an elegant musical taste and high culture of sound, that her playing was striking with special emotionality, depth of immersion in the figurative content of the work, the accuracy of displaying the stylistic features of music, graceful nuances and phrasing. The main aspects of extraordinary pedagogical talent of R. P. Papkova were determined, namely: individual approach to each student; abilities of a psychologist; talent of persuasion; demanding; meticulous attitude to the author's text, sound quality, accuracy of strokes, pedaling; commitment to the deductive method of working on the work; the ability to have a holistic vision of the performance plan of the work, the desire to fully reveal the idea of the composer.

It is proved that the uniqueness of the pianist's pedagogy influenced the number of her followers who represent Kharkiv Piano School around the world.

The topicality. The materials, highlighted in the article, from the funds of the State archive of the Kharkiv region allowed to reveal the unknown facts from the biography of R. P. Popkova.

The practical significance. The information contained in the article can be used in lessons of piano, as well as in courses of lectures "History of Music" and "Musical Interpretation", "History of piano performance".

Keywords: *Kharkiv pianoforte school, R. P. Papkova, pedagogical and performing principles, heredity in the pianoforte art.*

Постановка проблеми. Усвідомлення цінності внеску представника тієї чи іншої фортепіанної школи в доробок музичного мистецтва країни часто відбувається не відразу, а в історичній ретроспективі. Саме так, з роками посилюється усвідомлення ступеня впливу на розвиток українського піанізму педагогічної та виконавської діяльності відомої представниці піаністичної культури Харкова Р. П. Папкової.

Пік її творчої активності припав на 50–80 рр. ХХ ст. і збігся з періодом розквіту та популярності фортепіанного мистецтва в Україні. Вплив виняткового педагогічного таланту Р. П. Папкової відчули на собі безліч випускників Харківського інституту мистецтв (зараз — Харківський

національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Завдячуючи багаторічній консультативній практиці піаністки, яка допомогла багатьом абітурієнтам, студентам і навіть випускникам зазначеного ЗВО, немало музикантів значно вдосконалили свої піаністичні навички. Жоден харківський педагог-піаніст не мав такої величезної кількості послідовників як Р. П. Папкова, адже магія її педагогічної майстерності та людської чарівності постійно приваблювала усіх, хто бажав навчатися в знаного педагога. Секрет тяжіння до Римми Петрівни полягав у неординарності її особистості та особливому педагогічному таланті. Її внесок у розвиток українського фортепіанного мистецтва надзвичайно важливий, оскільки нині сотні її послідовників репрезентують успадковані від улюбленого педагога принципи української фортепіанної педагогіки та виконавства не лише в нашій країні, а й далеко за її межами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що багаторічна плідна педагогічна практика Р. П. Папкової значно збагатила добробок української піаністичної культури, напруження піаністки у сфері фортепіанного мистецтва вивчено і оцінено недостатньо. Відомості про певні аспекти її діяльності наявні в публікаціях Н. Ю. Зимогляд, О. В. Кононової, І. О. Русанової, але в цих наукових розвідках бракує системного аксіологічного аналізу творчої практики відомої піаністки.

Актуальність дослідження зумовлена вагомістю та недостатньою вивченістю внеску Р. П. Папкової в українське фортепіанне мистецтво.

Мета статті – визначити аспекти педагогічної та виконавської діяльності Р. П. Папкової, які свідчать про унікальність і значущість її творчої практики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відома представниця харківської фортепіанної школи Римма Петрівна Папкова (1927–2004) більше ніж півстоліття викладала в Харківській державній консерваторії (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Після закінчення Ростовського музичного училища в класі В. І. Варшавської, вона була прийнята на 2 курс Харківської державної консерваторії (далі – ХДК). З цього приводу в протоколі засідання приймальної комісії ХДК за 1949/1950 навч. р. зазначено: «...зважаючи на гарну підготовку зі спеціальності та хорошу успішність з усіх дисциплін навчального плану музичного училища (диплом з відзнакою) рекомендувати Р. Папкову для вступу на 2 курс» (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 289, с. 13).

У 40–50-ті рр. ХХ ст. найталановитіших випускників фортепіанних відділень музичних училищ приймали відразу на 2 курс консерваторій (приховуючи присутність їхніх прізвищ у відомостях вступників) через заборону вступати на 1 курс без обов'язкового відпрацювання за державним розподілом. Попри те, що робилося це з метою запобігання втрати піаністичних навичок через перерву у виконавській практиці, за надання характеристик юним обдаруванням для вступу в консерваторії постраждало багато директорів музичних училищ. Зокрема, Н. С. Радченко (директорка Харківського музичного училища) отримала догану і була вимушена звільнитися з посади (ДАХО, ф. р5743, оп. 1, спр. 194, с. 8). Саме завдяки сміливості й далекоглядності таких директорів, як Н. С. Радченко, Україна здобула багатьох прекрасних виконавців та викладачів, серед яких Р. П. Папкова посідає особливе місце.

Свій шлях удосконалення піаністичної майстерності в стінах ХДК піаністка почала в класі проф. Л. Й. Фаненштіля, і її виконавський талант яскраво проявився вже в студентські роки. Мотивуючим стимулом для наполегливої роботи за інструментом стало найближче оточення Р. Папкової. Вона навчалася на одному курсі з майбутнім видатним українським піаністом О. Снегірьовим, також у той час блискуче проявляли себе її молодші суперники – відомі нині харківські піаністи Г. Гельфгат і В. Лозова. Конкуренція між талановитими студентами заохочувала їх до підкорення вершин піанізму. Свідченням рівня виконавської майстерності юних дарувань є характеристики, які збереглися у фондах ДАХО.

Зокрема, у робочих планах викладачів фортепіанного факультету ХДК на 1951/1952 навч. р. зазначено, що О. Снегірьов, студент 4 курсу, має «відмінні музичні та технічні дані, високу культуру та великі знання, дуже розумно працює та робить величезні успіхи, має всі підстави стати в майбутньому провідним піаністом-виконавцем і музикантом високої кваліфікації». Про його однокурсницю Р. Папкову зазначено, що її «музичні і технічні здібності дуже гарні, при належній праці вона може бути чудовим виконавцем». У характеристиці на студентку 2 курсу В. Лозову підкреслено, що вона «надзвичайно здібна людина, має відмінні музичні та технічні дані. Швидко розвивається, добре працює та робить дуже значні успіхи» (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 433, арк. 17, 20, 26). Усі ці студенти протягом навчання займалися активною виконавською практикою (зокрема в 1951/1952

навч. р. зіграли по 2 звітних концерти) і з часом виправдали найкращі творчі сподівання професорів А. Л. Лунца та Л. Й. Фаненштілья (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 409, с. 204).

У студентські роки проявилось тяжіння Р. Папкової до фортепіанної творчості Ф. Шопена. У 1949 р., коли студенти фортепіанних відділень всіх музичних закладів Харкова з нагоди 100-річчя з дня смерті геніального польського композитора змагалися за краще виконання його творів, інтерпретація студенткою Р. Папковою «Мазурок» ля і до-дієз мінор, «Етюд» до-дієз мінор, «Вальсу» і «Балади» соль-мінор справила «чудове враження» на членів кафедри спеціального фортепіано ХДК (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 305, арк. 8, 9). Програма першого відділення творчого звіту молоді виконавиці 10 травня 1952 р. також складалася з творів Ф. Шопена, що підтверджує її прихильність до творів польського генія (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 434, арк. 10).

У роки навчання в ХДК Р. Папкова успішно концертувала з творами композиторів різних епох та стилів не лише в Харкові, а й у Києві (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 491, арк. 118).

Після блискучого виступу на державному екзамені з першим концертом для фортепіано з оркестром П. І. Чайковського (у супроводі симфонічного оркестру Харківської філармонії) члени комісії відзначили, що, попри складність програми, Р. Папкова гідно впоралася з усіма виконавськими завданнями (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 474, арк. 303).

Р. П. Папкова, закінчивши фортепіанний факультет ХДК (1953), залишилась працювати в улюбленому навчальному закладі, згодом стала провідним викладачем спеціального фортепіано і впродовж усього творчого життя продовжувала виконавську діяльність (Кононова, 2007, с. 38).

У березні 1954 р. вона була рекомендована на відбірковий тур Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 562, арк. 94). У 1955/1956 навч. р. здобула диплом першого ступеня за участь в Обласному фестивалі молоді та студентів (ДАХО, ф. р6362, оп. 1, спр. 263, с. 9).

Р. П. Папкова була прекрасною виконавицею, мала витончений музичний смак і високу культуру звука. За спогадами її учениці І. О. Русанової, «кожний виступ Римми Петрівни був сповідальним, тобто вистражданим душею, тому так сильно приголомшував слухачів, чинив на них надзвичайний вплив. ... Її гра вражала передусім витонченим нюансуванням і фразуванням, здатністю вловлювати мелодико-гармонійні зміни у фактурі» (Русанова, 2007, с. 28).

Грі Римми Петрівни була притаманна особлива філософсько-споглядальна виконавська манера. З перших звуків піаністка ніби захоплювала зал у полон чарівного дійства. Її гра вражала особливою емоційністю, глибиною занурення в образний зміст твору та точністю відображення стилістичних особливостей музики. Р. П. Папкова володіла вмінням заворожити слухачів за достатньо скупого зовнішнього прояву почуттів. Піаністка відзначалась гордовитою поставою, упевненістю, зовнішнім спокоєм, відсутністю ефектних рухів і надмірних емоцій, вдумливим й усвідомленим управлінням музичним сюжетом. Вона ніби відсторонено (не як учасник, а як наглядач) керувала розбудовою архітектоніки фортепіанного твору та спостерігала за драматургією розгортання його художнього змісту.

В анонсі на концерт до 90-річчя харківської піаністки О. Ващенко зазначила, що публіка її любила, і на всіх концертах Римми Петрівни «буквально “яблуку ніде було впасти”». Музикознавець підкреслила, що, на думку сучасників, «це була дивовижно харизматична, активна, подекуди свавільна творча особистість, завжди емоційно переконлива та відверта в музиці. Особливо вдалим були її інтерпретації фортепіанних творів композиторів-романтиків — Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса та С. Рахманінова» (Ващенко, 2017).

Репертуар піаністки був надзвичайно різноманітним і містив твори Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, М. К. Метнера, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена тощо. Виконавство Р. П. Папкової відрізнялись глибиною почуттів, натхненністю, досконалою технічною майстерністю, що закономірно, адже Риммі Петрівні надзвичайно пощастило з педагогами і вона навчалася в справжніх майстрів піанізму.

Через В. І. Варшавську, яка була блискучою піаністкою, Р. Папкова ознайомилася з принципами видатного С. Є. Фейнберга і успадкувала прихильність до творчості Й. С. Баха та композиторів-романтиків.

Значну роль у становленні Р. П. Папкової відіграв Л. Й. Фаненштіль, який репрезентував у Харкові принципи петербурзької фортепіанної школи, зокрема Л. В. Ніколаєва. Різносторонньо освічений і талановитий, музично та загальноерудований педагог Л. Й. Фаненштіль прищеплював своїм учням уміння розкривати образний зміст творів, будувати загальний план інтерпретації, надавав перевагу роботі над якістю звука та інтонуванням.

Доленосним для Р. П. Папкової стало спілкування з фахівцем світового рівня В. В. Топіліним, підтвердженням майстерності якого є не лише те, що він був асистентом Г. Г. Нейгауза, а й той факт, що його постійним шанувальником та другом був геніальний С. Т. Ріхтер, за спогадами якого саме виконання В. Топіліним на концерті Д. Ф. Ойстраха в Житомирі (1933) 4-ої балади Ф. Шопена вплинуло на рішення 16-річного С. Ріхтера стати піаністом-солістом (Монсенжон, 2002, с. 38).

Попри нетривале знаходження в Харкові (1957–1962 рр.), учень П. Луценка та Г. Нейгауза, видатний музикант, концертуєчий піаніст-віртуоз В. Топілін справив незабутнє враження на харківську музичну інтелігенцію і залишив у місті численних спадкоємців своїх педагогічних принципів та настанов. Поява в Харкові майстра такого рівня стала визначною. Крім роботи в Харківському музичному училищі та спеціальній музичній школі-десятирічці, В. Топілін займався активно приватною практикою, а серед його численних учнів і послідовників була і Р. Папкова. Від В. Топіліна вона успадкувала володіння різними видами туше та педалізації, витончене нюансування, сповідальну щирість, емоційну відвертість.

Неабияку роль у професійному становленні Римми Петрівни відіграла видатна представниця харківської фортепіанної школи Р. С. Горовиць, у класі якої Р. П. Папкова вдосконалювала майстерність гри в камерному ансамблі.

У студентські роки проявився не лише виконавський, а і педагогічний талант молодого піаністки. У 40–50-ті рр. ХХ ст. студенти фортепіанного факультету ХДК проходили педагогічну практику в дитячих музичних школах, вечірній музичній школі, Харківській спеціальній середній музичній школі-десятирічці, музичному училищі (у класах педагогів Я. О. Фейгіна, М. Г. Зороховича, М. В. Ітигиної, О. А. Ландсберга), а також зі студентами молодших курсів ХДК у класах загального та спеціального фортепіано. Студенти-піаністи спостерігали за роботою викладачів, проводили заняття під їх наглядом. Педагогічна практика студентки Р. Папкової була настільки успішною, що привернула увагу її консультантів, які відзначили на засіданні вченої ради ХДК. Такі студенти, як О. Снегірьов, Р. Папкова, Жихарева, Шифман, демонструючи «надзвичайно серйозне ставлення до своїх обов'язків» практиканта, відразу ж виявили свій педагогічний хист (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 474, арк. 310).

Педагогічна результативність Р. Папкової сприяла тому, що з 1954 р. вона була запрошена працювати за сумісництвом у Харківську спеціальну середню музичну школу-десятирічку.

З перших днів своєї викладацької кар'єри вона проявила себе як доволі талановитий наставник і демонструвала значні педагогічні результати. Зокрема, учні, які переходили від інших педагогів до Р. Папкової, демонстрували вражаючі виконавські успіхи і в короткий термін значно підвищували рівень своєї майстерності. У річних звітах Харківської середньої спеціальної школи-десятирічки молоду викладачку постійно відзначали як кращу працівницю школи (ДАХО, ф. р6362, оп. 1, спр. 211, с. 9).

На уроках Р. Папкова була неабияк вимогливою, інколи навіть нещадною, прискіпливо ставилась до авторського тексту, якості звука, точності виконання штрихів, педалізації, особливу увагу приділяла розкриттю образного змісту твору. Викладач мала широкий репертуар, завдяки чому на уроках було багато показів, які демонстрували високий професіоналізм та вже зазначену вище специфіку її виконавства. Римма Петрівна точно відчувала стиль твору, тому рекомендувала учням виконувати класичні, романтичні і сучасні твори різними штрихами, звуком, використовувати різну педалізацію.

Навчання в Р. П. Папкової було справжнім випробуванням для студентів. З першого уроку вона вимагала виконання індивідуальної програми лише напам'ять, що сприяло формуванню виконавської волі, самодисципліни, працьовитості. Педагог була прихильницею дедуктивного методу роботи і прищеплювала його своїм учням. Маючи здібність цілісного бачення твору, спочатку вона вибудовувала загальний виконавський план, згідно з яким працювала над окремими деталями. Уся робота над фортепіанними творами підкорювалася єдиній меті — розкриттю задуму композитора.

Унікальним було ставлення Р. П. Папкової до самостійності студентів. Вона ніколи не «натаскувала» їх, не працювала годинами для того, щоб досягнути зразкового результату виконання, а чітко ставила мету, доступно роз'яснювала, якими методами її досягти, і показувала, як це мало звучати. Повага до професіоналізму Р. П. Папкової її вихованців була настільки високою, що ніхто з них не смів нехтувати зробленими на попередньому уроці зауваженнями.

Однією з виняткових особливостей педагогіки Р. П. Папкової було те, що вона була прекрасним психологом і до кожного учня застосовувала індивідуальний підхід. Самовпевнених

могла «знищити» кількістю зауважень про недоліки, а невпевнених завжди підбадьорювала, не скупилася на похвали. Вона завжди відчувала пригнічений настрій учня і вміла знайти потрібні слова, щоб вивести його з цього стану. Педагог вчила, як по-філософськи ставитися до неприємностей в особистому житті та долати їх.

З тими, хто звик до її примхливого характеру, вона не соромилася у висловлюваннях, але з вразливими студентами з тонкою душевною організацією була надзвичайно чемною, делікатною, співчутливою. Неабияк впевнена й категорична у своїх твердженнях і зауваженнях, педагог могла бути різкою, іноді іронічною, але ніколи не принижувала, не підкреслювала свою професійну перевагу, у всій її поведінці відчувалася любов до учнів і повага до їх обдарованості.

Викладачка мала особливий талант переконання, завдячуючи якому підтримувала своїх вихованців перед концертним виступом, уселяючи в них впевненість. Вона так наполегливо та професійно працювала на уроках, що успішному виступу її учнів не могли перешкодити жодні нервові навантаження.

Специфіку педагогіки Р. П. Папкової визначало надзвичайно тонке відчуття гумору, що усувало напруження від наполегливої праці на уроках. Навіть коли в перші роки педагогічної діяльності на засіданнях кафедри її докоряли за своєрідну мову на уроці, а саме за «наявність у лексиці виразів, які стирають грань дистанції між викладачем та студентом», вона жартувала і зазначала, що так студенти краще запам'ятовують зауваження і зникає необхідність їх повторювати (ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 571, арк. 49).

Римма Петрівна виховала сотні музикантів-професіоналів і надала путівку в професію багатьом піаністам України, які продовжують її справу по всьому світу: Є. Сковородніков і Т. Новицька — у Канаді; Н. Хенкіна — в Ізраїлі; Л. Фокіна — в Австралії; В. Перцов і Т. Хохлова — у Росії; у ХНУМ ім. І. П. Котляревського працюють Л. Суздальцева, Н. Гребенюк і В. Птушкін; у ХССМШі — І. Русанова; у ХМФК ім. Б. М. Лятошинського — О. Батюк, О. Чередищенко; у ХНАТОБі працював Г. Селіхов та ін.

Висновок. Цінність педагогічної та виконавської діяльності Р. П. Папкової полягає в тому, що прояв у її творчій практиці комплексу специфічних аспектів, таких як: високий рівень виконавської майстерності, професійна педагогічна компетентність, уміння в короткий термін досягти значних педагогічних успіхів, наявність здібностей психолога, особиста неординарність

та винятковість, тонке відчуття гумору, детермінували підвищений інтерес численних послідовників до вивчення її педагогічних принципів.

Перспективи подальших досліджень мають бути спрямовані на подальше детальніше вивчення та висвітлення досягнень Р. П. Папкової у фортепіанній сфері.

Список посилань

- Ващенко, О. (2017). *Вечір пам'яті Р. П. Папкової*. 19.12.2017 <http://num.kharkiv.ua/195-vechir-pam'yati-r-p.-papkovoї>
- ДАХО (Державний архів Харківської області), ф. р5743, оп. 1, спр. 194, с. 8.
- ДАХО, ф. р5743, оп. 1, спр. 194, с. 8
- ДАХО ф. р5795, оп. 1, спр. 289, с. 13.
- ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 434, арк. 10.
- ДАХО, ф. р 5795, оп. 1., спр. 433, арк. 17, 20, 26.
- ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 409, с. 204.
- ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 474, арк. 303.
- ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 474, арк. 310.
- ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 491, арк. 118.
- ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 562, арк. 94.
- ДАХО, ф. р5795, оп. 1, спр. 571, арк. 49.
- ДАХО, ф. р5795, оп.1, спр. 305, арк. 8, 9.
- ДАХО, ф. р6362, оп. 1, спр. 211, арк. 9.
- ДАХО, ф. р6362, оп. 1, спр. 263, арк. 9.
- Зимогляд, Н. Ю. (1996). *Пианистическая культура Украины 30-х — 50-х годов XX века* [Дис. к-та искусствоведения: 17.00.01]. Харьковская государственная академия культуры.
- Кононова, О. (2007). Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано. Pro Domо meа. В Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджан, Г. Я. Ботунова та ін. (Ред.). *Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*. (с. 20 — 56). ХДУМ.
- Монсенжон, Б. (2002). *Рихтер. Дневники. Диалоги*. Классика-XXI.
- Русанова, І. (2007). Слово об учителе. Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. *Матеріали II науково-практичної конференції викладачів середніх спеціальних музичних закладів*. Харків, 26–30.

References

- Kononova, O. (2007). Succession of generations: department of special piano. In T. B. Verkina, G. A. Abadzhan, G. E. Botunova and others (Eds.). *Essays. In honour of the 90 years from the day of founding of I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts*. (pp. 20 — 56). KSUA. [In Ukrainian].
- Monsaingeon, B. (2002). *Richter. Diaries. Dialogues*. Classics XXI. [In Russian].
- Rusanova, I. (2007). A word about the teacher. Formation of creative personality in the information space of modern culture. *Materials of the II science-practice*

- conference of teachers of secondary special music institutions*. Kharkiv, p. 26–30. [In Ukrainian].
- SAKR (State Archive of Kharkiv region), f. p5743, reg. 1, file 194, p. 8. [In Russian].
- SAKR, f. p5743, reg. 1, file no. 194, p. 8. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 289, p. 13. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 305, p. 8, 9. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 409, p. 204. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 433, p. 17, 20, 26. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 434, p. 10. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 474, p. 303. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 474, p. 310. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 491, p. 118. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 562, p. 94. [In Russian].
- SAKR, f. p5795, reg. 1, file 571, p. 49. [In Russian].
- SAKR, f. p6362, reg. 1, file 211, p. 9. [In Russian].
- SAKR, f. p6362, reg. 1, file 263, p. 9. [In Russian].
- Vashchenko, O. (2017). *Evening in memory of R. P. Papkova*. 12.19.2017. <http://num.kharkiv.ua/195-vechir-pam'yati-r.-p.-papkovo/>. [In Ukrainian].
- Zimoglyad, N. Yu. (1996). *Pianistic culture of Ukraine in the 30s — 50s of the XX century* [Thesis of the Candidate of Art History: 17.00.01]. Kharkov State Academy of Culture. [In Russian].

Надійшла до редколегії 15.06.2021

ПАСТОРАЛЬ ТА ПРИНЦИПИ ЇЇ СТИЛІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ)

Хуан Лей. Пастораль та принципи її стилізації (на матеріалі вокальної музики)

Досліджено пастораль, уперше за допомогою інтерпретативно-когнітивного підходу, що зумовлено викликами сучасної виконавської практики. Висловлено припущення, згідно з яким виконавець пасторальних творів є відповідальним за їх жанрову та стильову «чистоту», а сама композиторська інтерпретація жанрового інваріанта пасторалі забезпечує її актуальність протягом тисячоліть. Означено паралель європейської пасторалі з філософським світоспогляданням давньокитайської поезії в дзеркалі картини світу людини пасторальної. Висновано щодо принципів стилізації пасторалі як метасистеми в контексті європейської традиції: наявність жанрового інваріанта зі своїм сталим, психологічним механізмом слухачького сприйняття; історична дистанція від прообразу, оригіналу (антична поезія, барокова опера); творчий синтез не однієї, а багатьох традицій художнього буття жанру та ознак його національно-музичної атрибуції. Додатковою умовою стилізації пасторалі у вокальній музиці слугують поетичний текст і символізація музичної мови.

Ключові слова: пастораль, семантичний інваріант жанру, стилізація, композиторська інтерпретація, пасторальний комплекс, хронотоп, пасторальна картина світу.

Huang Lei. Pastoral and the principles of its stylization (based on the material of vocal music)

The purpose of this paper is to reveal the role of stylization as a style-forming principle in the evolution of the pastoral genre based on textbook chamber-vocal compositions (arias by W. A. Mozart), as well as little-known ones.

The methodology. The proposed research differs from other studies, which are close in the topic (T. Livanova, A. Korobova, A. Taylor and others), by an interpretative-cognitive approach dictated by the challenges of modern performing practice. A comparative analysis of pastoral semantics in European and Chinese poetics was also used.

The results. On the basis of vocal miniatures created in the XX century (S. Vasylenko "Pastoral" op. 45, No. 5 and A. Rudianskyi "Lotus" and "The Flute on the Water" from the cycle "The Lake of White Lotus" (2001), a parallel of the European

pastorals and ancient Chinese poetry from the point of view of a pastoral person in different pictures of the world has been drawn. The onto-sonological foundation of the pastoral is made up of a human voice accompanied by a shepherd's pipe, landscape sound painting (the singing of birds, the murmur of a brook), and the vastness of natural landscapes (plain air). The author develops the conceptual apparatus of the theory of the pastoral to reveal the richness of various composing interpretations of the genre, its dynamics: "semantics of the pastoral", "ontology of the pastoral image", "pastoral person", "pastoral picture of the world".

The topicality of the interpretative-comparative analysis is the conclusion about the necessary principles of stylization of the pastoral: the presence of a genre invariant with its own stable, psychological mechanism of recognition by listeners; historical distancing from the prototype (ancient poetry, baroque opera); creative synthesis of many traditions of the artistic existence of the genre and the signs of its national musical attribution. Poetic text and symbolization of the musical language are also the mechanisms of stylization of the pastoral in vocal music. Musical and poetic symbols, created by the author's intuition, form a new life for the pastoral in the creative work of the XX century composers. If the composer's interpretation of the genre invariant of the pastoral has ensured its viability for millennia, then the performer of pastoral compositions is responsible for their genre and style "purity". The performers must master the technique of recreating the sound-like world of a pastoral person.

The practical significance of the topic is confirmed by the fact of the actualization of the pastoral in the performance of the XXI century, due to the systematic inclusion of its samples into the concert repertoire of vocalists (including those from the People's Republic of China), which requires appropriate historical and theoretical knowledge when modelling the behaviour of a pastoral person in the modern cultural situation.

Keywords: pastoral, semantic invariant of the genre, stylization, composer's interpretation, pastoral complex, chronotope, pastoral picture of the world.

Актуальність теми. У сучасній концертній практиці жанр пасторалі часто репрезентує вокальна мініатюра (старовинна арія, пісня, дуєт),

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

у камерному просторі якої набуває втілення вічна тема європейського мистецтва — «людина і природа». Пастораль, будучи генетично пов'язаною з пасторальною поезією (від Овідія з його «Метаморфозами» та вергілієвих «Георгік» до Г. Сковороди з його «Садом божественних пісень»¹), у сучасних композиціях, як правило, зберігає у своєму етимоні музичний «ген» (пісня пастуха і тембр дерев'яного духового інструмента — флейта, сопілка, які разом становлять жанрово-семантичний «код» сільського пленеру). Таким чином «пастораль» можна вважати певним архетипом культури.

Додатковою мотивацією актуалізації пасторалі на сучасному етапі наукової та виконавсько-співочої практики є концептуальна спорідненість західної і східної філософії в опозиції «людина та природа». Світобачення людини пасторальної в контексті вокально-сценічного мистецтва Нового часу відображає один з «архетипів» самосвідомості європейської культури, перетинаючись зі східною (зокрема китайською) культурою в її класичних зразках, що дозволяє суб'єктові — інтерпретаторові пасторальних творів — відтворювати пасторальний світогляд через показ гармонії людської душі і навколишнього світу, розчинивши своє я у Всесвіті. Звідси — актуалізація проблем вивчення пасторалі для виконавців творів західноєвропейської класики у світлі загальнолюдських законів духовного реалізму, без помилкових поглядів на пастораль як архаїчне явище, що трапляються в сучасній педагогічній практиці. Якщо виконавець пасторальних творів є відповідальним за їх жанрову та стильову «чистоту», то саме композиторська інтерпретація жанрового інваріанта пасторалі забезпечила її актуальність протягом тисячоліть.

Мета статті — виявити роль стилізації як стилеутворюючого принципу в еволюції жанру пасторалі (на прикладі як хрестоматійних прикладів камерно-вокальних творів XIII–XIX ст., так і маловідомих, створених у XX ст.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Генеза пасторалі пов'язана з музикуванням автентичних пастухів («*carmen pastorale*», за Вергілієм, який йшов від «*bucolica ode*» Феокрита). Різдва пастораль полюбили «італійські пастухи» (*pifferari*), які грали на шаумі (*piffero*)

та волинці (*zampogna*) на свято Різдва в містах <...>» (Chew). У релігійному сенсі «пастораль» співвідносилась з «повчанням пастора (Пастух=Христос)», що в контексті проблематики статті є відсиланням не стільки до теорії жанру (оскільки історія пасторалі від античності до Нового часу робить її ширшою за всі ознаки жанру або стилю), скільки до сенсу «втрачений Едем». Однак з часом ставлення та розуміння пасторалі змінювались, що відобразилося в перекцентуванні її суттєвих ознак.

Грунтовні огляди наукових джерел, присвячені пасторалі як міжкультурному феномену, можна віднайти в авторитетних виданнях. Зокрема, такий огляд здійснено в «*Grove Music Online*» (Chew and Jander, 2001). Одним із новітніх досліджень пасторалі в музикознавчому дискурсі є колективна стаття «Пастораль в інструментальній і вокальній музиці XVIII–XXI століть: жанровий інваріант та виконавська специфіка» (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, Nikolaievskaya, 2021). Автори, розробляючи власний підхід до структурно-семантичного інваріанта пасторалі в різних жанрово-стильових контекстах її музичного буття в сучасному світі, указують на дискусійне коло питань. Так, виокремлені імена дослідників В. Loughrey (Loughrey, 1984), Р. Alpers (Alpers, 1986) та G. J. Lavis стосовно поезії та літератури (Lavis, 2014), які актуалізують визначення пасторалі як модного напрямку. Над модусом пасторалі розмірковували Р. Kane (Kane, 2004), який наполягає на міжжанровій її природі; А. Коробова, котра запропонувала своє визначення модусу пасторалі: «спосіб існування жанру в його музичних різновидах, у яких кристалізується суто музичний образ пасторального жанру» (Коробова, 2011, 205). Отже, учені погоджуються, що пастораль є універсальною системою (метажанром), який об'єднав багато історичних, філософських, позамузичних та музичних ознак і становить сутність Людини Пасторальної (через онтологічний зв'язок людини з природою).

Важливим інструментом когнітивного аналізу є трактування пасторалі у світлі теорії музичного символу. У новітній колективній монографії автори розділу з показовою для сучасного стану української музикології назвою

¹ У духовних піснях Г. Сковороди знаходимо чимало прикладів стилізації (на кшталт наслідування Горація, біблійних текстів тощо). За словами видатного дослідника української літератури Л. Ушкалова, «...піснь 13-а “Ах поля, поля зелені” — це картина вільного спокійного життя в царині розкішної природи. У пісні 18-ій “Ой ти, птичко жовтобока...”» Г. Сковорода за допомогою «усталених образів буколічної поезії (квітучі поля, чисті струмки, пташиний спів, пастух, вівці, сопілка) вказує на ідеал сільської ідилії та спокій мудрої людини» (Ушкалов, 2016, с. 16).

«Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз» зазначають, що «... запозичити узагальнення властивостей символу можна саме в Й. В. Гете: символ виявляє себе як тип, зразок, приклад; він нетразитивний і зорієнтований на сприйняття / розуміння; нарешті, він існує заради себе самого (звідси його лаконічність, щільність, стислість)... Поета цікавив процес виробництва і сприйняття символів, згідно з усіма вимогами і традиціями романтизму, в якому мистецтво мислиться виразником того, що не можна висловити ніяким іншим способом, того, що вислизає з мовної сутності вираження: “естетичної ідеї” (І. Кант), “гаємничої речі” (Ф. Вагенродер), “божественного, чисто духовного”» (Ф. Шлегель)» (Ніколаєвська, Шаповалова, 2021, с. 128).

Методи дослідження. Узагальнення матеріалу щодо екзистенції пасторалі в сучасній виконавській практиці здійснюється за допомогою історичного і порівняльно-інтерпретаційного підходів. Під час вивчення музичних творів з жанровим ім'ям «пастораль» використовується порівняльний метод, необхідний для вироблення жанрового інваріанта. Для обґрунтування ролі принципу стилізації в процесі жанрової еволюції пасторальної традиції задіяний *стильовий метод*, що розкриває взаємозумовленість історичного, національного та індивідуально-композиторського стилів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Пастораль зародилася як художня традиція західноєвропейської культури в синкретисі театру, поезії, музики, танцю. Тривалий шлях розвитку й численні «переродження» в епохах і національних контекстах сприяли появі різних наукових трактувань пасторалі. Зокрема, у музичному мистецтві вона сформувала доволі розгалужене «генеалогічне древо»: музика театральна (опера, балет), камерна (вокальна та інструментальна) і церковна (різдвяна, пасторська). Водночас зберігалась жанрово-семантична специфіка, що виявлялася через *поетичне моделювання ідеального світу і людини*. Сучасній людині складно навіть уявити цей ідеал гармонії людини і навколишнього світу. Над нами тяжіє романтичний ореол героя (Прометей, Фауста), що перебуває в постійному конфлікті з навколишнім світом. Хоча вже у творчості романтиків пастораль стає «втраченим раєм» (за О. Сакало), оскільки в їхній музиці почав домінувати антропологізм; «внутрішня, біблійна людина» поступилася місцем психологічним станам, далеким від радості і Божественного світла, що за традицією панують у пасторалі.

Пасторальна картина світу, набувши гармонічного зв'язку з об'єктивною реальністю неба та землі, на певному етапі розвитку музики піддається «корозії» суб'єктивними енергіями людського серця, драматизації, що порушує спокій, шляхетний стан душі, зазнає затьмарень романтичної самосвідомості іронією, раціональним інтелектуалізмом ХХ ст. Може саме тут слід шукати коріння явища повернення інтересу людини ХХІ ст. до людини пасторальної, що уособлює чистоту життя і радість як мудрість, без ностальгії за втраченими ілюзіями?

Християнський погляд на походження пасторалі інакшим чином висвітлює її роль в історії культури — з позиції первинності Бога-творця світу та людини як образу та подоби. Краса і світло музично-поетичної пасторалі є відсвіт Раю на землі, про що знали автори перших опер, які були, по суті, пасторальними (на що вказують усі історики музики).

Пастушача інструментальна традиція сформувала відповідний хронотоп (співвідношення місцеперебування людини пасторальної та часу), пов'язаний з характерним комплексом засобів музичної виразності, у який входить, передусім:

- танцювальний ритм (у розмірі 3/8 або 6/8);
- паралельний рух голосів (втори в терцію або сексту) на тлі витриманого («волинкового») баса;
- пісенна мелодика узагальненого типу з симетричним синтаксисом;
- темброва характерність (флейта) як атрибутика сільського життя;
- звуконаслідування прийомів гри на духових та ударних інструментах (флейта, волинка, тамбурин) для творення плернерного простору.

Світоглядну поетику пасторалі становить ідеалізація природи і наслідування їй. Контрапунктом до неї слугує любовна тематика в широкому семантичному діапазоні: від аристократичної «гри в пастушків» в опері-сетія до демократизації образів протонародного життя (сільський сюжет з показом селян як носіїв високого морального кодексу) в італійській опері-buffa. Класичними прикладами слугують арієта Дж. Паїзієлло «*Nel cor piú non mi sento*») і австро-німецький зінгшпіль.

Зазначимо, що В. А. Моцарт був першим, хто у своїй оперній творчості здійснив «модуляцію» пасторалі в демократичну сторону і створив її лірико-пісенний, народно-жанровий різновид, відповідно до законів жанру зінгшпіля (приклад вказує Є. Чигарьова: дуети Паміні і

Папагено №7 з «Чарівної флейти» і Блондхен та Осміна №9 з опери «Викрадення із сералю»). Фактично, наданий музикознавицею семантичний комплекс співпадає із зазначеним нами вище: «... простота мелодичного та ритмічного малюнку, розмір 6/8, переважання каденційних зворотів, періодична структура, близькість до пісенно-танцювального жанрового прототипу» (Чигарьова, 2001, с. 226). До цього ідеалу буття, сокровенності серця (у моцартівському розумінні) належить і дует Мазетто і Церліни (там само).

Пасторальний спосіб світогляду припускав втілення життя людини на пленері в гармонії божественного (природа) і людського (культура, мистецтво). І в цьому сенсі він становив етичний закон пасторальної опери. Однак уже молодий В. А. Моцарт відчув скуту умовність сформованих стереотипів жанру, хоча і віддав данину пасторальній традиції у своєму ранньому опусі «Бастьєн і Бастьєна», написаному у 12 років у дузі зингшпіля. Цікаво, що В. А. Моцарт базувався в цьому разі на принципі стилізації, маючи як зразок (модель) оперу Ж.-Ж. Руссо «Сільський чаклун» (про що зазначено в партитурі видавцем). Усі типові рівні жанрового першоджерела (сюжет, композиція, музично-стилістичний комплекс виразності) наявні у творі майбутнього реформатора опери. Причому в німецькому перекладі текст припускав пародію на французького автора. Однак музика юного автора цілком відповідала духу руссоїстичної філософії («назад до природи»). Вона сповнена свіжості і безпосередності почуття, хоча це не врятувало оперу від ходульних художніх рішень і зрештою — від забуття, оскільки історичний час жанру уже минув і він втратив актуальність; змінилися соціокультурні обставини, що детермінують розвиток музичних смаків публіки, та й естетичні вимоги самого В. А. Моцарта до театру і його завдань. Так, індивідуальний моцартівський стиль не впізнається в «загальних місцях» арії Бастьєна з зингшпіля «Бастьєн і Бастьєна»: панує жанровий стиль пасторалі, що простежується в її менуетній ході, світлій тональності (Ля мажор), імітації сільської волинки (у басовому супроводі теми середнього розділу); в оспівуванні кадансових зворотів у мелодії (основного тону та домінанти). І все ж таки, узагальнюючи пошук наявності пасторалі в оперній та інструментальній творчості видатного композитора, ми відзначаємо дію пасторальності в його стильовій системі. Яким чином? Через жанровість — «інтонаційну проекцію жанру» (за визначенням

Л. Шаповалової), дію стійкого семантичного комплексу, закріпленого за пасторальною картиною світу.

Онто-сонологічні підвалини пасторалі становлять людський голос і пастушу сопілку, пейзажний звукопис (спів птахів, дзюрчання струмка), просторові образи природи (плєнер). Усі учасники дійства перебувають у повній гармонії, благому покої та умиротворенні. На думку Ж. Норес, в ідеалізованому звуковому пейзажі пасторалі «важливі не стільки звуки пісні музи, сопілки пастуха, пісні солов'я, відлуння печери або дзюрчання струмків самі по собі, скільки їх сукупне буття, середовище, у якому пастораль набуває оригінального самовираження» (Норес, 2017). До музичних джерел інтонаційної лексики пасторалі належать темброобрази музичних інструментів і сюжетно-ситуативні знаки «сцен музикування», що мігрують із твору у твір; до позамузичних — інтонації пластичного походження; сюжетно-ситуативні знаки театральної природи; орнаментально-звукові структури (для імітації навколишнього середовища). Як приклад назвемо мініатюру французького композитора Ж.-Б. Векерлена «Тамбурін», широко затребувану в концертному репертуарі вокалістів: витончена пісенно-танцювальна композиція у двочастинній формі (АВ); любовний сюжет про страждання пастушка; органний пункт на тоніці в басу (імітація ударів тамбурина); нехитра мелодика в обсязі терції і чистої квінти з постійними повтореннями — замріяний світ світлої ідилії.

Пасторальний комплекс виявився напрочуд стійким, пройшовши через століття: від синкретичної античної еклоги до пастурелі трубадурів, через театрально-драматичну гілку пасторалі Ренесансу (XIV–XVI ст.), продовживши своє буття в музично-театральній, камерно-вокальній та балетній музиці Нового часу, актуалізуючись у Пасторальній симфонії Л. ван Бетховена, і далі, через трансформацію «людини пасторальної» в «людину душевну» в мистецтві музичного романтизму, здобув «нове дихання» в динаміці мовно-стилістичних перетворень модерну (І. Стравінський, «Пастораль», Interludium № 2 з фортепіанного циклу «Ludus tonalis» П. Гіндеміта з ремаркою «Pastorale» (1942), «Пастораль» А. Г. Шнітке з «Сюїти в старовинному стилі» (1972) тощо).

З усього різноманіття жанрово-стилістичних моделей пасторалі, що належать історії музичної творчості Новітнього часу, найбільш затребуваною виявилася галантна пастораль епохи бароко, що пояснюється «тією тягою, яку відчуває

сьогоднішня культура <...> до “образу світу” епохи бароко і його атрибутики» (Коробова, 2011, с. 208). Однак є й інші першообрази для митців, котрі рефлектують за пасторальним світоспогляданням. Відомо, що перші зразки пасторалі виникли в античну добу; звідси лінія спадкоємності і впливів «золотої доби» з мистецтвом «срібної доби» на початку ХХ ст. в Росії. На той час вже відомий інтерес до антики у Франції (фортепіанна творчість К. Дебюссі).

Ностальгічним відлунням галантного стилю пасторалі сприймається досвід С. Василенка у сфері камерно-вокальної лірики — «Пастораль» тв. 45, № 6. Звернення композитора до подібної теми пояснюється його захопленнями поезією «срібного віку». Поетичний текст С. Соловйова, що містить ключові слова любовної пісні і її атрибутику, звучить у природі пасторального еросу («пастушка чекає на пастушка»; «соловей віддається солодким трелям», «весняний цвіт листя», «струмок тихоструйної і прозорої води»; «Ерот точить золоті стріли»), диктуючи композиторові усталений у «мовній картині жанру» семантичний набір елементів музичного звукопису (трелі солов'я, гра води — гамоподібні пасажі у високому регістрі).

Характерний вибір тональності — райський A-dur, що асоціюється з яскравою зеленню саду або галявини. Домінантовий тон e2 (в октавному подвоєнні e1), немов дзвінка струна, утримує на собі нехитру мелодію: її початок базується на звуках тонічного квартсекстакорду (Т 6/4) — типового звороту, що міститься в багатьох відомих пасторалях. Ритміка вокальної мелодики традиційно танцювальна, стилізована «під мюзет». Варіантний розвиток містить низхідну секвенцію; відсутні повторність кадансів і квадратність синтаксису (2 + 3 + 2 + 3); втім є ускладнення ладо-гармонічної мови (відхилення в тональність III ступеня і паралельного мінору).

Друге проведення теми в експозиції присвячується образу пастушки і струмка; а третє — новий варіант теми в новій тональності E-dur з відхиленням у gis-moll (2+3), що підкреслює піднесений емоційний тонус. Кульмінація експозиції простої тричастинної форми (А А1 А2) полягає у виході за межі тонічного квартсекстакорду: нетиповий висхідний секундовий хід від пониженого VI ступеня до його підвищення в складі домінантового нонакорду (D9) з зупинкою на ферматі — знак подиву перед чарівною красою цвітіння природи.

Отже, у тематизмі вокальної партії спостерігається вільне варіювання початкової мелоформули з подальшим проростанням усе нових

поспівок, залучених до моделювання поетичних образів. Удавана простота завдяки варіантній техніці «кружляння» навколо нестійкого п'ятого ступеня обертається ускладненням орнаменту стриманої й водночас граційної мелодії.

Середній розділ контрастує з основною експозицією образно, тонально і тематично (стрибок на квінту вгору з низхідним оспівуванням гармонічного мінору). Вокальна мелодія (В) звучить у тональності III ступеня (cis-moll) на тлі бурдонного басу. Герой пасторалі сумує: «Ах, я гасну кожен день...». Це — образ Тіні (за К. Юнгом), не властивий духу галантної пасторалі та, радше, свідчення її буття в пізніший час — «сутінкової» аури романтичного світовідчуття. Елегійний образ змінюється варіантом теми А2 зі зміненим супроводом (бурдон на тонічній квінті — данина танцювальній пасторалі-rustica), утворюючи розвиваючий етап драматургії. У репризі складної тричастинної форми герой відновлює душевну рівновагу на тлі краси природи. Такою є семантика пасторального твору С. Василенка.

Вокальний цикл О. Рудянського «Озеро білих лотосів» (2001) на поезію Бо Цзюй І є одним з оригінальних зразків втілення китайської поезії в новітній українській музиці. Жанрово-стилістичні паралелі цієї музики з пасторальною сферою очевидні й не викликають сумніву, але не завдяки стилізації як принципу художнього мислення, а завдяки символізації елементів музичної мови. Буття звука в музичній культурі Китаю вказує на природоцентристський тип світоспоглядання, коли домінують завдання звукообразної організації *художнього простору, що звучить*. Його параметри: *тон* як першоелемент, у який слід вслуховуватися протягом процесу вибудови «мікро- та макросвіту»; узгодження тонів, які відрізняються від мотивно-синтаксичних і темброво-артикуляційних характеристик вокального звучання; параметри фактури й композиційної форми як «плерного тексту» в його сонорності, «атмосферності»; тяжіння до політембровості. Сукупність названих параметрів означає усталене трактування атрибутики пасторалі як символічного світу пантеїстичної людини. Отже, до стилізації додається принцип символізації елементів музичної мови, що діють за моделюванням поетичного слова-логосу.

Наведемо короткий аналіз двох мініатюр О. Рудянського, з метою виявити наявність пасторальної теми в поетичній системі вокального циклу «Озеро білих лотосів». Романс «Лотоса» є експозицією циклу, де в партії фортепіано

відразу ж озвучений образ інструмента (знак пасторалі!): звучить лютня (китайська «піпа»), характерна для національної традиції Китаю і нині. Лад інструмента (а — d — e — a) зумовлює ладо-гармонічний супровід вокальної партії: рух по квартах, зчепленим з великою секундою. Лаконізм викладу є типовим для музичних образів поезії Бо Цзюй І, з їх багатою символікою, пов'язаною з природним середовищем китайців, культурою і віруваннями (лотос, лютня, озеро, флейта, храм).

Розвиваючий розділ романсу руйнує архаїчний образ експозиції, відрізняючись появою квінтової інтонації в мелодії і великого септакорду в інструментальному супроводі. Мелодичний розспів на дрібних тривалостях надає східного колориту завдяки мелізматичній контурі якої у варіантному вигляді дублює фортепіано. Експресія тріольного ритму звертає на себе увагу спочатку в кадансі першого рядка, потім у розвиваючому розділі (на слова «*почуття тисняться в мені*»), і, нарешті, у репризі, з'єднуючись з мелізматичним зворотом на тоні «а». Так відображено ефект дзеркала: об'єктивно-звучний світ доповнює суб'єктивний світ людини («вітер вдарить по струнах»), узгоджуючись із ним у загальну гармонію.

Динамічна реприза — смислова точка музичного розвитку пасторалі, де образ лютні символізує красу Божого світу. Заключний тон вокальної партії виявляється найвищим у мелодії (e²). Мелос репризи виявляє синтез усіх попередніх інтонацій: квінти, що відкриває другий розділ; тріольний ритм, мелізматичну. На завершення звучать пентатонні мотиви (d — h — a — h), повертаючи початковий образ квітки, яка розпустилася у всій красі, від чого душа героя співає.

«Флейта на річці» — ще одна пастораль, створена як розгорнутий діалог фортепіано і голоси (краще, якщо цю партію виконає флейта, зазначає автор). Основними концептами вокально-поетичного тексту цієї композиції є поет-блукач, котрий страждає від розлуки з батьківщиною, та його супутник — флейта як голос природи (в європейській традиції), аналог пастушої сопілки (українська версія¹). Риторичне запитання: «як же жити тому, хто в печаль занурений? Хто сну довгої вночі не знає?» (переклад Л. Ейдліна) розкриває філософське кредо — тему самотності. Відмінність від аналогічної тематики камерно-вокальної лірики

романтичної традиції XIX ст. (пісні Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса) полягає у світогляді: якщо герой Бо Цзю І приймає свою долю смиренно, без нарікань, об'єктивуєчись у світ як його частка, то романтики підсилюють трагізм ситуації внутрішнім протестом, конфліктом, аж до відходу з життя (шубертівський мельник).

Неабиякою є роль імпровізації, з варіантною основою мелосу в партії вокаліста і інструменталіста. Початкова мелоформула в партії *santo* (зерно з розгортанням; 6–7 тт.) при кожному повторенні розширюється і доповнюється варіантами. Причому тональна основа мелосу (до мінор) «руйнується» хроматичними будовами в партії флейти, які «живуть» наче в іншому часовому вимірі (архаїчному) як стилізація давньої культури.

Лаконічна експозиція складається з інструментального вступу (5 тактів) і мело-формули в партії вокалу (тт. 6–8) питального спрямування («*хто це там на спокійній річці вночі грає на флейті?*»). Відповіддю слугує зміст середнього розділу, межі якого досить рухливі. Після завершення експозиції вокальної партії інструментальна імпровізація продовжує сумну розповідь, і слухач не знає, що буде далі. Звертає на себе увагу звукообразальний прийом — подих вітру, арфоподібний пасаж у партії фортепіано (на межі розвиваючого і заключного розділів форми): це — ремінісценція з «Лютні», герой якої запитував: «*навіщо себе мучити, якщо вітер сам зачепить струни, і вони зазвучать*».

Заключний розділ — кульмінаційний — відображає стан душі героя («сивина» як символ горя). Складно його назвати репризою, хоча слух впізнає мелодійні контури експозиції, що розвиваються паралельно: у партії вокалу — тон g₂ і заключний c₂; а у фортепіано — b₁. Відзначимо, що в репризі фортепіано приходиться до того ж тону, що і вокал — тон g₂ і заключний c₂; а у фортепіано — b₁. У репризі, відзначимо, фортепіано приходиться до того ж тонального центру, що і вокал — до мінор. Однак після завершення вокальної партії інструментальний голос знову повертається у висхідне інтонаційне поле, про що свідчать перехід у хроматичний стрій і завершення на малій терції ges₁-es₁, яка далека від початкової тональності.

Узагальнимо рівні музичної символізації пасторалі у вокальних мініатюрах О. Рудянського з циклу «Озеро білих лотосів»:

¹ Порівняймо початкову тему з ораторії І. Карабиця «Сад божественних пісень», де тенор втілює образ поета-блукача (рефлексія самого Г. Сковороди, у якого композитор відшукав свій ідеал людини-творця), а флейта традиційно асоціюється з сопілкою, на якій грав мандрівний філософ. Текстом слугує 13-а пісня «Ах поля, поля зелені». Тому і в цьому творі пастораль концептуально наявна як така, що репрезентує культурний архетип раю на землі.

- темброва характерність (звукоімітація китайських народних інструментів за допомогою регістрово-фактурних можливостей фортепіано);
- лаконізм музичного висловлювання, концентрація на внутрішніх станах самосвідомості (східна статика — духовне споглядання);
- мело-формули (секунди, терції, кварта, квінта, септима) як «атоми» інтонаційного буття, наявність психоматичних «жестів» у пасторальній картині світу.

Серед інших ознак музичної стилістики Сходу — пентатоніка, поєднана з хроматикою (розширеною тональністю); орієнталізм — мелізматики, метроритмічна свобода, quasi-імпровізаційність (нерегулярність ритміки, агогіка). Так в одній інтонаційно-стильовій системі О. Рудянський органічно поєднав різні традиції відтворення пасторальності мовою музичної символіки: з одного боку, — природа і звуковий світ стародавньої прекрасної країни; з іншого — авторські семантичні знаки (з дисонантними новаціями вокального та інструментального звукодобування), що увиразнюють досвід європейської людини ХХ ст.

Висновки. Констатуємо, що в музичному мистецтві пастораль існує до нашого часу, що дозволяє під час її вивчення базуватись не лише на історичному підході, але і на когнітивній моделі пізнання духовної реальності музичного твору. На основі їх інтеграції сучасний виконавець пізнає еволюцію жанру в усій національно-стильовій множинності. Тим самим вирішується проблема адекватності виконавського прочитання пасторалі як однієї з найпоширеніших жанрових моделей мистецтва минулих століть Західної Європи. Якщо порівняти композиторську інтерпретацію музичної пасторалі, її жанровий інваріант у «стильовому зрізі» — від епохального стилю (бароко, французький класицизм, галантний стиль рококо) — до системи індивідуально-композиторського стилю в практиці ХХ ст. — можна помітити загальний механізм її впізнаваності. Цим механізмом є *свідома установка композитора на стилізацію*, здійснювану завдяки спадкоємності семантичного комплексу, його відтворення в нових версіях і контекстах на основі моделювання власного «бачення жанру» і вже відомого, сталого в культурній пам'яті («чужого») когнітивного досвіду. Сам твір композитором мислиться як особлива модель слухачького сприйняття. Звідси твір може розглядатися, згідно з твердженням одного з видатних адептів психології мистецтва,

«у значенні художньо об'єктивованої естетичної реакції» (Выготский, 1968, с. 40–41).

У всіх трьох прикладах (твори Моцарта-початківця, майбутнього класика і майстрів композиторської школи ХХ ст.) первинною мотивацією до написання пасторальної музики стає стилізація «чужого», історично більш раннього джерела (їх накопичення в різних національно-композиторських школах утворює архетип). Традицію стилізації пасторалі в театральній сфері (на всіх рівнях — від світогляду до композиційно-мовних засобів) заклав В. А. Моцарт, означивши шлях до подолання умовних рамок цієї жанрової моделі як ідеального буття людини, наближення її до більшої художньої правди, поглиблення психологічної глибини образу людини нової формації (душевної), аж до створення «авторських семантичних фігур» (за спостереженням Є. Чигарьової (2001, с. 196)). У цьому сенсі пасторальна традиція у ХХ ст. актуальна для композиторів, особливо у сфері камерно-вокальної лірики, і набирає чинності через досвід композиторської інтерпретації того чи іншого історичного канону жанру, з урахуванням національної характерності музичного хронотопу (у нашому випадку, це були версії австрійської, російської та китайської стилізації пасторального стилю світовідчуття).

Вокальний твір С. Василенка «Пастораль» привернув увагу послідовним використанням принципу стилізації галантного стилю як однієї з усталених у західноєвропейській музиці традицій цього жанру. Її наявність очевидна на всіх рівнях жанрового інваріанта:

- сюжет і поетичні символи «пастушої» любовної пісні;
- наявність пісенно-танцювальної мелодики формульного типу, з характерним варіантним «кружлянням» навколо звуків тонічного квартсекстакорду або доміанти (задіюючи інтервал великої нони як «тихої кульмінації»);
- звуконаслідувальні прийоми у сфері тембру, регістру і фактури;
- опора на темброве наслідування сільського колориту через образ народного інструментарію (волинкового басу).

Водночас стилізація не є самоціллю для вдумливого художника. Попри ускладнення окремих елементів стилістичного інваріанта, «аура» пасторалі наявна в музиці С. Василенка як поетична ідея, мрія, гра в дусі поетики митців срібної доби. У драматургії твору, при всій стрункості композиції, відбувається семантична модуляція від галантного танцю (гавот) до

пейзажу і любовної рефлексії. У середньому розділі наявне елегантне затьмарення світлої радості, проте в репризі торжествує ода любові до краси Божого світу. Отже, підтверджується теза про полісемантичність пасторалі, а також роль світоглядних констант пантеїстичної картини світу, у якій у завуальованій формі оживають образи різних культурних рецепцій — античної буколіки, біблійного раю, романтичного сум'яття почуттів.

Контрапунктом до загальних принципів стилізації пасторалі у вокальній музиці слугує поетичний текст та зумовлена ним символізація музичної мови. Художня вартісність пасторальних творів, у яких відбувається «зустріч» європейської та китайської самосвідомості культури (йдеться про зразок творчості О. Рудянського), дозволяє стверджувати, що духовно-етичні доміанти старовинної пасторалі наближаються до скрижалів філософії Сходу, світогляд людини пасторального в контексті вокального мистецтва відображає один з «архетипів» самосвідомості не тільки європейської, але і східної (зокрема китайської) культур. Звернення до вокальних мініатюр О. Рудянського «спровокувало» перевірку можливостей принципу стилізації давньокитайської поезії як об'єкта, який належить до «логічно непрозорих» явищ культури. Слухач не знайомий ані з мовою, ані з конкретними реаліями далекої країни. Однак музика здатна відтворювати незнайомий художній світ дивовижним чином — завдяки *символічності музичної мови, її конкретних елементів, що набувають загальноестетичної значущості* (інтервал, лад, ритмо-формула, тембр, фактурні прийоми інструментального викладу володіють у процесі «живого музикування» асоціативною силою передавання (сугестії) потенційного значення звукової символіки). Тому саме символи, що створює авторська інтуїція, становлять додатковий механізм стилізації у вокальній музиці. І виконавець має володіти цією технікою створення символічного світу музичної пасторалі, яка сама по собі є також символом вищого порядку (метажанр=модель світу).

Підсумком інтерпретативно-порівняльного аналізу є висновок про необхідні умови стилізації пасторалі як *метасистеми* у вокальній музиці європейської традиції:

- 1) історичне дистанціювання від прообразу, оригіналу;
- 2) наявність жанрового інваріанта зі своїм стійким семантичним комплексом і психологічним механізмом пізнаваності константних ознак твору його слухачами;

3) творчий синтез багатьох традицій художньої екзистенції жанру і ознак його національно-музичної атрибуції, зокрема регіональних (китайська, російська, українська). Їх аналіз становить перспективу подальшого вивчення пасторалі на шляхах її трансформації в сучасному світі.

Отже, виконавець пасторальних творів є відповідальним за їх жанрову та стильову «чистоту». Утім саме композиторська інтерпретація жанрового інваріанта пасторалі забезпечила її життєдайну силу.

Список посилань

- Alpers, P. (1986). *What is Pastoral?* University of Chicago Press.
- Chew, G., Jander O. (2001). *Pastoral [pastorale] (Fr It. pastorale; Ger. Hirtenstück, Hirtenspiel, Schäferspiel etc.)*. Printed from Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40091> <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040091>
- Hopes, J. (2017). The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and Hughes. *E-rea* [Online], 14.2 | 2017, Online since 15 June 2017, Retrieved October 13, 2020, from <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en>
- Kane, P. (2004). “Woful Shepherds”: Anti-Pastoral in Australian Poetry. In *Imagining Australia: Literature and Culture in the New World*. Judith Ryan & Chris Wallace-Crabbe (Eds). Harvard University Committee on Australian Studies.
- Lavis, G. J. (2014). *Pastoral Modes in the Poetry and Prose Fiction of W. G. Sebald*. [Thesis of Doctor of Philosophy, English and Comparative Literature. Goldsmiths College, University of London].
- Loughrey, B. (1984). *The Pastoral Mode*. Palgrave Macmillan.
- Pastoral Music with John Dixon Hunt. Milestones of the Millennium*. (1999). <https://legacy.npr.org/programs/specials/milestones/990616.motm.pastoral.html>
- Shapovalova, L., Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievska Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX, 136–140).
- Taylor A. (2015). Is there an Australian Pastoral Poetry? Is there an Australian Pastoral Poetry? *Le Simplegadi XIII (14)*. DOI: 10.17456/SIMPLE-6. https://www.researchgate.net/publication/307827907_Is_there_an_Australian_Pastoral_Poetry
- Выготский, Л. С. (1968). *Психология искусства*. 2-е изд. Искусство.
- Коробова, А. Г. (2011). «Современный человек»: что ему пастораль? что он пасторали? (О парадигме жанра в музыкальной культуре нашего времени).

Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник, 11, 201–225.

- Ніколаєвська, Ю. В., Шаповалова, Л. В. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Baltija Publishing. Pp. 126–143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Сковорода, Г. С. (2016). *Повна академічна збірка творів*. Л. Ушкалов (Ред.). 2-ге вид., стер. Видавець Савчук О.О.
- Чигарева, Е. И. (2001). *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: художественная индивидуальность. Семантика*. 2-е изд., стереотипное. Эдиториал УРСС.

References

- Alpers, P. (1986). *What is Pastoral?* University of Chicago Press. [In English].
- Chew, G., Jander O. (2001). *Pastoral [pastorale] (Fr It. pastorale; Ger. Hirtenstück, Hirtenspiel, Schäferspiel etc.)*. Printed from Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40091> <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040091> [In English].
- Chigareva, E. I. (2001). *Mozart's operas in the context of the culture of his time: artistic personality. Semantics*. 2nd edition, stereotyped. Editorial URSS. [In Russian].
- Hopes, J. (2017). The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and Hughes. *E-rea* [Online], 14.2 | 2017, Online since 15 June 2017, Retrieved October 13, 2020, from <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en> [In English].
- Kane, P. (2004). "Woful Shepherds": Anti-Pastoral in Australian Poetry. In *Imagining Australia: Literature and Culture in the New World*. Judith Ryan & Chris Wallace-Crabbe (Eds). Harvard University Committee on Australian Studies. [In English].
- Korobova, A. G. (2011). "Modern man": what is pastoral to him? that he was pastoral? (About the paradigm of the genre in the musical culture of our time). *Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник*, 11, 201–225. [In Russian].
- Lavis, G. J. (2014). *Pastoral Modes in the Poetry and Prose Fiction of W.G. Sebald*. [Thesis of Doctor of Philosophy, English and Comparative Literature. Goldsmiths College, University of London]. [In English].
- Loughrey, B. (1984). *The Pastoral Mode*. Palgrave Macmillan. [In English].
- Nikolaevska, Yu. V., Shapovalova, L. V. (2021). Symbol recognizability in music: interpretive analysis. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Baltic Publishing. Pp. 126–143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7> [In Ukrainian].

Pastoral Music with John Dixon Hunt. Milestones of the Millennium. (1999). <https://legacy.npr.org/programs/specials/milestones/990616.motm.pastoral.html> [In English].

- Shapovalova, L., Cherniavska M., Hovorukhina N., Nikolaievska Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX, 136–140). [In English].
- Skovoroda, G. S. (2016). *Complete academic collection of works*. L. Ushkalov (Ed.). 2nd ed. P. Publisher Savchuk O. O. [In Ukrainian].
- Taylor A. (2015). Is there an Australian Pastoral Poetry? Is there an Australian Pastoral Poetry? *Le Simplegadi XIII (14)*. DOI: 10.17456/SIMPLE-6. https://www.researchgate.net/publication/307827907_Is_there_an_Australian_Pastoral_Poetry [In English].
- Vygotskyi, L. S. (1968). *Psychology of art*. 2nd ed. Iskusstvo. [In Russian].

Надійшла до редколегії 01.06.2021

Н. О. Черкасова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ПРОКАТУ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Н. О. Черкасова. Особливості прокату українських фільмів на сучасному етапі

Розглянуто перспективні канали поширення контенту в умовах кризи кінотеатрального прокату, пов'язаної з нестабільною роботою кінотеатрів, відсутністю прем'єрних показів, низькою відвідуваністю глядачів. Контекст зовнішньої загрози у вигляді коронавірусу диктує певні корективи у виробництві та поширенні кінопродукції. Особливу увагу приділено проблемам розповсюдження українських фільмів на вітчизняному телебаченні й цифрових платформах, формуванню нових стратегій дистрибуції під впливом карантинних обмежень на прикладі голлівудської кіноіндустрії. Доведено, що різні види телебачення і цифрові платформи на практиці демонструють зацікавленість новим українським кіно, але програмування репертуару на них має певні особливості. Встановлено, що українські кіновиробники і дистриб'ютори частково використовують сучасні механізми розповсюдження національних фільмів.

Ключові слова: український кінематограф, фільм, дистрибуція, прем'єра, кінотеатр, телебачення, цифрова платформа, глядацька аудиторія.

N. Cherkasova. Peculiarities of Ukrainian films distribution at the present stage

The relevance is determined by the need to reconsider the attitude to the traditional system of film distribution in the new reality. Under conditions of quarantine, the film and the audience actively interact mainly outside of cinemas. Current distribution practices have changed significantly over the last year. Cinemas have almost lost movies and viewers, and filmmakers are trying to minimize the negative effects with new content delivery channels. It is important for various representatives of the film industry to quickly and effectively adapt to new conditions of film consumption.

The methodology. We used the methods of analysis and synthesis in the study of certain characteristics of the domestic rental repertoire, rental conditions of national films, audience preferences. The comparison revealed the features of distribution at the present stage, new opportunities for the distribution of film products in the modern audiovisual space. The method of generalization is used in determining the relevance of study issues, the degree of its theoretical development, identifying positive and negative

features in the film practice of Ukrainian distributors, trends in modern film distribution.

The purpose of the article is to analyze and highlight the trends in the distribution of Ukrainian films.

The results. Perspective channels of content distribution in the conditions of crisis of cinema rental are considered. It is proved that different types of television, online distribution segment in practice show interest in new Ukrainian cinema. It is established that Ukrainian film producers and distributors partially use modern mechanisms of distribution of national films.

The topicality. It can be stated that the topic of distribution of national films in the current conditions of cinema crisis is insufficiently studied. There is a lack of study in this regard. We have made an attempt to analyze in detail the topical issues of the development of Ukrainian cinema, which have not received sufficient comprehensive coverage of modern domestic science.

The practical significance. The gradual recovery of the film distribution industry and the film industry is associated with modern methods of delivering films to the audience. The analysis shows the need for further study in this direction. The materials of study can be used in the development of the distribution strategy of national films, in the preparation and practical activities of various representatives of the film industry.

Keywords: *Ukrainian cinema, film, distribution, premiere, movie theater, television, digital platform, audience.*

Актуальність теми дослідження визначається необхідністю переглянути ставлення до традиційної системи кінопрокату в нових реаліях. 2020 рік поставив гостре питання про виживання українського кінематографу в умовах коронавірусних обмежень. За означений рік традиційний кінопрокат майже втратив право прем'єрного показу фільмів — закриття кінотеатрів на невизначений період через локдаун, перенесення касових світових прем'єр, відмова власників потенційних блокбастерів від демонстрації на великому екрані негативно вплинули на діяльність кіномереж. Саме тому різним представникам кіноіндустрії (продюсерам, дистриб'юторам, представникам телеканалів та ін.)

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

необхідно швидко й ефективно адаптуватися до нових умов розповсюдження та кіноспоживання контенту.

Постановка проблеми. В Україні з 2017 р. відзначається суттєве зростання кількості національних фільмів у прокатному репертуарі кінотеатрів. Одночасно вийшло немало українських фільмів, які привернули увагу значної кількості глядацької аудиторії – 300–400 тис. глядачів. (Куришко, 2018). Українські прем'єри почали окупатися у вітчизняному кінотеатральному прокаті («DZIDZIO Контрабас», «Свінгери», «Скажене весілля»). Відтоді вітчизняні кінотеатри і дистриб'ютори стали охочіше демонструвати національні фільми. У 2020 р. частка українських фільмів у кінотеатральному прокаті становила 8–10% (Кузнецова, 2021).

Епідемія коронавірусу стала випробуванням для світового і українського кінематографу. Останній рік негативно вплинув на його розвиток – заплановані релізи багатьох фільмів переносилися або відкладалися на невизначений термін, знімальний процес зупинявся, етапи пре- і постпродакшену гальмувались, кінотеатри зачинялись, міжнародні фестивалі переходили в онлайн-режим, офлайн-прем'єри відбувались нерегулярно і не згідно із заявленим графіком. Наприклад, прокат у кінотеатрах військової драми Т. Яценка «Черкаси» зупинив карантин, але глядачі мали можливість побачити стрічку онлайн (*Топ-10 найкасовіших українських фільмів 2020 року; «Черкаси» онлайн: фільм офіційно виклали на онлайн-платформах*). Слід зауважити, що функція прем'єрних і фестивальних заходів не обмежується лише переглядами відібраних фільмів. Передусім це майданчики для професійного спілкування, презентації нових стрічок, ідей та кампаній. В умовах карантину фільм і аудиторія активно взаємодіють, переважно поза межами кінотеатрів, а кіновиробники та дистриб'ютори намагаються мінімізувати негативні наслідки. Зараз відвідуваність кінотеатрів залишається критично низькою, кількість потенційно успішних прем'єр мінімальна, будь-які прогнози ускладнюють можливі нові хвилі карантину (Анастасьєва, 2020, с. 95–112). Щоби упередити касовий провал фільму, необхідно, на нашу думку, вивчати глобальні тенденції, що актуальні для визначення вектора руху українського кінематографу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Згідно з дослідженнями, в Україні кінематограф розглядається насамперед у його художньо-естетичних аспектах, проблеми розповсюдження фільмів вивчаються побіжно й узагальнено.

Проте успішність процесу фільмотворення визначається зацікавленням глядачів, що чималою мірою залежить від прокату.

Специфіка кінопрокату українських фільмів цікавить багатьох науковців. Приміром В. Миславський, розглядаючи становлення українського кіномистецтва 20-х рр. ХХ ст., з-поміж іншого визначає нагальним завданням теоретичного кінознавства всестороннє вивчення структури кінематографу, до якої відносить і кінопрокат як систему взаємодіючих складників (Миславський, 2018, с. 3). Автор вивчає своєрідність кінематографічної моделі означеного періоду, яка була «дивним синтезом державної кінопромисловості, відповідної державної міфології і суто «авторської», персонально-індивідуальної манери і стилю українських кінематографістів» (Миславський, 2018, с. 10); особливості жанрового і тематичного планування репертуару в умовах формування нової ідеології більшовизму; розвиток прокатної мережі та кіногалузі (Миславський, 2018, с. 12–29). Л. Брюховецька (2003) проаналізувала характерні особливості українського кінопроцесу 90-х рр. ХХ ст., комплексно дослідила кіновиробництво і кінопрокат в умовах трансформації суспільства. У розвідці розглядається руйнація радянської моделі кіновиробництва і негативні наслідки тривалих пошуків нової стратегії розвитку вітчизняної кіноіндустрії, у межах якої знятий фільм не може знайти глядача через відсутність ефективної системи прокату (Брюховецька, 2003, с. 9, 34–47). Сучасний стан українського кіно також набуває наукового висвітлення, приміром, автор цієї статті (Черкасова, 2019) дослідила прокат фільмів як багатоаспектну діяльність, спрямовану на розкриття художніх характеристик кінотвору, що формує глядацьке сприйняття і збільшує увагу до фільмів (Черкасова, 2019, с. 194).

Важливо відзначити, що репрезентативною частиною джерельної бази з означеної проблеми є спеціалізовані сайти. Актуальні питання вітчизняного кіновиробництва, специфіку національного репертуару, взаємовідносини з потенційною аудиторією постійно висвітлює «Детектор медіа» (<https://detector.media/>). Динаміку змін у прокаті фільмів аналізують фахівці в статтях і маркетингових дослідженнях на порталах «Media Resources Management» (MRM) (<https://mrm.ua/en/>), «Research&Branding Group» (RBG) (<https://rb.com.ua>). Однак проблеми розвитку українського кінематографу в умовах домашнього карантину, пріоритетів у поширенні та перегляді фільмів під час пандемії

досі ще не здобули належної уваги, у науковій літературі бракує ґрунтовних досліджень зі згаданої проблематики. Серед іноземних авторів, які присвятили свої публікації цьому складному і багатоаспектному явищу, можна назвати М. Johnson Jr. (2021), Р. McClintock (2021), D. Bloom (2020). Науковці досліджують адаптацію Голлівуду до карантинних обмежень (McClintock, 2021), аналізують нові тенденції поширення фільмів як основу майбутньої стратегії розвитку потужної кіноіндустрії (Bloom, 2020). Разом з експертами вони визнають безповоротну поразку традиційної системи кінопрокату і констатують, що повного повернення до минулого вже не буде (McClintock, 2021; Johnson Jr., 2021).

Карантинні обмеження зумовлюють якісні зміни в кінопрокатній сфері, які можуть стати імпульсом для подальшого розвитку українського кінематографу, зокрема й у тих напрямках, які досі не були у фокусі уваги теоретиків і практиків кіногалузі. У цій статті ми спробуємо детально проаналізувати актуальні питання розвитку українського кінематографу, наукових праць про які критично обмаль.

Мета статті — проаналізувати й висвітлити тенденції поширення українських фільмів на телебаченні та цифрових платформах. Для досягнення означеної мети потрібно вирішити наступні завдання: визначити специфіку розвитку кінопрокатної діяльності на сучасному етапі, проаналізувати взаємовідносини між різними ланками прокату та означити особливості їх співпраці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наприкінці 2020 р. експерти ЮНЕСКО оцінили наслідки пандемії для працівників культури і дійшли висновку, що кінематографія постраждала найбільше серед креативних індустрій (ЮНЕСКО, 2020). Карантинні заходи негативно вплинули на роботу кінотеатрів і в Україні — фактично вони не працювали пів року. Немало великих прем'єр перенесли на 2021-й рік — «Передчуття» В. Криштофовича, українсько-чесько-словацької копродукційної картини «Пофарбоване пташеня» В. Маргоула та багато інших (Вергеліс, 2020).

Як зазначає редактор відділу культури тижневика «Дзеркало тижня» О. Вергеліс (2020), у 2020 р. «через карантин кінотеатри змушені були припинити свою діяльність, що призвело до повної зупинки кінопрокату по всій країні». Слід зауважити, що в докарантинний період в українському прокаті домінувала саме традиційна модель розповсюдження фільмів — демонстрація в кінотеатрі. Цей канал дистрибуції

характеризується низьким рівнем доступності кінопродукції для глядачів: недостатньою кількістю «екранів» (показів), концентрацією сучасних кінотеатрів у великих містах, і тому близько 70% потенційної аудиторії не мають змоги відвідувати прем'єри (Черкасова, 2019, с. 165). І це становить проблему, адже лише глядач може компенсувати витрати на виробництво фільму і забезпечити прибуток для розвитку кінематографу. Однак в умовах скорочення можливостей показу на «великому екрані» актуалізуються інші способи надання доступу глядачам до стрічок. В умовах контентного голоду і відсутності в прокаті американських блокбастерів нове життя можуть отримати саме українські фільми. Ситуація, у якій опинилася вітчизняна кіноіндустрія, потребує аналізу світового кінодосвіду, адаптації прокатних стратегій, концентрації на пріоритетах подальшого розвитку.

Обов'язковий карантин для більшості глядачів у всьому світі змусив глядачів більше переглядати фільми за допомогою мобільних телефонів, планшетів, що мають доступ до потокових сервісів. Західні фахівці впевнено констатують, що пандемія прискорила руйнацію традиційної моделі розповсюдження фільмів, яку Голлівуд використовував останні 60 років (McClintock, 2021). У листопаді 2020 р. кінокомпанія «Warner Bros.» анонсувала вихід усіх своїх релізів у 2021 р. одночасно в кінотеатральний прокат і на стрімінговій платформі «НВО Max», ігноруюючи правило «прокатного вікна» (період між показом фільму в кінотеатрі і появою його на онлайн-платформах). Класична модель мала ексклюзивний 90-денний термін для демонстрації в кінотеатрах і вже давно відзначалась неефективністю. За останні п'ять років голлівудські касові фільми заробили в прокаті 98% прибутків за 45 днів, тому дистриб'ютори наполягали на зменшенні «прокатного вікна» (McClintock, 2021). Власники кіномереж блокували подібні пропозиції, але пандемія прискорила втілення нової стратегії розповсюдження фільмів (McClintock, 2021). Різні представники кіногалузі прогнозують, що вона вже не використовуватиметься (Lang, 2020; Bloom, 2020).

«Universal Pictures» запропонувала іншу стратегію. Вона домовилась з мережами «АМС», «Cinemark» та «Cineplex» випускати релізи на VOD (video on demand — відео на вимогу) через 17 днів після першого виходу в кінотеатри. Крім часткового збереження «прокатного вікна» користувачі сплачують за прем'єрний перегляд контенту. На нашу думку,

друга стратегія ефективніша для дистрибування, оскільки зважає на інтереси не лише глядачів, а й кіновиробників.

Прискорення цифрової трансформації — світова тенденція, що актуалізувалась під час пандемії. Цифрові технології по-новому використовуються фахівцями кіноіндустрії та аудиторією, зумовлюючи появу інноваційних цифрових моделей виробництва, розповсюдження та перегляду (New UNESCO, 2021). Отже, у 2020 р. лише за кілька місяців у світі з'явилося дві моделі прокату — від «Warner Bros.» та «Universal Pictures». Один із представників світової кіноіндустрії на питання про розвиток кінематографу після пандемії відповів: «Ми побачили світло в кінці тунелю, але нам все одно доведеться пройти через тунель» (Mcclintock, 2021). Голлівудська кіно- і телевізійна індустрія розглядає потокові платформи як пріоритетний механізм розповсюдження фільмів у новій кінореальності. Якщо припустити, що ринок цифрової конкуренції зростатиме надалі після того, як скасують домашній карантин, нам видається актуальним вивчення нового досвіду для подальшого ефективного розвитку українського кінематографу. Вітчизняні представники кіногалузі досить стримано коментують подібні перспективи ретрансляції контенту через юридичні питання з контрактами і правовласниками (Вергеліс, 2020). На наш погляд, недооцінка значимості альтернативних способів презентації фільмів для формування та розширення аудиторії глядачів має наслідком спотворення результатів кіновиробництва і нівелювання позитивної динаміки змін у національному кінематографі загалом. Водночас незалежні продюсери кінофраншиз «DZIDZIO Контрабас», «Сказане весілля» активно використовують нові можливості соціальних мереж і медіа на різних платформах (Черкасова, 2018). У результаті постійної копійчастої роботи їх малобюджетні комедії, створені без державної підтримки, увійшли до п'ятірки найуспішніших українських стрічок. Раніше на «Netflix» з'явилися фестивальні лідери «Плем'я» та «Зима у вогні». Найуспішніші українські релізи попередніх років також представлені на iTunes і Amazon Prime — «Сторожова застава», на Oll.tv і Megogo — «Інфоголік».

Стримінгова платформа для легального перегляду актуального українського контенту «Такфлікс» (takflix.com) почала діяти 31 грудня 2019 р. (Самосват, 2021). Нове українське кіно широко представлено фестивальними повнометражними і короткометражними робо-

тами, фільмами режисерів-дебютантів. Під час карантину на платформі можна було переглянути драму «Коли падають дерева», трагікомедію «Співає ІФТКЕ», мюзикл «Гуцулка Ксеня» та мок'юментарі «2020. Безлюдна країна». Також на українському легальному сервісі інтернет-телебачення OLL.TV вийшли резонансні фільми останніх років — «Мої думки тихі», «Додому», «Фокстер і Макс», «Вулкан», «Крути 1918» та «Людина з табуретом». Важливо відзначити, що наведені приклади свідчать про різноманітність тематичного діапазону, жанрів і бюджетів. Сучасне українське кіно рефлексує на суспільно важливі й актуальні теми. Саме тому переваги домашнього комфортного перегляду (доступ з різних пристроїв, можливість додаткового перегляду, зручний час, відсутність небажаних дратуючих чинників — сторонні звуки глядацької реакції, їжа) дозволяють глибше сприймати складну проблематику, самотність героїв, яскравість характерів і повною мірою оцінити виражальні засоби реалізації творчого задуму. Цифровий прокат більше доречний для камерних сюжетів мелодрам, детективів і комедій, а потенційні блокбастери з великими бюджетами краще дивитись на великому екрані кінотеатру (Черкасова, 2018, с. 68). Крім того, глядачі інших вікових груп і з найвіддаленіших регіонів мають широкий вибір та можливості доступу до різноманітного, іноді унікального репертуару. Завдяки онлайн-перегляду українські фільми стали доступнішими для широкої аудиторії. Також слід відзначити, що можлива переорієнтація глядачів на іноземний контент, широко представлений, насамперед, на популярних платформах «Netflix», «Megogo». Тому критично важливо стимулювати комунікацію між виробниками, прокатниками і споживачами, репрезентувати кінопроекти та їхніх авторів на глобальних кіноподіях, різних фестивалях, і в такому разі вітчизняні сюжети знайдуть більшу зацікавленість масової аудиторії.

Важливим напрямом просування українських фільмів є співпраця з вітчизняним телебаченням. З початку 2018 р. актуалізувалась тенденція розміщення кінопрем'єр в ефірі загальнонаціональних телеканалів України. Зацікавленість новим українським кіно демонструють телевізійні канали «1+1», «Україна», «UA:Перший», але кожен з них має диференційований підхід до вітчизняного контенту. Лідер за показом національних прем'єр — телевізійний канал «1+1» (Данькова, 2020). У вихідні і святкові дні він розміщує в телеефірі вітчизняні

касові кінохіти — молодіжні комедії «Сказане весілля», «DZIDZIO Контрабас», «Інфоголік». Телевізійні покази відбуваються переважно в слоті 20.00–22.00 (Черкасова, 2019, с. 236). Навіть якщо прем'єра в кінотеатрі не мала достатніх касових зборів (наприклад, комедія «Пригоди S Миколая»), телеаудиторія різного віку позитивно сприймала розважальне кіновидовище за участі зірок кіно, телебачення і шоу-бізнесу, попри низький рівень акторської гри та жартів. Менші показники здобули нетрадиційні для українського глядача жанри — сімейне фентезі «Фокстер і Макс», мюзикл «Гуцулка Ксеня». У пізньому праймі (22.00–23.00) транслюються фільми з гостросоціальною спрямованістю або драматичною історичною тематикою — екранізація «Чорний ворон», військова драма «Іловайськ», історична драма «Чужа молитва» (інша назва — «ІІ серце») тощо (Черкасова, 2019, с. 236). Хоча проблематика цих стрічок актуальна і злободенна, вони мали досить невисокі рейтинги. На нашу думку, це пов'язано з обмеженою інформаційною підтримкою кінопроектів. Телеканали недостатньо анонсують появу ексклюзивного кіноконенту в структурі власного телемовлення і не виявляють бажання знайти інформаційний привід заради його ефективного просування до потенційної аудиторії та додаткової уваги рекламодавців. Попри те, що державна підтримка надається на виробництво і розповсюдження фільмів, на практиці розміщення трейлерів вітчизняних кінопрем'єр в телеэфірі поки що мінімальне. Реклама національних фільмів на телебаченні прирівняна до соціальної, але законодавчі тонкощі не допомагають використовувати цей механізм промоції в сучасній практиці. Винятком є фільми, що створювалися за підтримки потужних дистриб'юторів: «Вій», «Бабай» — «Інтер-фільм», «Поводир» — «В&Н Film Distribution», «Сторожова застава» — «Ukrainian Film Distribution». Вони розробили і реалізували масштабні промокампанії на загальнонаціональних телеканалах.

Цього ж року на День Незалежності України «Новий канал» розмістив одразу три сучасних українських кінопроекти, розраховані на різну глядацьку аудиторію: анімаційний фільм «Микита Кожум'яка» та молодіжні стрічки «Інфоголік», «Селфі-паті». До цього в практиці вітчизняного телемовлення не було представлено такої концентрації національних фільмів протягом одного ефірного дня. Однак для «Нового каналу» це додатковий ризик, тому що його концепція мовлення орієнтована на підлітково-молодіжну аудиторію з потужним

«блокбастерним» кінопоказом іноземного виробництва. Нині подібна стратегія програмного наповнення — характерна тенденція на державні свята, знакові або трагічні дати історії на телевізійних каналах «1+1», «Новий», «UA: Перший». Але в інші дні нове українське кіно в ефірі загальнонаціональних телеканалів майже не представлено, хоча обсяги сучасного кіновиробництва — більше 20 повнометражних художніх фільмів на рік (Держкіно, 2020) — дозволяють програмувати подібний контент системно.

«UA: Перший» відрізняється своєю послідовною підтримкою артхаусного кіно, регулярно демонструє резонансні ігрові дебюти українських режисерів — «Вулкан» Р. Бондарчука, «Додому» Н. Алієва, «Мої думки тихі» А. Лукіча тощо. Також ознайомлює з новинками сучасної документалістики — «Будинок “Слово”», «Живі», «Іван Миколайчук. Посвята». Загалом для провідних телеканалів документальні фільми залишаються проблемним контентом, про що свідчить відведений нічний слот у будні (наприклад, для «Міфу» і «Будинку “Слово”» — понеділок і четвер відповідно, після 23.00) (Черкасова, 2019, с. 236). Крім того, в ефірі «UA: Культура» (один з телеканалів Суспільного мовника) з 2018 р. започатковано авторські проекти з історії українського кінематографу кінознавців різного покоління С. Тримбача («КіноWALL» з С. Тримбачем) і Л. Галкіна (кінолекції, спецпроекти до міжнародних кіноподій). Поява подібних програм логічна саме на Суспільному телебаченні, яке обстоює позицію «показувати освітні і культурні програми на користь аудиторії» (Глибовицький, 2017). Можна висновувати, що підтримка кінематографу на Суспільному телебаченні має чітке соціальне спрямування.

Телеканал «Україна» протягом 2018–2019 рр. підтримав кіновиробництво епічних історичних стрічок «Захар Беркут», «Ціна правди» і здобув право їх показу через кілька місяців після кінотеатральної прем'єри. Розмір фінансової участі телеканалу залежить від багатьох параметрів: бюджету картини, кількості глядачів, об'єму телемовлення, прав показу тощо. Фінансова підтримка означає схвалення телеканалу, тобто частково телебачення впливає на відбір майбутніх фільмів і виконує роль фільтру авторських задумів. Така невластива від самого початку існування телебачення роль зумовлена тим, що успіх створеного фільму в кінотеатральному і телевізійному прокаті забезпечує повернення коштів, що надає можливості для зйомок ново-

го фільму. Керівники кінодирекцій обирають кінопроекти з урахуванням художніх, економічних критеріїв окремого телевізійного каналу і поєднують їх зі смаками глядацької аудиторії.

Власну стратегію підтримки українського кінематографу спостерігаємо на каналі кабельного телебачення «Воля Cine+» з 2015 р., де телевізійній аудиторії пропонується різне вітчизняне кіно: фільми відомих режисерів, дебюти, короткометражні стрічки, документальні та анімаційні проекти, українська класика. Важливим досвідом платного ресурсу є аналіз глядацького попиту та формування фільмотеки на його основі, а в перспективі – створення власного кіноконенту. Таким чином, різні види телебачення в Україні одночасно є економічними агентами і культурними посередниками.

Отже, зацікавленість українським кіно вітчизняним телебаченням – додаткова можливість спільного виробництва, розповсюдження і перегляду національних фільмів, важлива в обмежених, карантинних умовах кінотеатрального прокату. Підтримка українських фільмів на телебаченні здійснюється, насамперед, стосовно показу, значно менше – фінансової участі у створенні кінопроектів і дистрибуції. На нашу думку, відносини між українським кінематографом та телебаченням перебувають на етапі формування, тому що телеканали діють у цьому напрямі автономно, співпраця вибіркова, а не системна. Подальші відносини потребують інституційної підтримки в забезпеченні показу на телеекранах встановленого відсотка національних фільмів і фільмів українською мовою, удосконалення правової бази та створення збалансованої протекціоністської політики для розвитку українського кінематографу, налагодження співпраці з експертними спільнотами, творчими спілками та асоціаціями.

Дослідження різних форм прокату фільмів у сучасних умовах передбачає корегування взаємин представників кіно-, телеіндустрії. Плідна взаємодія між ними може мінімізувати наявні ризики або можливі виклики динамічного розвитку українського кінематографу. За допомогою прокатного потенціалу телебачення і цифрових платформ можна популяризувати не лише комерційний контент, а й творчі експерименти та дебюти, що, безумовно, сприяє поліпшенню ситуації в кіногалузі, забезпечить належне місце українському кінематографу на вітчизняному і світовому кіноринку.

Висновки. Глобальна пандемія руйнує традиційну модель виробництва і перегляду фільмів, змінює стратегії поширення фільмів у всьому

світі. Дослідження українських кінореалій засвідчило, що інтереси вітчизняного кінематографу тісно пов'язані з інтересами телебачення і легальних цифрових сервісів. Розподіл кінопродукції та програмування на них має певні особливості. На українському телебаченні домінують молодіжні комедії, комерційно успішні та розважальні кінопроекти. Сучасні цифрові платформи пропонують більше авторського контенту та експериментів українських режисерів з жанрами і темами.

Перспективи подальших досліджень. Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми. Подальшого наукового вивчення потребують питання дистрибуції сучасних українських фільмів в епоху цифрової конкуренції, інтеграції сфер кіновиробництва і перегляду.

Список посилань

- Анастасєва, О. (2020). *Портрет глядача українського кіно в кінотеатрі*. Детектор медіа.
- Брюховецька, Л. І. (2003). *Приховані фільми. Українське кіно 1990-х*. АртЕк.
- Вергеліс, О. (2020). *Сказане похмілья. Українське кіно в умовах коронавірусної реальності*. <https://glavcom.ua/country/culture/skazhene-pohmillya-ukrajinske-kino-v-umovah-koronavirusnojirealnosti-676863.html?fbclid=IwAR2WSR4XOHc3fFbEavyQkGLZd4Hy5Aroe10TY7INJzT4M-1QYIzJ3iuDt48>
- Глібовицький, Є. (2017). *Місія суспільного мовлення в Україні відрізняється від місії суспільного в країнах ЄС*. <https://stv.detector.media/telebachennya/read/3309/2017-09-14-misiya-suspilnogomovlennya-v-ukraini-vidriznyaietsya-vid-misii-suspilnogo-v-krainakh-ies-glibovytsskyj/>
- Данькова, Н. (2020). *Детектор телерейтингів: яке нове українське кіно дивляться на ТБ*. <https://detector.media/rinok/article/178399/2020-07-01-detektor-telereytingiv-yake-nove-ukrainske-kinodivlyatsya-na-tb/>
- Держкіно (2020). *Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2020 рік*. <https://usfa.gov.ua/upload/media/2021/02/09/60226182b3f92-2020-zvit-zagalnyy.pdf>
- Кузнецова, І. (2021). *Міністр Ткаченко про «ручне» управління УКФ, українське кіно, «Великореєстрацію» і туризм*. <https://www.radiosvoboda.org/a/tkachenko-pro-ruchne-upravlinnya-ukf-ukrayinske-kino-velyku-restavratsiyu-i-turyzm/31243471.html>
- Куришко, Д. (2018). *Як ожило українське кіно*. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-44374696>
- Миславський, В. Н. (2018). *Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації* [Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства, Харків. держ. акад. культури].

- Самосват, І. (2021). «Так!» українському кіно! Як працює онлайн-кінотеатр Takflix. <https://shotam.info/tak-ukrainskomu-kino-yak-pratsiuiie-onlayn-kinoteatr-takflix/>.
- Топ-10 найкасовіших українських фільмів 2020 року. <https://www.cinema.in.ua/top-10-ukrainskykh-filmiv-2020/>
- «Черкаси» онлайн: фільм офіційно виклали на онлайн-платформах. <https://www.cinema.in.ua/cherkasy-onlain-film/>
- Черкасова, Н. О. (Ред.). (2018). Інтернет як новий канал дистрибуції сучасного українського кіно, Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України». Міжнародний гуманітарний університет.
- Черкасова, Н. О. (2019). Прокат фільму як чинник реалізації художнього потенціалу національного кінематографу [Дис. ... канд. мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- ЮНЕСКО: сектор культури пострадал від пандемії гораздо серйозніше, ніж передбачалось (2020). 22 декабря 2020. <https://news.un.org/ru/story/2020/12/1392922>
- Bloom, D. (2020). Hollywood's streaming makeover: what shoe drops next? *Broadcast Cable*. <https://www.nexttv.com/news/hollywoods-streaming-makeover-what-shoe-drops-next>
- Johnson, M. Jr. (2021). *Hollywood survival strategies in the post-COVID 19 era*. <https://www.nature.com/articles/s41599-021-00776-z> [In English].
- Lang Brent (2020). 5 Burning Questions for the Movie Business After the Stunning Warner Bros. *HBO Max News*. <https://variety.com/2020/film/news/warner-bros-hbo-max-announcement-movie-business-1234845580/>
- Mcclintock, P. (2021) *Film Distribution Chiefs Talk Pandemic Takeaways: «The Old System Was Creaky»*. March 19, 2021. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/film-distribution-chiefs-talk-pandemic-takeaways-the-old-system-was-creaky-4152081/>
- New UNESCO Economic Impact Outlook on The Creative Industries (2021). Jun 17, 2021. <https://en.unesco.org/creativity/news/new-unesco-economic-impact-outlook-creative-industries>
- References**
- Anastasieva, O. (2020). *Portrait of a Ukrainian cinema spectator in a cinema*. Detektor media. [In Ukrainian].
- Bloom, D. (2020). Hollywood's streaming makeover: what shoe drops next? *Broadcast Cable*. <https://www.nexttv.com/news/hollywoods-streaming-makeover-what-shoe-drops-next> [In English].
- Briukhovetska, L. I. (2003). *Hidden films. Ukrainian cinema of the 1990s*. ArtEk. [In Ukrainian].
- Cherkasova, N. O. (Ed.). (2018). *Internet as a new distribution channel of modern Ukrainian cinema, Technologies and their influence on modern culture and art of Ukraine*. Odessa, International Humanitarian University.
- Cherkasova, N. O. (2019). *Rental of the film as a factor for implementation of the artistic potential of the national cinema* [Abstract. Candidate of Study of Art, Kharkiv State Academy of Culture]. [In Ukrainian].
- “Cherkasy” online: the film was officially posted on online platforms. <https://www.cinema.in.ua/cherkasy-onlain-film/> [In Ukrainian].
- Dankova, N. (2020). *TV rating detector: what new Ukrainian movies are watched on TV*. <https://detector.media/rinok/article/178399/2020-07-01-detektor-telereytingiv-yake-nove-ukrainske-kino-dyvlyatsya-na-tb/> [In Ukrainian].
- Hlibovytskyi, Ye. (2017). *The mission of public broadcasting in Ukraine differs from the mission of public broadcasting in the EU*. <https://stv.detektor.media/teleshchennya/read/3309/2017-09-14-misiya-suspilnogo-movlennya-v-ukrainividriznyaietsya-vid-misii-suspilnogo-v-krainakhies-glibovytskyi/> [In Ukrainian].
- Johnson, M. Jr. (2021). *Hollywood survival strategies in the post-COVID 19 era*. <https://www.nature.com/articles/s41599-021-00776-z> [In English].
- Kuryshko, D. (2018). *How Ukrainian cinema came to life*. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-44374696> [In Ukrainian].
- Kuznetsova, I. (2021). *Minister Tkachenko on the “manual” management of the UCF, Ukrainian cinema, the “Great Restoration” and tourism*. <https://www.radiosvoboda.org/a/tkachenko-pro-ruchne-upravlinnya-ukf-ukrayinske-kino-volyku-restavratsiyu-i-turyzm/31243471.html> [In Ukrainian].
- Lang Brent (2020). 5 Burning Questions for the Movie Business After the Stunning Warner Bros. *HBO Max News*. <https://variety.com/2020/film/news/warner-bros-hbo-max-announcement-movie-business-1234845580/> [In English].
- Mcclintock, P. (2021) *Film Distribution Chiefs Talk Pandemic Takeaways: “The Old System Was Creaky”*. March 19, 2021. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/film-distribution-chiefs-talk-pandemic-takeaways-the-old-system-was-creaky-4152081/> [In English].
- Myslavskyi, V. N. (2018). *Ukrainian cinematography of the 20s of the XX century: organizational and creative transformations* [Abstract. Doctor of Arts, Kharkiv State Academy of Culture]. [In Ukrainian].
- New UNESCO Economic Impact Outlook on The Creative Industries (2021). Jun 17, 2021. <https://en.unesco.org/creativity/news/new-unesco-economic-impact-outlook-creative-industries> [In English].
- Samosvat, I. (2021). “Yes!” *Ukrainian cinema! How Takflix online cinema works*. <https://shotam.info/tak-ukrainskomu-kino-yak-pratsiuiie-onlayn-kinoteatr-takflix/> [In Ukrainian].

- State Cinema (2020). *Report on the results of the State Agency of Ukraine for Cinema for 2020*. <https://usfa.gov.ua/upload/media/2021/02/09/60226182b3f92-2020-zvit-zagalnyy.pdf> [In Ukrainian].
- State Cinema (2020). *Report on the results of the State Agency of Ukraine for Cinema for 2020*. <https://usfa.gov.ua/upload/media/2021/02/09/60226182b3f92-2020-zvit-zagalnyy.pdf> [In Ukrainian].
- Top 10 highest-grossing Ukrainian films of 2020*. <https://www.cinema.in.ua/top-10-ukrainskykh-filmiv-2020/> [In Ukrainian].
- UNESCO: *The cultural sector has been hit much harder by the pandemic than expected* (2020).

- December 22, 2020. <https://news.un.org/ru/story/2020/12/1392922> [In Russian].
- Verhelis, O. (2020). *Crazy hangover: Ukrainian cinema in the conditions of coronavirus reality*. <https://glavcom.ua/country/culture/skazhene-pohmillya-ukrajinske-kino-v-umovah-koronavirusnoj-realnosti-676863.html?fbclid=IwAR2WSR4XOHc3fFbEavyQkGLZd4Hy5Aroe10TY7INJzT4M-1QYIzJ3iuDt48> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 16.06.2021 р.

Чень Хайюнь

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ЛАДОГАРМОНІЧНА КОНЦЕПЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА

Чень Хайюнь. Ладогармонічна концепція композиторської творчості Олександра Черепніна

Розглянуто ладогармонічну концепцію творчості О. Черепніна в контексті новаторських художніх ідей у музичному мистецтві ХХ ст. Виявлено особливості розуміння композитором амбівалентності мажоро-мінору як загальної основи ладової концепції. Акцентовано на ексклюзивній ролі модальності як безпосередньої основи ладогармонічної концепції автора. Уточнено термінологічний апарат, який є доцільним і необхідним під час опису цих ладогармонічних явищ. Додано поняття «підлад», що означає частину дев'ятиступеневого ладу, яка в окремих творах або ж упродовж будь-яких відрізків музичної тканини бере на себе основну організуючу функцію, тобто відіграє роль ладової основи.

Ключові слова: ладогармонічна концепція, Олександр Черепнін, композиторська творчість, модальність, сучасна гармонія, лад, акорд.

Chen Haiyun. Mode harmonic concept of Olexandr Cherepnin's composer creativity

The relevance of the topic is determined by the existing contradiction between the great importance of Olexandr Cherepnin's compositional works, which are widely recognized in the modern cultural world and contain many innovative artistic and theoretical ideas, and the lack of proper coverage in the scientific literature. The analysis of the array of musicological literature devoted to the peculiarities of the musical culture of the XX century proves the fact that the artistic personality of O. Cherepnin and his life and creative path still generally remain beyond the attention of researchers.

The purpose of the article is to reveal the meaningful and terminological features of the mode harmonic concept of O. Cherepnin's compositional works.

The methodology. The main methods applied in this study are systematic approach and methods of comparative and musicological (mainly mode harmonic) analysis.

The results. O. Cherepnin's musical language has overcome a long way before it was formed into a single mode harmonic concept. This mode harmonic concept of the artist's works was first embodied in many of his works, and then was theoretically

comprehended by him and given in the article "Basic Elements of My Musical Language" (1962). Therefore, from the beginning, the features of the composer's mode harmonic language were formed under the influence of artistic necessity and were not subjected to theoretical conceptual principles. The mode harmonic concept of the artist, which became a generalization of his creative activity and artistic ideas, is based mainly on the theory of ambivalence of major and minor. At the same time, the composer does not use the major-minor as the mode basis for his works, basing (as the author himself and researchers of his work emphasize) primarily on the theory of modality.

O. Cherepnin's mode harmonic concept of musical language is based on a nine-stage scale, which is considered by the composer as universal and is found in most of his works. The most separate and independent components of the nine-stage scale are the three major-minor tetrachords and the two hexachords. The presence of different pitch positions of the scale allows to determine the tonal center at the level of separate fragments of the musical fabric of the work.

The harmonic vertical (harmonic structure) of the majority of O. Cherepnin's works is also formed on the basis of the vertical segments of the specified nine-stage scale. Such mode segments, which in separate works of the composer or their parts play the role of mode harmonic basis, are defined by us as "submodes" (my term – Ch. H.). The most common are tritone consonances, and each "submode" has its own chord that performs the function of the tonic one. The most important among them, according to the composer's point of view, is a major-minor tetrachord, i.e. vertical four-tone chord. All these consonances are very diverse in their interval structure and intensity of sound. Five- and six-tone chords are used by the artist much less due to their intense phonism and the need for at least an acoustic solution. Pentatone scales, which are constantly presented in an incomplete form (with the omission of one or two tones), and symmetrical modes are also widely used in O. Cherepnin's works. Bright ethnic elements of the composer's mode harmonic concept, which are widely used in his works, are the specific tritone consonances, called by O. Cherepnin as "Georgian trisounds".

The topicality of the study lies in the disclosure of one of the main conceptual foundations of the multifaceted musical language of O. Cherepnin — his mode harmonic component, which has not yet been sufficiently studied.

The practical significance. The obtained results of the research allow to reveal the world importance of O. Cherepnin's artistic figure and composer's works, to highlight his innovative musical-theoretical ideas and to determine the special place of the artist in the constellation of contemporary composers who actively experimented with tonal-harmonic systems. The obtained conclusions generally expand the view on the nature and structure of mode harmonic thinking of composers of the XX century.

Keywords: *mode harmonic concept, Oleksandr Cherepnin, composer creativity, modality, modern harmony, mode, chord.*

Постановка проблеми. Музична культура ХХ ст. відзначається новизною сприйняття мистецтва. З одного боку, в ній набула поширення тенденція до об'єднання і додавання буквально до всього префіксу «полі-»: полістилістика, поліжанровість, поліладовість, полігармонія тощо. З іншого, простежується намагання відокремити, виокремити певний елемент і зробити його основою всього твору. Загальною для музичного мистецтва згаданого часу є також тенденція до універсалізму, що виявляється в спробах композиторів створити універсальну систему, всеосяжну для їх творчого доробку. Однією з найцікавіших серед них є теоретична концепція творчості видатного композитора О. Черепніна, яка досі не має належного освітлення у науковій літературі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуальність розгляду масиву музикознавчої літератури, яка присвячена особливостям музичної культури ХХ ст., підтверджує той факт, що особистість, життєвий та творчий шлях О. Черепніна і досі перебувають за межами уваги українських та російських музикознавців, які вивчають особливості музичного мистецтва ХХ ст. Частково це пов'язано з тим, що цей композитор багато років прожив за межами Росії (у Грузії, Франції, Китаї, а потім до кінця свого життя — у США), і на пострадянському просторі просто не залишилось архівів чи будь-яких інших матеріалів, присвячених його життю і творчості (зауважимо, що такі архіви існують в США; також деякі матеріали щодо творчої постаті О. Черепніна зберігаються в Китаї, де діяльності митця присвячено немало наукових публікацій). У сучасній російській музикології є лише декілька значних музикознавчих

досліджень, присвячених постаті О. Черепніна та аналізу його творчості. Серед них насамперед відзначимо розвідку Л. Корабельникової «Олександр Черепнін: Довгі мандри» (Корабельникова, 1999), а також нещодавно захищену дисертацію Н. Рубан «Фортепіанна творчість О. Черепніна в контексті його артистичної кар'єри» (Рубан, 2017). Утім, у сучасній музичній науці загалом відсутня достатня розробка питань, пов'язаних з авторським стилем композитора, специфікою його музичного мислення, художньо-естетичними та музично-теоретичними концепціями. Практично немає й музично-аналітичних досліджень, присвячених особливостям музичної мови творів композитора та узагальненню цього матеріалу. Концептуальні засади творчості О. Черепніна частково висвітлені в згаданій праці Л. Корабельникової; деякі питання ладогармонічної концепції також описані Ю. Холоповим (Холопов, 1973). В українському музикознавстві досі немає наукових праць, присвячених цій проблематиці.

Мета статті — розкрити змістовні та термінологічні особливості ладогармонічної концепції композиторської творчості О. Черепніна.

Виклад основного матеріалу дослідження. На нашу думку, музична мова О. Черепніна узгоджується із загальною концепцією музики ХХ ст. Композитор приділяє багато уваги саме процесу творення музики, її мові. Л. Корабельникова, досліджуючи творчість О. Черепніна, у праці «Олександр Черепнін: Довгі мандри» відзначає: «О. Черепнін — і це видно з публікованих текстів — постійно має на увазі і високе призначення мистецтва, і те, що ми традиційно називаємо “змістовністю”. Але його інтерес до мови музики і особливо до можливостей, які постійно розширюються, був дуже великий. Як і для інших західних художників, для нього незаперечною була категорія прогресу в мистецтві. Досить драматично переживаючи епоху авангарду “другої хвилі”, він надзвичайно зацікавлено ставився до всього нового — до електронної музики, музики конкретної» (Корабельникова, 1999, с. 168).

Зважаючи на складність власної музичної мови і бажання її правильного трактування, композитор вже в зрілі роки теоретично сформулював і зафіксував всі основні її особливості. Його авторська теоретична концепція викладена в статті «Основні елементи моєї музичної мови» (Basic Elements of My Musical Language, рукопис, 1962), переклад якої опубліковано в праці Л. Корабельникової.

Ладогармонічна концепція О. Черепніна є результатом тривалих творчих пошуків митця. Новаційні ладові ідеї композитора вперше ним реалізовано в «Романтичній сонатині» ор. 4, написаній у 1918 р. Як зазначає Л. Корабельникова, композитор спочатку, як і багато інших представників музичного авангарду ХХ ст., базувався «на теорії амбівалентності мажору і мінору, однак якщо у Стравінського, наприклад, мажоро-мінор був самодостатнім ладом, то для О. Черепніна він всього лише поле для створення нової модальності» (Корабельникова, 1999, с. 94).

Створений композитором власний дев'ятиступеневий звукоряк є універсальною ладвою основою більшості його творів. У середині цього звукоряку зосереджено безліч різноманітних ладових утворень, що фактично є частиною чи різновидом основного ладу.

Коректне визначення таких ладових утворень, здійснене в процесі дослідження структурних особливостей ладогармонічної основи музичного мислення О. Черепніна, потребувало певного оновлення термінологічного апарату сучасного музикознавства. Автором статті запропоновано та введено до наукового обігу нове поняття «*нідлад*», застосоване щодо ладових відрізків, які в окремих творах композитора або ж упродовж певних фрагментів їх музичної тканини беруть на себе основну організуючу функцію, тобто відіграють роль ладової основи.

Запроваджений аналіз музичної мови О. Черепніна та теоретичних положень його ладової концепції дозволив визначити основні типи таких *нідладів*. Зауважимо, що всі подані в статті ладові схеми наведені за матеріалами вищезгаданої теоретичної праці О. Черепніна «Основні елементи моєї музичної мови» («Basic Elements of My Musical Language» (Tcherepnin, 1962).

До таких підладів, притаманних музичній мові митця, слід передусім віднести три мажоро-мінорні тетра хорди, кожен з яких розміщується в діапазоні великої терції. Структура всіх цих тетра хорд містить тон і 2 півтони, водночас у кожному з них тон змінює своє місцезташування (Схема 1).

У першому тетра хорді тон розміщено в центрі, у другому – на початку, в третьому – тон завершує ладову структуру. О. Черепнін у згаданій праці зазначає, що умовно другий і третій

тетра хорди не можна сприймати як транспонований варіант першого (Tcherepnin, 1962). Тому кожен з вищенаведених тетра хордів може (на певному відрізку музичної структури) здобувати чільне значення, а його нижній звук наділятися функціями тоніки. Отже, всередині однієї системи ладу виникає можливість потрійного трактування ладового центру.

Також, як складові дев'ятиступеневого звукоряку, композитор виокремлює 2 гексахорди, що охоплюють по краях велику септиму. Відзначимо, що якщо структурну основу тетра хордів становило чергування півтонів і тону, то в структурі гексахордів спостерігаємо чергування напівтонових і півторатонових інтервалів. Загалом О. Черепнін вказує на чотири основних висотних позиції дев'ятиступеневого звукоряку, розташованих по квінтах від «с» (с-g-d-a) (Tcherepnin, 1962). Наявність таких позицій свідчить про наявність тонального центру подібного звукоряку. Отже, зміна тонального центру може відбуватись у творі без зміни основної ладової концепції.

Другий тип підладів пов'язано зі співзвуччями, характерними для гармонічної вертикалі, що виникає на основі дев'ятиступеневого звукоряку. У контексті цього О. Черепнін наводить таблицю специфічних тризвуків та їх обернень (Схема 2). (Tcherepnin, 1962):

Оскільки кожному підладовому тетра хорді О. Черепнін виокремлює по одному акорду, кожен з яких побудований саме від першого ступеня, то можна зазначити, що композитор наділяє ці тризвучні співзвуччя функцією тонічного тризвука. Тому постає питання: як же саме слід правильно, з точки зору термінології, назвати такі співзвуччя? Як видно з вищенаведеного прикладу, автор позначає ці співзвуччя як «тризвук» або ж «трихорд». Утім, класичне визначення тризвука свідчить про те, що тризвук – це акорд, звуки якого розташовані по терціях. У гармонії ХХ ст. поширене поняття тризвучного акорду, який може мати будь-яку логіку структури¹. Наведені у прикладі співзвуччя цілком підпадають під етимологічну специфіку поняття *трихорд*, однак загалом розуміння трихорду, як і тетра хорду, перебуває у сфері ладової горизонталі. Тому попри те, що в сучасній гармонії випадки вертикалізації

¹ Н. Гуляницька в праці «Вступ до сучасної гармонії» визначає акорд як «елемент цілісної висотно-гармонічної системи (виступає як певна підсистема), який володіє дискретністю, ієрархічністю, лінійністю – властивостями, що конкретно реалізуються у фактурно відокремлених гармонічних формаціях (співзвуччях не менше трьох звуків) різної структури і функціонального призначення» (Гуляницька, 1984, с. 26). Отже, акордом є будь-яке самостійне співзвуччя (незалежно від його інтервальної структури), створене за певним логічним принципом (у цьому разі зазначимо як цікавий факт, що у вміщеній в словнику Гроува статті «Гармонія» англійського композитора та музикознавця Чарльза Х'юберта Гастингса Перрі визначення поняття «акорд» не містить вказівок на панування терцієвого принципу: «Акорд – це три або чотири звуки, що звучать одночасно як неподільна одиниця» (Parry, Hubert C. H., 1910, с. 118–119)).

звукоряду є доволі частими, згадані співзвуччя правильніше називати тризвучними акордами, отриманими через вертикалізацію звукоряду або його частини.

За твердженням самого О. Черепніна (Tcherpnin, 1962), найважливішим акордом дев'ятиступеневої ладової системи є мажоро-мінорний *тетрахорд* (Схема 3).

У цьому прикладі показано співзвуччя, що виконують функцію основного акорду (умовно тонічного) в кожному з трьох основних положень дев'ятиступеневого звукоряду. У першому ладі основний акорд за своєю структурою нагадує тризвук з розщепленою терцією, втім таке визначення не є коректним, оскільки в дев'ятиступеневому ладі всі 9 звуків — повноцінні окремі ступені, а не їх хроматичні чи альтеровані варіанти. Отже, цей акорд чотиризвучний. Серед наведених акордів тетрахордом можна назвати лише третій з них — єдиний, утворений саме в результаті вертикалізації звукоряду (e-f-g-as). Утім, стосовно подібних співзвуччя такі визначення, як і у випадку з тризвучними акордами, не використовуються в музикознавстві, де секундові акордові грона загалом прийнято називати *кластерами*, а їх обернення — *дискретними кластерами*.

У контексті міркувань про *пентахорди* (п'ятизвучні акорди) О. Черепнін вирізняє «два акорди жорстко детермінованої структури» (Корабельникова, 1999, с. 262). На думку композитора, ці акорди можуть мати обернення і розв'язання, що підкреслює їх тональну природу. «У шестиголосі пента / хорд (мажорний або мінорний) мислиться як стійкий акорд, тоді як у функції нестійкої гармонії виступає гекса / хорд, що розв'язується в пента / хорд. і т. ін. — аж до такої ситуації, у якій в умовах гармонійного десяти-, одинадцяти- або дванадцятиголосся стійким акордом стає співзвуччя, що включає в себе весь дев'ятиступеневий звукоряд, а роль нестійких елементів беруть на себе звуки, котрі не входять до нього: один (у десятиголосі), два (при одинадцяти голосах) чи три (у дванадцятиголосній гармонії)» (Корабельникова, 1999, с. 264). Прикладом акордового застосування О. Черепніним повного дев'ятиступеневого звукоряду, а також дев'ятитонових комплексів із розв'язанням доданих звуків може слугувати Симфонічна молитва ор. 93 (т. 1–43).

Найширшого застосування в композиторській творчості О. Черепніна набула концепція дев'ятиступеневості як єдиної ладової моделі, яка трапляється в абсолютно різних за жанром



Схема 1

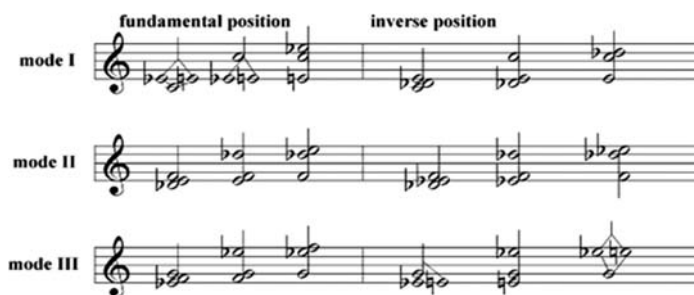


Схема 2



Схема 3

та інструментальним складом творів, серед яких — симфонії, сонати, концерти, тріо, квінети, фортепіанний квінтет, прелюдії, романси. Особливо знаковими є Дванадцять прелюдій для віолончелі та фортепіано ор. 34, написані у дванадцяти можливих дев'ятиступневих тональностях. Як зауважує сам композитор, «... я дав цьому циклу назву *Violoncelle bien tempere* ("Добре темперована віолончель"), щоб підкреслити характерну для дев'ятиступневого звукоряду енгармонічну рівність дієза та бемоля» (Корабельникова, 1999, с. 274).

Композитор досить часто використовував хроматичні тетраборди і восьмиступневий лад. Слід відзначити, що тоновий склад цих тетрабордів ідентичний складу гексаборду з дев'ятиступневої ладової системи (чергування півтонів і напівтонових інтервалів). Восьмиступневий звукоряд натомість утворюється шляхом зчеплення двох хроматичних тетрабордів, причому наявність загального звука не обов'язкова. Сам О. Черепнін підкреслював, що «поєднуючи хроматичні тетраборди один з одним можна отримати різноманітні за складом звукоряди» (Корабельникова, 1999, с. 270). Подібно до мажоро-мінорних тетрабордів дев'ятиступневого звукоряду, хроматичні тетраборди також можуть бути вертикалізованими й представлені у вигляді акордового комплексу з можливістю використання обернень.

У композиторській творчості О. Черепніна (особливо у творах, пов'язаних із китайською тематикою) широко репрезентовано різноманітні пентатонові звукоряди, основними особливостями застосування яких є:

- наявність одного тонального центру для різних пентатонових звукорядів, причому як мажорних, так і мінорних;
- можливість регулярного пропуску одного або декількох тонів.

У деяких творах композитора (насамперед «китайських») саме пентатоніка стає основою вертикальних співзвуч, ще раз засвідчуючи єдність ладогармонічної мови композитора. Відзначимо, що у вигляді акордового комплексу пентатоніка (як і в музичній горизонталі) часто використовується з пропуском одного або ж двох тонів.

Однією з характерних ознак ладогармонічного мислення композитора є також широке використання симетричних ладів. Ю. Холопов у книзі «Симетричні лади у російській музиці»

наголошує на тому, що ці лади надаються у своєму найвідкритішому вигляді, на великих ділянках, часто впродовж цілої п'єси пронизуючи і мелодичні голоси, і співзвуччя (Холопов, 1973, с. 138). Науковець зазначає, що О. Черепнін не прагне «зіставити чи протиставити мажор і мінор або зовсім їх усунути, як то було у творчості І. Стравінського, а навпаки, поєднує обидва роди ладів, отримуючи тональність D-dur-moll. Найбільш використовуваним дев'ятиступневим ладом симетричної структури є: 1-2-1 1-2-1 1-2-1 (у D-dur-moll: d-es-f-fis-g-a-b-h-cis)» (Холопов, 1973, с. 138).

Ю. Холопов відзначає поширеність у творчості О. Черепніна таких видів симетричних ладів, як «дзеркально-симетричний» (Холопов, 1973, с. 138), що трапляється в «Технічних вправах для фортепіано», та досить рідко використовуваний «тритоновно-симетричний» (Холопов, 1973, с. 138), який застосовано в Етюдів для фортепіано ор. 56 № 4. У Першій симфонії дев'ятиступневий звукоряд покладено в основу матеріалу і розвитку всього твору як ладогармонічний фундамент.

О. Черепнін, який завжди намагався поєднати мажор та мінор, додав до висхідного гексаборду ще низхідний і таким чином отримав універсальну ладову систему у вигляді дев'ятиступневого звукоряду.

Аналізуючи ладогармонічну мову композитора, слід підкреслити доволі широке використання ним так званої «грузинської гармонії» (Схема 4).

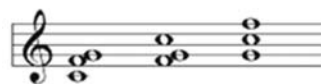


Схема 4

Перший з цих акордів автор позначає як «грузинський тризвук»¹ (Tcherpnin, 1962). Цей акорд представлено у вигляді квінти з квартою всередині і він має доволі жорстке звучання, позбавлене будь-якого ладового забарвлення (завдяки відсутності терцієвого тону). Структура двох інших акордів, які є оберненнями першого, ґрунтується на сполученні квінти з секундою (у першому оберненні) та на тризвучному квартакорді (у другому). Відзначимо також, що в музиці ХХ ст. квартові й секундові гармонії можуть бути представлені як різні види одного й того ж акордового комплексу, а також взаємодоповнювати одна одну семан-

¹ Втім, відповідно до базових положень теоретичного музикознавства, тризвучком такий акорд називати не можна, оскільки загальноприйняте визначення поняття тризвуччя чітко вказує на терцієвий принцип структури акорду як такого. Отже, далі називатимемо такі акорди тризвучними, базуючись лише на кількості звуків у співзвуччі.

тично, тобто виступати різними гранями одного й того ж образу. Найяскравішими прикладами використання О. Черепніним зазначеного «грузинського» тризвучного акорду як ладового центру є Грузинська рапсодія для віолончелі з оркестром ор. 25, Грузинська сюїта для фортепіано з оркестром ор. 57, Концертино ор. 47, а також багато різних мініатюр.

До окремої групи сам композитор долучає гармонічну систему, де основним критерієм стає передусім акустичне звучання інтервалів та утворені з них акордові комплекси. У таких системах вирізняється 2 види побудови гармонічної вертикалі, які О. Черепнін визначає як «жорсткоінтервальний» та «м'якоінтервальний» (Tcherepnin, 1962). До жорстких інтервалів митець відносить кварта і секунди (й акорди, утворені через їх взаємодію), а до м'якоінтервальних — терції та сексти. Автор наголошує, що гармонія, повністю складена з жорстких інтервалів, не може мати більше чотирьох різновисоких звуків. Отже, у своїй гармонічній концепції автор використовує акустично-семантичний підхід щодо структури гармонічної вертикалі. Зазначимо, що яскравими прикладами використання композитором *жорсткоінтервальної* гармонії є Фортепіанний концерт № 3 ор. 48, Сюїта ор. 87, Симфонічна молитва ор. 93, а також деякі інструментальні мініатюри.

Висновки. Ладогармонічне мислення О. Черепніна мало певний шлях становлення, до того як сформувалося в єдину ладогармонічну концепцію. Зазначена ладогармонічна концепція творчості митця спочатку набула практичного втілення у багатьох його композиторських творах, а потім теоретично осмислена ним і викладена в авторському рукописі *Basic Elements of My Musical Language* (1962). Тому від початку особливості ладогармонічної мови композитора формувалися під впливом мистецької необхідності і не були підпорядковані теоретичним базисним засадам. Ладогармонічна концепція митця, яка стала узагальненням його творчої діяльності та художніх ідей, головним чином базується на теорії амбівалентності мажору і мінору. Водночас композитор не використовує мажоро-мінор як ладову основу своїх творів, ґрунтуючись (як підкреслюють і сам автор, і дослідники його творчості) насамперед на теорії модальності.

В основу ладогармонічної концепції музичної мови О. Черепніна покладено дев'ятиступеневий звукоряк, що мислиться композитором як універсальний і трапляється в більшості його творів. Найбільш відокремленими й само-

стійними складовими дев'ятиступеневого звукоряду є три мажоро-мінорних тетраборди та два гексаборди. Наявність різної висотної позиції звукоряду дозволяє визначити тональний центр на рівні окремих фрагментів музичного твору.

Гармонічна вертикаль (гармонічна структура) більшості творів О. Черепніна також формується саме на основі вертикалізованих відрізків зазначеного дев'ятиступеневого звукоряду. Такі ладові відрізки, які в окремих творах композитора або їхніх частинах відіграють роль ладогармонічної основи, нами визначаються як «підлади» (термін мій — Ч. Х.). Найбільш поширеними є тризвучні співзвуччя, причому у кожному «підладі» є свій акорд, який виконує функцію тонічного. Найважливішим з них, на думку самого композитора, є мажоро-мінорний тетраборд, тобто вертикалізований чотиризвучний акорд. Усі зазначені співзвуччя є надзвичайно різноманітними за своєю інтервальною структурою і напруженістю звучання. П'яти- та шестизвучні акорди використовуються митцем набагато менше у зв'язку з їх напруженим фонізом і необхідністю акустичного розв'язання.

Широкого застосування у творчості О. Черепніна набувають також пентатонові звукоряди, що постійно подаються у неповному вигляді (з пропуском одного чи 2-х тонів), та симетричні лади. Яскравими етноелементами ладогармонічної концепції композитора, що широко використовуються в його творчості, є характерні тризвучні співзвуччя, названі О. Черепніним «грузинськими тризвуками».

Перспективи подальших досліджень полягають у подальшому ретельному вивченні специфіки музичної мови і музичного мислення О. Черепніна, розкритті художньо-естетичних і філософсько-концептуальних засад його композиторської творчості, а також визначенні загальної ролі цього митця в культурному просторі ХХ ст.

Список посилань

- Гуляницкая, Н. (1984). *Введение в современную гармонию*. Музыка.
- Корабельникова, Л. (1999). *Александр Черепнин: Долгое странствие*. Языки русской культуры.
- Рубан, Н. (2017). *Фортепианное творчество А. Черепнина в контексте его артистической карьеры*. [Дисс. ... кандидата искусствоведения, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки].
- Холопов, Ю. Н. (1973). *Симметричные лады в русской музыке*.

Parry, Hubert C. H. (1910). *Tonality. Grove's dictionary of music and musicians*. Macmillan and CO.
Tcherepnin, O. (1962). *Basic Elements of My Musical Language*. http://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem1.htm

References

Gulianitskaia, N. (1984). *Introduction to modern harmony*. Muzyka. [In Russian].
Kholopov, Yu. N. (1973). *Symmetrical frets in Russian music*. [In Russian].
Korabelnikova, L. (1999). *Aleksandr Cherepnin: Long journey*. Yazyki russkoi kultury. [In Russian].

Parry, Hubert C. H. (1910). *Tonality. Grove's dictionary of music and musicians*. Macmillan and CO. [In English].

Ruban, N. (2017). *Piano creativity of A. Cherepnin in the context of his artistic career*. [Dissertation of the candidate of art history, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka]. [In Russian].

Tcherepnin, O. (1962). *Basic Elements of My Musical Language*. http://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem1.htm [In English].

Надійшла до редколегії 14.06.2021

РЕЦЕНЗІЇ

https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.18*

УДК 101.9(376)Сенека(049.32)

В. М. Шейко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

СЕКРЕТИ КОНЦЕПЦІЙ — СЕНСУ І ЗМІСТУ ЖИТТЯ ТА ПОШУКІВ ЙОГО ОПТИМІЗАЦІЇ

В. М. Шейко. Секрети концепцій — сенсу і змісту життя та пошуків його оптимізації

Рецензія на книгу: Луцій Анней Сенека о философии жизни: мысли, афоризмы / Сенека Луций Анней: вступительная статья. Составление текста: Н. В. Дьяченко. — Харьков: Издатель Александр Савчук, 2021. — 176 с.

V. Sheiko. Secrets of concepts — sense and essence of life and looking for the ways of its optimization

Book review: Lucius Annaeus Seneca about life philosophy: thoughts, aphorisms / Lucius Annaeus Seneca: introductory article. Compilation of the text: N. V. Diachenko. — Kharkiv: Publisher — Aleksandr Savchuk, 2021. — 176 pp.

Сьогодні, коли людство перетинає першу чверть ХХІ ст., коли гостро постають питання про подальшу долю людської спільноти, людської цивілізації, коли вирує навала цифрової інформації, коли технократичний інформаційний підхід до людського буття бере гору, вкрай актуальним є питання про сенс і зміст людського життя, про пошуки оптимальних засобів його сприйняття та його організації й побудови. Саме тому слід усіяко вітати появу нової роботи Миколи Дяченка, у якій зібрані думки та афоризми видатного давньоримського мислителя — Луція Аннея Сенеки (бл. 4 р. до н.е. — 65 р. н.е.). У ній ідеться: про людину, її життя, природу, Бога, про долю і волю до життя, про цінності життя й благополуччя, про час і термін життя, про сенс і сутність життя й смерті, про місце і роль філософії в житті людини тощо.

Слід зауважити, що спроба підготувати рецензію на означену працю наштовхнулася, і досить несподівано, на певні труднощі. Адже рецензоване видання, окрім безпосередніх думок і афоризмів Луція Аннея Сенеки, містить і доречні та оригінальні коментарі М. Дяченка, які займають майже третину друкованої площі видання. Однак, зважаючи на актуальність тематики рецензованого видання, наважусь, усе ж таки, прокоментувати основні імперативи і

концепції давньоримського мислителя та тлумачення автором названого видання. Мета подібної публікації зводиться до спроби привернути увагу читача до рецензованого видання, зважаючи на його актуальність на сучасному небосхилі світової інформаційно-цифрової цивілізації. Саме тому спробуємо нагадати основні постулати щойно виданої книги.

Постулат перший — про людину, її життя, природу і Бога. Слід погодитися з автором коментаря до цього роздуму, що головним на шляху аналізу подібних змістів постає основне питання — «Як і для чого жити?» (с. 8). І всю свою історію світові лідери релігії, учені намагались знайти відповідь на таке сакраментальне питання. М. Дяченко у зв'язку з цим аналізує різні напрями давньоримської філософії, детальніше розглядаючи концептуальні засади відомого римського представника стоїків — філософа-мораліста, драматурга, історика, оратора, державного діяча, дипломата, педагога, сенатора — Луція Аннея Сенеки. Особливо ґрунтовно М. Дяченко аналізує творчість філософа щодо його трактування проблеми «Людина-Природа-Бог», яка була однією з центральних у теоретичних пошуках давньогрецького стоїцизму. Саме стоїки стверджували, що «жити згідно з природою — означало жити розумно, а жити розумно — означало жити в злагоді з природою» (с. 13). Водночас, поряд із трактовкою понять «природа» і «Бог», стоїки приділяли пильну увагу поняттю «людина». Сам же Сенека розглядав «феномен людини не як існуючий “сам по собі”, а в нероздільному зв'язку його з природою» (с. 16). Людина має жити «за її законами, і це найрозумніше, що може робити людина» (с. 16). При цьому Бог і природа для Сенеки мають єдину суть — одне концептуальне трактування (с. 17). Згідно зі стоїками, — нагадує М. Дяченко, — людина, природа і Бог — ланки одного світового “ланцюга”, які являють собою “розумну сутність”» (с. 18). «Тому, — продовжує

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

обґрунтовано М. Дяченко, — людина як розумна істота мусить жити у злагоді з природою, добровільно підкорятися Богові і не нарікати на долю» (с. 18).

Другий розділ видання, яке рецензується, присвячено поняттям долі і волі до життя. І це не випадково. Адже проблема долі та її впливу на життя людини була однією з головних у філософії стоїків. Водночас Сенека у своїх творах закликає людину «Не бути рабом ні в обставин, ні в неминучості...» і робити все, щоби фортуна була безсилою перед людиною (с. 20).

Третій розділ присвячено цінностям життя і добродійству. Сутність подібного постулату базується на розумності життя, яке має протікати в злагоді з природою, і мета його — добродіяння та благодіяння «Розум і благо, — обґрунтовано стверджує М. Дяченко, — ось дві головні складові людського життя як розсудливої діяльності» (с. 22). Людина, яка володіє природним розумом, пізнає світ, водночас — і саму себе, живе в злагоді з природою, творить добро і є людиною добродіяльною. Саме в цьому Сенека вбачає найвище благо, яке є сутністю людського життя. «Найвище благо, — відзначав Сенека, — становить непереможність духу...». У цьому разі він наголошує, що людина, яка набула досвіду мудрості, має гуманно і виважено ставитися до свого оточення (с. 25).

Осмисленню часу і терміну життя присвячено четвертий розділ означеного видання. Як відомо, у цілісній картині світу, яка віддзеркалювалася у давньоримській філософії, стоїки, як і Сенека, розглядали категорію часу в нерозривному зв'язку з існуванням людини. «Таким чином, — пише М. Дяченко, — час — це термін існування явищ відносно тривалості людського життя, точніше міра зміни цієї діяльності» (с. 26). Водночас стоїки поділяли час на три складові — минуле, теперішнє і майбутнє. І минуле, і майбутнє становлять безкінечність, теперішнє ж має термін кінченості. Тобто людина може існувати лише в сьогоденні, у теперішньому часі — між двома «прірвами» — минулим і майбутнім. У цих умовах ще гостріше постає питання критерію мети життя людини. І в цих умовах людина має цінувати свій час, ставитися до нього «економно», як до вищої категорії людської цінності. Саме тому Сенека стверджував: «Вдивіться уважніше — адже найбільшу частину життя втрачаємо ми на дурні справи, чималу — на бездіяльність і все життя — не на ті справи, що треба» (с. 29). У стоїків, як і в Сенеки, ще одним імперативом ставлення людини до дефініції часу є тривалість його особистого життя. І філософ поміщає на перший план не

стільки тривалість людського життя, скільки якість його наповнення.

Наступний розділ видання присвячено сенсу та змісту життя і смерті. Саме в цих феноменах концентруються проблеми тривалості якісного наповнення буття окремої людини, як і соціуму загалом (с. 36). Для стоїків проблеми життя і смерті узгоджено співвідносяться з концепцією миру і людини. За думкою Сенеки, наше ставлення до категорій життя і смерті має бути виваженим, спокійним і раціональним. Слід раціонально й продуктивно проводити кожний час свого життя, цінуючи кожен його мить. Але не слід забувати, що життя людини наповнено великими випробуваннями, які потребують значних зусиль, які даровані йому природою. І мудрість життя, як стверджує Сенека, полягає в тому, щоби реалістично і раціонально використовувати й визнавати єдність життя та смерті.

І, нарешті, в останньому розділі йдеться про місце і роль філософії в житті людини. Сенека вважав, що ідеї філософії є тими ліками, які можуть допомогти вилікувати хворий дух людини. Адже філософія, за рішучим переконанням філософа, надає «уміння жити серед людей, доброзичливість і товариськість» (с. 48). Він уважав, що знання філософії є однією з умов набуття людиною мудрості як скарбниці людського духу.

Слід погодитися з М. Дяченко, що для людини сучасної цивілізації філософія стоїків актуальна і нині. «Сьогодні, — міркує М. Дяченко, — в умовах протиріч між суспільством і природою, які дедалі більше поглиблюються, безперервних кризових явищ усередині глобалізованого соціуму... людина прагне знайти засоби стабілізації свого духу» (с. 51, 52). І на цьому шляху кожному охочому може допомогти видання, яке рецензується.

Насамкінець зауважу, що наступні сторінки, присвячені цитуванню вибраних М. Дяченко думок і афоризмів видатного філософа, дозволяють переконатися, що вступна частина автора базується на фундаментальних знаннях давньоримської філософії і талановитих опусах її видатного представника — Луція Аннея Сенеки.

Переконаний, що для всіх, хто цікавиться філософією, культурологією, етикою, естетикою, історією і теорією культури, означене видання стане пізнавально-цікавим і прагматично-корисним.

Надійшла до редколегії 28.06.2021

Наші автори

<p>Безручко О. В., доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна oleksandr_bezruchko@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-8360-9388</p>	<p>Bezruchko O., Doctor of Study of Art, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine</p>
<p>Большакова Т. В., заслужений діяч мистецтв України, професор, декан факультету музичного мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна bolshakova777@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-7107-5083</p>	<p>Bolshakova T., Honored Artist of Ukraine, Professor, Dean of the Faculty of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Ван Ке, аспірантка, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна 597047391@qq.com http://orcid.org/0000-0002-7669-2360</p>	<p>Wang Ke, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Гориславець Є., аспірант, викладач кафедри телерепортерства, факультет аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна asp_horyslavets_yevhen@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0001-7044-5150</p>	<p>Horyslavets E., post-graduate student, lecturer at the Department of TV Reporting, Faculty of Audiovisual Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Жукова Я. О., аспірантка, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна yaninazhukova@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-5021-9623</p>	<p>Zhukova Y., Ph.D. student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Кислюк К. В., доктор культурології, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна k_k_v@ukr.net http://orcid.org/0000-0001-9092-6808</p>	<p>Kysliuk K., Doctor of Sciences in Culturology, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Мачулін Л. І., кандидат філософських наук, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна editor2016@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-8804-6297</p>	<p>Machulin L., Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Миславський В. Н., доктор мистецтвознавства, доцент кафедри телебачення, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна cinema2@i.ua https://orcid.org/0000-0003-0339-1820</p>	<p>Myslavskiy V., Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Павлюк Т. С., доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна 24caratsofart@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-3940-9159</p>	<p>Pavlyuk T., Doctor of Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine</p>
<p>Петренко В. В., аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна fkafka@ukr.net https://orcid.org/0000-0003-4885-5975</p>	<p>Petrenko V., graduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Рум'янцева А. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна allarum13@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-9627-1926</p>	<p>Rumyantseva A., Candidate of Art History, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Сташевський А. Я., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, заслужений діяч мистецтв України, м. Харків, Україна astash@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-1588-7885</p>	<p>Stashevskiy A., Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Honored Artist of Ukraine, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Трубаєва Є. Ю., аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна trubaievaevgeniya18@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-5109-6386</p>	<p>Trubayeva E., graduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>

Турчак Л. І. , кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна lessit@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-0490-8732	Turchak L. , Candidate of Art History, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
Хуан Лей , аспірант, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків, Україна 1908278607@qq.com https://orcid.org/0000-0001-9227-8429	Huang Lei , Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv, Ukraine
Чень Хайюнь , аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна 745465274@qq.com http://orcid.org/0000-0003-0183-9513	Chen Hayun , graduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Черкасова Н. О. , кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри телебачення, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна kinonat.kh@gmail.com http://orcid.org/0000-0001-9813-2543	Cherkasova N. , Candidate of Study of Art, Senior Lecturer, Department of Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Шейко В. , доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна rector-2@ic.ac.kharkov.ua http://orcid.org/0000-0002-3532-7439	Sheiko V. , Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 73

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Scientific Journal

Issue 73

На обкладинці – фрагмент портрета П. Орлика (2012, полотно, олія).
Автор – Полтавець-Гуйда Оксана Вікторівна, заслужений художник України,
член Національної спілки художників України, доцент,
в. о. ректора Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 23.09.2021 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 15,35. Обл.-вид. арк. 15,42. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.

м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.

Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.