

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
Collection of Scientific Papers

Випуск **79**

Засновано в 2007
Founded in 2007



Харків — 2023

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, 2023. — Вип. 79. — 116 с.

Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of V. Sheiko. — Kharkiv: KSAC, 2023. — Vol. 79. — 116 p.

«Культура України» — рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, що засноване та видається Харківською державною академією культури з 2007 року.

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.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: КВ №13567-2540P від 26.12.2007 р.

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.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 7 від 03.03.2023 р.)

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Мова публікації — українська та англійська. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами. Перевірка статей здійснюється за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

Редколегія підтримує політики Elsevier та COPE:
<https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>
<https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

“Culture of Ukraine” is a peer-reviewed scientific professional edition with free access, founded and has been being published by Kharkiv State Academy of Culture since 2007.

The collection was approved by order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 886 dated July 2, 2020 as specialized edition on culturology and art criticism (category “B”), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Scenic art.

Certificate of state registration of printed mass media: KB №13567-2540P dated 26.12.2007

The collection is submitted on the portal of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine in the “Scientific periodicals of Ukraine” information resource, in “Ukrainika naukova” and “Dzherelo” reference databases. It is indexed in the scientometric “WorldCat”, “Index Copernicus International”, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) databases and in “Google Scholar”, “BASE” search engines. KSAC is a representative member of PILA.

Recommended for publication by the decision of the academic council of the Kharkiv State Academy of Culture (protocol № 7 dated 03.03.2023).

The edition supports an open access policy (license type — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Language of the publication — Ukrainian and English. Articles are reviewed by the members of the editorial board and external independent experts. Articles are checked using Strikeplagiarism.com, an online plagiarism detection service.

The editorial board supports the policies of Elsevier and COPE:
<https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>
<https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Вебсайт збірника / Website of the journal: <http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК / e-mail of editorial and publishing department of KSAC: rvv2000k@ukr.net

Головний редактор

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

<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Заступник головного редактора

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

<https://orcid.org/0000-0003-1122-1768>

Відповідальний секретар

Воскобойнікова Ю. В., Харківська державна академія культури, доцент, доктор мистецтвознавства (Україна).

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Редакційна колегія

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

<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

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

<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

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

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

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

<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

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

<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

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

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

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

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

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

<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

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

<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, професор кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

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

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

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

<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

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

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

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);

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

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

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

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

<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

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

<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Editor-in-Chief

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

<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Deputy Editor-in-Chief

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

<https://orcid.org/0000-0003-1122-1768>

Executive Editor

Voskoboinikova Yu. V., Kharkiv State Academy of Culture, assistant professor, Doctor of Art Criticism (Ukraine).

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Editorial Board

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

<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

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

<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

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

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

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

<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

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

<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

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

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

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

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

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

<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

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

<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

Loshkov Yu. I., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

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

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

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

<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

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

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

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);

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

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

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

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

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

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

<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

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

<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

К. В. Кислюк Рівень українізації та суспільної актуальності топових акаунтів YouTube, Instagram, TikTok.....	7
У. Б. Молчко Культурологічні аспекти музично-критичних пресодруків Нестора Нижанківського	19

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Р. Г. Набоков Благодійна імпреза як визначальний орієнтир культурно-мистецької діяльності в умовах сьогодення	27
І. П. Печеранський До питання становлення та розвитку анімаційної індустрії у ХХ — на початку ХХІ століття.....	37
О. О. Косачова Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз	46
Н. В. Мархайчук, В. В. Тарасов Художні прийоми та виражальні засоби «чорного кіно»: від неонуару до постнуару.....	60
В. В. Воскобойнікова Втілення поезії П. Елюара в маленькій кантаті Ф. Пуленка «Сніговий вечір».....	74
А. В. Гладких, В. М. Щепакін Оркестрове духове виконавство на Слобожанщині середини ХІХ — початку ХХ століть	83
М. М. Гольштейн Угорська рапсодія №12 Ф. Ліста: summa виконавських парадигм	97
А. А. Паладійчук, Н. В. Цигановська Хореографічна освіта: сучасні технології професійної підготовки (на прикладі розвитку хореографічної стійкості)	103

РЕЦЕНЗІЇ

В. Н. Миславський Авторський кінематограф як культурно-мистецький феномен на зламі епох	113
---	-----

Content

CULTUROLOGY

- K. Kysliuk
The Degree of Ukrainianization and Social Relevance of the Top Youtube, Instagram and TikTok Accounts 7
- U. Molchko
Culturological Aspects of the Music-Critical Press Publications of Nestor Nyzhankivskyi..... 19

ART CRITICISM

- R. Nabokov
Charity Impresa as a Determining Point of Cultural and Artistic Activity of Nowadays 27
- I. Pecheranskyi
On the Question of Formation and Development of the Animation Industry in the XX – Beginning of XXI Century 37
- O. Kosachova
Historical Themes in Fiction and Documentary Cinematography: Comparative Analysis..... 46
- N. Markhaichuk, V. Tarasov
Art Techniques and Means of Expression of “Black Cinema”: From Neo-Noir to Post-Noir 60
- V. Voskoboinikova
The Evocation of P. Eluard’s Poetry in F. Poulenc’s Little Cantata “Snowy Evening” 74
- A. Hladkykh, V. Shchepakina
Orchestral Wind Instruments Performance in Slobozhanshchyna in the Middle of the XIX and Early XX Centuries..... 83
- M. Holshtein
F. Liszt’s Hungarian Rhapsody No. 12: the Summa of Performance Paradigms 97
- A. Paladiichuk, N. Tsyhanovska
Choreographic Education: Modern Technologies of Professional Training (on the Example of the Development of Choreographic Stability) 103

REVIEWS

- V. Myslavskyi
Author’s Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the XX and Early XXI Century 113

https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.01*
УДК 008(=161.2):077.5](045)

РІВЕНЬ УКРАЇНІЗАЦІЇ ТА СУСПІЛЬНОЇ АКТУАЛЬНОСТІ ТОПОВИХ АКАУНТІВ YOUTUBE, INSTAGRAM, TIKTOK

К. В. Кислюк

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
k_k_v@ukr.net

K. Kysliuk

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

К. В. Кислюк. Рівень українізації та суспільної актуальності топових акаунтів YouTube, Instagram, TikTok

У цій публікації здійснено спробу подати проміжний фактологічний зріз стану українського суспільства крізь призму його репрезентацій у ТОП-10 за кількістю підписників акаунтів популярних соціальних платформ YouTube, Instagram, TikTok наприкінці 2022 — на початку 2023 р. в умовах повномасштабної війни. Замість спрощеного, пов'язаного винятково з мовою, підходу, визначено інтегральний рівень «проукраїнськості» цих профілів, одночасно українізованості та суспільної актуальності, на основі як формальних (заставка/слоган/мова), так і змістовних (зміст відеоконтенту) маркерів. Використання мінімальних критеріїв (один показник із 3–4) надало задовільні результати, жорсткіших (відповідність принаймні двом критеріям) — незадовільні. Визначено, що за останні три місяці прискорення динаміки проукраїнськості в топових профілях YouTube та TikTok не відбувається. В Instagram вона так само стабільно висока. Найвищий рівень проукраїнськості instagram-акаунтів можна пояснити тим, що їх ведуть celebrities, котрі давно і тісно пов'язані з діяльністю у сфері української культури.

Ключові слова: *війна, соціальні мережі, YouTube, Instagram, TikTok, українізованість, українська культура.*

K. Kysliuk. The Degree of Ukrainianization and Social Relevance of the Top Youtube, Instagram, and TikTok Accounts

The purpose of the article is a definition of the degree of Ukrainianization and social relevance of the TOP-10 by the number of subscribers of Ukrainian authors

accounts in the most popular social platforms: YouTube, Instagram, TikTok at the end of 2022 — at the beginning of 2023 in the conditions of a full-scale war.

The methodology. A quantitative-qualitative approach had combined the cultural interpretation of the obtained results with a qualitative content-analysis for establishing markers of “pro-Ukrainity” for TOP-10 accounts of these social platforms that included both linguistic and visual (screensaver/slogan/story), and meaningful indicators (video content). The statistical analysis had determined the percentage of compliance of the top Ukrainian profiles to these markers in November 2022 and February 2023.

The results. It had been established that under the condition of minimum criteria (one indicator out of 3–4), the integral level of “pro-Ukrainity” of the leading profiles of social platforms popular in Ukraine was satisfactory (YouTube — 50%, Instagram — 80%, TikTok — 30%). Under the condition of a stricter approach (compliance with at least two criteria), the results were unsatisfactory. It had been determined that the dynamics of “pro-Ukrainity” in the top YouTube and TikTok profiles had not accelerated during the last three months. In Instagram, it is still remaining unchanged. The high level of Ukrainianization and social relevance of Instagram accounts had been explained by the fact that they were run by celebrities who had been long and closely associated with activities in the Ukrainian culture.

The scientific novelty. The author’s analysis had made possible to move away from a simplified, exclusively language-related point of view on the issues under consideration.

The practical significance. The materials of this article can be used in the scientific and public discussions.

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

Keywords: *war, social networks, YouTube, Instagram, TikTok, Ukrainianization, Ukrainian culture.*

Постановка проблеми. Дослідження соціальних платформ (які поєднують технології, інтерфейси соціальних мереж, функції соціальних медіа з елементами відеохостингів) є не лише самодостатнім напрямом *media studies*. З культурологічної точки зору, їх форма і зміст — один із найточніших зрізів будь-якої культури, передусім її структури та поточних трендів розвитку, які загалом можуть або доповнювати, або контрастувати з іншими, наприклад, соціологічними підходами.

Дослідникові динаміки українізації та суспільної актуальності популярних в Україні соціальних мереж доведеться зіткнутись з висуванням на перший план питання мови та спрощеною публіцистичністю (або іншою крайністю — надмірним радикалізмом) у визначенні їх відповідності актуальним потребам. Насправді, від масмедійного дискурсу складно очікувати усвідомлення того, що перший у рейтингу україномовних каналів на YouTube мультсеріал «Маша та медвідь» є не лише перекладом мультфільму російського виробництва, а за кількістю підписників майже вдвічі поступається іншому вітчизняному каналові *SlivkiShow*, який тільки робить перші кроки в зазначеному напрямку («Список найпопулярніших україномовних каналів на YouTube», 2023). Або навряд чи тиражуватиметься у суспільній свідомості факт його підвищеної уваги до іншого російського мультфільму — «Три богатирі та кінь на троні», який посів 8 місце серед 10 фільмів, пошукові запити щодо яких найшвидше зростали у 2022 р. (Тарасова, 2022). Тому подібні студії мають проводитись на більш суворому науковому рівні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри високий рівень проникнення соціальних платформ в українське суспільство, вітчизняні гуманітарії рідко вивчають їх як самостійне явище, наприклад, поширення Facebook та Instagram з точки зору соціальної та економічної географії (Пугач, 2021, с. 27) або YouTube як нову форму медіакомунікації (Галаджун, Бакай, 2020). Переважає інструменталістський підхід, у межах якого науковці розглядають соціальні

мережі як новітній засіб інтернет-маркетингу (репутаційного, рекламного тощо), цифрової трансформації певного бізнесу, дидактичний інструмент формування мовленнєвих або інформаційно-комунікаційних компетентностей, перспективну форму медійної діяльності тощо. На цьому тлі мають місце поодинокі спроби розглянути функціонування соціальних платформ в Україні з точки зору суспільної актуальності того контенту, який у них подається, наприклад, інформації про пандемію COVID-19 (Семен, 2021).

В осмисленні реалій воєнного часу на перше місце виходить поняття «національної стійкості», здатності успішного протистояння російській агресії, передусім у воєнно-економічному плані. На наш погляд, у культурологічному аспекті має йтися про подальшу консолідацію суспільства навколо української мови та етнокультурної традиції, зокрема з використанням усіх можливих засобів медіа, освіти та мистецтва. Узагальненню матеріалів щодо перебігу проукраїнських трендів у цій царині вже присвячено декілька статей (Гаврилюк, 2022; Мачулін, 2022; Мусієнко, 2022). Вони можуть стати надійною фактографічною основою для подальших фундаментальних досліджень, оскільки висвітлюють маловивчені аспекти «проукраїнізації» (аудіовізуальні). Більш аналітичні публікації з наукометричної бази Scopus відзначаються або надто довгими (Kozak, 2022), або надто короткими (Kravchenko, 2022) часовими межами в розгляді аналогічного матеріалу. Тому питання проукраїнської трансформації соціальних мереж в Україні в умовах російсько-української війни будуть актуальними ще тривалий час.

Мета статті — визначити рівень українізації та суспільної актуальності ТОП-10 за кількістю підписників вітчизняних авторських акаунтів у найпопулярніших соціальних платформах YouTube, Instagram, TikTok. Реалізацію зазначеної мети вможлилювали такі завдання:

- визначення авторських критеріїв українізації та суспільної актуальності акаунтів на соціальних платформах, які розглядаються;
- кількісний підрахунок відповідності цим критеріям каналів, які входять до десятки найпопулярніших у кожній із платформ;

- визначення динаміки українізації та суспільної актуальності найпопулярніших українських акаунтів у соціальних мережах за останні місяці (листопад 2022 — лютий 2023 р.);
- аналіз факторів впливу на обраховані показники та їх нещодавні зміни щодо кожної платформи зі зваженням на відомості про топові акаунти YouTube, Instagram, TikTok інших країн.

Провідні акаунти в українському сегменті Facebook і Telegram висвітлюються в інших наших публікаціях в інших аспектах (Кислюк, Божко, 2022; Божко, Кислюк, 2022).

Методологія дослідження вкладається в ричище візуальної культурології, яку ми розроблюємо. Вона покликана визначати наявний стан, структуру та напрями розвитку того чи іншого культурного феномену крізь призму його візуальних репрезентацій. Комплексний кількісно-якісний підхід дозволив відійти від спрощеної, пов'язаної винятково з мовою, точки зору на питання, що розглядаються. Передусім використано *якісний контент-аналіз*. У його процесі означено маркери «проукраїнськості», одночасно українізації та суспільної актуальності, топових акаунтів соціальних платформ, що вміщують і мовні, і візуальні (заставка/слоган/сторіз), і змістовні показники (зміст відеоконтенту), а також у результаті безпосереднього спостереження зафіксовано факт наявності/відсутності цих критеріїв у кожного з цих акаунтів у кожній соціальній платформі окремо. Надалі завдяки *статистичному аналізу* визначено відсоток відповідності зазначеним критеріям топових українських профілів у листопаді 2022 р. та в лютому 2023 р. Зрештою, *культурологічна інтерпретація* здобутих результатів була спрямована на їх кореляцію із загальнонаціональними та світовими культурними трендами й визначення культурних факторів впливу на них.

Виклад основного матеріалу дослідження. Значення соціальних платформ, які ми розглядаємо, в умовах російсько-української війни, на наш погляд, визначалось двома факторами. Перший — гранично широка зацікавлена аудиторія. Питому вагу користувачів Youtube, Instagram, TikTok нами підраховано на основі даних Державної служби статистики України

(<https://ukrstat.gov.ua>) станом на 1 січня 2022 р. Отримані дані відрізнялись від оцінок західних експертів і становили (стосовно загальної чисельності постійного населення без урахування АРК та чисельності населення старшого за 14 років) щодо YouTube — 68,3% та 80,3%, Instagram — 39,3% і 46,2%, для TikTok 25,7% та 30,3% відповідно (Kemp (ed.), 2022a). Згідно з пізнішими оцінками середини 2022 р., падіння аудиторії Instagram, зокрема і у зв'язку з вимушеною еміграцією жінок як основної категорії його користувачів, компенсовано порівняним за чисельністю зростанням аудиторії TikTok (Facebook та Instagram в Україні, 2022).

Другий фактор — соціальні медіа, які розглядаються, достатньо рівномірно охоплюють представників усіх вікових груп. Хоча зазначене більшою мірою стосується YouTube, однак він все одно поступається популярності серед молоді (18–24) TikTok. Це частково співпадає з віковим піком для Instagram (21–22), проте останній досі є надзвичайно популярним серед користувачів до 29 років (Facebook та Instagram в Україні, 2022).

Звичайно, як доводить світовий досвід, самі по собі наведені чисельні показники не є вирішальним фактором соціокультурної динаміки. Найбільший у світі показник «активних користувачів соціальних медіа» в 115% від загальної чисельності населення (Kemp (ed.), 2022) не робить Саудівську Аравію країною повністю відповідною стандартам розвинутої ліберальної демократії. Однак фактор впливу топових акаунтів, авторів яких давно вважають «лідерами думок», на мільйони своїх шанувальників, можна вважати важливим компонентом національного спротиву. Наголосимо, що маємо на увазі передусім внутрішньоукраїнську аудиторію, позаяк зовнішні рефлексії щодо війни в Україні перебігають у складному перетині проукраїнських челенджів іноземних громадян у соціальних мережах, поляризації офіційних західних медіа та активної російської пропаганди на обох майданчиках.

YouTube. Спершу проаналізовано ТОП-10 найпопулярніших за кількістю підписників українських youtube-каналів. Рейтинг створено за даними компанії «Social blade» (TOP-100

youtubers in Ukraine sorted by subscribers, 2023). Кількість підписників і переглядів відкориговано відповідно до моменту звернення безпосередньо до кожного з каналів (16.11.22 та 02.02.2023). 3-поміж основних маркерів «проукраїнськості» визначено: 1) наявність заставки з наочними елементами належності до України (передусім, жовто-синя кольорова гама); 2) мова, якою ведеться канал; 3) наявність у відеоконтенті з 24 лютого 2022 р. суспільно актуальних відео; 4) назви окремих відео (мовою оригіналу), які відображають розуміння авторами каналу факту ведення росією загарбницької війни проти України.

Оскільки суттєвих змін між двома переглядами не помічено, результати аналізу топових українських youtube-каналів підсумовуємо в таблиці 1.

Отже, навіть за найтолерантнішої умови наявності бодай одного показника із 4-х рівень українізованості та суспільної актуальності ТОП-10 за кількістю підписників українських youtube-каналів у лютому 2023 р. становив 50% (тобто 5 каналів з 10). За жорсткіших умов (відповідність принаймні 2 критеріям із 4) він не перевищував 20%. Жоден з каналів не міг бути визначений як повною мірою українізований та суспільно актуальний. Один із каналів взагалі є україномовною реплікою популярного російського мультсеріалу, який продовжує функціонувати увесь останній рік у звичайному режимі.

Абсолютна більшість авторів каналів, які розглядаються, у публічній площині також не задекларувала свою проукраїнську позицію. Наприклад, І. Зайченко («Vanzai») відзначився лише одним постом в Інстаграмі, у якому осуджував початок широкомасштабної агресії. А «Lady Diana» обмежилась двома відео у своєму топовому tiktok-профілі. Натомість саме безпосередня зачепленість війною колективу каналу «Magic Five» набула відображення в багатьох розміщених на каналі по-справжньому суспільно актуальних відео (Magic Five, 2022).

У лютому 2023 р., порівняно з листопадом 2022 р., на жодному каналі позитивних змін не зафіксовано. Навіть колектив каналу «Magic Five» в останні три місяці суспільно актуальних відео не викладав. Учасники гурту в

індивідуальних профілях у TikTok обмежуються розміщенням окремих ситуативних антивоєнних відео (Евтушенко Дима, 2022). Зміна одного з каналів у ТОПі на динаміку, яка розглядається, жодним чином не вплинула. Зіставлення рейтингу українських ютуберів від «Social blade» зі списком найпопулярніших україномовних каналів на YouTube у Вікіпедії від manifest.in.ua демонструє, що інтернет-версія телеканалу СТБ посідає 23 місце в загальному рейтингу, авторський канал «Чоткий паца» — 31 місце (TOP-100 youtubers in Ukraine sorted by subscribers, 2023).

На нашу думку, на показники проукраїнськості та суспільної актуальності провідних вітчизняних ютуберів передусім вплинула специфіка самої соціальної платформи, найрейтинговіші канали якої генерують суцільно дитячий і розважальний контент. Не дивно, що наявність виразно синьо-жовтого персонажа серед Rainbow Friends на дитячому каналі «Трум Трум» була прокоментована так само із суто дитячою безпосередністю (подаємо мовою оригіналу в авторській редакції): «Мой любимый персонаж из радужных друзей — это Блю, потому что он самый крутой и богатый».

Перегляд лідерів youtube-рейтингу від компанії «Social blade» зі Сполучених Штатів Америки та Республіки Польща продемонстрував, що жоден з тих каналів не відповідав жодному із застосованих нами критеріїв «проукраїнськості» для вітчизняних ютуберів. Водночас їх аналіз довів, що саме синьо-жовта кольорова гама на заставці використовується популярними американськими блогерами для підтримки України (канал «Mr DegrEE», @MrDegreeOfficial). Це означає, що формальні можливості для демонстрації проукраїнськості на YouTube існують, але половина українських ТОПів з YouTube взагалі не відреагувала на реальну загрозу існування рідної країни.

Instagram. Рейтинг найпопулярніших за кількістю підписників українських instagram-акаунтів з показниками, чинними на момент переглядів (16.11.22 та 02.02.2023), складено нами самостійно на основі відомостей, зібраних спеціалізованими маркетинговими платформами «Heepsy» (heepsy.com) та «StarNgage» (starngage.com). Маркер «Заставка» уточнено відповідно

Таблиця 1

**Рівень українізації та суспільної актуальності ТОП-10 найпопулярніших
за кількістю підписників українських youtube-каналів (лютий 2023 р.)**

№ рейт.	Назва каналу/опис	Показники	Заставка	Укр. мова	Контент	Назви відео
1	SlivkiShow Канал Ю. Шевченка, де головними дійовими особами є хом'як Стьопа та кіт Кукі	20,2 М підписн. 4 543 М перегляди	-	-	+ Нових проукраїнських відео не додано	+
2	Познаватель Авторський дитячий канал О. Павлова	18,3 М підписн. 9 148 М перегляди	+	-	-	- Жовто-синя кольорова гама на заставках до 3-4 повоєнних відео
3	ТрумТрум Майстер-класи зі скрапбукінгу та виготовлення прикрас, веселі пранки, корисні лайфхаки та багато іншого	14,3 М підписн. 6 616 М перегляди	+	-	-	- Додалось одне відео з чіткою українською належністю персонажа
4	Lady Diana 18-річна киянка, яка емігрувала до Іспанії	13,2 М підписн. 7 863 М перегляди	-	-	-	-
5	Маша та Ведмідь Україномовна версія популярного російського серіалу	12,1 М підписн. 5 248 М перегляди	-	+	-	-
6	Magic Five Фокуси	11,2 М підписн. 1 836 М перегляди	- Є окремі елементи	-	+ 11 відео з 23 суспільно актуальні Нових актуальних відео за три останні місяці не додано	+ Постійно використовується слово «війна»
7	Adriana Show Англомовний канал дитячих забавок	10,5 М підписн. 2 267 перегляди	-	-	-	-
8	Boys and Toys Огляди іграшок, челенджі або відеоблоги від братів Артура і Девіда	9,8 М підписн. 4 335 М перегляди	-	-	-	-
9	Vanzai Авторський канал І. Зайченка з Дніпра. Готує страви велетенських розмірів	8,65 М підписн. 1 903 М перегляди	-	-	-	-
10	TheBrainDit Розважальний ігровий канал Олега Брейна (справжні ім'я та прізвище — Олег Божинський)	8,37 М підписн. 3 095 М перегляди	-	-	-	-

Рівень українізації та суспільної актуальності ТОП-10 найпопулярніших за кількістю підписників українських instagram-акаунтів (лютий 2023 р.)

№ рейт.	Назва акаунту/опис	Показники	Заставка/Слоган	Укр. мова	Контент
1	ВОЛОДИМИР ЗЕЛЕНСЬКИЙ zelenskiy_official	16,9 М підписн.			
2	СВІТЛАНА ЛОБОДА LOBODA lobodaofficial співачка, шоу-зірка	15 М підписн.	+ Слоган «Stop War in Ukraine»	- Абс. більшість дописів — рос. мова	+ Є патріотичні фото, фото наслідків обстрілу Києва початку жовтня. В останні місяці — фото початку відновлення київських передмість
3	СНІЖАНА ОНОПКО Snejana Onorka snejanaonorka15 супермодель	11 М підписн.	+ Сторіз #NowarUkraine	- Англ. мова	- 3 антивоєнні пости, опубліковані в лютому-березні 2022 р.
4	ДОКТОР КОМАРОВСКИЙ doctor_komarovskiy Лікар, письменник, телеведучий	8,1 М підписн.	+ Сторіз	- Переважно російська	+ Українська символіка у відеопостах, рубрика «Казка українською», пародії на руські ідеологічні наративи. Фото і відео не просто патріотичні, а пародії на руські ідеологічні наративи.
5	МИХАЙЛО ПОПЛАВСЬКИЙ poplavskiy_michaill Ректор КНУКіМ	8 М підписн.	+ Заставка у синьо-жовтих кольорах. Патріотичні салогани «Популяризую українське», «Перемога на всіх одна»	+ -	-/+ Пости на державні свята, зображення в етностилі. Переважає реклама ЗВО, яке він очолює, та самопрезентація як ректора
6	АНИ (АНІ) ЛОРАК anilorak Співачка, шоу-зірка	6,9 М підписн.	-	-	- 1 антивоєнний пост у березні 2022 р.
7	НАСТЯ КАМЕНСЬКИХ NK/Nastia Kamenskykh kamenskux Співачка, шоу-зірка	5,4 М підписн.	+ Сторіз War in Ukraine	+ -	+ Пости оновлюються
8	НАДЯ ДОРОФЄЄВА DOROFEEVA nadyadorofeeva Співачка, шоу-зірка	5,2 М підписн.	-	+ -	+ Є антивоєнні фото, фото наслідків бойових дій, заклики про благодійну допомогу постраждалим. Пости оновлюються Тренд останніх місяців — відео, присвячені ЗСУ
9	ЛЕСЯ НІКІТЮК lesia_nikituk телеведуча	4 М підписн.	+ Слоган SUPPORT UKRAINE	+ -	+ Патріотичні фото в етнокультурному стилі, іноді стилі мілітарі. Пости оновлюються
10	АЛЕНА (АЛЬОНА) ВЕНУМ alana_venum лакшері-блогерка	3,9 М підписн.	-	-	- Окремі пости, найсильніший антивоєнний пост — палаючий торговельний центр у рідному. Кременчуці
11	ДМИТРО МОНАТІК Dmytro Monatik monatik_official співак, шоу-зірка	2,8 М підписн.	+ Заставка у синьо-жовтих кольорах	+ -	+ Найбільша кількість. Патріотичні фото, зображення руйнівних наслідків війни, фото з військовими. Пости постійно оновлюються

до особливостей соцмережі (заставка/слоган/сторіз). Під час визначення маркерів проукраїнськості не використовувався показник «Назва відео» у зв'язку з його відсутністю на першому плані та другорядністю для сприйняття у форматі авторських коментарів до візуальних образів. Натомість у рубриці «Контент» за необхідності використовувалися певні уточнення. Оскільки суттєвих змін між двома переглядами не помічено, результати аналізу топових українських instagram-акаунтів підсумовуємо в таблиці 2.

Загальний рівень українізованості та суспільної актуальності топових українських instagram-акаунтів виявився вищим за відповідний рівень топових вітчизняних youtube-каналів і становив 70%. Хоча абсолютно проукраїнським можна назвати лише один канал, решта відповідала щонайменше 2 критеріям із 3. У разі застосування мінімальних критеріїв (один маркер із трьох) цей показник зростає до 80%.

За останні три місяці принципових змін у рівні проукраїнськості ми не спостерігали. Можна зазначити, що ті канали, які не зайняли від початку війни активну проукраїнську позицію, не зробили це і майже рік потому. Натомість, на відміну від проукраїнських youtube-каналів, де мало місце поступове зменшення проукраїнської активності, усі instagram-акаунти її зберігали, хоча відповідні пости становили меншість у їх загальному контенті.

Так само, як і у випадку з YouTube, рамки глобалізованої та гламуризованої медіакультури не захоплюють світових лідерів серед instagram-акаунтів за кількістю підписників — Cristiano Ronaldo, Lionel Messi, Kylie Jenner, Selena Gomez та ін. до соціально відповідального блогінгу. Реакція на справді масштабні події, наприклад, землетрус у Сирії та Туреччині, можлива в них радше як виняток (Leo Messi, 2023).

Високий рівень українізації та суспільної актуальності акаунтів в Instagram можемо пояснити тим, що, повторимось, їх ведуть celebrities, котрі давно і тісно пов'язані з діяльністю у сфері української культури, навіть якщо вони мають змогу постійно перебувати за кордоном. Водночас зменшення кількості підписників (у зв'язку з втратою неукраїнських шанувальників) ми не спостерігали. Прикметно, що критична позиція громадськості щодо відстороненої позиції

блогерки Альони Венум з Кременчука не стала чинником зміни її світоглядних і громадянських орієнтацій (Alana Venum, 2022), оскільки падіння рейтингу чи зменшення кількості її підписників, принаймні за три місяці спостереження, ми також не виявили.

TikTok. Рейтинг найпопулярніших українських тітокерів створено на основі відкоригованих даних сервісу tlist.net. Було вилучено канали, автори яких безпосередньо не стосуються України. Позиції в рейтингу, кількість підписників і лайків уточнено на момент останнього перегляду (3.02.2023 р.) Використовувались ті самі маркери, що і для аналізу instagram-акаунтів. Результати їх аналізу підсумовано в таблиці 3.

Попри те, що tiktok-акаунти здебільшого ведуться представниками «покоління незалежності», загальний рівень їх українізованості та суспільної актуальності виявився найнижчим з-поміж соціальних платформ, які досліджуються. Він становив 30%, причому всі акаунти заледве відповідали одному критерію з трьох. Протягом означеного періоду (листопад 2022 — лютий 2023 р.) жодного сплеску проукраїнської активності, крім переходу одного з акаунтів на українську мову, у топових вітчизняних tiktok-акаунтах не спостерігалось. Проукраїнські відео, як правило, розміщувались лише в перші дні від початку повномасштабної війни.

Аналіз акаунтів тітокерів другої та третьої десятки рейтингу в листопаді 2022 р. та в лютому 2023 р. засвідчує, що в основному вони демонструють пасивну підтримку України у війні шляхом зміни мови; заставки/слогану — «Elis Stone» (@elis.stone); «Алетинский» (@aletinsky); «OLEG MASHUKOVSKY» (@mashukovskiy); «Victoria Sholomko» (@tori.shoko), нечасто доповнюючи це актуальним суспільно-актуальним контентом («Максим Ткачов» (@skomoroh)). Як найбільш проукраїнський позиціює себе профіль гумористичного спрямування «Той україномовний» (@y.uevchenko), проте динаміка його просування як для TikTok є надто повільною (за три місяці додалось лише 200К підписників).

Порівняння отриманих результатів з ТОП-10 найпопулярніших профілів інших країн, складених тим самим сервісом tlist.net, зафіксував,

**Рівень українізації та суспільної актуальності ТОП-10 найпопулярніших
за кількістю підписників українських tiktok-акаунтів (лютий 2023 р.)**

№ рейт.	Назва акаунту/опис	Показники	Заставка/ Слоган	Укр. мова	Контент
1	YANA DOGA @yanadoga відеоблогінг	11,5 М підписн. 181,2 М лайки	-	-	- Декілька антивоєнних відео
2	СВІТ ОЧИМА МІКРОСКОПА (МИР ГЛАЗАМИ МІКРОСКОПА) @mir_glazami_microscopa науково-популярні та пізнавальні відео	9,7 М підписн. 100,7 М лайки	-	-	-
3	ЛИСА&СТАС @two.latte lifestyle	9,1 М підписн. 474,1 М лайки	+ Kyiv	-	-
4	LADY BUNNY @ladydianka Відеоблогінг Веде також топовий YouTube-канал	8,6 М підписн. 234,8 М лайки	+ Ukrainian girl	-	- 2 патріотичні відео із при- близно 120 за останній рік
5	ELIZABETH VASILENKO @elizabethvasilenko lifestyle	8,6 М підписн. 189,5 М лайки	-	-	-
6	ДИМА ЕВТУШЕНКО @evtushenko_dima відеоблогінг	7,9 М підписн. 144,9 М лайки	-	-	- Знайдено 1 патріотичне відео
7	PASHA & KRISTINA @kuzina.tv lifestyle	7,3 М підписн. 109,5 М лайки	-	-	- 7 антивоєнних відео у березні 2022 р.
8	NNOTOCHKA @nnotochka відеоблогінг	6,9 М підписн. 191,3 М лайки	-	-	-
9	HAIRSTYLE • FASHION • TRAVEL @ggarmash відеоблогінг	6,8 М підписн. 108,4 М лайки	-	- Англ. мова	- 1 відео «I am Ukrainian girl»
10	ANN AND NASTYA @sergistwins lifestyle	6,5 М підписн. лайки	-	+ Пере- йшли на укр. мову під час війни	- 1 патріотичне відео

що єдиним показником ідентичності та громадянської позиції європейських тіктокерів є мова. Виявляється, якщо 70% топових тіктокерів із Франції (Top 100 TikTok influencers in France) та 60% з Іспанії (Top TikTok influencers in Spain) надають перевагу, відповідно, французькій та іспанській мові повністю чи частково, то

німецькій — лише 20% топів TikTok з Німеччини (Top 100 TikTok influencers in Germany). Отже, хоча низький рівень проукраїнськості вітчизняних топових тіктокерів не є чимось незвичайним для цієї соціальної платформи, він вповні міг би бути і значно вищим, принаймні у сфері застосування української мови.

Прикінцеві результати можемо підсумувати в діаграмі 1. Для забезпечення порівнюваності отриманих результатів використано мінімальний критерій — відповідність хоча б одному маркеру проукраїнськості. За умови жорсткішого, але правомірнішого підходу — відповідність принаймні двом критеріям, тобто їх половині або більшості, нам би довелося просто виключити TikTok із підсумкової оцінки.

Висновки. У цій публікації ми намагалися продемонструвати проміжний фактологічний зріз стану українського суспільства через майже рік після початку повномасштабної російської агресії крізь призму його презентацій у топових профілях за кількістю підписників популярних соціальних платформ YouTube, Instagram, TikTok. Відійшовши від пов'язаного винятково із мовою спрощеного підходу, ми спробували визначити інтегральний рівень «проукраїнськості» цих профілів, одночасно українізації та суспільної актуальності, використовуючи як формальні, мовно-візуальні маркери (заставка/слоган/мова), так і змістовні (відеоконтент). За умови використання мінімальних критеріїв (один показник із 3–4) ми отримали задовільні результати (YouTube — 50%, Instagram — 80%,

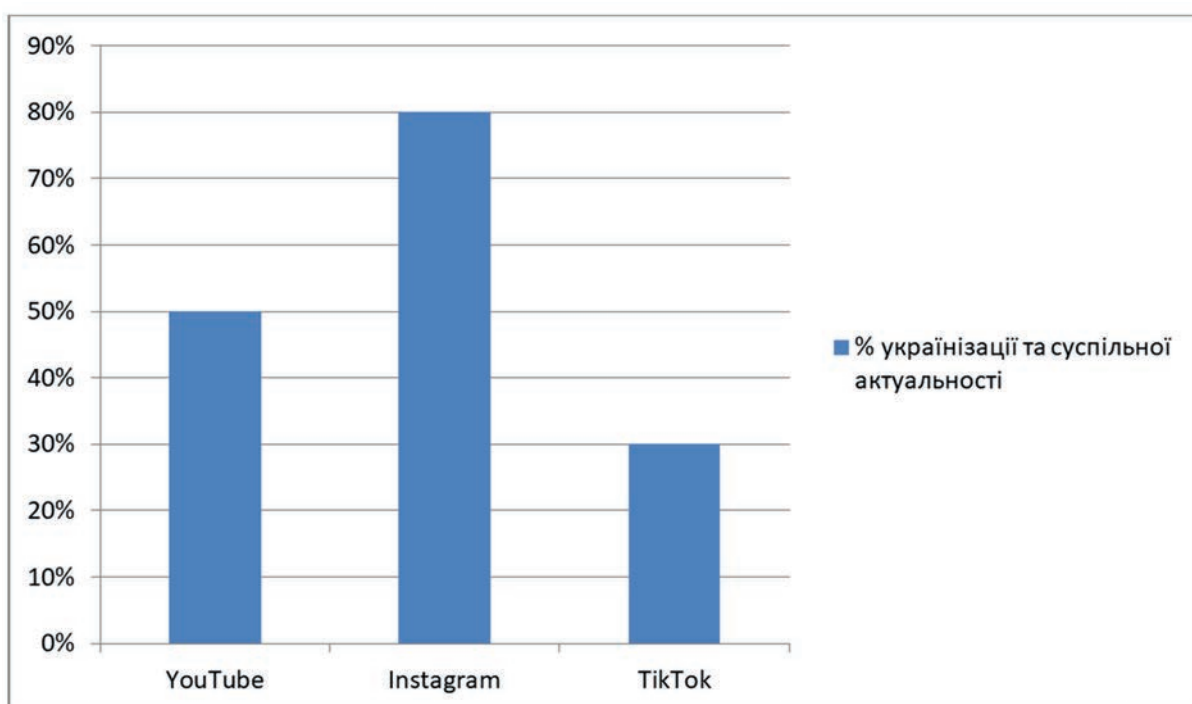
TikTok — 30%). За умови жорсткішого підходу (відповідність принаймні двом критеріям) результати виявляються незадовільними (YouTube — 20%, Instagram — 70%, TikTok — 0%).

Дворазовий перегляд цих профілів у листопаді 2022 р. та в лютому 2023 р. засвідчив, що прискорення динаміки проукраїнськості в топових профілях YouTube та TikTok не відбувається. В Instagram вона незмінно стабільна. Перспективи заміщення провідних акаунтів у платформах YouTube та TikTok більш українізованими та суспільно-актуальними профілями з другої-третьої десятки в найближчій перспективі нами не спостерігається у зв'язку з кількарізово меншою кількістю підписників у таких акаунтів і низьким темпом їх просування за цим показником.

З-поміж факторів, які, на нашу думку, вплинули на обрахований нами рівень проукраїнськості топових профілів популярних в Україні соціальних платформ, чільне місце посіли культурні чинники. Ідеться про впливи глобалізованої медіакультури, яка популяризує передусім гламурно-розважальний контент, часто абсолютно відірваний від реальності. Водночас у рамках глобальної медіакультури існують величезні

Діаграма 1

Рівень українізації та суспільної актуальності ТОП-10 акаунтів популярних в Україні соціальних платформ



можливості принаймні для опосередкованої трансляції своєї громадянської позиції, наприклад, заставка/слоган/сторіз, мова. Очевидно, що залежність від медіакультури в топових блогерів є значно вищою, ніж у їх менш популярних колег. Найуспішніші вітчизняні ютубери та тітокери не відчують явної конкуренції своїм високим рейтингом і не поспішають ані винаходити нові форми трансляції проукраїнськості, ані використовувати вже наявні.

З іншого боку, найбільше українізованими і суспільно актуальними акаунти в Instagram є саме тому, що їх ведуть celebrities, тісно пов'язані з діяльністю у сфері української культури.

Іншим фактором впливу на рівень проукраїнськості топових профілів YouTube, Instagram, TikTok виявився екзистенційний фактор безпосереднього зачеплення війною (колектив youtube-каналу «Magic Five»). Позиція громадськості сама по собі спрацювала не надто ефективно. Без «екзистенційної загрози» для рейтингу рівною мірою вона не змогла вплинути ані на

відсторонену позицію instagram-блогерки Альони Венум, ані на проукраїнські маніфестації вітчизняних зірок соціальних платформ.

Перспективи подальших досліджень. Отримані результати певною мірою дисонують зі станом у мовній сфері, де численні соціологічні опитування вперше за 30 років фіксують домінування української мови і в приватній, і в публічній сферах, а також із ситуацією з культурною пам'яттю. У цій царині фахівці Українського інституту національної пам'яті відзначають патріотичну хвилю «локальної пам'яті», спрямовану на поглиблення декомунізації та дерусифікації вітчизняного меморіального ландшафту. Якщо обидва явища цілковито вписуються в тренд «проукраїнізації знизу», вповні зрозумілий для країни з давніми демократичними традиціями та помітною дисфункцією сучасних політико-соціальних інституцій, то перебіг цього тренду принаймні на рівні топових українських акаунтів на YouTube та TikTok є досить своєрідним і, безумовно, потребує подальших досліджень.

Список посилань

- Божко, Л. Д., Кислюк, К. В. (2022). Меморіальний туризм як складова меморіальної культури. *Культура України*, 78, 7–17.
- Гаврилюк, А. М. (2022). Архетипно-нарративний підхід до соціогуманітарного розвитку України в умовах воєнного стану. *Питання культурології*, 40, 149–165.
- Галаджун, З., Бакай, Р. (2020). Youtube як нова форма медіа комунікації. *Вісник Національного університету «Львівська Політехніка»*, 4, 117–131.
- Евтущенко Дима [@evtushenko_dima] (10 жовтня 2022 р.). *Помста не змусить себе довго чекати*. TikTok. https://www.tiktok.com/@evtushenko_dima/video/7152912376260496646
- Кислюк, К. В., Божко, Л. Д. (2022). Війна очима військових (на основі фотоконтенту офіційних сторінок піхотних бригад ЗСУ у фейсбуку). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 8–14.
- Мачулін, Л. І. (2022). Національні архетипи як модус поезії спротиву в російсько-українській війні. *Культура України*, 77, 19–27.
- Мусієнко, О. В. (2022). Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни. *Культура України*, 78, 30–37.
- Пугач, С. О. (2021). *Комунікаційні мережі регіону: теорія, методологія, практика соціально-географічного дослідження*. [Автореферат дисертації, Доктор наук, Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка].
- Семен, Н. Ф. (2021). Особливості подачі інформації про пандемію COVID-19 на Instagram-акаунтах сучасних українських медіа (на прикладі профілів телеканалів «НТА» та «Україна 24»). *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 2, 130–135.
- Список найпопулярніших україномовних каналів на YouTube. (2023, 7 лютого). У *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_найпопулярніших_україномовних_каналів_на_YouTube
- Тарасова, М. (2022). Google представляє запити, які набули популярності в 2022 році в Україні. *Офіційний Блог — Google Україна*. <https://ukraine.googleblog.com/2022/12/google-2022.html>
- Alana Venum [@alana_venum] (2022, 14 Вересня). *Я и Войнаи*. [Сторіз]. Instagram. <https://www.instagram.com/stories/highlights/18108160384289341/>

- Facebook та Instagram в Україні [липень 2022 р.] (2022). *Plusone*. <https://cutt.ly/D3MuKXg>
- Kemp, S. (Ed.) (2022). Digital 2022: October global statshot report. *DataReportal — Global Digital Insights*. <https://datareportal.com/reports/digital-2022-october-global-statshot>
- Kemp, S. (Ed.) (2022a). Digital 2022: Ukraine. *DataReportal — Global Digital Insights*. <https://datareportal.com/reports/digital-2022-ukraine?rq=Ukraine>
- Kozak, N. (2022). Art Resistance against Russia's "Non-Invasion" of Ukraine. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, 9, 1, 67–104.
- Kravchenko, R. (2022). Ukrainian scientific TV programs and YouTube channels as a distraction from war news on Russia's invasion of Ukraine: a survey-based observational study and a content analysis. *Science Editing*, 9(2), 136–141.
- Leo Messi [@leomessi]. (2023, Лютий 14). *[Son días muy tristes para los miles de niños y sus familias afectados por los devastadores terremotos en Turquía y Siria]*. [Фото]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CokU12mtF79/>
- Magic Five. (2022, Березень 13). *What happened to magic five after 15 days of the war in Ukraine*. [Відео]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kfJcofXuKY4&ab_channel=MagicFive
- Top 100 TikTok influencers in France. *TikTok Rating*. <https://tlist.net/tiktok/top?countries=FR>
- Top 100 TikTok influencers in Germany. *TikTok Rating*. <https://tlist.net/tiktok/top?countries=DE>
- Top TikTok influencers in Spain. *TikTok Rating*. <https://tlist.net/tiktok/top?countries=ES>
- TOP-100 youtubers in Ukraine sorted by subscribers (2023). *Social Blade*. <https://socialblade.com/youtube/top/country/ua/mostsubscribed>.

References

- Bozhko, L. D., Kysliuk, K. V. (2022). Memorial tourism as a component of memorial culture. *Culture of Ukraine*, 78, 7–17. [In Ukrainian].
- Havryliuk, A. M. (2022). Archetypal and narrative approach to the socio-humanitarian development of Ukraine under martial law. *Pytannia kulturolohi*, 40, 149–165. [In Ukrainian].
- Haladzhun, Z., Bakai, R. (2020). Youtube as a new form of media communication. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska Politekhnik"*, 4, 117–131. [In Ukrainian].
- Evtushenko Dima [@evtushenko_dima] (October 10, 2022). *Revenge will not be long in coming*. TikTok. https://www.tiktok.com/@evtushenko_dima/video/7152912376260496646. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V., Bozhko L. D. (2022). War through the eyes of the military (based on the photo content of the official Facebook pages of the infantry brigades of the Armed Forces of Ukraine). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 8–14. [In Ukrainian].
- Machulin, L. I. (2022). National archetypes as a modus operandi of resistance poetry in the Russian-Ukrainian war. *Culture of Ukraine*, 77, 19–27. [In Ukrainian].
- Musiienko, O. V. (2022). The latest audiovisual tools for the representation of Ukrainian identity on video hosting in the context of the Russian-Ukrainian war. *Culture of Ukraine*, 78, 30–37. [In Ukrainian].
- Puhach, S. O. (2021). *Communication networks of the region: theory, methodology, practice of socio-geographical research*. [Thesis abstract, Doctor of Science, Taras Shevchenko National University of Kyiv]. [In Ukrainian].
- Semen, N. F. (2021). Peculiarities of presenting information about the COVID-19 pandemic on Instagram accounts of modern Ukrainian media (on the example of the profiles of NTA and Ukraine 24 TV channels). *Derzhava ta rehiony. Series: Sotsialni komunikatsii*, 2, 130–135. [In Ukrainian].
- List of the most popular Ukrainian-language channels on YouTube. (2023, February 7). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_найпопулярніших_україномовних_каналів_на_YouTube. [In Ukrainian].
- Tarasova, M. (2022). Google presents the queries that gained popularity in 2022 in Ukraine. *Official Blog — Google Ukraine*. <https://ukraine.googleblog.com/2022/12/google-2022.html>. [In Ukrainian].
- Alana Venum [@alana_venum] (2022, 14 September). *Me and Voynaua*. [Stories]. Instagram. <https://www.instagram.com/stories/highlights/18108160384289341/>. [In Ukrainian].
- Facebook and Instagram in Ukraine [July of 2022] (2022). *Plusone*. <https://cutt.ly/D3MuKXg>. [In Ukrainian].
- Kemp, S. (Ed.) (2022). Digital 2022: October global statshot report. *DataReportal — Global Digital Insights*. <https://datareportal.com/reports/digital-2022-october-global-statshot>. [In English].
- Kemp, S. (Ed.) (2022a). Digital 2022: Ukraine. *DataReportal — Global Digital Insights*. <https://datareportal.com/reports/digital-2022-ukraine?rq=Ukraine>. [In English].
- Kozak, N. (2022). Art Resistance against Russia's "Non-Invasion" of Ukraine. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, 9, 1, 67–104. [In English].

- Kravchenko, R. (2022). Ukrainian scientific TV programs and YouTube channels as a distraction from war news on Russia's invasion of Ukraine: a survey-based observational study and a content analysis. *Science Editing*, 9(2), 136–141. [In English].
- Leo Messi [@leomessi]. (2023, February 14). *[These are very sad days for the thousands of children and their families affected by the devastating earthquakes in Turkey and Syria.]*. [Photo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CokU12mtF79/>. [In Spanish].
- Magic Five. (2022, March 13). *What happened to magic five after 15 days of the war in Ukraine*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kfJcofXuKY4&ab_channel=MagicFive. [In English].
- Top 100 TikTok influencers in France. *TikTok Rating*. <https://tlist.net/tiktok/top?countries=FR>. [In English].
- Top 100 TikTok influencers in Germany. *TikTok Rating*. <https://tlist.net/tiktok/top?countries=DE>. [In English].
- Top TikTok influencers in Spain. *TikTok Rating*. <https://tlist.net/tiktok/top?countries=ES>. [In English].
- TOP-100 youtubers in Ukraine sorted by subscribers (2023). *Social Blade*. <https://socialblade.com/youtube/top/country/ua/mostsubscribed>. [In English].

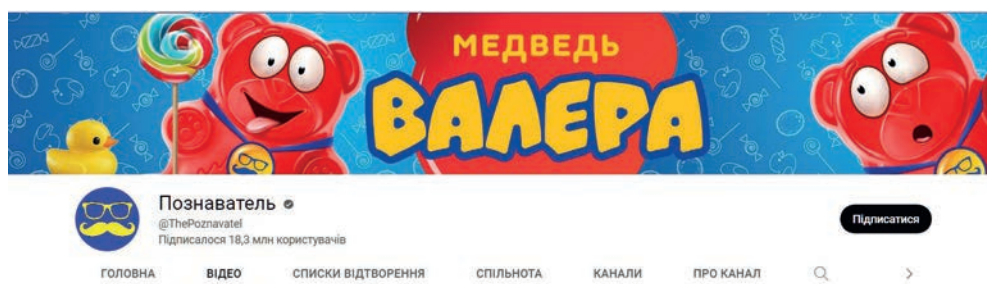


Рис. 1. Зразок проукраїнської заставки на YouTube (#2 ПОЗНАВАТЕЛЬ)

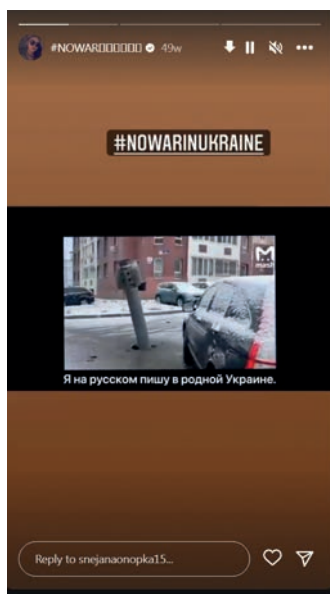


Рис. 2. Зразок антивоєнного сторіс в Instagram (#2 Snejana Onopka)



Рис. 3. Зразок суспільно актуального відео у TikTok (#1 YANA DOGA)

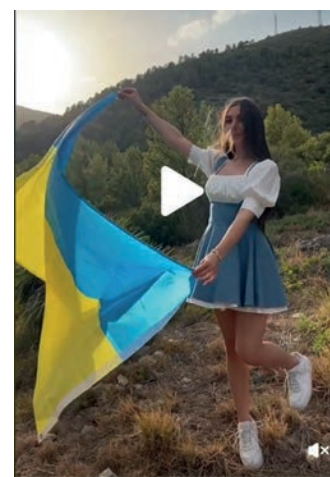


Рис. 4. Зразок українізованого відео в TikTok (#4 LADY BUNNY)

Кислюк К. В., доктор культурології, професор, кафедра культурології Харківської державної академії культури, м. Харків, Україна

Kysliuk K., Doctor of Culturology, professor, Department of Culturology, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-КРИТИЧНИХ ПРЕСОДРУКІВ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

У. Б. Молчко

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, Україна;

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна

u.molchko@gmail.com

U. Molchko

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine;

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0003-1519-6053>

У. Б. Молчко. Культурологічні аспекти музично-критичних пресодруків Нестора Нижанківського

Висвітлено публіцистичний доробок українського композитора, громадсько-освітнього діяча, музичного критика Нестора Нижанківського, у якому розглянуті питання культуротворчого спрямування. Проаналізовано пресодруки «Наші музичні болячки» та «Шляхи розвитку української музики (У відповідь п. Антонові Рудницькому)», що вийшли друком на сторінках часопису «Діло» у 30-х роках ХХ століття. Охарактеризовано культурологічну змістову наповненість зазначених газетних матеріалів галицького журналіста, які містять багатий інформативний матеріал щодо визначення виховної ролі музичного мистецтва та розуміння високого професійного рівня композиторського напрацювання в музичній культурі Східної Галичини першої третини ХХ століття. Означено, що ці соціокультурні пресодруки мають аксіологічний потенціал, який транслює систему цінностей у суспільний простір українського народу.

Ключові слова: *музична регіоналістика, композиторська музично-критична спадщина, Нестор Нижанківський, Східна Галичина, публіцистика, часопис «Діло», культуротворчість, полемічний стиль.*

U. Molchko. Culturological Aspects of the Music-Critical Press Publications of Nestor Nyzhankivskyi

The scientific topicality. The development of Ukrainian musical art was thoroughly reflected in the various thematic newspaper materials of the composer, social and educational activist, pianist, and critic Nestor Nyzhankivskyi. The cultural, thematic content of the Galician author's journalism, which revealed the importance of musical influence on the formation of national artistic value orientations, has become especially relevant in our present.

The purpose of the article is to outline the development of musical culture in the 1930-s at the beginning of the XX century in Eastern Galicia through the prism of the press publications “Paths of the Ukrainian music development (In response to Mr. Anton Rudnytskyi)” and “Our musical pains” by Nestor Nyzhankivskyi, in which a social and educational figure defines a holistic worldview of cultural problems of the specified historical era.

The methodology. The following methodology was applied when analyzing the mentioned publications of N. Nyzhankivskyi: method of analysis and synthesis — for the study of sources from the history of musical art of Eastern Galicia of first third of the XX century; descriptive method — for revealing the content of music-critical materials; classifications and typologies — to characterize the analyzed newspapers publications; the method of systematization was used to generalize the results of the study and make conclusions. The combination of these methods made it possible to investigate the trends in the development of Nyzhankivsky's music journalism in close connection with the socio-aesthetic paradigms of the time.

The results. Among the voluminous journalistic heritage of N. Nyzhankivskyi, the press publications “Our musical pains” and “Paths of the Ukrainian music development (In response to Mr. Anton Rudnytskyi)” stand out, which were published in the pages of the magazine “Dilo” in the 1930-s. The content of these newspaper materials, which contain rich, informative material regarding the definition of the educational role of art and the understanding of the high professional level of composer's work in the musical culture of Eastern Galicia at the beginning of the XX century, determines their cultural significance. It has been established that these socio-cultural press publications have axiological potential, which translates the system of values into the public space of the Ukrainian people.

The scientific novelty consists in the fact that, for the first time, the content of the journalistic materials of N. Nyzhankivskyi is considered through the prism of sociocultural factors that took place in the artistic life of Lviv in the 1930s of the early XX century.

Conclusions. Nestor Nyzhankivskyi's press releases "Our musical pains" and "Paths of the Ukrainian music development (In response to Mr. Anton Rudnytskyi)", which covered various aspects of musical life, played an essential role in shaping the national worldview in the multi-ethnic environment of Eastern Galicia at the beginning of the XX century. The cultural aspects of the analyzed journalistic works of Nestor Nyzhankivskyi have a significant value for modern science, as they confirm the value of Ukrainian music in the world space and emphasize the importance of human existence in culture.

Keywords: *musical regionalism, composer's musical and critical heritage, Nestor Nyzhankivskyi, Eastern Galicia, journalism, "Dilo" magazine, cultural character, polemical style.*

Постановка проблеми та актуальність теми дослідження. Розвиток українського музичного мистецтва мав ґрунтовне відображення в різноматематичних газетних матеріалах композитора, суспільно-громадського та освітнього діяча, піаніста, критика Нестора Нижанківського. Його численні пресодруки об'єктивно висвітлювали динаміку процесів культуротворення першої третини ХХ ст. в Східній Галичині та розкривали роль музики у формуванні національних мистецьких ціннісних орієнтирів. Тематико-змістова актуальність публіцистики Н. Нижанківського особливо набула вартості нині, а культурологічні площини його праць недостатньо вивчені.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Журналістська діяльність одного з фундаторів української музики Нестора Нижанківського висвітлена в нарисі Ю. Булки (1997) про життя і творчість львівського композитора. Значущість музично-критичних та просвітницько-виховних пресодруків Н. Нижанківського частково досліджено в працях Н. Кобрин (2004), У. Молчко (2014).

Мета статті — окреслити розвиток музичної культури 30-х років першої третини ХХ ст. у Східній Галичині крізь призму пресодруків

«Шляхи розвитку української музики (У відповідь п. Антонові Рудницькому)» та «Наші музичні болячки» Нестора Нижанківського, у яких визначається цілісне світосприйняття громадсько-освітнім діячем культурологічних проблем зазначеної історичної епохи. Відповідно до мети статті були сформульовані й завдання, а саме: охарактеризувати тематико-сміслові домінанти зазначених вище публіцистичних праць; проаналізувати жанровий спектр цих газетних матеріалів та їх функціонування в комунікативному просторі Східної Галичини першої третини ХХ ст.; розглянути полемічний вимір газетних публікацій Н. Нижанківського; обґрунтувати актуальний ідейний потенціал аналізованих публіцистичних праць митця.

Для аналізу зазначених публікацій Н. Нижанківського застосовано таку *методологію*: метод аналізу і синтезу — для дослідження джерел з історії музичного мистецтва Східної Галичини першої третини ХХ ст.; описовий — для розкриття змісту музично-критичних матеріалів; класифікації та типології — для характеристики газетних публікацій, які аналізуються; метод систематизації — для узагальнення результатів дослідження, формулювання висновків. Поєднання цих методів надало змоги дослідити тенденції розвитку музичної журналістики Н. Нижанківського в тісному зв'язку із соціально-естетичними парадигмами часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Формування професійної творчої школи в Східній Галичині першої третини ХХ ст. супроводжувалося значним піднесенням музично-критичної діяльності львівських композиторів, серед яких публіцистика Нестора Нижанківського посідає особливе місце. Вона є яскравим документальним свідченням «розвитку української культури початку ХХ сторіччя. Його нариси, статті, рецензії, музичні огляди, репортажі, спогади, надруковані в різних періодичних виданнях 30-х років, завжди висвітлювали найважливіші культурно-мистецькі проблеми Галичини» (Молчко, 2014, с. 7). Він співпрацював з чималою кількістю часописів, зокрема з «Діло», «Українські вісти», «Назустріч», «Життя і знання», «Світло й тінь».

У 1934 р. на шпальтах газети «Діло» з'являються дві публікації Н. Нижанківського, які стосуються питання суспільно-естетичної професіоналізації музичної культури Східної Галичини початку ХХ ст. Дослідник Ю. Булка наголошує: «Пекучі проблеми соціально-етичного порядку, якими так переймався Н. Нижанківський критик, і які дійсно важко відбивалися на долі кожного українського музиканта, підштовхували його до активних дій. І коли на початку 1934 р. відбулися установчі збори Союзу українських професійних музик (Супром), до Ради якого увійшли В. Барвінський, М. Колесса, Р. Криштальський, С. Людкевич, Н. Нижанківський, П. Пшеничка, Р. Савицький, Нижанківський був серед перших. Він як голова Ради в роках 1934–36 і 1939 брав участь у всіх добрих починаннях Супрому: охороні професійних інтересів і матеріального становища музикантів, догляді за професійним рівнем музичних імпрез на галицькому терені, налагодження видавництва періодичного журналу “Українська музика” під редакцією З. Лиська, створенні стипендіального фонду для обдарованої молоді тощо» (Булка, 1997, с. 21).

У листопадових числах часопису «Діло» виходить друком газетний матеріал Н. Нижанківського «Наші музичні болячки» (Нижанківський, 1934а, с. 6). Предметом розгляду в статті стали надзвичайно важливі питання професійного підходу галицької громади до розвитку національного мистецтва на початку ХХ сторіччя, які порушував Союз українських професійних музик (СУПром). Власне, вони визначили жанрові особливості публікації як проблемної статті, що належить до аналітичних різновидів критичного друкованого слова.

Проблемність зазначеної газетної публікації закладена митцем уже в заголовку — автор експресивно-емоційно акцентує на болючих моментах тогочасного музичного життя. Назва статті Н. Нижанківського «Наші музичні болячки» сприймається ретроспективно, тобто стає зрозумілою після прочитання тексту. Композитор, для особливої зацікавленості читача, застосовує стилістичний «ефект посиленого очікування». Щодо емоційної та інтонаційної забарвленості назви публікації, яка також впливає

на увагу людей: вона є серйозною, яскравою та інтригуючою, що відразу впадає в око.

Композиція семичастинної статті Н. Нижанківського «Наші музичні болячки» сприяє відтворенню цілісної картини життя відповідно до його тогочасного розвитку і позиції автора. Першу частину, «Добродійні концерти», можемо окреслити як експозицію, де автор уводить читача в суть глибинної культурологічної проблеми — байдужості галицької суспільності до плекання професійної музичної культури. Уже з перших речень він наголошує, що «маємо дуже багато і дуже різних болячок. На кожному полі, у кожній ділянці. Про них говоримо, пишемо, дискутуємо. Тільки “на музичному фронті” ніби “без змін”. Тут чи там вискочить якась академія, ювілей, іксліття якоїсь установи чи інше “народне свято” і все це з обов'язковою “концертною частиною”, яка здебільша має стільки спільного з даним “підприємством”, скільки китайська філософія з минулорічним снігом» (Нижанківський, 1934а, с. 6). Автор викриває т. зв. «добродійні концерти», у яких організатори зневажливо ставляться до слухацької аудиторії, пропонуючи нефахово складені програми. Автор, використовуючи окличні і запитальні речення, динамізує аналітичний матеріал.

Свої мистецькі міркування про суспільне становище музиканта Н. Нижанківський означає в другій частині «Як організують у нас концерти». Тут митець виявляє одну з т. зв. «болячок», а саме: неналежне матеріальне поцінування артистів. Він зазначає: «Аранжери і відвідувачі таких (добродійних чи взагалі) концертів, на яких виконавці виступають без заплати, — дуже часто не здають собі справи з того, що такий даровий виступ обходиться артистові подвійно, а той потрібно дорого» (Нижанківський, 1934а, с. 6).

Автор, роздумуючи над соціальним становищем музиканта-виконавця у Східній Галичині на початку ХХ століття, звертає увагу читачів на те, «щоби наша суспільність здавала собі ясно справу, що заспокоювати свій музичний голод більш-менше примусовою появою артистів на одним чи двох “добродійних концертах” це не тільки негідне назви “інтелігента”, але це такий самообман, що може фатально відбитись на загальному рівні нашого життя, з якого ніяк не

можна відсунути музику. Але ту добру, плекану, розвивану музику, музику мистецтво. Ту музику, яку у всіх культурних народів вважають за один із найважливіших чинників духового життя і яка навіть є обов'язковим предметом навчання в школі» (Нижанківський, 1934а, с. 6).

Публікація Н. Нижанківського є багатопроblemною і стосується різноманітних сфер музичного життя в Східній Галичині. Так, у третій частині митець наголошує на важливій функції музичного мистецтва, яке є дієвим засобом самозбереження нації. Його найбільше хвилює, що «наші дійсні концерти світять пустками» (Нижанківський, 1934а, с. 6). Автор викриває «кволу» та непрофесійну роботу музичних товариств, «які сплять сном блаженних» (Нижанківський, 1934а, с. 6), діяльність яких обмежується тим, щоб привести музичні школи на концерти. Їхнє зневажливе ставлення до діяльності фахових учителів-музикантів, нехтування їхніми думками щодо вдосконалення процесу навчання, на думку Н. Нижанківського, доводить українське мистецтво до повного застою в розвитку й пропаганді самого музичного життя.

Наголошуючи на професійності галицько-української музичної культури, діяч у четвертій частині викриває хоріві колективи, які не дбають про мистецьку якість свого репертуару і «мало виконують творів українських композиторів — своїх сучасників» (Нижанківський, 1934а, с. 6).

У п'ятому розділі, «Голос народу», митець-публіцист роздумує над важливими загальними проблемами культуротворчих процесів у Східній Галичині. Він висловлює засадничі думки щодо ролі музики, називаючи її «величезною зброєю в боротьбі за існування нашого народу» (Нижанківський, 1934а, с. 6). Автор висловлює думку, згідно з якою «доба аматорського дилетантизму у провідників музичного мистецтва безповоротно минула. Тільки робота кваліфікованих фахівців може дати дійсні успіхи» (Нижанківський, 1934а, с. 6).

Завершує розлогу публікацію Н. Нижанківського шоста частина — «Голоси міста», де діяч висвітлює власне бачення вирішення проблем розвитку української музичної культури. Автор гостро викриває причину низької свідомості

людей, їхнє байдуже ставлення до концертного життя краю — пасивність сприйняття звукового мистецтва, небажання задумуватися над виражальними музичними засобами, працювати над своїм інтелектом. Н. Нижанківський, висловлюючи важливі думки щодо розвитку культури нації загалом, прагнучи примусити читача замислитися, застосовує наприкінці публікації лише окличні речення, доводячи емоційний тон висловлювання до кульмінації.

У підсумковій частині під назвою «Ми й інші народи» публіцист наголошує на тому, що українські митці не завжди є визнаними і достойно оціненими: «І нині, коли ті, що стоять на передових позиціях нашої музики, побачивши прірву між нами й рештою культурного світа та стали цю прірву заповнювати, за свою велетенську працю, за героїчне зусилля поставити нашу музику у перший ряд разом зі здобутками наших народів, за страшну натугу доконати цього в наших обставинах — за все це стрічали вони густо-часто незрозуміння, та — найстрашніше що може бути — байдужість до діла, яким гордиться кожна нація, а яке в наших обставинах є одним із чинників самозбереження народу!» (Нижанківський, 1934а, с. 6). Оптимістичної тональності проблемному опусу задає завершальна думка автора, яка полягає в тому, що «всі верстви нашого громадянства зрозуміють і активно підтримають самих себе в загальному розумному і практичному в наслідках плеканні музичного мистецтва» (Нижанківський, 1934а, с. 6), а це, у свою чергу, зробить значний поступ у розвитку нашої культури як складової всесвітньої еволюції.

Будучи, за визначенням В. Витвицького, «мистецько-професійним сумлінням» (Витвицький, 1989, с. 53) української культури, Н. Нижанківський не міг перебувати осторонь публікації композитора, викладача Антона Рудницького «Owspółczesnej muzyce» (Rudnicki, 1934, с. 13–15), яка вийшла друком у польському часописі «Sygnaly». У статті «Шляхи розвитку української музики (у відповідь п. Антону Рудницькому)» (Нижанківський, 1934b, с. 4) автор детально аналізує газетний матеріал, викриваючи неохвальну оцінку національної музики, поставлену дописувачем. За жанром публікація «Шляхи

розвитку української музики (У відповідь п. Антонові Рудницькому)» належить до гострополемічних статей.

Важливим чинником статті є почуття патріотизму та мистецько-професійний погляд Н. Нижанківського на багатовікові здобутки української музики. Основним компонентом є судження композитора стосовно оцінки місця національного мистецтва в контексті розвитку світової культури. Автор у своїй статті наголошує на вагомому внеску церковної і світської музики, «яка залишила свої пам'ятники почавши від “уставу” Київо-Печерської Лаври, через братські школи (найкраща в Луцьку в XVI ст.) т.(ак — У. М.) зв.(аний — У. М.) “партесний спів”, музику, що її вчили в Могилянській Академії і т.(ому — У. М.) п.(одібне — У. М.). А чейже музика тих часів, оперта на таких взірцях, як Бах і Палестрина, викликувала подив у чужинців-західно-європейців та була взірцем для сходу й півдня Європи, який тоді побирав у нас науку музичного мистецтва. Та музика дала нам Бортнянського і його сучасників. Про цей період нашої музики не згадано у статті ні словечком і цим відразу рішено в нашу некористь дуже важливе питання, а саме: чи ми є стара, культурна нація на полі музичного мистецтва, чи доробкевичі недавнього минулого?» (Нижанківський, 1934b, с. 4). Принизливо применшує А. Рудницький творчий внесок галицьких композиторів, зокрема Вербицького, Лаврівського, Матюка, Воробкевича, називаючи їх «дилетантами». У публікації Н. Нижанківський наголошує на багатій різножанровій мистецькій спадщині цих композиторів та зазначає музикознавців-докторів Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, наукові праці яких присвячені цій добі та вагомості внеску наших музичних піонерів. Полемізуючи з А. Рудницьким, автор застосовує експресивний тон висловлювання, що виявляється в оцінці мистецьких процесів. Він вживає прикметники, іменники, прислівники зі значенням позитивної або негативної оцінки типу, щоб вплинути на читача і надати правильну інформацію, наприклад: «Та найважливіше, — як пише Н. Нижанківський у статті, — що пропустив п. Р.(удницький — У. М.), це згадка про ролі цих перших композиторів у добі відродження західної вітки

українського народу, після півтора-вікової павзи (і в музиці)» (Нижанківський, 1934b, с. 4).

Публіцистично-полемічний стиль автора набуває особливої гостроти, коли А. Рудницький у польському виданні «Sygnaly» зневажливо відгукується про фундатора української музики Миколу Лисенка. Н. Нижанківський, висловлюючи свою професійну позицію, експресивно пише: «Можна не любити творів Лисенка, можна не виконувати їх, можна ставитись дуже критично до цілої творчості Лисенка, чи до її поодиноких ділянок, але нікому не вільно скидати з педесталу людину, яку на цей педестал поставила нація — не за “технічну досконалість”, але за повну посвяту й самовідречення праці усього життя, виконану серед найсприятливіших для нації обставин, за труд, який у свій час був для нації спасенним у наслідках не тільки на полі її музичного мистецтва, але й на інших, не менше важних ділянках її психофізичного життя» (Нижанківський, 1934b, с. 4).

З обуренням Н. Нижанківський викриває позицію автора ганебної публікації щодо оцінки творчості К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, Д. Січинського і о. О. Нижанківського, Ф. Колесси, А. Вахнянина, Г. Топольницького, Я. Лопатинського. Публіцист із захопленням застосовує для характеристики українських митців влучні означення, а саме: К. Стеценко — «найприродніший контрапунктист» (Нижанківський, 1934b, с. 4), М. Леонтович — «геній хоральної мініятури» (Нижанківський, 1934b, с. 4), Ф. Колесса — «європейської міри музичний вчений-етнограф» (Нижанківський, 1934b, с. 4), Г. Топольницький — «найоригінальніший західно-український композитор» (Нижанківський, 1934b, с. 4).

Автор приводить у тексті аргументи, які за своєю доказовою силою є рівними тим, які використовує опонент, або ж перевершує їх у цьому аспекті. Так, він промовисто наголошує на тому, що твори зазначених національних композиторів «у виконанні Республіканської Капелі під проводом О. Кошиця викликували безмежне захоплення і щирий подив найповажніших критиків усього світу» (Нижанківський, 1934b, с. 4). Мовні звороти Н. Нижанківського, такі як: «найприродніший», «найоригінальніший»,

«європейської міри», «безмежне захоплення», «щирий подив найповажнішої критики», актуалізують у полемічній статті першорядність українського музичного мистецтва на тлі світового.

На сторінках свого пасквілю А. Рудницький, характеризуючи музикантів першої третини ХХ століття, які здобули фахову освіту, аналізує одного з фундаторів української культури С. Людкевича, зазначаючи, що він «не належить до групи фахівців, тільки стоїть “на переломі між обома епохами” та має “досить багату інтонацію і наклон до сильних драматичних засобів у висловлюванні своїх думок”, але “характеризує цілковите неопанування декотрих важних ділянок творчості”» (Нижанківський, 1934b, с. 4). Публіцист, навпаки, висловлює ствердну думку в необхідності видання творів митця й створення списку композицій, який би показав усій мистецькій громадськості багатоплановість та різножанровість музичної спадщини С. Людкевича.

А. Рудницький піддає гострій критиці В. Барвінського і вважає, що цей композитор є «100-процентний музика-фаховець, який показує “частично” всесторонність, “майже необхідну” (чому, див. згадку про Шопена!) для музиків усіх часів. Але цікаве, що Барвінський потрапить це осягнути “цілковитим ліризмом своєї творчості”, яка в додатку “ціла коріниться в народній музиці”. Ту музику вправді убирає Барвінський в європейське убрання, але “старі під гармонічним і ритмічним оглядом”» (Нижанківський, 1934b, с. 4). Нижанківський висміює його незнання творчості В. Барвінського (колишнього вчителя А. Рудницького) та неправильне розуміння ваги народної пісні як скарбниці мистецького мислення українських музикантів.

Негативно оцінюючи не лише галицьких музикантів, а й митців з Великої України (Л. Ревуцького, М. Вериківського), А. Рудницький на сторінках пасквілю, як уважає Наталія Кобрин, «применшував мистецьку вартість української музичної творчості до ХХ ст., критикував більшість тогочасних композиторів за надмірне захоплення народними піснями» (Кобрин, 2004, с. 304), а також висміював нібито незастосування

у творах наших професійних композиторів здобутків та виражальних засобів світової новітньої музичної мови.

У своїй публікації Н. Нижанківський загострює увагу широких кіл читачів на значенні національного в мистецтві. Обґрунтовуючи власну точку зору з цієї проблеми, він пише: «Кожна музика є чейже ніщо інше як розбудова тих елементів творчості дотичного творця, які йому найближчі. Отже **національних**¹ елементів того народу, до якого належить дотичний творець» (Нижанківський, 1934b, с. 4).

Автор зазначає, що музичні виражальні засоби однієї нації можуть використовуватися в мистецтві іншого народу. Але їх «штучне» використання ніколи не дасть доброго результату. Важливо базуватись у творчості на свої виражальні засоби. Тим більше, коли композитор створить нові, невживані «не тільки виразові засоби, але може й нові думки на ідеї, тоді одні і другі підуть у загальну, всесвітню скарбницю людського духа» (Нижанківський, 1934b, с. 4). З іншого боку, навіть широкоживаними виражальними засобами митець може сказати щось своє, тому що для нових знахідок ще не прийшов час. Автор статті наголошує: «Тому й не гльорифікуймо виразових засобів як мірила творчості!» (Нижанківський, 1934b, с. 4). Ці думки Н. Нижанківського характеризують його високу громадянську позицію, дотримуючи яку журналіст обстоював значення української культури початку ХХ століття.

До композиторів, які використовують новітні авангардові виражальні засоби, А. Рудницький долучає Б. Лятошинського, П. Козицького, З. Лиська. Навпаки, Н. Нижанківський аналізує твори згаданих митців, які вдало використовують багатство українського мелосу. Таким чином він демонструє дописувачеві «Signal» некомпетентність та необ'єктивність його суджень.

Емоційно-експресивний тон висловлювання витримується Н. Нижанківським до кінця пресодруку. Автор завершує гострокритичну публікацію ствердною думкою: «Коли наша музика не тільки не завмерла серед віків нашої многостра-

1. Виділення Нестора Нижанківського.

дальшої історії, не тільки не заломилась у ній, але була все живим пам'ятником живучості нашого народу, і нині, не зважаючи на страшне лихоліття, в якому знаходиться наш нарід, вона не тільки живе, але й доганяє стомилевими кроками ті народи, що стоять у її передових рядах, — то вона, ця наша музика, може бути горда за себе» (Нижанківський, 1934b, с. 4).

Газетний матеріал Н. Нижанківського відзначається оригінальним блискучим публіцистичним стилем. Вислови митця багаті на енергійні іскрометні думки. Полемічна стаття є аналітико-узагальнюючого типу викладу, який близький до наукового, з яскраво вираженим суб'єктивно-оцінювальним характером.

Висновки. Пресодруки культурологічного спрямування Нестора Нижанківського, у яких висвітлювалися різноманітні аспекти музичного життя, відіграли вагомий роль у формуванні національного світогляду в поліетнічному середовищі Східної Галичини першої третини ХХ століття. Попри непрості історичні обставини, вони наголошували на вагомій ролі українського мистецтва у світовому культурному просторі, а також на підвищенні загального рівня культури і мистецтва серед тогочасних сучасників. Домінуюча функція полемічної публікації Н. Нижанківського «Шляхи розвитку української музики (У відповідь п. Антонові Рудницькому)» — просвітницько-виховна, яка надає широкому загалу читачів глибоке усвідомлення

історичного місця української культури у світовій спадщині та динаміки розвитку музики в загальнонаціональному масштабі. У контексті націєтворчих процесів нашої держави праця «Наші музичні болячки» Н. Нижанківського набуває ще більшої актуальності, оскільки промовляє до широких кіл громадськості крізь століття і будить почуття відповідальності за інтелектуальний розвиток як сучасників, так і майбутніх поколінь. Вона є промовистим джерелознавчим матеріалом для тих, хто досліджує соціокультурні процеси розвитку суспільства. Провідним жанром у публіцистичних матеріалах митця, які аналізувались, є стаття. Полемічному стилю висловлювання Н. Нижанківського властивий емоційно-експресивний та дискусійний тон. Культурологічні аспекти публіцистичних праць Нестора Нижанківського мають важливе значення для сучасної науки, оскільки утверджують цінність української музики у світовому просторі, а також констатують її роль у формуванні національної свідомості народу, підкреслюючи вагомість буття людини в культурі.

Перспективи подальшого вивчення музично-критичних праць Н. Нижанківського вбачаються в комплексному дослідженні публіцистики митця як цілісного культурологічного явища, яке має вплив на суспільне усвідомлення власної національної ідентичності, формування національного характеру в широких колах населення, виховання новітнього громадянина-патріота.

Список посилань

- Булка, Ю. (1997). *Нестор Нижанківський: Життя і творчість*. Видавництво М. П. Коць.
- Витвицький, В. (1989). *Музичними шляхами. Спогади*. Сучасність.
- Кобрин, Н. (2004). Галицька музична критика 20–30-х рр. ХХ ст. (за матеріалами українських періодичних видань). *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, 12, 299–319.
- Молчко, У. (2014). *Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського: монографія*. Посвіт.
- Нижанківський, Н. (1934а). Наші музичні болячки. *Діло*, 307, 6; 308, 6.
- Нижанківський, Н. (1934b). Шляхи розвитку української музики (У відповідь п. Антонові Рудницькому). *Діло*, 76, 4; 77, 4.
- Почтовик, А. М., Щербацька, Я. І. (2022). Постать Нестора Нижанківського. Розгляд в контексті становлення української музичної культури та порівняльний аналіз його обробок народних пісень. «Молода музикологія — 2022: наука і практика». *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених наука і практика, Київ*, 49. Електронне видання.
- Rudnicki, A. (1934). *Owspółczesnej muzyce*. *Sygnaly*, 4–5, 13–15.

References

- Bulka, Y. (1997). *Nestor Nyzhankivskyi: Life and creativity*. Vydavnytstvo M. P. Kots. [In Ukrainian].
- Kobrin, N. (2004). Galician music criticism of the 20s and 30s of the XX century. (based on materials from Ukrainian periodicals). *Zbirnyk prats Naukovo-doslidnoho tsentru periodyky*, 12, 299–319. [In Ukrainian].
- Molchko, U. (2014). *The journalistic legacy of Nestor Nyzhankivskyi: monograph*. Posvit. [In Ukrainian].
- Nyzhankivskyi, N. (1934a). Our musical sores. *Dilo*, 307, 6; 308, 6. [In Ukrainian].
- Nyzhankivskyi, N. (1934b). Ways of development of Ukrainian music (In response to Mr. Anton Rudnytskyi). *Dilo*, 76, 4; 77, 4. [In Ukrainian].
- Pochtovyk, A. M., & Shcherbatska, Y. I. (2022). The figure of Nestor Nyzhankivskyi. Consideration in the context of the formation of Ukrainian musical culture and comparative analysis of his arrangements of folk songs. “Moloda muzykologhiia — 2022: nauka i praktyka”. *Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference of Higher Education Applicants and Young Scientists Science and Practice*, Kyiv, 49. Electronic edition. [In Ukrainian].
- Rudnicki, A. (1934). Modern music. *Sygnaly*, 4–5, 13–15. [In Polish].
- Vytyvtskyi, V. (1989). *In musical ways. Memoirs*. Modernity. [In Ukrainian].

.....

У. Б. Молчко, здобувач вищої освіти III (аспірантура) освітнього рівня спеціальності 034 «Культурологія» Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, Україна; доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна

.....

Molchko U., Student of the III (postgraduate studies) educational level of specialty 034 “Culturology” at the Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine; assistant professor of the Department of Music Theory Disciplines and Instrumental Training, Faculty of Primary Education and Art, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine

.....

Надійшла до редколегії 03.01.2023

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.03*

УДК 792.78.091.8-027.564.2(477)(045)

БЛАГОДІЙНА ІМПРЕЗА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ОРІЄНТИР КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Р. Г. Набоков

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
nabokoff@gmail.com

R. Nabokov

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-7276-3478>

Р. Г. Набоков. Благодійна імпреза як визначальний орієнтир культурно-мистецької діяльності в умовах сьогодення

Розглянуто благодійну діяльність як визначальний орієнтир під час формування морально-етичних цінностей та гуманістичних відносин у суспільстві; проаналізовано соціокультурні функції феномену благодійних імпрез в Україні під час військової агресії; доведено, що завдяки проведенню імпрез вирішується немало питань психологічного, суспільного та політичного спрямування, зокрема формуються загальнонаціональна ідентичність; надано статистичний аналіз соціологічного опитування фонду «Zagoriy Foundation» щодо з'ясування стану благодійності під час війни; з'ясовано види мистецьких благодійних заходів для якісного збору коштів; окреслено етапи організації проведення імпрез.

Ключові слова: *благодійність, імпреза, гастролі, благодійні акції, культурна дипломатія.*

R. Nabokov. Charity Impresa as a Determining Point of Cultural and Artistic Activity of Nowadays

The relevance of the article. Charitable activities play an important role in the formation of value guidelines and moral norms of an individual and society as a whole. Its development is determined by various factors that occur in society. The start of active hostilities in Ukraine in 2022 affected all spheres of human existence. Among them, there were changes in the functioning and development strategies of charity events, in particular events. This issue needs clarification, because it will allow not only to understand the strategies of adaptation of this form of charity, but also to predict further ways of its transformation. That is why scientific, including socio-cultural analysis of the phenomenon of charity event is extremely relevant.

The purpose of the article. To analyze charitable events in the socio-cultural space in the conditions of a full-scale Russian-Ukrainian war; to reveal the cultural, artistic, financial and technical factors affecting the organization and holding of events.

The methodology. A cultural approach to the analysis of the mentioned problem demonstrates that the concept of charity belongs to certain historically developed and regulated norms of social actions that implement their worldview orientations and cultural values. The specifics of scientific intelligence led to the use of the structural-functional method, which made it possible to investigate specific functional characteristics and regularities. The method of content analysis and personal practical experience of holding events made it possible to determine the artistic features of conducting charity events, the method of terminological analysis helped to find out that the Polonism “impresa” successfully filled a gap in the lexical system of the Ukrainian language.

The results. We believe that charity is one of the “material” factors of the spiritual culture of mankind. This phenomenon arose spontaneously at the beginning of human civilization. Subsequently, it developed as targeted attention and concrete help from society to people who are unable to independently solve the issue of personal livelihood due to a number of reasons (subjective or objective). If we trace the genesis of charity, it is possible to distinguish three main historical types that are peculiar to the Western European mentality: ancient, Christian and modern charity. It was revealed that today the prevalence of charity in Ukraine is rated as “high”. It has been found out that in terms of its artistic structure, the charity event has all the features inherent in such forms of stage art as collective concert, thematic spectacle, solo concert. However, when forming the

concept of a charity event, the organizers should naturally and organically integrate an auction, exhibition, fair or active online donation into the structure of the event. An important factor in organizing a charity event is attracting external help and finding people you can rely on and who will show a genuine interest in this cause. Involvement in a charity project must be voluntary, following the “calling of the heart”. It can be assumed that true humanism is achieved exclusively in the conditions of practical realization of the essence of a person through his actions.

The scientific novelty. The time of military aggression was systematized, the place and role of domestic artists in the charitable sphere was established. Sociocultural functions of the phenomenon of charity events in Ukraine were generalized.

The practical significance. The data of this study reveal various types and forms of charity events as effective factors in fundraising. The materials of the article can be used for the practical organization of a charity project and the theoretical features of the organization of charity art projects studied by film director students.

Conclusions. Charitable activity is a determining point of reference in the formation of moral and ethical values and humanistic relations in society. Thanks to the holding of charity events, a number of psychological, social and political issues are resolved, in particular, the formation of national identity, which is an integral factor of Ukraine’s national security. At the international level, artistic charity events primarily carry out “cultural diplomacy” with the aim of conveying the truth about Ukraine and the war in Ukraine, and more broadly — explaining and understanding what Ukraine and its culture actually are, what is its self-sufficiency and diversity, how this energy was manifested at different historical stages despite mostly unfavorable sociopolitical contexts.

Keywords: *charity, impropriety, tour, charitable event, cultural diplomacy.*

Постановка проблеми. Благодійній діяльності належить важлива роль у формуванні ціннісних настанов і моральних норм особистості та соціуму загалом. Її розвиток зумовлений різними чинниками, які мають місце в суспільстві. Початок активних бойових дій в Україні у 2022 р. вплинув на всі сфери людського існування, зокрема відбулись зміни у функціонуванні та стратегіях розвитку благодійних акцій, зокрема імпрез. Це питання потребує висвітлення, яке дозволить не лише усвідомити стратегії адаптації цієї форми благодійності, а й передбачити

подальші шляхи її трансформації і сформувати новий науковий термін. Саме тому науковий, зокрема соціокультурний, аналіз феномену благодійної імпрези є вкрай актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичними засадами дослідження є спектр праць, присвячених генезису та аналізу означеної теми. В історичному контексті тему благодійності, зокрема меценатства, розглядала Л. С. Азарцева (2015), довівши, що доброчинність стала результатом розвитку «нового типу свідомості» у давніх культурах (передусім в античній). Аспекти, проблеми та реалізацію, соціальні впливи благодійності й проблеми, пов’язані з її реалізацією, розглядали О. О. Єсіна (2009), М. М. Житник (2015), О. А. Кончова (2009). Специфічні особливості режисури різних сучасних форм сценічного мистецтва та підходи до організації спеціальних подій ми аналізували в одній із наших статей (Набоков, 2020). Поняттєвий виклад «благодійної діяльності» ширший ніж просте надання допомоги. Як зазначає О. О. Житник, «у наші дні благодійність виступає формою соціальної діяльності, яка проявляється в любові до ближнього, в жертвовності, у допомозі нужденним, у доброті до всього навколишнього, що безпосередньо відображається у конкретних діях та вчинках людей. Вона має стати основою формування нової аксіології українського суспільства. Для цього необхідно не просто функціонувати у світі за відповідною схемою, а направляти частину своєї практичної діяльності на розвиток гуманістичної свідомості суспільства та формування морально розвинутої самосвідомості» (Житник, 2015). Питання впливу мистецтва на емоційний та психологічний стан життя українців у період військового конфлікту в Україні ретельно проаналізовано в розвідках І. Гундертайло (2022), Ю. Міхно та Л. Бакало (2022). Базуючись на соціологічному опитуванні, яке проводив «Zagoryi Foundation» (2022), можемо констатувати, що «ієрархія мотивів благодійності в Україні дещо змінилася з 2021 року. Хоча, як і раніше, домінують мотивами благодійності в Україні є співчуття та усвідомлення того, що від біди у країні сьогодні ніхто не застрахований, у 2022 році актуалізувалися ідеологічні мотиви: почуття патріотизму,

прагнення долучитися до розв'язання важливих проблем, усвідомлення обов'язку перед суспільством» (Zagoriy Foundation, 2022). Визначення ролі держави в здійсненні благодійної діяльності та значущість нормативно-правового регулювання для розвитку благодійності в Україні досліджує Р. Сербин (2015), науковець пропонує вдосконалювати чинне законодавство у цій сфері. С. Манько (2022) розглядає діяльність українських артистів у нинішній військовий час, зазначаючи, що «для вітчизняних виконавців написання і втілення мотивуючих композицій, які продиктовані сучасними реаліями війни, є обов'язковим елементом творчості, адже їх головне завдання — надихати піснями на перемогу та піднімати дух українського народу». Культурна дипломатія доби директорії української народної республіки, яку досліджував С. Литвин (2019), та огляд сучасних газет, журналів «Forbes Ukraine» (Міроненко, 2022), інтернет-ресурсів, дозволяє стверджувати, що українські митці є і нині бійцями проти «руського міра», адже тримають культурний фронт.

Мета статті — проаналізувати роль благодійної діяльності (імпрези) у формуванні ціннісних та моральних норм соціуму загалом; означити соціокультурні функції феномену благодійних імпрез в Україні під час військової агресії; підкреслити культурно-мистецькі, фінансово-правові та технічні чинники, що впливають на проведення імпрез; окреслити етапи організації імпрез.

Методи дослідження. Емпіричні методи дослідження зазначеної проблеми демонструють належність поняття благодійної імпрези до певних регламентованих норм соціальних дій. Порівнюючи результати діяльності благодійників, впроваджуються нові, власні світоглядні орієнтири на культурні цінності. Специфіка наукової розвідки зумовила використання методу функціонально-вартісного аналізу, який дозволив системно проаналізувати та виокремити специфічні функціональні характеристики й закономірності. Метод контент-аналізу та особистий практичний досвід проведення імпрез дозволив визначити художні й технічні особливості благодійної діяльності. За допомогою комплексних методів аналізу ми з'ясували, що полонізм

«благодійна імпреза» вдало заповнив ланку в лексичній системі української мови та стає необхідним терміном сучасної наукової думки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Добродійна (благодійна) діяльність — далеко не нове явище в Україні та світовій культурі загалом. Гуманізм, благодійність, альтруїзм, милосердя, небайдужість до проблем сторонніх людей стали основою працездатної діяльності.

Благодійність — один із матеріальних чинників духовної культури людства. Цей феномен стихійно виник на початку людської цивілізації, далі розвивався як цілеспрямована увага та конкретна суспільна допомога особам, не спроможним, у зв'язку із певними причинами (суб'єктивними чи об'єктивними), самостійно вирішити питання особистого життєзабезпечення. На відміну від античного типу, основою якого було здобуття пошани, соціального престижу, та християнського типу, де добродійність сприймалась як наближення до Бога, «новочасний період — історичний тип, який починається на межі XIX та XX ст. і до сьогодення, набуває таких характерних рис як “раціоналізація благодійної діяльності”, а саме використання досягнень науки, освіти та мистецтва» (Сербин, 2015). Наразі вирішуються не лише особисті, а й суспільні проблеми, благодійна діяльність виходить на міжнародний рівень, під патронатом ООН та інших організацій з'являються численні фонди, які допомагають вирішувати набагато масштабніші питання в соціальній сфері.

М. М. Житник надає поняттю «благодійність» кілька значень: «...стосовно загального значення благодійності мова йде, коли хочемо зробити добро; у християнсько-теологічному розумінні — представляє любов Бога до людини або людини до інших людей; найчастіше благодійність використовується і розуміється в значенні альтруїстичної поведінки окремих осіб або установ — означає добровільне надання грошей допомоги та підтримки тим, хто в цьому потребує» (Житник, 2015). З іншого боку, існує доречна критична думка, що стосується добродійності та її моралізування в сучасному суспільстві. Її означає О. О. Єсіна: «Сьогодні добродійність сприймається як реклама, як специфічний бізнес, політика, розвага, але її дійсне соціально-моральне значення ігнорується, що, до речі,

досить часто зустрічається в сучасному українському суспільстві» (Єсіна, 2009). Але нині така думка про добродійність відходить на маргінес, під час війни в Україні поширені стрижневі мотиви благодійності: співчуття, людяність і повага гідності особи.

На думку О. Кончової, «В процесі благодійної діяльності добродійність вирішує не тільки соціальні проблеми, але й, у міру своєї духовності, виходить за межі повсякденного природного буття людини, за межі досягнутого людиною розуміння світу, тобто перебуває в стані трансцендентності. “Трансцендентувати” означає долати межі свого емпіричного буття, переборювати себе, прагнути стати вище, вийти на новий виток свободи, перш за все, духовної свободи» (Кончова, 2009). На нашу думку, саме «благодійність» стає тим ключем, який надає можливості не втратити істинної, самобутньої людської особливості в умовах військових дій у країні.

Що ж таке благодійна імпреза? Слово *імпреза* є запозиченим, відповідно до універсального словника польської мови, «*impreza* — *widowisko, koncert, zabawa, loteria fantowa, zawody sportowe, i tp, organizowane w celach rozrywkowych, propagandowych lud dochodowych*» («шоу, концерт, веселощі, розіграші, спортивні змагання тощо, організовані з розважальною, поляризаційною або прибутковою метою», укр.) (Dubisz, 2003).

На думку Г. Ю. Касім, «спроба витлумачити значення слова “захід” — “сукупність дій або засобів для досягнення, здійснення чого-небудь” — є досить неповною через відсутність в українській мові адекватного монолексемного відповідника польському слову. Це надає характерні риси офіційно-ділового стилю, значення позбавляє будь-якої “святковості”, притаманної польському слову» (Касім, 2015, с. 168). Тому полонізм «імпреза», на нашу думку, більш вдало та ширше розкриває лексичне значення предмета нашого дослідження.

Саме тому пропонуємо долучити до сучасного наукового дискурсу зі сценічного мистецтва тлумачення терміну «благодійна імпреза» в значенні «самостійна культурно-мистецька святкова акція, яка спрямована на отримання фінансового прибутку для подальшого розподілу його

серед набувачів благодійної допомоги (бенефіціарів)».

Аналізуючи статистичні дані, разом з дослідницькою агенцією «Соціоінформ», компанія “Zagoriy Foundation” проводила опитування, присвячене благодійній діяльності (імпрезі) в Україні. У результаті виявлено, що «з загостренням російсько-української війни в лютому 2022 року змінилася картина благодійності в Україні. Передусім, благодійність стала більш поширеною. Зростання масштабів благодійності зауважили 84% мешканців України. Порівняно з 2021 роком суттєво зросли оцінки поширеності благодійності в Україні (з 4,5 до 7,8 у 2022 році). Вперше за останні чотири роки поширеність благодійності в Україні оцінено як “високу» (Zagoriy Foundation, 2022).

У цьому опитуванні нас цікавить питання про спосіб здійснення благодійності, зокрема проведення благодійних мистецьких акцій (імпрез). Результати такі: 2021 рік — 2%, 2022 — 16% (Zagoriy Foundation, 2022). Отже, показник зріс до 14%, тому вивчення технології організації та проведення такої форми благодійності є вкрай актуальним.

За часів військової агресії в Україні соціокультурні функції феномену благодійних імпрез стають помітнішими й необхідними для дослідження. Означимо найважливіші соціокультурні функції феномену благодійних імпрез в Україні під час військової агресії:

- *суспільна функція*: сприяння соціальній стабільності шляхом підвищення в суспільстві солідарності та взаємопідтримки; розвиток високих гуманітарних цінностей та почуттів; співпраця між державними (військовими) установами й громадським населенням;
- *мистецько-психологічна функція*: зниження психологічного стресового навантаження, де людина опановує співпереживання художнього образу та співпереживання самій собі; результатом такої взаємодії є катарсис (очищення душі);
- *економічна функція*: забезпечення гідного існування для тих груп громадян, які у зв’язку з об’єктивними обставинами не здатні повною мірою піклуватися про себе (тимчасові переселенці), надання фінансової підтримки

для закупівлі військово-технічного обладнання та побутових речей для ЗСУ;

- *соціально-політична функція*: виховання етнонаціональної ідентичності, яка базується на свідомому виборі, культурі, мові й громадсько-політичній традиції; формування загальнонаціональної ідентичності, що є невід’ємним чинником національної безпеки України.

Благодійні акції (імпрези) створюються за законами драматургії з використанням засобів режисури. Вони здатні зберігати святкову складову, за якою можна судити про цінності, на яких базується суспільство, а також про ідеологічні тенденції, характерні для тієї чи іншої культурної спільності загалом й організації зокрема.

Але чи потрібна така святковість під час війни, коли українці живуть у стані пролонгованої травматизації? «Під час війни звучить критика концертів — переважно в цьому вбачають “зайві радощі”, хоча події організуються суцільно чи частково з благочинною метою. Також, цій критиці часто бракує конкретики та зустрічних пропозицій — якщо не концерти, то що ж робити, наприклад, артистам, чия робота і можливість допомогти — це якраз зіграти концерт? І щодо радощів — тоді по яких емоціях проходить межа того, що можна відчувати, а що вже занадто?» (Суспільне. Культура, 2022). На захист проведення таких концертів встають психологи, які рекомендують рекреаційну психогігієну, що передбачає ігрові активності, розваги, відвідування мистецьких заходів та гумор, який є вкрай необхідним складником життя кожного українця. «Сміх розслаблює всі м’язи тіла, мозок і дає змогу побачити події з несподіваного боку, розширити тунельне сприймання» (Гундєртайло, 2022).

Одним із потужних інструментів благодійних імпрез можна означити музичне мистецтво. Психологиня В. Конончук зауважує: «Музика — це потужний інструмент роботи з емоційним станом, а розширювати та доповнювати систему будь-якої можливої самопомогі зараз дуже на часі. Музичне мистецтво допомагає створити певний настрій, навіть вплинути на нашу продуктивність, це підтверджують численні дослідження» (Суспільне. Культура, 2022). Для підтримки бойового духу музиканти приїжджають

на фронт з концертами, а військові оркестри (їх в Україні більше ста тридцяти), «забезпечують музичний супровід суспільно-громадських заходів і церемоній, виконання військово-духовими оркестрами творів, призначених для урочистих заходів, зустрічі та проводи іноземних делегацій та інші заходи загальнодержавного масштабу» (Наказ про затвердження Положення про військово-музичні установи Збройних Сил України та Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України). Наразі військово-музичне управління Збройних сил України на своїх офіційних сайтах висвітлює багато мистецьких заходів, які відбуваються за участі військових музикантів на теренах як нашої країни, так і зарубіжжя. Музика також потрібна і цивільним, вона є психологічною підтримкою, це спосіб наповнювати внутрішні резерви людини приємним, красивим, радісним.

Підкреслимо: нині *арттерапія* є дієвим інструментом благодійних імпрез у зонах підвищеного стресового навантаження завдяки можливості спілкування та об’єднання українців. На думку І. Міхно та Л. Бакало: «Це є, також, методом покращення якості життя при обмежених фінансових ресурсах, шляхом збільшення стійкості при впливі негативних факторів, можливістю створення нових культурних проєктів, течій, розвитку мистецтва у всіх його проявах й залучення всіх верств населення до культурних заходів та активної життєвої позиції» (Міхно, Бакало, 2022).

Для ефективного проведення благодійних імпрез організатори повинні враховувати такі чинники: *культурно-мистецькі, фінансові та технічні*.

Культурно-мистецький чинник, насамперед, привертає увагу спільноти до благодійної акції. Її теми, завдання, головний ідейний посыл викликає певний емоційний відгук. Це можливо лише за умови використання високохудожнього та цілісного літературно-музичного матеріалу. Творчість українських артистів радикально змінилась від початку повномасштабної війни. С. Манько зазначає: «для російськомовних українських артистів під час війни характерним є те, що в піснях вони почали свідомо переходити на українську, адже кожен виконавець переглянув

своє ставлення щодо російської мови в контексті цієї війни» (Манько, 2022). Відомий український музикант Артем Пивоваров ще до початку війни розробив проект «Мої вірші, мої ноти», у якому співак записує з іншими артистами пісні на вірші українських письменників Тараса Шевченка, Павла Тичини та ін.

Представники мистецтва опери та балету, а саме симфонічні оркестри, академічні ансамблі, хорові капели, завдяки своїм міжнародним виступам, проводять культурну дипломатію, головним завданням якої є «обмін інформацією, ідеями та думками, культурними маніфестаціями поміж народами» (Литвин, 2019) з метою поліпшення взаєморозуміння. Цікаву історичну паралель можна провести між діяльністю 100 років потому «Української республіканської капели» під керівництвом О. Кошиця, яка «стала яскравим проявом української культурної дипломатії та уявляла собою інструмент протидії російській пропаганді і промоції української ідеї в світі» (Литвин, 2019). Нині це виступи багатьох відомих колективів: ХНАТОБ у Німеччині; Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії, який дає понад 40 концертів у США; у межах азіатського турне артисти Національної опери України запланували 27 вистав та концертів у найбільших містах Японії; міжнародні виступи Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського, який провів свої виступи в Європі, Туреччині, Ізраїлі та Грузії в рамках благодійного турне «Solidarity European Tour 2022-23». Під час концертів відбувається збір коштів для підтримки сфери культури та мистецтва в Україні, що постраждала від збройної агресії росії. Українське музичне мистецтво потужно постає на духовній мапі світу, виводить творчі досягнення вітчизняних митців в авангард світового мистецтва.

Фінансові та технічні чинники, як правило, передбачають збір та витрати коштів. Тому організатори повинні базуватись на фінансово-правових засадах благодійної діяльності, які регулюються чинним Законом України «Про благодійну діяльність та благодійні організації» від 2012 року. «Доброчинна діяльність» характеризується в Законі як «добровільна безкорислива діяльність

благодійних організацій, яка не передбачає отримання прибутків від цієї діяльності» (Закон України про благодійну діяльність та доброчинність, 2012). На жаль, у Законі поки відсутнє розмежування сфери благодійництва з видами благодійної діяльності (волонтерство, меценатство, гуманітарна допомога та безкоштовне донорство), що приводить до змішування понять та плутанини. Як наслідок, це негативно відображається на практичному застосуванні цього закону та призводить до правопорушень, особливо у фінансовому секторі. Наразі влада проводить роботу над удосконаленням правової бази, закріплює кримінальну та адміністративну відповідальність за привласнення благодійних пожертв, надає змоги належним чином переслідувати недобросовісних осіб, які залучаються до шахрайських схем. Сучасним митцям, які планують організувати благодійну імпрезу, важливо знати, що лише благодійні організації мають права, згідно зі статтею 13 Закону України «Про благодійну діяльність», проводити та «організовувати збір благодійних пожертвувань та внесків від фізичних та юридичних осіб, іноземних держав та міжнародних організацій» (Закон України про благодійну діяльність та доброчинність, 2012).

За результатами системного аналізу, наведемо декілька дієвих форм благодійних мистецьких акцій (імпрез), які є ефективним інструментом фандрайзингу та перебувають виключно в правовому полі чинного законодавства України.

Серед митців, які займаються благодійністю, є таке поняття, як збір «на шапку». Перед сценою стоїть «шапка» або спеціальний бокс, у який глядачі кладуть гроші чи можуть перерахувати їх благодійній організації за допомогою спеціального QR-коду або банківських реквізитів. Прикладом такої роботи є серія благодійних концертів музикантів та митців просто неба «#НаШапку», яку організував Благодійний фонд «СВОЇ», заснований у 2014 р. для допомоги постраждалим від російської агресії. Результатом таких мистецьких акцій стала допомога понад 35 000 внутрішньо переміщених осіб (#НаШапку — благодійні концерти наживо, 2023).

Наступним дієвим чинником для збору коштів є проведення аукціону. Здебільшого лотами на аукціонах стають картини вітчизняних

художників, особисті речі «зірок», дитячі витвори мистецтв. Особливо популярні лоти, в основі яких є артефакти війни: уламки ракет, корпуси від снарядів та тубуси від РПГ тощо. У грудні 2022 р. у Львові на аукціоні, який проводили в рамках благодійної імпрези «WINter Фест», «змили зібрати 1 мільйон 31 тисячу гривень на безпілотний авіаційний комплекс “Валькірія” для Збройних Сил України» (Львівська обласна рада, 2022).

Концертно-гастрольна діяльність артистів також є ефективним засобом залучення благодійних коштів. У цьому випадку організаторам потрібно керуватися положеннями Закону «Про гастрольні заходи в Україні», де відзначається, що такі гастролі «не передбачають одержання доходу їх організаторами та гастролерами, за винятком доходів, за рахунок яких покриваються витрати, пов'язані виключно з організацією та проведенням гастрольного заходу» (Закон України про гастрольні заходи, 2003). Витрати на організацію та проведення таких заходів не повинні перевищувати 20% від всієї суми зібраних коштів від продажу билетів.

За своєю художньою структурою благодійна імпреза має всі ознаки, притаманні формам сценічного мистецтва, як-от збірний концерт, тематичне видовище або сольний концерт. Ці форми мають структуровану композиційну побудову (архітектоніку) сценічної дії, передбачають створення художнього образу, чіткий хронометраж та логічний відбір виражальних засобів для втілення режисерського задуму. Проте, під час формування задуму благодійної імпрези, організатори повинні природно та органічно вбудовувати в структуру заходу інструментарію залучення коштів: виставка-продаж, ярмарка, аукціон чи онлайн-донатування, що нині є найактуальнішим.

Відповідно до відкритого джерела мультимедійної платформи іномовлення України «УКРІНФО», масштабні благодійні імпрези (концерти) за участі українських артистів і музикантів, зокрема «95 Квартал», Оля Полякова, Злата Огневич, Pianoboy, WELLBOY, NK, Тіна Кароль, гуртів «KALUSH ORCHESTRA», «Воплі Відоплясова» Олега Скрипки, відбуваються на головних площах Європи та інших країн

світу. Мета цих імпрез — «об'єднати європейців і українців, які перебувають за кордоном, і залучення якомога більше благодійних коштів на підтримку України» (У Варшаві стартував Європейський благодійний тур на підтримку України «Життя Переможе», 2022). Артист «MONATIK» впроваджує активну гастрольну діяльність світовим туром «ART Оборона». За цей час він дав понад 50 сольних благодійних концертів, музикантові вдалося зібрати «понад 500 000 євро для потреб ЗСУ та українців» (там само).

Під час розробки та проведення благодійної імпрези необхідно дотримувати *технології організації*. Базуючись на особистому досвіді, ми поділяємо організацію на два етапи: *підготовчий та підсумковий*.

До *підготовчого етапу* належить формування та втілення режисерського задуму, а саме «режисерові під час підготовки слід виявити й розробити драматургію — це насамперед чітке розуміння ідеї свята, усвідомлення того, що це свято повинно утверджувати, яку основну тему має порушити і для чого, які його завдання» (Набоков, 2020), визначення цільової аудиторії (воїни ЗСУ, тимчасові переселенці, діти), створення організаційного штабу, до якого входять представники органів влади чи громадськості. Розробляються календарні плани та графіки реалізації проекту. Особлива увага приділяється джерелам фінансування й рекламно-організаційному забезпеченню. Під час написання сценарію благодійної імпрези організатори повинні враховувати, що нині змінився «формат» таких заходів. Артисти вирушають на концерти переважно в супроводі одного чи двох музикантів, які здебільшого акомпанують на акустичних інструментах. Репертуар також змінився — перевага надається українським народним пісням у сучасній обробці, патріотичним текстам, які гуртують навколо себе українців, повністю зник російськомовний контент. Сучасні артисти з об'єктивних причин не мають можливості використовувати широкий спектр технічних та візуальних спецефектів, за якими деякі виконавці раніше «ховалися». З'являються естрадні моно-вистави, де виконавцеві, сам на сам з глядачем та без інноваційних технічних прийомів, потрібно зосередити увагу публіки на собі, на тих діях,

які він виконує. Глибина почуттів та асоціацій стосовно авторського тексту чи пісні залежить передусім від життєвого досвіду та професіоналізму артиста. Яскравим прикладом цього є благодійний тур народної артистки України Наталії Могилевської з моноспектаклем «Я вдома», який проходить багатьма містами країни.

На підсумковому етапі відбувається фінансова оцінка, надається відкритий звіт результатів благодійної імпрези, здійснюється обговорення й висунення нових ідей щодо подальшої роботи в цьому напрямі. Далі — висвітлення підсумків роботи в ЗМІ та соціальних мережах, творчий звіт про виконання з додатками (фото, відеоматеріали тощо). Як зауважує полковник ЗСУ Матвейчук в інтерв'ю журналу «Форбс», висвітлення добродійних концертів позитивно позначається на морально-психологічному стані родичів військових, які отримують фото з артистами. «Якщо до військового приїздять артисти, там не така висока небезпека, — пояснює полковник. — І цю ніч його мати може спати трохи спокійніше. Самі ж бійці після таких концертів розуміють: про них пам'ятають. Їм дуже важливо відчувати себе потрібними» (Міроненко, 2022).

Синтезуючи надану інформаційну складову, важливим фактором організації благодійної імпрези (заходу) є залучення зовнішньої допомоги, пошук людей (волонтерів), на яких можна покласти та які демонструватимуть справжній інтерес до цієї справи. «Волонтерство можна визначити як безкорисливий і добровільний рух у вільний від роботи час для надання допомоги нужденним. Головним мотивом волонтерів є почуття громадянського обов'язку і відчуття своєї корисності в суспільстві» (Азарцева, 2015). Залучення до благодійного проекту обов'язково потрібно має бути добровільним, йти від «поклику серця». Через кордоцентризм людина досягає справжнього гуманізму, де основними критеріями є благополуччя, турбота про щастя, повага до свободи і гідності кожної людини та, безумовно, високоморальні відносини в суспільстві.

Висновки. Таким чином, можна констатувати, що:

1. Аналізуючи роль благодійної імпрези в сучасному соціумі, саме правильне розуміння та формування орієнтирів діяльності або визначальної точки має неабиякий вплив і наслідки на поточну культурну діяльність країни. У процесі закладення в суспільстві моральних та етичних цінностей, а також поширення гуманістичних відносин, формуються моральні норми.

2. Нині відбувається розуміння та приймання до уваги, що власне Україна та її культура є самодостатньою одиницею світової спільноти зі своїм різноманіттям. На міжнародному рівні мистецькі благодійні акції (імпрези) провадять культурну дипломатію. Метою такої функції імпрези є доведення проблемності нинішньої ситуації в Україні, яка зазнає військової агресії. Аналізуючи соціокультурні функції феномену благодійних імпрез в Україні, треба окреслити, що завдяки проведенню подібних заходів вирішується немало питань психологічного, суспільного та політичного спрямування, зокрема відбувається формування загальнонаціональної ідентичності української спільноти.

3. Звернімо увагу, що культурно-мистецькі, фінансово-правові та технічні чинники, які безпосередньо впливають на проведення благодійних імпрез, є їх невід'ємною частиною. Тому допомога від волонтерських фондів та благодійних організацій під час війни є не лише фінансовим та матеріальним чинником, а й, насамперед, це запорука соціально-моральної стабільності в суспільстві, підтримка культурного доробку країни.

4. Окресливши етапи організації проведення акцій та базуючись на власному досвіді, ми можемо зазначити, що під час розробки та проведення благодійної імпрези необхідно дотримувати технології організації формування благодійної діяльності.

Перспективи подальшого дослідження зазначеної проблематики полягають у поглибленому осмисленні впливу добродійних акцій, зокрема благодійних імпрез, на формування соціально-культурного простору України та зарубіжжя.

Список посилань

- #НаШапку — благодійні концерти наживо (2023). Благодійний фонд «СВОЇ». *Офіційний сайт Благодійного Фонду «Свої»*. <https://svoiy.org.ua/nashapku/>
- Азарцева, Л. С. (2015). Вплив меценатства як форми благодійності на розвиток стародавніх культур. *Культура України*, 48, 86–96.
- Гундერთайло, Ю. (2022). Практики психогієни як частина здорового способу життя особистості під час війни. *Проблеми політичної психології*, 26.
- Єсіна, О. О. (2009). Доброчинність як соціальне явище: теоретичний аспект аналізу. *Український соціум*, 30, 114–118.
- Житник, М. М. (2015). Благодійність в соціально-філософській ретроспективі та перспективі. *Вісник Національного технічного університету України «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*, 2(44), 43–49.
- Закон України про благодійну діяльність та благодійні організації* (2012). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5073-17#Text>
- Закон України про гастрольні заходи в Україні* (2003). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1115-15#Text>
- Касім, Г. Ю. (2015). Нові польські запозичення в українській мові: примхи мовців чи потреби мови? *Слов'янський збірник*, 19, 166–174.
- Кончова, О. А. (2009). *Благодійність як соціокультурний феномен (культурологічний аналіз)*. [Автореферат дисертації, Таврійський Національний університет імені В. І. Вернадського]. Сімф.
- Литвин, С. (2019). Культурна дипломатія доби директорії української народної республіки. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*, 305.
- Львівська обласна рада (Грудень 18, 2022). [У Львові під час благодійного аукціону зібрали понад мільйон гривень на безпілотник «Валькірія»]. [Зображення доєднано]. Facebook. <http://surl.li/eotlq>
- Манько, С. Б. (2022). Тенденції розвитку естради у військовий час. *Культура України*, 78, 94–100.
- Міроненко, Тома (2022). Шоу-бізнес на війні. Гумористи, артисти та івент-менеджери влаштовують концерти для військових. Як жарти і музика допомагають на фронті. *Forbes Ukraine*. <http://surl.li/eotlr>
- Міхно, І. С., Бакало, Л. К. (2022). Вплив мистецтва на емоційний та фінансовий стан життя українців у період військового конфлікту в Україні. Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Київ, 21–22 квітня 2022 р., с. 69–73. КНУКіМ.
- Набоков, Р. Г. (2020). Специфіка режисури та арт-технологій у процесі створення івент-продукту. *Культура України*, 70, 201–210.
- Наказ про затвердження Положення про військово-музичні установи Збройних Сил України та Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України* (2015). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0318-15#Text>
- Сербин, Р. А. (2015). *Теоретико-правові засади поняття благодійної діяльності*. <https://cutt.ly/f3gU18C> *Суспільне. Культура*. <https://suspilne.media/culture/>
- У Варшаві стартував Європейський благодійний тур на підтримку України «Життя Переможе» (2022). *Укрінформ*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3504594-u-varsavi-startuvav-evropejskij-blagodijnij-tur-na-pidtrimku-ukraini-zitta-peremoze.html>
- УКРІНФОРМ. *Мультимедійна платформа іномовлення України* <https://www.ukrinform.ua/>
- Dubisz, Stanisław (red.), (2003). *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*. s. 1202. Wyd. Naukowe PWN.
- Zagoriy Foundation (2022). *Благодійність під час війни*. <https://zagoriy.foundation/wp-content/uploads/2022/08/doslidzhennya-2022-1.pdf>

References

- #NaShapku — blahodiini kontserty nazhyvo (2023). Svoi Charitable Foundation. *Official website of the Svoi Charitable Foundation*. <https://svoiy.org.ua/nashapku/>. [In Ukrainian].
- Azartseva, L. S. (2015). The influence of patronage as a form of charity on the development of ancient cultures. *Culture of Ukraine*, 48, 86–96. [In Ukrainian].
- Hundertailo, Y. (2022). Practices of psychohygiene as part of a healthy lifestyle during the war. *Problemy politychnoi psykholohii*, 26. [In Ukrainian].
- Yesina, O. O. (2009). Charity as a social phenomenon: theoretical aspect of analysis. *Ukrainskyi sotsium*, 30, 114–118. [In Ukrainian].
- Zhytnyk, M. M. (2015). Charity in socio-philosophical retrospective and perspective. *Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy “KPI”. Filosofii. Psykholohiia. Pedahohika*, 2(44), 43–49. [In Ukrainian].

- Law of Ukraine on Charitable Activities and Charitable Organizations* (2012). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5073-17#Text>. [In Ukrainian].
- Law of Ukraine on Touring Events in Ukraine* (2003). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1115-15#Text>. [In Ukrainian].
- Kasim, H. Y. (2015). New Polish borrowings in the Ukrainian language: whims of speakers or needs of the language? *Slovianskyi zbirnyk*, 19, 166–174. [In Ukrainian].
- Konchova, O. A. (2009). *Charity as a socio-cultural phenomenon (cultural analysis)*. [Thesis abstract, V. I. Vernadsky Taurida National University]. Simf. [In Ukrainian].
- Lytvyn, S. (2019). Cultural Diplomacy of the Directorate of the Ukrainian People's Republic. *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: nauково-praktychne partnerstvo*, 305. [In Ukrainian].
- Lviv Regional Council (December 18, 2022). [In Lviv, a charity auction raised more than a million hryvnias for a Valkyrie drone]. [Image attached]. Facebook. <http://surl.li/eotlq>. [In Ukrainian].
- Manko, S. B. (2022). Trends in the development of variety art in wartime. *Culture of Ukraine*, 78, 94–100. [In Ukrainian].
- Mironenko, Toma (2022). Show business at war. Comedians, artists and event managers organize concerts for the military. How jokes and music help at the front. *Forbes Ukraine*. <http://surl.li/eotlr>. [In Ukrainian].
- Mikhno, I. S., Bakalo, L. K. (2022). The impact of art on the emotional and financial state of life of Ukrainians during the military conflict in Ukraine. *Muzyka v dialozi z suchasnistiu: osvichni, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference*, Kyiv, April 21–22, 2022, pp. 69–73. Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Nabokov, R. H. (2020). Specificity of directing and art technologies in the process of creating an event product. *Culture of Ukraine*, 70, 201–210. [In Ukrainian].
- Order on Approval of the Regulation on Military Music Institutions of the Armed Forces of Ukraine and the Regulation on Military Music Units of the Armed Forces of Ukraine* (2015). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0318-15#Text>. [In Ukrainian].
- Serbyn, R. A. (2015). *Theoretical and legal principles of the concept of charitable activity*. <https://cutt.ly/f3gUI8C>. [In Ukrainian].
- Suspilne. Kultura*. <https://suspilne.media/culture/>. [In Ukrainian].
- The European charity tour in support of Ukraine “Life Will Prevail” has started in Warsaw (2022). *Ukrinform*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3504594-u-varsavi-startuvav-evropejskij-blagodijnij-tur-na-pidtrimku-ukrainizitta-peremoze.html>. [In Ukrainian].
- UKRINFORM. *Multimedia platform for foreign broadcasting in Ukraine* (<https://www.ukrinform.ua/>) [In Ukrainian].
- Dubisz, Stanisław (Ed.), (2003). *Universal Dictionary of the Polish Language*. p. 1202. Wyd. Naukowe PWN. [In Polish].
- Zagoriy Foundation (2022). *Charity during the war*. <https://zagoriy.foundation/wp-content/uploads/2022/08/doslidzhennya-2022-1.pdf>. [In Ukrainian].

Р. Г. Набоков, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Nabokov R., Candidate of Art Criticism, assistant professor of the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 10.01.2023

ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ АНІМАЦІЙНОЇ ІНДУСТРІЇ У ХХ — НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

І. П. Печеранський

Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
ipecheranskiy@ukr.net

I. Pecheranskyi

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-4722-2332>

І. П. Печеранський. До питання становлення та розвитку анімаційної індустрії у ХХ — на початку ХХІ століття

Проаналізовано передумови та динаміку розвитку анімаційної індустрії впродовж ХХ — на початку ХХІ ст. З'ясовано, що індустрія анімації зародилась у США під впливом кінематографу, пройшла складний шлях розвитку в коєволюції з кіноіндустрією, пережила глобалізацію виробництва. Відзначено, що її подальше становлення було детерміноване двома основними факторами: технологічним розвитком, який уможливив диверсифіковані ринки та продукти, поліпшив здатність аніматорів висловлювати власні творчі ідеї, крім того, сприяв розширенню глобального ринку та багатьох регіональних ринкових ніш, а також зниженню собівартості виробництва, що забезпечило базові умови для створення анімації в інших країнах-субпідрядниках. Доведено, що в 1980-х рр., після майже десятиліть перерви, знову активно почали знімати 2D-анімаційні фільми для кінотеатрів, сформувалися локально-ремісничий стиль і глобалізована голлівудська система в рамках анімаційної індустрії.

Ключові слова: анімаційна індустрія, CGI-анімація, США, технологічний розвиток, 2D, 3D, голлівудська система.

I. Pecheranskyi. On the Question of Formation and Development of the Animation Industry in the XX — Beginning of XXI century

The purpose of the article is to analyze distinct aspects of the formation and development of the animation industry during XX — at the beginning of XXI century in connection with the movie industry and broadcasting mainly in the USA that allows a deep understanding of the essence and peculiarities of audiovisual industry functioning as the separate segment of creative industry.

The methodology. On the basis of the historical approach and also methods of data collecting and

analytical and synthetical processing, qualitative analysis of development was conducted. It was found out that today the animation industry is a separate segment of audiovisual industry, that had overcome a difficult way of development in co-evolution with the movie and TV industries that have survived in the globalization of production and its distribution.

The results. The industry of animation appeared in the USA under the influence of cinematography and its further formation was determined by two main factors: technological development that enabled diversified markets and products, improved animators' ability to express their own creative ideas, besides, assisted to enlarge the global market and many regional market niches, and also the tendency of cost decrease of production that provided the basic conditions for the animation production in other countries-subcontractors.

After the World War II a sharp drop in showing animated cartoons in the cinema was observed but with the appearance and spreading of TV for the animated industry new possibilities became available. Significant changes happened in 1980 when after almost a decade break, 2D animated films were actively made for the cinemas, and within the animated industry two measurements were formed — local-artisanal and global Hollywood system. Technological determinism brought new markets and two tendencies into animated production: mass production for the non-theatrical markets, CGI in the world market. Using cheap software and fast rendering of CGI-animation have changed forever the TV animation and had a huge influence on the geography of the animated industry.

The scientific novelty. Analysis of the animation through the prism of branch industrialization during XX — beginning XXI century.

The practical significance. The material of the given article can be used for the development of program or strategies for the animated industry development in Ukraine as a foreign experience.

Keywords: *animated industry, CGI-animation, technological development, 2D, 3D, Hollywood system.*

Постановка проблеми. Нині в межах українського мистецтвознавчого та культурологічного дискурсів одним із малодосліджених й актуальних напрямів креативних індустрій є аудіовізуальні індустрії, зокрема у зв'язку з не до кінця зрозумілим та концептуалізованим їхнім методологічним статусом. Це стосується передусім окремих сегментів аудіовізуальних індустрій, серед яких на особливу увагу заслуговує анімація. Пояснення цьому можна віднайти в тому, що: розмір світового ринку анімації у 2021 р. оцінювався в \$372,44 млрд і, за прогнозами, досягне понад \$587,1 млрд, зростаючи впродовж 2022–2030-х рр. на 5,2%; анімація є і буде ще потужнішою рушійною силою нових медіа та рухомих зображень (Reinke, 2005, р. 9–10), тобто аудіовізуальної творчості.

Відзначимо, що анімація (від лат. «animātiōn», де корінь «animātiō» означає «дарувати життя»; в англ. мові «animation» семантично пов'язане зі словом «liveliness», яке можна перекласти як «жвавість», що почало використовуватись задовго до значення «носій рухомого зображення») — продукт аудіовізуальної творчості, в основі якого — метод перетворення нерухомих фігур на рухомі зображення. Якщо в традиційній анімації зображення малюються вручну на прозорих целулоїдних аркушах для фотографування та демонстрації на плівці, то нині більшість анімацій створюється за допомогою згенерованих на комп'ютері зображень («computer-generated imagery», CGI). Комп'ютерна анімація може бути детальною 3D-анімацією, водночас 2D-анімація (інколи виглядає як традиційна) використовується для досягнення стилістики, низької пропускної здатності або швидшого відтворення в реальному часі (Buchan, 2013, р. 24–27).

Завдяки ефектності та дієвості методу анімацій у XXI ст. сформувались повністю самодостатній різновид аудіовізуального мистецтва, що вирізняється розмаїттям жанрів, та розвинена навколо нього індустрія. Водночас важливо не плутати терміни «анімація» та «аніме», які нетотожні, хоча й тісно пов'язані. Історично першою, завдяки раннім дослідом європейських

і американських художників-аніматорів, з'явилась анімація, яка почала стрімко розвиватися в безпосередній співпраці з кіноіндустрією та технологічним прогресом у галузі, натомість аніме, як жанр ілюстрованих романів, анімаційних повнометражних фільмів і згодом окрема індустрія, має коріння в японській культурі. Цей вид мистецтва зародився на початку XX ст., коли «японські кінорежисери почали перші експерименти з винайденою на Заході технікою анімації» (Субкультура аніме у молодіжному середовищі, 2017).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Анімаційна індустрія, її поява та розвиток, включаючи основні виклики й здобутки перших десятиліть XXI ст., поки що є terra incognita для українських учених-мистецтвознавців і культурологів. Чого не скажеш про американських, європейських, китайських та інших учених, які активно цікавляться та досліджують цю тематику як на рівні вузькосформульованих тем, так і загалом у контексті розвитку аудіовізуальної індустрії. Зважаючи на це, слід відзначити розвідки деяких авторів кінця XX — початку XXI ст., у яких розглядаються різні аспекти становлення анімаційної індустрії у зв'язку з кіноіндустрією під впливом технологічного детермінізму, завдяки чому поглиблюється розуміння специфіки аудіовізуальної творчості та пов'язаного з ним виробництва. Йдеться про праці таких учених, як С. Дж. Міейзас та Дж. К. Куперман, які вивчають зародження індустрії анімації в США в 1895–1929 рр. (Mieizas & Kuperman, 2000); Д. Маклафлін, що викладає окремі сторінки з історії анімаційної індустрії (McLaughlin, 2001); А. Дж. Скотт, А. Олдерсон, Дж. Бекфілд, які вивчають соціально-економічний, регіональний та галузевий контексти формування ринку анімацій (Alderson & Beckfield, 2004; Scott, 2005); Дж. Райт і А. Кроуфорд пишуть про технологію виготовлення анімацій та її удосконалення у зв'язку з розвитком інформаційних і цифрових технологій (Crawford, 2003; Wright, 2005). У контексті нашого дослідження слід відзначити магістерське дослідження Хеджин Юн про технологічні зміни, виклики виробництва та глобальні зрушення в рамках індустрії анімації у XXI ст. (Hyejin Yoon, 2008). З новіших напрацювань

важливою є розвідка С. Бучан (Buchan, 2013) про анімації в сучасній культурі рухомих зображень, від класичних експериментальних й незалежних короткометражних фільмів до цифрової анімації та інсталяції. Також вельми цікава праця С. Хеллер про актуальні проблеми анімаційного виробництва у світлі феноменів творчості та авторства на сучасному етапі (Heller, 2019). Кун Лю і Сін Цюй Сун досліджують розвиток та інновації анімаційної індустрії в еру Big Data в Інтернеті (Liu & Sun, 2020).

Мета статті — виконати аналіз передумов і динаміки розвитку анімаційної індустрії впродовж ХХ — на початку ХХІ століття.

Методологія дослідження базується на мистецтвознавчому підході, який полягає в розгляді об'єкта дослідження в тісному каузальному зв'язку з напрямками аудіовізуального мистецтва і виробництва, як-от кіно- і телеіндустрія. З-поміж іншого, у статті використано історичний підхід, методи збору даних та їх аналітико-синтетичної обробки, якісного аналізу розробок з цієї тематики, які дозволяють прослідкувати еволюцію й змістовні характеристики анімаційної індустрії як повноцінного сегмента аудіовізуальної індустрії, що пройшла непростий шлях розвитку, переживши глобалізацію виробництва і поширення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Практично всі дослідники сходяться на думці, що саме технологічний розвиток із самого початку зумовив становлення кіноіндустрії та індустрії анімації, як і інших галузей культури. Усе почалося з кінематографу братів Люм'єрів, який вплинув не лише на мистецьке призначення, але й на форму індустрії (Turquety, 2014). М. А. Хеджін Юн, розглядаючи в певній коеволюції анімаційну індустрію та кіноіндустрію, пропонує відтворити ці процеси за допомогою схеми технологічного розвитку кіноіндустрії, де кожен наступний етап технологічно та хронологічно впливає з попереднього (Huejin Yoon, 2008, p. 23) (Схема 1).

Отже, інноваційні для того часу технології вможливили розширення ринку виступів і розваг, доступних для кіноіндустрії, породивши також нову концепцію — дистрибуцію, що

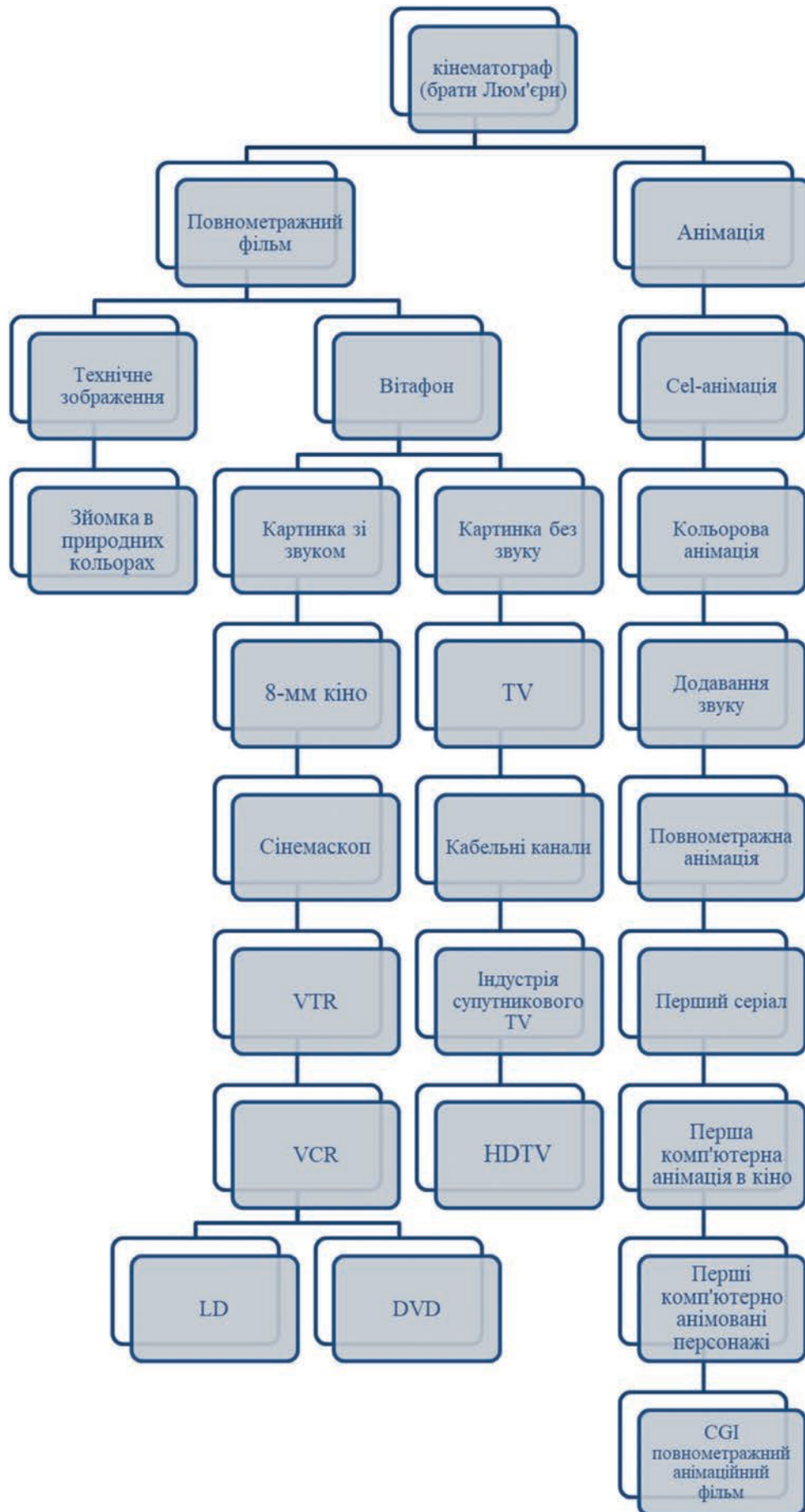
передбачає розподільчу логістику, тобто дільбу продукції до кінцевого споживача.

Режисери прагнули адаптуватися до цього нового середовища і розширити ринок, а продюсери, які до появи кіно платили акторам і персоналу, постійно переймаючись за форс-мажорні обставини, почали активно застосовувати технологію створення фільмів, завдяки якій останні можна було демонструвати багаторазово в різних місцях одночасно. У той час як брати Люм'єри сприяли поширенню нової технології в Європі, «Edison Manufacturing Company» та інші конкуренти розробили в 1909 р. нову технологію показу фільмів — multi-reel films, яка передбачала використання більше однієї бобіни (котушки) (Mieizas & Kuperman, 2000).

Спочатку більшість аніматорів працювали в Нью-Йорку, де розробляли метод «cel animation». Йдеться про мистецтво створення традиційної 2D-анімації вручну на аркушах прозорого пластику під назвою «cels» (скорочено від celluloid (укр. «целулоїд»), оскільки зображення малювалися на тонких прозорих аркушах пластику й іноді цей матеріал був целулоїдом, але не завжди). Ця інновація була запатентована в 1914 р. Дж. Р. Брейєм і Е. Гердом, які заснували компанію «Bray-Hurd Processing». Завдяки патентам на ці методи вони, по суті, мали монополію на процес анімації, і лише в 1932 р., коли термін дії патентів спливав, анімація стала суспільним надбанням (McLaughlin, 2001). Наслідуючи і вдосконалюючи цей винахід, багато аніматорів розпочали анімаційне виробництво, відкривши студії в Нью-Йорку, який став центром цієї нової індустрії. Столичні райони Нью-Йорку та Нью-Джерсі перетворилися на центри кіноіндустрії як виробництва, так і показу, а такі компанії, як «Kleine Optical Company» та «Kodak Film Company», вплинули на концентрацію та розвиток кіноіндустрії загалом.

Попри те, що в 1920-х рр. у Чикаго та Філадельфії було відкрито дочірні підприємства, деякі з аніматорів, приміром, В. Ланц і В. Дісней, з огляду на поступове переміщення центру живого кіно (live action cinema) до Голлівуду, переїхали до Каліфорнії. До них доєднались «Metro-Goldwyn-Mayer» та «20th Century Fox», що перетворило Голлівуд, за словами А. Скотта,

Технологічний розвиток кіноіндустрії за М. Хеджіном Юном



на «злітно-посадкову смугу» (Scott, 2005, p. 33) для запуску в майбутньому крупних проєктів. Також розвинувся високий рівень вертикальної інтеграції галузі, яка мала посісти місце в рамках організаційної моделі кіноіндустрії (Storper & Christopherson, 1987), поглибилася співпраця анімаційних студій із головними голлівудськими кіностудіями, які є їхніми важливими клієнтами та потужними дистриб'юторами.

У цей же період було запроваджено одну з найважливіших технологічних змін у кіноіндустрії: додавання звуку до фільмів (Acheson & Maule, 1994, p. 837). Перший звуковий фільм — «Співак джазу» (1927). Це, по-перше, розширило ринок американських фільмів, зважаючи на поширеність англійської мови в більшості країн світу як побічний продукт британського та американського впливу (Dixon & Zonn, 2004), по-друге, встановило тісний зв'язок між виробництвом «розмовних» фільмів та індустрією звукозапису завдяки продажу оригінальних саундтреків, і, по-третє, суттєво підвищило популярність анімаційних фільмів й утвердило анімацію як важливий інструмент розвитку кіноіндустрії. Першим, хто застосував звук у сфері анімації, був В. Дісней: ідеться про його доволі успішний анімаційний фільм «Пароплавчик Віллі» (1928) та надзвичайно популярний анімаційний персонаж Міккі Маус (Wright, 2005, p. 31).

Відтоді як анімаційні студії переїхали до Каліфорнії, почалися «золоті роки» мультфільмів. Слідом за Міккі Маусом неабияку популярність здобули анімаційні персонажі Бетті Буп і Даффі Дак. Зростання попиту спричинило тиск на студії, що породило головну проблему: аніматори голлівудських студій від надмірного навантаження швидко «вигорали», водночас отримуючи нижчу зарплату, ніж ті, хто працював над живими фільмами (Barrier, 1999, p. 55–58). «Механічність» роботи, з огляду на щільні графіки та багатогодинний робочий день, оснований на «системі Брея-Герда» (Brya-Hurd system), з одного боку, забезпечила зростання обсягів виробництва, а з іншого, перетворила працівників на дешевих і некваліфікованих «елементів конвеєра» з різними зарплатами (Bryman, 2000). Саме так і з'явився «фордизм» анімаційної індустрії.

Страйк анімаційних студій у 1941 р., а згодом і депресія 1950-х рр. у кіноіндустрії США, що співпала з поширенням телемовлення, змусила студії шукати дешевшу робочу силу деінде. Це зумовило вихід анімаційної індустрії у другій половині ХХ ст. на глобальний рівень, де першими офшорними виробничими майданчиками були Японія та країни Східної Європи (Solomon, 1989, p. 77). Багато студій скоротили робочі місця впродовж 1950-х рр. і ситуація з «Metro-Goldwyn-Mayer» чітко ілюструє цю тенденцію. Її анімаційний відділ був закритий у 1957 р., після чого працівники перейшли на телебачення і почали створювати телевізійну анімацію самостійно. Водночас агломераційна економіка дозволяла фірмам (студіям) у Голлівуді знижувати витрати на виробництво у зв'язку з близькістю до інших фірм або послуг. Значна кількість високоякісної робочої сили, зокрема фрілансери, лише виграла від обсягів і різноманітності регіональної економіки Лос-Анджелеса, здобувши переваги від зниження собівартості виробництва та економії на масштабах і обсягах, оскільки позаштатні аніматори та інші наближені до них фірми розташовувалися поблизу великих анімаційних студій у Голлівуді (Barrier, 1999).

Починаючи з другої половини ХХ ст., в анімаційних студій з'явився новий важливий клієнт — телемережі, а подальше поглиблення індустріалізації в галузі та розширення ринку стали можливими завдяки новій технології: зображенню, згенерованому комп'ютером (computer-generated imagery — CGI). Спочатку ця технологія розроблялася переважно в університетах для академічних цілей у рамках співпраці експертів з питань інформаційних технологій та мистецтвознавців. Згодом з'являються «Західний світ» (1973) та «Голод» (1973), де останній був першим фільмом на базі 2D computer-generated imagery, номінованим Академією (Jones & Oliff, 2007, p. 52). Використання цієї технології у сиквелі «Світ майбутнього» (1976), «Зоряних війнах» (1977) Дж. Лукаса та «Близьких контактах третього ступеня» (1977) С. Спілберга остаточно підтвердило ефективність CGI для розвитку кіно- та анімаційної індустрій.

У 1980-х рр., після двох десятиліть перерви, 2D-анімаційні фільми почали знову активно

знімати для кінотеатрів: «Зоряний шлях 2: Гнів Хана» (1982) Н. Меєра, «Трон» (1982) С. Лісбергера, «Останній зоряний боєць» (1984) Н. Касла, «Американський хвіст» (1986) Д. Блута, а також відома кінокомедія та анімаційно-ігровий фільм «Хто підставив кролика Роджера» (1988) Р. Земекіса, загальні збори якої в прокаті склали \$300 млн. У 1989 р. В. Дісней випускає повнометражний анімаційний фільм «Русалонька», успіх якого в кінотеатрах спонукав до подальшої діяльності в цьому напрямку: «Красуня і Чудовисько» (1991), «Аладдін» (1992) та «Король Лев» (1994). Це був початок нової ери мультфільмів. Загалом з 1989 р. В. Дісней випускав один анімаційний фільм на рік, що мав успіх як у кінотеатрі, так і у сфері продажу відеокасет і DVD-дисків по всьому світу. До речі, саме розвиток домашніх і персональних девайсів відіграв не останню роль у становленні поствиставкового ринку, а вищезначений успіх В. Діснея активізував конкуренцію, інколи доволі жорстку, з іншими студіями (DreamWorks, Studio Ghibli), і вивів анімаційну індустрію з депресії на новий рівень наприкінці 1980-х рр.

Порівняно з CGI-анімацією, монохроматична комп'ютерна анімація 1960-х рр. була надзвичайно простою і створювалася в лабораторіях Массачусетського технологічного інституту, Університету штату Юта та Нью-Йоркського технологічного інституту за фінансової підтримки Агентства передових оборонних дослідницьких проєктів США (DARPA) (Bendazzi, 1994, р. 44). Подальше використання техніки CGI в науково-фантастичних фільмах і в інших стрічках для досягнення бажаних візуальних ефектів призвело до зміни естетичних смаків аудиторії та більшого її залучення до процесу кіновиробництва. Перше масштабне задіяння комп'ютерної анімації бачимо в мультиплікації «Великий мишачий детектив» (1986) студії В. Діснея (Jones, Oliff).

Важливо зазначити, що виробничий процес CGI-анімації починається з 2D-техніки на етапі концептуалізації, особливо дизайну персонажів, а далі, якщо режисер і аніматори задоволені дизайном, розпочинається моделювання в 3D (Wright, 2005, р. 72). Працюють у такий спосіб не лише над персонажами, а й над фоном. Це

потребувало не лише більших бюджетів, а й кваліфікованих CGI-аніматорів, котрі володіють необхідними комп'ютерними навичками (Crawford, 2003, р. 111). Звісно ж, це відобразилося на прокаті, про що свідчать дані щодо повнометражних фільмів, які мали найбільший успіх на ринку США, приміром, з 2004 по квітень 2008 р. (Hyejin Yoon, 2008, р. 33) (табл. 1).

Отже, з усіх вищеперелічених найкращих анімаційних фільмів за загальним прибутком у національному прокаті, 21 з них (87,5%) створено з використанням CGI як передової на той час технології. Це вкотре підкреслює, що анімаційна індустрія наприкінці XX — на початку XXI ст. продовжила розвиватися доволі швидкими темпами та розширила свої можливості на інші сегменти індустрії розваг, доводячи усім, що анімація може бути не лише унікальним продуктом аудіовізуальної творчості з естетичної точки зору, а ще й неабияк прибутковою. Наприклад, відеоігри вдосконалилися та стали широко популярними завдяки своїй реалістичній графіці не без участі технології CGI і мультиплікаційної та анімаційної індустрій (Johns, 2006), водночас розвиток виставкових технологій, як-от домашніх електронних девайсів, перетворив продажі DVD на один із найприбутковіших сегментів світового ринку анімації.

Висновки. Отже, розглянувши окремі аспекти становлення та поточну ситуацію в анімаційній індустрії станом на початок XXI ст., відзначимо, що вона нині вважається повноцінним сегментом аудіовізуальної індустрії, пройшла складний шлях розвитку в коеволюції з кіноіндустрією, пережила глобалізацію виробництва та поширення. Індустрія анімації виникла в США під впливом кінематографу, а її подальше становлення було детерміноване двома основними факторами: технологічним розвитком, що вможливив диверсифіковані ринки та продукти, поліпшив здатність аніматорів висловлювати власні творчі ідеї, крім того, сприяв розширенню глобального ринку та багатьох регіональних ринкових ніш, а також тенденцією зниження собівартості виробництва, що забезпечила базові умови для виробництва анімації в інших країнах-субпідрядниках.

Таблиця 1

**Дані щодо повнометражних фільмів, які мали найбільший успіх на ринку США
(2004 — по квітень 2008 р.)**

Заголовок	Рік	Дистриб'ютор	Загальні збори (\$)	Тип
«Шрек»	2004	Dream Works (далі — DW)	441,226,547	CGI
«Шрек 3»	2007	Paramount (далі — Par) / DW	322,719,944	CGI
«Суперсімейка»	2004	Buena Vista (далі — BV)	261,441,092	CGI
«Тачки»	2006	BV	244,082,982	CGI
«Елвін і бурундуки»	2007	20th Century Fox (далі — CF)	217,275,958	CGI
«Рататуй»	2007	BV	206,445,654	CGI
«Щасливі ніжки»	2006	Warner Brothers (далі — WB)	198,000,317	CGI
«Льодовиковий період 2: Глобальне потепління»	2006	CF	195,330,621	CGI
«Мадагаскар»	2005	DW	193,595,521	CGI
«Сімпсони у кіно»	2007	CF	183,135,014	2D
«Полярний експрес»	2004	WB	162,775,358	CGI
«Лісова братія»	2006	DW	155,019,340	CGI
«Хортон»	2008	CF	150,093,773	CGI
«Курча Ципа»	2005	BV	135,386,665	CGI
«Роботи»	2005	CF	128,200,012	CGI
«Бі Муві: Медова змова»	2007	Par/DW	126,631,277	CGI
«Беовульф»	2007	Par	82,195,215	CGI
«Будинок-монстр»	2006	Sony Pictures (далі — SP)	73,661,010	CGI
«Роги і копита»	2006	Par	72,637,803	CGI
«Змивайся»	2007	Par/DW	64,665,672	CGI
«Тримай хвилю»	2007	SP	58,867,694	CGI
«Воллес і Громіт: Прокляття кролика-перевертня»	2005	DW	56,110,897	Stop-motion animation
«Труп нареченої»	2005	WB	53,359,111	Stop-motion animation
«Правдива історія Червоного капелюшка»	2005	The Weinstein Company	51,386,611	CGI

Після Другої світової війни спостерігалось різке падіння показів мультфільмів у кінотеатрах, але з появою й поширенням телебачення для анімаційної індустрії відкрилися нові можливості. Звільнені з Голлівуду аніматори доєдналися до телеіндустрії, а регулярний показ мультфільмів на телебаченні створив безперервний попит на анімацію, що зміцнило її світове виробництво. Істотні зміни відбулися в 1980-х рр., коли після майже десятиліть перерви 2D-анімаційні фільми почали знову активно знімати для кінотеатрів, а в рамках анімаційної індустрії

сформувалися два виміри — локально-ремісничий стиль і глобалізована голлівудська система. Технологічний детермінізм призвів до появи нових ринків та двох тенденцій у межах анімаційного виробництва: масового виготовлення для нетеатральних (non-theatrical) ринків й CGI-блокбастерів на світовому ринку. Нині чимало анімаційних студій в усьому світі рівняються на американські «Pixar» або «DreamWorks», адже саме в США відбулися без перебільшення епохальні зміни, пов'язані з використанням дешевого програмного забезпечення і швидким рендерингом

CGI-анімації, що назавжди змінило телевізійну анімацію та мало суттєвий вплив на географію анімаційної індустрії.

Подальшого дослідження потребують питання вдосконалення анімаційних технологій,

розробки художньо-технологічної класифікації анімаційних творів та впливу інноваційного технологічного обладнання й цифрових здобутків на еволюцію художньої образності анімаційного мистецтва у XXI столітті.

Список посилань

- Субкультура аніме у молодіжному середовищі: інформаційна довідка із серії «Панорама світу» (2017). Н. О. Кліменко (Уклад.). МІ КRC «КОБЮ».
- Alderson, A. & Beckfield, J. (2004). Power and position in the world city system. *American Journal of Sociology*, 109(4), 811–851.
- Barrier, M. (1999). *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*. Oxford University Press.
- Bendazzi, G. (1994). *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. Indiana University Press.
- Bryman, A. (2000). Telling technological tales. *Organization*, 7(3), 455–475.
- Buchan, S. (2013). *Pervasive Animation*. Routledge.
- Crawford, A. (2003). The digital turn: animation in the age of information technologies. In *Prime-Time Animation: Television Animation and American Culture*, 110–130. C. Stabile and M. Harrison (Editors). Routledge.
- Dixon, D. P. & Zonn, L. E. (2004). Film networks and the place(s) of technology. In *Geography and Technology*, 243–266. S. Brunn, S. Cutter and J. W. Harrington (Editors). Kluwer Academic Publishers.
- Heller, S. (2019). Below-the-line creativity and authorship in animation: the reality of animation production. *Revue Française Des Sciences de l'information et de La Communication*, 18. OpenEdition Journals. <https://journals.openedition.org/rfsic/8071#abstract>
- Hyejin Yoon, M. A. (2008). *The animation industry: technological changes, production challenges, and global shifts*. [Thesis, Doctor of Philosophy, Ohio State University].
- Johns, J. (2006). Video games production networks: value capture, power relations and embeddedness. *Journal of Economic Geography*, 6(2), 151–180.
- Jones, A. & Oliff, J. (2007). *Thinking Animation: Bridging the gap between 2D and CG*. Thompson Course Technology TTP.
- Kao, P. (2019). Development and design of animation derivatives based on users' perceptual needs. *Fash. Color*, 12, 43–44.
- Liu, K. & Sun, X. Q. (2020). Research on the Development and Innovation of Animation Industry in Jilin Province in the Internet BigData Era. *International Conference on New Energy and Sustainable Development. IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science 619*. IOPscience. <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/619/1/012073/pdf>
- McLaughlin, D. (2001). *A Rather Incomplete but still Fascinating History of Animation*. <https://silo.tips/download/a-rather-incomplete-but-still-fascinating-history-of-animation-by-dan-mclaughlin>
- Mieizas, S. J. & Kuperman, J. C. (2000). The community dynamics of entrepreneurship: the birth of the American film industry, 1895–1929. *Journal of Business Venturing*, 16(3), 209–233.
- Muharam, N. B., & Sidli, N. A. R. B. A. (2020). Rubber Hose Animation: The Exploration towards the History and Understanding of Animation Industry. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 10(12), 575–582.
- Reinke, S. (2005). The World is a Cartoon: Stray Notes on Animation. In *The Sharpest Point: Animation at the end of Cinema*, 9–25. XYZ Books.
- Scott, A. J. (2005). *On Hollywood*. Princeton University Press.
- Solomon, C. (1989). *Enchanted Drawings*. Alfred A. Knopf.
- Storper, M. & Christopherson, S. (1987). Flexible specialization and regional industrial agglomerations: The case of the U.S. motion picture industry. *Annals of the American Geographers*, 77(1), 104–117.
- Summers, S. (2020). *DreamWorks Animation: Intertextuality and Aesthetics in Shrek and Beyond*. Palgrave Macmillan.
- Turquety, B. (2014). *Inventing Cinema: Machines, Gestures, and Media History*. T. Barnard (Trans.). Amsterdam University Press.
- Wright, J. A. (2005). *Animation Writing and Development: From Script Development to Pitch*. Focal Press.

References

- Anime subculture in the youth environment: information notes from the series "Panorama of the World"* (2017). N. O. Klimenko (Compiler). MI KRC "KOBIU". [In Ukrainian].
- Alderson, A. & Beckfield, J. (2004). Power and position in the world city system. *American Journal of Sociology*, 109(4), 811–851. [In English].
- Barrier, M. (1999). *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*. Oxford University Press. [In English].
- Bendazzi, G. (1994). *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. Indiana University Press. [In English].
- Bryman, A. (2000). Telling technological tales. *Organization*, 7(3), 455–475. [In English].
- Buchan, S. (2013). *Pervasive Animation*. Routledge. [In English].
- Crawford, A. (2003). The digital turn: animation in the age of information technologies. In *Prime-Time Animation: Television Animation and American Culture*, 110–130. C. Stabile and M. Harrison (Editors). Routledge. [In English].
- Dixon, D. P. & Zonn, L. E. (2004). Film networks and the place(s) of technology. In *Geography and Technology*, 243–266. S. Brunn, S. Cutter and J. W. Harrington (Editors). Kluwer Academic Publishers. [In English].
- Heller, S. (2019). Below-the-line creativity and authorship in animation: the reality of animation production. *Revue Française Des Sciences de l'information et de La Communication*, 18. OpenEdition Journals. <https://journals.openedition.org/rfsic/8071#abstract>. [In English].
- Hyejin Yoon, M. A. (2008). *The animation industry: technological changes, production challenges, and global shifts*. [Thesis, Doctor of Philosophy, Ohio State University]. [In English].
- Johns, J. (2006). Video games production networks: value capture, power relations and embeddedness. *Journal of Economic Geography*, 6(2), 151–180. [In English].
- Jones, A. & Oliff, J. (2007). *Thinking Animation: Bridging the gap between 2D and CG*. Thompson Course Technology TTP. [In English].
- Kao, P. (2019). Development and design of animation derivatives based on users' perceptual needs. *Fash. Color*, 12, 43–44. [In English].
- Liu, K. & Sun, X. Q. (2020). Research on the Development and Innovation of Animation Industry in Jilin Province in the Internet Big Data Era. *International Conference on New Energy and Sustainable Development. IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science 619*. IOPscience. <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/619/1/012073/pdf>. [In English].
- McLaughlin, D. (2001). *A Rather Incomplete but still Fascinating History of Animation*. <https://silo.tips/download/a-rather-incomplete-but-still-fascinating-history-of-animation-by-dan-mclaughlin>. [In English].
- Mieizas, S. J. & Kuperman, J. C. (2000). The community dynamics of entrepreneurship: the birth of the American film industry, 1895–1929. *Journal of Business Venturing*, 16(3), 209–233. [In English].
- Muharam, N. B., & Sidli, N. A. R. B. A. (2020). Rubber Hose Animation: The Exploration towards the History and Understanding of Animation Industry. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 10(12), 575–582. [In English].
- Reinke, S. (2005). The World is a Cartoon: Stray Notes on Animation. In *The Sharpest Point: Animation at the end of Cinema*, 9–25. XYZ Books. [In English].
- Scott, A. J. (2005). *On Hollywood*. Princeton University Press. [In English].
- Solomon, C. (1989). *Enchanted Drawings*. Alfred A. Knopf. [In English].
- Storper, M. & Christopherson, S. (1987). Flexible specialization and regional industrial agglomerations: The case of the U.S. motion picture industry. *Annals of the American Geographers*, 77(1), 104–117. [In English].
- Summers, S. (2020). *DreamWorks Animation: Intertextuality and Aesthetics in Shrek and Beyond*. Palgrave Macmillan. [In English].
- Turquety, B. (2014). *Inventing Cinema: Machines, Gestures, and Media History*. T. Barnard (Trans.). Amsterdam University Press. [In English].
- Wright, J. A. (2005). *Animation Writing and Development: From Script Development to Pitch*. Focal Press. [In English].

.....
І. П. Печеранський, доктор філософських наук, професор, кафедра філософії та педагогіки, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

.....
I. Pecheranskyi, Doctor of Philosophy, professor, Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА В ІГРОВОМУ І ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

О. О. Косачова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
kosachovaolgaaleks@gmail.com

O. Kosachova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-0030-7892>

О. О. Косачова. Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз

У статті аналізуються метаморфози висвітлення історичних та актуальних проблем в ігровому й документальному кіно. Автор окреслює загальну складність історичного жанру, що часто супроводжується критикою суспільства, владних структур, кінокритиків тощо. Виконано аналіз драматургії фільмів, а також виражальних режисерсько-операторських засобів і прийомів, звукорежисури. Особливу увагу приділено аналізу методів збору інформації в документальних фільмах, властивих телерепортерству: спостереження, робота з документами, інтерв'ю тощо. Детально розглядаються партисипативний та поетичний стилі документального кіно. Виявлено, що документальне кіно є більше незалежним, ніж ігрове, насамперед від бюджетних питань та відгуків критиків, тому коло проблем, висвітлених у документальних кінотворках, є значно ширшим. Документальний кінематограф також багатший виражальними засобами. Автори сучасної історичної драми, наслідуючи документальний формат, зловживають статичними кадрами та замкнутим простором, хронікальним переліком подій і послідовним монтажем. Висловлено пропозиції щодо перегляду принципів роботи над історичним жанром, що дозволить вийти на новий рівень розвитку ігрового кіно.

Ключові слова: ігрове кіно, історичне кіно, історична драма, документальне кіно, журналістське розслідування, виражальні засоби.

O. Kosachova. Historical Themes in Fiction and Documentary Cinematography: Comparative Analysis

The purpose of this article to investigate the peculiarities of the representation of historical transformations in fiction and documentary cinematography, to reveal the artistic potential of cinema in the coverage of historical issues.

The methodology. The main methods of cognition were used: socio-communicative, axiological, culturological approaches, figurative-stylistic analysis and structural-functional method, art history approach combined with morphological analysis, hermeneutic approach. The specified methods contributed to the in-depth study of fiction and documentary films aimed at the coverage of historical or current events.

The results. In the course of the study, it was found that the line between documentary and fiction films is extremely thin, especially when the films claim to cover historical events or real figures. Despite the fact that fiction cinema is realized thanks to the play of actors, and documentary cinema is realized thanks to the shooting of real participants in the events, the means of expression of both types of cinematography are similar. One of the results of the analysis was the conclusion that documentary cinema uses a greater number of expressive means than fiction films. This is due to the fact that the directors of fiction films strive to document the aesthetics of the film, and the directors of the documentary, on the contrary, to strengthen the artistic component. Historical themes combine documentary and fiction films, while the aesthetics of documentary films is more diverse.

The scientific novelty of the research. In this research for the first time, we investigated the historical transformations in fiction and documentary cinematography from the point of view of cultural meanings and aesthetic foundations of both types of cinema, and also analyzed the potential of cinematography to reveal hot and controversial topics on the example of contemporary cinema works.

The practical significance of the article. The presented research can be used by filmmakers in both the field of fiction and documentary cinema in order to create an objective, unbiased and artistically valuable screen product. In addition, the conducted analysis can be useful in teaching professional courses in the specialty 021 "Audiovisual art and production".

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

Keywords: *fiction cinema, historical cinema, historical drama, documentary cinema, journalistic investigation, means of expression.*

Актуальність теми дослідження. Розкриття історичної тематики засобами кінематографу — складний і багатогранний процес. З одного боку, глядач вимагає історичної точності; з іншого, він не завжди готовий сприймати нові, іноді шокуючі факти про дійсність. Якщо для документалістики характерна історична складова, то з ігровим усе набагато складніше. Будь-який ігровий фільм відображає реальні стосунки між людьми, і навіть фантастика має реальне підґрунтя щодо боротьби добра й зла, розкриваючи загальнолюдські цінності та філософські проблеми, які хвилюють людство. Водночас чим ширше й абстрактніше висвітлюються події, тим легше режисерові уникнути критики суспільства, владних структур, церковних інституцій. Важливим питанням є жанрова диференціація ігрового та документального кіно, яка докорінно змінює призначення художнього змісту й цілі впливу кожного окремого фільму зокрема. Наприклад, темний час інквізиції характеризується оманом і невіглаством того часу. Водночас більшість фільмів, які торкаються цієї теми, спекулюють на темі містики, показуючи «справжніх» відьом, які насилають людству нещастя та прокляття («Останній мисливець на відьом», «Сезон відьом», «Монахія») тощо. Окремо можна означити фільми жахів, мета яких — викликати в глядача відчуття страху і саспенсу за допомогою особливих, типових саме для цього жанру, прийомів. Кожен жанр ігрового кіно має на меті свої цілі та використовує власні виражальні засоби. До історичних подій звертаються різні жанри ігрового кіно, але на історичну точність претендує передусім історична драма, яка і буде проаналізована в цьому дослідженні поряд із творами документального кіно.

Постановка проблеми. Визначення історичних трансформацій у сучасному кінематографічному процесі є надзвичайно важливим, так само, як і пошуки межі між ігровими і документальними видами кінематографу, особливо зважаючи на те, що обидва прагнуть висвітлювати історичну правду. Згадаємо гібридні жанри:

докуфікшен та мок'юментарі. Докуфікшен (від комбінації слів «documentary» — документальний та «fiction» — ігровий) — це гібридний жанр (на перетині ігрового та документального кіно), у якому беруть участь реальні люди в реальних обставинах, але сама дія — постановка. Мок'юментарі (від «documentary» — документальний та «mock» — насмішка) — це жанр ігрового кіно, що відтворює естетику документального кіно у вигаданих сюжетах заради містифікації чи пародії. У цьому дослідженні важливо насамперед виявити культурні смисли та виражальні засоби, якими керуються сучасні кінематографісти, досліджуючи історичні події, що мають гострий вплив на сучасність. Не менш важливо розібратися з тим, який вид кінематографу — ігровий чи документальний має більше креативного потенціалу та суспільної підтримки для розкриття актуальних сучасних проблем.

Методологія дослідження. У розвідці використано джерела, присвячені проблематиці мистецтвознавства, зокрема ігровому та документальному кіно, соціальних комунікацій і журналістики, культурології, історії Західної Європи та США. Емпіричною базою дослідження є документальні та ігрові історичні фільми, присвячені актуальним проблемам сучасності. У праці використано основні методи пізнання: соціокомунікаційний, аксіологічний, культурологічний підходи, образно-стилістичний аналіз та структурно-функціональний метод, мистецтвознавчий підхід у поєднанні з морфологічним аналізом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Під час дослідження проаналізовано наукові статті, присвячені морфологічним особливостям та виражальним засобам аудіовізуального мистецтва: проблематика морфологічної трансформації аудіовізуальної сфери та сфери креативних індустрій першої чверті ХХІ ст. (Алфьоров & Алфьорова, 2022); основні прояви дисипативності між кінематографічною, телевізійною та інтернет-морфологіями (Алфьорова, 2019); інтерпретація специфіки візуальних конструкцій як вияву соціокультурних трендів і процесів зворотного впливу (Кислюк, 2020), потенціал кіномови для вільного і творчого висвітлення авторських ідей у площині кіно

(Гориславець, 2021); трансформація засобів виражальності сучасних телевізійно-комунікативних форм (Межирова, 2020); сучасні тенденції реалізації інфотейнменту в українській телевізійній документалістиці на прикладі документалістики (Чорна, 2020).

Джерелознавчий аналіз надає змоги зафіксувати неабиякий інтерес науковців до аналізу сучасної кіномови та жанрових метаморфоз у кіно, на ТБ та в Інтернеті; проте слід відзначити недостатню кількість праць із питань презентації гострих дискусійних питань в ігровому та документальному кіно. Також бракує досліджень, пов'язаних із сучасною науковою рефлексією щодо балансу та співвідношення ігрових і документальних фільмів у сучасному світовому кінопроцесі. Так, кожен режисер на своєму шляху постає перед вибором між мистецтвом як дзеркалом життя та мистецтвом як ресурсом його перетворення. Мабуть, у цьому і полягає принципова різниця між ігровим і документальним кіно. Незалежно від виду кінематографа, це дослідження базується на одному із принципів британського мистецтвознавця К. С. Маккензі, який наголошував на інтелектуальній ролі художньої творчості: «...мистецтво має робити щось більше, ніж приносити задоволення... Мистецтво — не льодяник та не склянка кюммеля. Воно має впливати на життя людини і робити сильнішим її дух» (Clark, 1960, p. 15).

Однією з проблем ігрового кіно є фінансування, яке узалежнює ігрове кіно. Відомий автор документальних фільмів ВВС М. Рабігер так характеризує цю проблему: «Тільки уявіть собі, скільки великих літературних творів існувало б, якби Джейн Остін, Гі де Мопассан, Доріс Лессінг, Джон Апдайк та інші письменники, які спеціалізуються на розкритті значущих тем у життях пересічних людей, були змушені претендувати на величезні суми корпоративних грошей, перш ніж написати хоча би одне слово. Наші бібліотеки перетворилися б на сховища, що містять лише романи із супермаркетів» (Rabiger, 1987, p. 171–172). Дослідження М. Рабігера «Режисура документального кіно» демонструє читачеві дивовижний баланс між соціальною та творчою роллю документального кіно й технічними проблемами кіновиробництва.

Іншим джерелом, яке стало концептуальною основою для дослідження, є праця Р. Маккі «Історія: зміст, структура, стиль і принципи написання сценарію», окреме місце в якій відведено історичному жанру. Історію людства дослідник порівнює зі скринню зі скарбами, яка запечатана і має попереджувальний напис: «Те, що минуло, має стати теперішнім. Сценарист — це не поет, який сподівається бути відкритим після смерті. Він повинен знайти аудиторію вже сьогодні. Отже, найкраще використання історії та єдиний законний привід знімати фільм про минуле й таким чином додати незліченні мільйони до бюджету — використовувати минуле як прозоре скло, крізь яке ви показуєте нам сьогодні» (McKee, 1997, p. 83). Звернення до історичної (чи сучасної) тематики в кіно несе багато ризиків і небезпек, перегукуючись з одним із найскладніших жанрів аналітичної публіцистики — журналістським розслідуванням, зверненням до минулого чи сучасності.

Особливий інтерес у контексті цього дослідження становлять публікації провідних науковців світу, присвячені розвитку документального кіно як засобу не лише висвітлення, а й вирішення нагальних соціальних проблем: расової та економічної несправедливості (Canella, 2017); захисту навколишнього середовища (Yeo et al., 2018); глобального потепління ((Bieniek-Tobasco et al., 2020); расизму і прав жінок (Nakamura, 2020).

Окреме місце серед цих публікацій належить дослідженню Л. Накамури «Почуватися добре від поганого самопочуття: добродісна віртуальна реальність і автоматизація расової емпатії» (Nakamura, 2020), присвячене феномену емпатії в документальних фільмах. Науковиця досліджує важливе протиріччя: з одного боку, емпатія є важливим засобом підтримки інтересу глядача. Але, з іншого, емпатія як така без конкретних дій не здатна привести до конструктивних змін у суспільстві: «ідея співчуття означає, що її небезпечно переоцінюють як спосіб вирішення страждань інших людей... Почуття заміняє собою дію, тому що здається, що між ними немає життєздатного граничного простору... Задоволення токсичного ґатунку, що пропонуються спостерігачам за расовими стражданнями у VR, затуляють вирішення цієї проблеми»

(Nakamura, 2020, p. 61). Ці твердження змушують поглянути на проблематику документалістики з іншого ракурсу — що викликає інтерес глядача до сучасного кіно — задоволення від спостереження за чужими стражданнями чи щире бажання допомогти.

До важливого блоку проаналізованих публікацій належать статті, присвячені розвитку сучасних медіа, зокрема питанням конвергенції, впливу ЗМІ на результати кінопрокату (Habel et al., 2018; Perreault et al., 2019; Bergland et al., 2018; Tefertiller et al., 2020; Anderson-Lopez et al., 2021). Наприклад, П. Хейбл у статті «Новинарне та інформаційне лідерство в цифрову добу» (Habel et al., 2018) порушує проблему ролі еліт у формуванні інформаційного порядку денного: «коли представники елітарної преси, наприклад “The New York Times” або “The Wall Street Journal” публікують новини та інформацію про подію чи проблему, інші журналісти сприймають цю історію як важливу. У цій структурі журналісти налаштовані на поведінку своїх колег із визнаних інформаційних агентств, і вони регулярно використовують їхні оцінки як орієнтир для власного вибору та контролю» (Habel et al., 2018, p. 3). Цей результат дослідження не можна ігнорувати, адже він стосується і табуйованих тем у кіно, про які йтиметься в цій статті.

Одним із концептуальних досліджень є стаття Дж. Міранди-Габл «Аналітична модель екосистем трансмедійної оповіді в аудіовізуальній галузі: іспанська модель Міністерства часу» (Miranda-Galbe et al., 2021), присвячена глобальній проблемі трансмедійних наративів у сучасному комунікаційному суспільстві. За словами автора, «кількість інформації, з якою взаємодіє аудиторія за допомогою різних засобів масової інформації, надає можливості послідовникам цих величезних всесвітів глибше взаємодіяти з історією, ніж взаємодіючи з одним медіа» (там само, p. 3). У рамках своєї моделі трансмедійної оповіді автор представляє наративні системи в трансмедійному всесвіті, які розкривають можливості та ступінь взаємодії між різними медіа. Діаграма Дж. Міранди-Габл дозволяє означити та проаналізувати місце сучасного ігрового й документального кіно в глобальному соціокомунікативному просторі.

У цьому дослідженні також розглядалися статті, присвячені різним аспектам документального кіно: технології віртуальної реальності (Engberg et al., 2020), концептуальне відео (Sheehan, 2019), фільми про подорожі (Courtney, 2018). Цікавими були також публікації, присвячені різним режисерським стилям у створенні документалістики в національному аспекті: Латинська Америка, Панамериканський союз (Fox, 2018), Галісія (Іспанія) (Amago, 2018), Японія (Jesty, 2019; Miyao, 2019).

Також у процесі дослідження розглядалися проблеми еволюції та виражальних засобів ігрового кіно (Betancourt, 2018; Ness, 2021; Cashman, 2019; Kretz, 2019). Проблема розкриття історичної правди аналізує В. Б. Робізон «Ланкастерці, Тюдори та Друга світова війна: британські та німецькі історичні фільми як пропаганда, 1933–1945» (Robison, 2020). Автор досліджує феномен пропаганди в ігрових фільмах, а також пропонує власний підхід до вивчення історичного кіно. Науковець відзначає відносність поняття «пропаганда», яке може використовуватися як на благо, так і на шкоду. З одного боку, «найкраще мистецтво — це те, що звертається до найкращого в людстві та викликає найкращу поведінку» (Robison, 2020, p. 20), незважаючи на історичну точність. З іншого боку, «усі історичні фільми були б ліпшими, якби приділяли більше уваги історичності» (там само, p. 20), зазначає автор. Багато режисерів можуть виправдовувати історичні неточності твердженнями про втрату більшості джерел відображеної епохи, однак В. Б. Робізон цілком справедливо вважає це виправдання непереконливим і зазначає: «Справжні історики використовують безліч джерел, підходять до них із критичним скептицизмом і усвідомленням того, як і чому вони були створені, і визнають, коли вони спекулюють» (там само, p. 21).

Слід зазначити, що в рамках цього дослідження також аналізувалися статті про соціальні та демократичні основи суспільства, з-поміж яких слід відзначити розвідку С. Фрімен «Демократія, релігія і суспільні засади» (Freeman, 2020). Автор стверджує: «Державне схвалення християнства чи релігії загалом ставить під сумнів політичну рівність тих, хто її відкидає» (там само, p. 37).

Незважаючи на те, що релігія формально відокремлена від держави, її вплив на демократичні свободи громадян глобальний.

Описуючи основи демократії, дослідник зазначає: «Конвенція демократії полягає в тому, що уряд має сприяти загальному благу. Загальне благо громадян ґрунтується на їхніх спільних громадянських інтересах, включаючи безпеку самих себе та свого майна, рівні основні свободи, різноманітні можливості й достатній соціальний мінімум. Громадські інтереси людей ґрунтуються на тому, що Джон Ролз називає «політичними цінностями справедливості та громадського розуму»» (Freeman, 2020, p. 37).

Мета статті — дослідити особливості висвітлення історичної тематики в ігровому і документальному кінематографі, здійснивши порівняльний аналіз двох видів кіно; розкрити мистецький потенціал кінематографу у висвітленні історичної проблематики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглянемо особливості історичних трансформацій в ігрових фільмах. Фільм-розслідування «У центрі уваги» (реж. Т. Мак-Карті, 2015 р., США) присвячений подіям, які стосуються католицького скандалу із сексуальними домаганнями в Бостоні, який призвів до відставки кардинала Б. Ф. Лоу. Новий головний редактор щоденної газети «The Boston Globe» запрошує журналістів відділу «Spotlight» розглянути тему сексуального насильства над дітьми в церквах, що веде до розслідування, яке крок за кроком розкриває нові аспекти злочинної діяльності та змови між священниками. У фільмі детально продемонстрована робота з методами збору інформації, отримання доступу до документів, питання журналістської етики. Загалом фільм не про постраждалих, а про журналістів, їхній внесок у розголошення наявної проблеми.

Фільм викликає гостру стурбованість, але в холодній, неупередженій манері. Намагаючись досягнути документальної реалістичності подій, які зображуються, автори фільму мінімізували арсенал режисерських і операторських виражальних засобів. Режисер намагається акцентувати на участі журналістів у цьому розслідуванні, однак час від часу побутові сцени відволікають увагу від головної мети фільму.

Для журналістів — це просто робота, лише одна з можливих тем. Глядач бачить їх за сніданком, миттям посуду, на футбольному матчі чи за грою в гольф тощо. Виникає запитання — як це стосується порушеної проблеми?

У 2013 р. скрипт фільму долучено до чорного списку сценаріїв, але у 2016 р. «У центрі уваги» здобув «Оскар» за найкращий фільм і найкращий оригінальний сценарій. Резонансу в колах церковних відомств вдалося уникнути завдяки правильно розставленим акцентам. Сценарист Дж. Сінгер пояснив: «Ця історія не про викриття католицької церкви. Ми не виконували місію підривати віру людей. Насправді Том походив з католицької родини. Мотив полягав у тому, щоб розповісти історію точно, одночасно демонструючи силу редакції — те, що сьогодні значною мірою зникло. Ця історія важлива. Журналістика важлива, і в історії є глибше повідомлення» (Iacovetti, 2016).

Фільм «Філомена» (Великобританія, Франція) 2013 р. С. А. Фрїрза вдало поєднує кілька жанрів: драму, комедію та роуд-муві. Сценарій фільму написано за мотивами книги політичного журналіста М. Сіксміта «Втрачена дитина Філомени Лі» і має документальну основу. З-поміж тем поневолення дівчат у притулках, переміщення народжених там дітей до Сполучених Штатів порушується також питання прав людини, зокрема права на життя. У 2017 р. оголошено, що на місці колишнього католицького сиротинця у графстві Голвей було знайдено велике поховання 800 дітей віком від шести до трьох років, і це підтвердило факти, викладені в біографії Ф. Лі.

Дотримуючи формату «У центрі уваги», «Філомена» є фільмом-розслідуванням. Головні герої — журналіст М. Сіксміт і літня жінка Філомена, яка шукає свого сина. Дитину головної героїні забрали черниці, коли дівчина перебувала в притулку святої Магдалини в Ірландії. Через 50 років вона вирішує її розшукати, і в цьому їй погоджується допомогти британський журналіст. У фільмі широко розкриваються методи збору інформації, взаємодія журналіста та редакції, залежність журналіста від вимог редакції.

У фільмі порушується питання віри, яке для багатьох католиків неможливо відокремити від

церковного обряду. Журналіст є критиком і борцем за правду, який прагне притягнути до відповідальності всіх причетних до переміщення ірландських дітей до США. Сама Філомена все прощає. Меседж примирення, що несе фільм, позитивно вплинув на кінокритиків. Фільм здобув немало кінонагород, зокрема чотири номінації на премію «Оскар».

Американська драма 2008 р. «Сумнів» режисера Дж. П. Шенлі здобула п'ять номінацій на премію «Оскар». За сюжетом, директор католицької школи в Бронксі сестра Елоїз підозрює одного зі священників отця Флінна в розбещенні дитини — першого афроамериканця в їхній школі. У неї є підозри, але немає чітких доказів. Вона добивається його звільнення, але весь фільм містить тонкі натяки на упередженість і безпідставність її підозр.

У цьому фільмі, знятому в документальному стилі, можна відзначити яскравий художньо-метафоричний прийом, який фактично підтверджує головну ідею фільму. Це проповідь отця Флінна про нетерпимість і плітки. Він наводить приклад однієї жінки, яка прийшла на сповідь просити вибачення за поширення пліток. Тоді священник сказав їй піти додому, винести подушку і розвіяти її пір'я на вітрові. Після того, як жінка виконала вказівки, священник попросив повернутися і зібрати пір'я. Жінка зрозуміла, що це неможливо виконати, як і забрати свої слова назад. Сцена з пір'ям є однією з найсильніших у фільмі.

Часто буває так, що глядач не готовий до чутливих соціальних тем: «Багато сучасних протиріч настільки хвилюючі або насичені суперечками, що їх складно аналізувати в сучасному контексті, не відчужуючи глядача. Такі дилеми часто краще розглядати на безпечній відстані в часі» (McKee, 1997, р. 83). Тому вирішення конфлікту є єдиним виходом для режисерів, які прагнуть досягти успіху в Голлівуді.

Подібна ситуація характерна для телебачення, яке «зазвичай уникає соціальної критики, незалежно від того, наскільки добре вона аргументована, якщо її не можна безпечно доєднати до відомого імені чи широко визнаного руху. Це не тільки слугує для залучення глядачів, але й

позбавляє канал чи станцію відповідальності за висловлені думки» (Rabiger, 2004, р. 94).

На відміну від попереднього фільму, творці драми 2002 р. П. Маллана «Сестри Магдалини» (Велика Британія, Ірландія) обрали інший шлях — основувати фільм на історіях дівчат, які були примусово ув'язнені в притулках Магдалини. Притулки існували як мережа центрів утримання та «реабілітації» т. зв. «пропащих жінок», яка існувала з кінця XVIII до кінця XX ст. У таких притулках, також відомих як «пральні Магдалини», дівчата мали важкою працею змивати свої «гріхи». До цих установ дівчат відправляли батьки чи опікуни. Якщо їх не забирали звідти, вони працювали там до самої смерті, не маючи ніяких прав. За XX століття більше 30 000 дівчат пережили знущання в цих притулках.

Фільм «Сестри Магдалини» оснований на документальному фільмі «Секс у холодному кліматі». Ці два фільми представляють певну цілісність, розкриваючи долі чотирьох жінок — вихованок притулку Магдалини. Ігровий фільм «Сестри Магдалини» є своєрідною реконструкцією подій, описаних у документальному фільмі передусім не стільки заради художньої цінності фільму, скільки для демонстрації тих подій, які не вдалося зняти документально. При ознайомленні глядача з одним із цих фільмів доцільним буде паралельний показ другого. Реалістичність відображених подій фільму створює відчуття повного занурення в атмосферу притулку. Одна із сюжетних ліній наближає фільм до таких шедеврів кінематографу, як «Пролітаючи над гніздом зозулі» або «Реквієм за мрією», де руйнування психіки, власного «я» часом стає страшнішим за смерть.

Розглянемо детальніше документальну версію подій, репрезентовану в ірландському документальному фільмі «Секс у холодному кліматі» (реж. С. Хамфріс, 1998), який також присвячений жорстокому поводженню з дівчатами в пральнях Магдалини в Ірландії. Його продюсером і режисером став С. Хамфріс. Головна ідея фільму — показати за допомогою методу інтерв'ю історії дівчат, які пройшли через ці заклади. Головні героїні фільму — чотири дівчини (Брігід Янг, Філіс Валентайн, Марта Куні, Крістіна Малкахі), котрі розповідають свої історії під

час інтерв'ю. Окремі коментарі подаються за кадром. Коментарі експертів відсутні, тому фільм набуває елементів портретного, біографічного фільму, де головний герой є колективним. Основними місцями зйомок є церкви, насамперед ікони святої Магдалини, архівні кадри міських та сільських районів Ірландії 1960-х рр., пральні всередині й ззовні, кімнати дівчат, у яких вони давали інтерв'ю. Дівчата розповіли, що не можуть влаштувати своє сімейне життя у зв'язку з психологічною травмою, нанесеною їм монахинями та священнослужителями.

Фільм умовно складається з кількох епізодів: 1) Події, які стали причиною ув'язнення дівчат у пральнях; 2) Життя в притулках; 3) Звільнення та подальше життя. Сценарна форма фільму — чорно-білі архівні кадри та церковний спів, що створює контраст між святістю й чистотою віри, з одного боку, та лицемірством і жорстокістю, з іншого. У фільмі широко використовується такий принцип створення документального образу, як типізація — під час відображення життя особистості виявляються типові ознаки, притаманні її сучасникам; використовуються такі прийоми, як типізація за прототипом, створення психологічного образу, узагальнення життя цілого покоління, оцінка життєвих явищ головним героєм. Очевидно, що героїні фільму були не єдиними жертвами, а лише тими, хто наважився говорити. Водночас у їхніх розповідях уважний глядач побачить масштабну картину того, що відбувалося в Європі.

У фільмі глядач не помітить явного авторського трактування зображених подій та автопортрету (відкрита авторська позиція), жертви самі будують наратив і ці історії є вичерпними. Серед засобів візуальної документальної виражальності — архівний фото- та відеоматеріал, титри. З-поміж засобів звукової виражальності — голоси головних героїв під час інтерв'ю та церковна музика. Методами збору інформації є робота з документами та інтерв'ю. Загалом фільм демонструє цілісну картину рабської праці, приниження ув'язнених дівчат, злочинів католицької церкви середини ХХ століття.

З точки зору правил журналістської етики слід відзначити брак всесторонньої характеристики подій, а саме відсутність коментарів

представників церкви. З іншого боку, подібні інтерв'ю в інших документальних фільмах («Нікому не кажи», «Mea Maxima Culpa: Тиша в домі Господньому») свідчать, що від священнослужителів глядач не почує нічого, крім спростувань чи виправдань. Слід також відзначити брак образності фільму, обмеженість виражальних операторських і режисерських засобів. Однак портретність фільму, основана на уявленні про систему цінностей дівчат, цілком витримана. У цьому випадку зміст важливіший за форму та сповідальність фільму, щирість і відкритість дівчат забезпечують істотну емоційну складову.

Головна ідея наступного фільму «Тільки не кажи нікому» (польськ. «Tyłko nie mów nikomu») (реж. Т. Секельський, 2019 р., Польща) — розкриття масштабів педофілії в польських церквах, тотальне замовчування злочинів священників від правосуддя та суспільства загалом. Коло персонажів фільму досить широке: жертви сексуального насильства (зокрема Анна Чарна, Марек Мелевчик, Анджей Скшипковський), звинувачені священники, представники духовенства, юристи, лікарі, журналісти, звичайні громадяни. Одними з героїв є автори фільму — режисер Т. Секельський та оператор М. Секельський, які брали безпосередню участь у дії фільму. Це дозволяє відзначити, що фільм витримано в партисипативному стилі, згідно з яким «кінематографістам не потрібно маскувати свої близькі стосунки з об'єктами, розповідаючи історії або спостерігаючи за подіями, які, здавалося б, відбувалися так, ніби їх там не було» (Nichols, 2001, р. 100–101).

Партисипативний стиль зближує режисера з телерепортером, свідком події, що висвітлюється; демонструє зацікавленість режисера не лише в зображенні актуальної проблеми, а й у її вирішенні. Цей стиль документального фільму «надає нам уявлення про те, як це для режисера опинитися в певній ситуації і як ця ситуація змінюється в результаті. Типи та ступені змін допомагають визначити варіації в рамках партисипативного стилю. Коли ми переглядаємо документальні фільми цього стилю, ми очікуємо стати свідками історичного світу, представленого кимось, хто активно взаємодіє з цим світом, а не

відсторонено спостерігає, поетично переконфігурує чи аргументовано збирає цей світ. Режисер виходить із-за мантії голосового коментаря» (Nichols, 2001, р. 100–101). Саме це відбувається у фільмі братів Секельських.

Спільною дією фільму є мандрівка героїв польськими воєводствами з метою зустрічі зі священниками-педофілами та їх викриття, що містить елементи ігрового жанру роуд-муві. Двоє головних героїв зустрічають своїх кривдників і чують заяви: «чому ти не прийшов з цим раніше, я б тебе якось винагородив», «давай я тобі грошей дам, щоб ти сховався». З одного боку, означені сцени продемонстрували своєрідний глухий кут у вирішенні проблеми, проте, з іншого, сміливість героїв фільму і майстерність його авторів.

Інші заяви прозвучали від вищого духовенства на Конференції єпископату Польщі 14 березня 2019 р. Зокрема, голова конференції С. Гадецький зазначив: «Дивлячись із теологічної точки зору, можна зазначити, що справа не в тому, що це діяльність диявола, це акт первородного гріха, тобто якийсь недолік залишається в людині. Що всі ми несемо у своїй природі прагнення до добра, але також і схильність до зла. І це врешті-решт призводить до того, що це може бути у зв'язку зі схильністю до зла, яка дремає в кожному з нас» (Sekielski, 2019). Таким чином, заяви священників як нижчої, так і вищої ланки свідчать, що подібні злочини вважаються нормою і завжди мають своє виправдання.

У фільмі «Тільки не кажи нікому» порушується ретельно прихована від громадськості проблема — доведення жертв сексуального насильства до самогубства. А. Скшипковський після знущань втратив віру в людяність і відмовився від їжі. «Мое дитинство зазнало краху, воно просто розвалилося», — зазначив Анджей. Він уже помирав, коли його серце майже відмовило. Лише переїзд допоміг йому одужати. Ще один випадок, описаний у фільмі, закінчився самоповішенням.

Охоплення локацій для зйомок, характерне для роуд-муві, також досить широке. Це насамперед церкви (панорамна демонстрація церков із дрону є сценарним ходом фільму), вулиці різних воєводств Польщі, будинки священників

(зйомка прихованою камерою), офіси, аеропорт, автомобіль, кафе тощо. Основні епізоди фільму пов'язані з ключовими персонажами: 1) Анною Чарною, 2) Адвокатом, 3) Марекком Мелевчиком, 4) Анджеєм Скшипковським; 5) Ставлення до питання представників церкви та громадян регіону.

У фільмі використовуються три основні принципи створення документального образу: типізація, авторська інтерпретація, образна інтерпретація. Особливо слід відзначити відкрити авторську позицію у фільмі, автопортретність твору. Так, на основі реальних фактів визначається авторська точка зору, трансформуються окремі уявлення, створюються нові образи, добираються основні тематичні та ілюстративні елементи, висуваються версії. Сам режисер відіграє роль сценариста і журналіста, він бере інтерв'ю в місцевих жителів, телефонує, збирає інформацію.

Багатим є й образне пояснення фільму, зокрема асоціативні образи. Коли головний герой Марек Мелевчик відвідує церкву, у якій його розбестили, деякі рухи Марека демонструються в сповільненій зйомці, глядач помічає християнські атрибути та святині, зняті крупним планом. Таким чином режисери створили образ безнадійності і беззахисності дитини. Усе це дозволяє долучити фільм не лише до партисипативного стилю, а й до поетичного, зважаючи на широкий спектр використаних виражальних засобів. Дослідники цього стилю в документальних фільмах уточнюють, що основна ідея таких фільмів найчастіше виражається візуально, а не вербально, фільми цього стилю більше схожі на художній твір, аніж на хроніку: «Поетичний стиль жертвує конвенціями безперервного монтажу та відчуттям конкретного місця в часі та просторі, що необхідно для дослідження асоціацій і патернів, що передбачають часові ритми та просторові зіставлення» (Nichols, 2001, р. 102).

У фільмі використано найрізноманітніші засоби візуальної документальної виразності: фіксований подієвий ряд (дії персонажів, які вони ведуть під час розслідувань: діалоги, подорожі, висловлені враження та спогади), оточення персонажів (квартира, будинок, місто, країна); відтворений подієвий ряд (реконструкція): події, що вже відбулися, які з об'єктивних причин

не вдалося зняти (переважно кадри з дитинства головних героїв, зокрема ті, що передували насильству); архівні фото- та відеоматеріали, титри. Також використовується такий прийом, як перехід до чорного, який дозволяє не лише сконцентрувати увагу глядача, а й перш за все — зробити смислову паузу та поміркувати над побаченим. Кадри з дрону створюють контраст між величчю католицького храму та безпорадністю жертви насильства, між густонаселеними вулицями й самотністю ізгоя.

Фільм відмінно справляється зі звуком, використовує звуки серцебиття, шум вітру і лісу, звуки, що відображають дискомфортний стан оповідача, схожі на звук грози, яка наближається, скрип заліза, звук натягнутої струни тощо. Зимові кадри католицьких храмів, зняті з коптера, супроводжуються холодною напруженою музикою, характерною для таких жанрів ігрового кіно, як трилер, драма, містика. Найемоційніші моменти супроводжуються музикою, яка, відповідно до задуманої драматургії, то посилюється, то затихає. Таким чином, глядач чує голоси головних героїв і голос автора фільму (в кадрі і за кадром), синхронні звуки, спеціальні шумові ефекти.

Окрему увагу варто приділити методу спостереження, який використано в цьому фільмі (відкритою камерою, звичною камерою та прихованою камерою). Таке цікаве поєднання цих прийомів надало свої результати. Відкрита камера використовується для інтерв'ю, звична — для тривалого спілкування та перебування з жертвами насильства (зйомка фіксованої серії подій); прихована — для зйомки обвинувачених священників та тих осіб, які побажали залишитися невідомими. До речі, зйомку прихованою камерою можна віднести до інших методів збору інформації: методу експерименту (моделювання ситуацій), методу організованої реальності. Звісно, використовувалися інтерв'ю та метод вивчення документів.

Наступним документальним фільмом, на якому слід зупинитися, є стрічка А. Гібні «Mea Maxima Culpa: тиша в домі Господньому» (Велика Британія, США, 2012 р.), присвячена проблемі педофільії в школі для глухих Святого Іоана (Сент-Франсіс, округ Мілуокі, Вісконсин, Сполучені Штати

Америци). Головні герої фільму — колишні учні школи: Террі Когут, Гері Сміт, Пет Куен, Артур Будзінські, жертви сексуального насильства священника та колишнього директора Лоуренса Мерфі. Попри пріоритетність опитування постраждалих, фільм не можна долучити лише до портретного жанру. Це передусім фільм-розслідування, який висвітлює позиції не лише основних учасників конфлікту (учнів та священнослужителів), але й надає коментарі великої кількості експертів: сексолога, юриста, журналістів та ін.

З-поміж локацій для зйомок: школа для глухих Святого Іоана (архівне відео), католицькі церкви, офіси, де відбувались інтерв'ю, Ватикан, будинок Мерфі. Сам фільм налічує більше 10 епізодів, серед яких є кілька ключових. Перший з них, «Англі Божі», надає потужний початок оповіді, ознайомлюючи глядача зі школою, учнями та вчителями, суспільними відносинами того часу. Це надзвичайно важливий розділ, який демонструє вразливість дітей у цій школі. Так, більшість батьків дітей із вадами слуху не знали мови жестів, тому діти могли розмовляти з батьками лише через священника (Лоуренса Мерфі), який знав мову тих, хто не має здатності чути. Вони вважали його другим батьком, боролися за його увагу. Тому, коли сталося насильство і діти зазнали серйозних травм, вони не змогли нікому про це розповісти.

Розділи фільму становлять глибоке журналістське розслідування, проведене знімальною групою спеціально для фільму, під час якого глядач може почути коментарі експертів, священників, єпископів, архієпископів та самого Папи. Ці розділи, які, по суті, є розвитком дії фільму, об'єднані однією темою — омертою (обов'язком зберігати таємницю) — законом мовчання, приховування правди та взаємної поруки між священнослужителями.

З художньої точки зору останній розділ фільму «Судитися з Папою» доволі сильний. Він розкриває подробиці останнього судового процесу учнів школи. Однак ключовою є сцена зустрічі колишніх учнів тієї школи, які дякують один одному за підтримку, юристові — за допомогу. Глядач бачить їх такими ж маленькими дітьми з початку фільму, зворушливими і беззахисними,

однак яким довелося пройти важкі випробування. Але сила духу й воля до життя перемогли відчай і страх, вони стали героями для таких само жертв, як і вони, оскільки знайшли в собі сили боротися. Фільм завершується циклічно — дітьми, які стали дорослими, кадрами школи — символом загубленого дитинства. Школа та невинна музика, яка супроводжує ці кадри, є сценарним ходом цього фільму.

З-поміж принципів створення документального образу можна виокремити типізацію, оскільки головні герої своїми історіями підтверджують існування проблеми педофілії в їхній школі не як винятку з правил, а як норми. Коментарі великої кількості опитаних експертів свідчать про широкий суспільний резонанс цієї проблеми. Якщо багато католиків вважають за краще заплющувати на це очі, то громадськість, яку репрезентують журналісти і правозахисники, намагається винести цю проблему на широкий розголос.

Серед засобів візуальної документальної виражальності слід назвати фіксований подієвий ряд (архівні кадри 1997 року, коли жертви насильства йшли до Мерфі, щоб притягнути його до відповідальності) та відтворений подієвий ряд (сповідальниця, спальня хлопців у школі). Метод реконструкції в цьому випадку надзвичайно доречний. Глядач розуміє: такі кадри не могли бути зняті; він усвідомлює, що це реконструкція, і розуміє їхню доцільність. Це доволі гостра проблема документального кіно, і межа глядацької довіри до побаченого матеріалу гранично тонка. У фільмі активно використовуються архівні матеріали, графіка та заголовки тематичних розділів.

У контексті аналізу засобів звукової документальної виражальності слід зазначити про дві особливості. По-перше, автора фільму, режисера А. Гібні, глядач не бачить і не чує ні на екрані, ні поза кадром. Автор вирішив залишитися осторонь, але це не применшує масштабу його творчості. По-друге, були озвучені герої фільму з вадами слуху та мови. Глядач чує їхні голоси, а не читає титри. Це неабияк важливо як для сприйняття, так і для загальної концепції фільму. Головні герої знайшли голос у прямому та переносному сенсах, завдяки фільму їх почули

й зрозуміли. Музика, яка використовується, доречно з драматургічної точки зору. Аматори часто додають фонову музику до всього фільму, таким чином нівелюючи весь драматургічний потенціал художнього твору, водночас у фільмі А. Гібні музика лунає лише на початку та наприкінці фільму — це зворушлива невинна мелодія без слів із хоровими партіями. Також використовується прийом тиші, мовчання, що дозволяє глядачеві розмірковувати словами, які він щойно почув.

Методи збору інформації передбачають: спостереження відкритою камерою, дослідження документів, інтерв'ю та реконструкцію. Метод прихованої камери не використовується, герої відкрито йдуть на контакт. Цим фільм суттєво відрізняється від польської стрічки братів Секельських «Тільки не кажи нікому», у якому переважав метод прихованої камери. Це свідчить про різні формати документального кіно, а також про те, що польська католицька церква є більш закритою для ЗМІ.

Висновки. Таким чином, дослідження історичної тематики в ігровому і документальному кінематографі та порівняльний аналіз обох видів кіно свідчать:

1. Документальне кіно нині незалежніше за ігрове насамперед у контексті бюджету та визнання критиками, тому коло питань, що висвітлюються в документальних фільмах, набагато ширше, ніж в ігровому. Слід підкреслити свободу документального кіно від модних тенденцій сучасності, зокрема декларативної демократії, яка висуває жорсткі вимоги до фільмів, що претендують на здобуття престижних кінонагород.

2. Більшість кінотворів, які претендують на історичну достовірність, звертаються до журналістського розслідування, яке передбачає копітку роботу з першоджерелами та очевидцями подій (за можливості). В ігрових фільмах це дослідження здійснюється на стадії пре-продакшну (етап підготовки сценарію), а в документальних — як на стадії пре-продакшну (робота з документами), так і на етапі виробництва (інтерв'ю, зйомки тощо).

3. Наслідуючи документальне кіно, автори жанру історичної драми зводять до мінімуму кількість виражальних засобів, таким чином

перетворюючи фільми з художніх на хронікальні. Кінематографісти захоплюються діалогами замість дії в кадрі, відмовляються від цікавих операторських прийомів, використовуючи середній (репортерський) і крупний плани зйомки та обмежені локації: школа («Сумнів»), притулок («Сестри Магдалини»), редакція журналу «The Globe» («У центрі уваги»), кімнати готелів і будинків («Філомена», незважаючи на те, що фільм позиціюється як роуд-муві) тощо. Відчувається також брак інших візуальних рішень: монтажних прийомів, роботи композитора над твором та ін. Водночас фентезі і містика, не претендуючи на розкриття історичних фактів, використовують немало приголомшливих спецефектів, метафор і асоціативний ряд, що робить їх значно видовищнішими за історичні кінотвори.

4. Документальні фільми стають художнішими за ігрові, а історичний жанр, попри свою автентичність, втрачає свого глядача. Згадаємо історичні епічні кінотвори, фільми другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст.: «Апокаліпсис сьогодні» (реж. Ф. Ф. Коппола, 1979 р.), «Останній з могикан» (реж. М. Манн, 1992 р.), «Хоробре серце» (реж. М. Гібсон, 1995 р.), «Анна і король» (реж. Е. Теннант, 1999 р.), «Жанна д'Арк» (реж. Л. Бессон, 1999 р.), «Гладіатор» (реж. Р. Скотт, 2000 р.), «Патріот» (реж. Р. Еммеріх, 2000 р.), «Страсті Христові» (реж. М. Гібсон, 2004 р.), «Троя» (реж. В. Петтерсен, 2004 р.), «Царство

Небесне» (реж. Р. Скотт, 2005 р.), відзначені нагородами «Оскар» саме за виражальні засоби: найкращу операторську роботу, найкращу оригінальну музику, найкращий звук тощо. Перегляд принципів підбору виражальних засобів для роботи над історичною драмою дозволить нинішнім кінематографістам збагатити кіномову сучасних творів і вийти на новий рівень ігрового кіно.

5. Межа між ігровими і документальними фільмами стає дедалі тоншою, адже обидва види кінематографу прагнуть відобразити історичну дійсність. Можна дійти висновку, що фактор історичності не може бути вирішальним у визначенні межі між ігровим і документальним кіно. А гібридні жанри докуфікшен та мок'юментарі наочно демонструють, як естетика документального кіно може стати вирішальною у формуванні жанрів ігрового кіно. Ці питання актуалізують подальші перспективи досліджень, з-поміж яких: комплексне дослідження морфогенезу сучасного історичного кіно; аналіз драматургічної конструкції історичного фільму з позицій генетичної концепції жанрового аналізу; розгляд історичного кіно під кутом зору різних класифікацій жанрів і сюжетів; формування термінології новітніх жанрів ігрового та документального кіно.

Список посилань

- Алфьоров, А., Алфьорова, З. (2022). Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України*, 77, 7–18. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>
- Алфьорова, З. (2019). Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Культура України*, 65, 191–195. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>
- Гориславець, Є. (2021). Культурологічний дискурс еволюції екранної мови. *Культура України*, 73, 28–34. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>
- Кислюк, К. (2020). Теоретико-методологічні особливості культурологічного підходу до феномену візуального. *Культура України*, 69, 9–21. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.069.01>
- Межирова, С. (2020). Засоби виразності телевізійно-комунікаційних форм: трансформація під впливом морфологічних змін. *Культура України*, 67, 54–62. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.05>
- Чорна, К. (2020). Особливості реалізації інфотейнменту у вітчизняній докудрамі. *Культура України*, 70, 233–243. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.22>
- Amago, S. (2018). Local Landscapes, Global Cinemas, and the New Galician Documentary. *Abriu*, 7, 81–99. DOI: [10.1344/abriu2018.7.4](https://doi.org/10.1344/abriu2018.7.4)
- Anderson-Lopez, J., Lambert, R. J., Budaj, A. (2021). Tug of War: Social Media, Cancel Culture, and Diversity for Girls and The 100. *KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry*, 9(1), 64–84. DOI: [10.17646/KOME.75672.59](https://doi.org/10.17646/KOME.75672.59)

- Bergland, R., Bonwell, A., Gongalla, S., Medapati, S., Heater, H. (2018). Newspapers Vs. TV: Who is Taking the Most Advantage of The Www? *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 8(2), 105–116. DOI: 10.12973/ojcm/2356
- Betancourt, M. (2018). ‘Cinema’ as a Modernist Conception of Motion Pictures. *AM Journal of Art And Media Studies*, 16, 55–67. DOI: 10.25038/am.v0i16.254
- Bieniek-Tobasco, A., Rimal, R. N., McCormick, S., Harrington C. B. (2020). The Power of Being Transported: Efficacy Beliefs, Risk Perceptions, and Political Affiliation in the Context of Climate Change. *Science Communication*, 42(6), 776–802. DOI: 10.1177/1075547020951794
- Canella, G. (2017). Social movement documentary practices: digital storytelling, social media and organizing. *Digital Creativity*, 28(1), 24–37. DOI: 10.1080/14626268.2017.1289227
- Cashman, C. R. (2019). Golden Ages and Silver Screens: The Construction of the Physician Hero in 1930–1940 American Cinema. *J Med Humanit*, 40(4), 553–568. DOI: 10.1007/s10912-019-09554-0
- Clark, K. (1960). *Looking at Pictures*. Holt, Rinehart and Winston.
- Courtney, S. (2018). Split Screen Nation: Vernacular Screen Forms of the American Paradox. *Revue Lisa — Lisa E-Journal*, 16(1). DOI: 10.4000/lisa.9537
- Engberg, M., Bolter, J. D. (2020). The aesthetics of reality media. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 81–95. DOI: 10.1177/1470412920906264
- Fox, C. F. (2018). The Documentary Films of Jose Gomez Sicre and the Pan American Union Visual Arts Department. *ARTMARGINS*, 7(3), 34–56. DOI: 10.1162/ARTM_a_00217
- Freeman, S. (2020). Democracy, Religion & Public Reason. *Daedalus*, 149(3), 37–58. DOI: https://doi.org/10.1162/DAED_a_01802
- Habel, P., Moon, R., Fang, A. (2018). News and information leadership in the digital age. *Information Communication & Society*, 21(11), 1604–1619. DOI: 10.1080/1369118x.2017.1346136
- Iacovetti, C. (January 25, 2016). *Spotlight: The Burden of Truth*. Creative Screenwriting. <https://creativescreenwriting.com/spotlight-the-burden-of-truth/>
- Jesty, J. (2019). Image Pragmatics and Film as a Lived Practice in the Documentary Work of Hani Susumu and Tsuchimoto Noriaki. *Arts*, 8(2), 1–18. DOI: 10.3390/arts8020041
- Kretz, V. E. (2019). Television and Movie Viewing Predict Adults’ Romantic Ideals and Relationship Satisfaction. *Communication Studies*, 70(2), 208–234. DOI: 10.1080/10510974.2019.1595692
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Regan Books.
- Miranda-Galbe, J., Cabezuelo-Lorenzo, F., Lopez-Medel, I. (2021). Analytical Model of Transmedia Storytelling Ecosystems in Audiovisual Fiction: The Spanish Model of The Ministry of Time. *Communication & Society*, 34(1), 1–13. DOI: 10.15581/003.34.1.1-13
- Miyao, D. (2019). What’s the Use of Culture? Cinematographers and the Culture Film in Japan in the Early 1940s. *Arts*, 8(2), 1–9. DOI: 10.3390/arts8020042
- Nakamura, L. (2020). Feeling good about feeling bad: virtuous virtual reality and the automation of racial empathy. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 47–64. DOI: 10.1177/1470412920906259
- Ness, R. (2021). A Certain Autonomy: Music in the Films of John Huston. *Miranda*, 22, 1–18. DOI: 10.4000/miranda.39288
- Nichols, K. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Perreault, G., Stanfield, K. (2019). MOBILE JOURNALISM AS LIFESTYLE JOURNALISM? Field Theory in the integration of mobile in the newsroom and mobile journalist role conception. *Journalism Practice*, 13(3), 331–348. DOI: 10.1080/17512786.2018.1424021
- Rabiger, M. (1987). *Directing the Documentary*. Focal Press.
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*. Elsevier Inc.
- Robison, W. B. (2020). Lancastrians, Tudors, and World War II: British and German Historical Films as Propaganda, 1933–1945. *Arts*, 9(3), 1–24. DOI: 10.3390/arts9030088
- Sekielski, T. (Director). (2019). *Tell No One [Tylko nie mów nikomu]*. [Film]. Sekielski Brothers.
- Sheehan, R. A. (2019). Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen. *Area Abierta*, 19(3), 363–381. DOI: 10.5209/Arab.63612
- Tefertiller, A. C., Maxwell, L. C., Morris, D. L. (2020). Social Media Goes to the Movies: Fear of Missing Out, Social Capital, and Social Motivations of Cinema Attendance. *Mass Communication and Society*, 23(3), 378–399. DOI: 10.1080/15205436.2019.1653468
- Yeo, S. K., Binder, A. R., Dahlstrom, M. F., Brossard, D. (2018). An inconvenient source? Attributes of science documentaries and their effects on information-related behavioral intentions. *Journal of Science Communication*, 17(2), 1–23. DOI: 10.22323/2.17020207

References

- Alforov, A., Alforova, Z. (2022). The audiovisual sphere and creative industries: morphological transformations in the first quarter of the XXI century. *Culture of Ukraine*, 77, 7–18. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>. [In Ukrainian].
- Alforova, Z. (2019). Dissipativity as a principle of morphological transformations of audiovisual art. *Culture of Ukraine*, 65, 191–195. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>. [In Ukrainian].
- Horyslavets, Ye. (2021). Cultural discourse of the evolution of screen language. *Culture of Ukraine*, 73, 28–34. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. (2020). Theoretical and methodological features of the cultural approach to the phenomenon of the visual. *Culture of Ukraine*, 69, 9–21. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.069.01>. [In Ukrainian].
- Mezhyrova, S. (2020). Means of expressiveness of television and communication forms: transformation under the influence of morphological changes. *Culture of Ukraine*, 67, 54–62. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.05>. [In Ukrainian].
- Chorna, K. (2020). Features of the implementation of infotainment in domestic docudrama. *Culture of Ukraine*, 70, 233–243. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.22>. [In Ukrainian].
- Amago, S. (2018). Local Landscapes, Global Cinemas, and the New Galician Documentary. *Abriu*, 7, 81–99. DOI: 10.1344/abriu2018.7.4. [In English].
- Anderson-Lopez, J., Lambert, R. J., Budaj, A. (2021). Tug of War: Social Media, Cancel Culture, and Diversity for Girls and The 100. *KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry*, 9(1), 64–84. DOI: 10.17646/KOME.75672.59 [In English].
- Bergland, R., Bonwell, A., Gongalla, S., Medapati, S., Heater, H. (2018). Newspapers Vs. TV: Who is Taking the Most Advantage of The Wwww? *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 8(2), 105–116. DOI: 10.12973/ojcm/2356 [In English].
- Betancourt, M. (2018). ‘Cinema’ as a Modernist Conception of Motion Pictures. *AM Journal of Art And Media Studies*, 16, 55–67. DOI: 10.25038/am.v0i16.254 [In English].
- Bieniek-Tobasco, A., Rimal, R. N., McCormick, S., Harrington C. B. (2020). The Power of Being Transported: Efficacy Beliefs, Risk Perceptions, and Political Affiliation in the Context of Climate Change. *Science Communication*, 42(6), 776–802. DOI: 10.1177/1075547020951794 [In English].
- Canella, G. (2017). Social movement documentary practices: digital storytelling, social media and organizing. *Digital Creativity*, 28(1), 24–37. DOI: 10.1080/14626268.2017.1289227 [In English].
- Cashman, C. R. (2019). Golden Ages and Silver Screens: The Construction of the Physician Hero in 1930–1940 American Cinema. *J Med Humanit*, 40(4), 553–568. DOI: 10.1007/s10912-019-09554-0 [In English].
- Clark, K. (1960). *Looking at Pictures*. Holt, Rinehart and Winston. [In English].
- Courtney, S. (2018). Split Screen Nation: Vernacular Screen Forms of the American Paradox. *Revue Lisa — Lisa E-Journal*, 16(1). DOI: 10.4000/lisa.9537 [In English].
- Engberg, M., Bolter, J. D. (2020). The aesthetics of reality media. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 81–95. DOI: 10.1177/1470412920906264 [In English].
- Fox, C. F. (2018). The Documentary Films of Jose Gomez Sicre and the Pan American Union Visual Arts Department. *ARTMARGINS*, 7(3), 34–56. DOI: 10.1162/ARTM_a_00217 [In English].
- Freeman, S. (2020). Democracy, Religion & Public Reason. *Daedalus*, 149(3), 37–58. DOI: https://doi.org/10.1162/DAED_a_01802 [In English].
- Habel, P., Moon, R., Fang, A. (2018). News and information leadership in the digital age. *Information Communication & Society*, 21(11), 1604–1619. DOI: 10.1080/1369118x.2017.1346136 [In English].
- Iacovetti, C. (January 25, 2016). *Spotlight: The Burden of Truth*. Creative Screenwriting. <https://creativescreenwriting.com/spotlight-the-burden-of-truth/> [In English].
- Jesty, J. (2019). Image Pragmatics and Film as a Lived Practice in the Documentary Work of Hani Susumu and Tsuchimoto Noriaki. *Arts*, 8(2), 1–18. DOI: 10.3390/arts8020041 [In English].
- Kretz, V. E. (2019). Television and Movie Viewing Predict Adults’ Romantic Ideals and Relationship Satisfaction. *Communication Studies*, 70(2), 208–234. DOI: 10.1080/10510974.2019.1595692 [In English].
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Regan Books. [In English].
- Miranda-Galbe, J., Cabezuelo-Lorenzo, F., Lopez-Medel, I. (2021). Analytical Model of Transmedia Storytelling Ecosystems in Audiovisual Fiction: The Spanish Model of The Ministry of Time. *Communication & Society*, 34(1), 1–13. DOI: 10.15581/003.34.1.1-13 [In English].
- Miyao, D. (2019). What’s the Use of Culture? Cinematographers and the Culture Film in Japan in the Early 1940s. *Arts*, 8(2), 1–9. DOI: 10.3390/arts8020042 [In English].

- Nakamura, L. (2020). Feeling good about feeling bad: virtuous virtual reality and the automation of racial empathy. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 47–64. DOI: 10.1177/1470412920906259 [In English].
- Ness, R. (2021). A Certain Autonomy: Music in the Films of John Huston. *Miranda*, 22, 1–18. DOI: 10.4000/miranda.39288 [In English].
- Nichols, K. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. [In English].
- Perreault, G., Stanfield, K. (2019). MOBILE JOURNALISM AS LIFESTYLE JOURNALISM? Field Theory in the integration of mobile in the newsroom and mobile journalist role conception. *Journalism Practice*, 13(3), 331–348. DOI: 10.1080/17512786.2018.1424021 [In English].
- Rabiger, M. (1987). *Directing the Documentary*. Focal Press. [In English].
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*. Elsevier Inc. [In English].
- Robison, W. B. (2020). Lancastrians, Tudors, and World War II: British and German Historical Films as Propaganda, 1933–1945. *Arts*, 9(3), 1–24. DOI: 10.3390/arts9030088 [In English].
- Sekielski, T. (Director). (2019). *Tell No One [Tylko nie mów nikomu]*. [Film]. Sekielski Brothers. [In English].
- Sheehan, R. A. (2019). Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen. *Area Abierta*, 19(3), 363–381. DOI: 10.5209/arab.63612 [In English].
- Tefertiller, A. C., Maxwell, L. C., Morris, D. L. (2020). Social Media Goes to the Movies: Fear of Missing Out, Social Capital, and Social Motivations of Cinema Attendance. *Mass Communication and Society*, 23(3), 378–399. DOI: 10.1080/15205436.2019.1653468 [In English].
- Yeo, S. K., Binder, A. R., Dahlstrom, M. F., Brossard, D. (2018). An inconvenient source? Attributes of science documentaries and their effects on information-related behavioral intentions. *Journal of Science Communication*, 17(2), 1–23. DOI: 10.22323/2.17020207 [In English].

.....

О. О. Косачова, доцент, кандидат наук із соціальних комунікацій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

.....

O. Kosachova, assistant professor, Candidate of Sciences in Social Communications, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

.....

Надійшла до редколегії 18.11.2022

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.06*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.06)
УДК 7.072.2: 791.221.51

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ «ЧОРНОГО КІНО»: ВІД НЕОНУАРУ ДО ПОСТНУАРУ

Н. В. Мархайчук

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
nataalkakharkiv@gmail.com

В. В. Тарасов

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків,
Україна
tarasovv1977@gmail.com

N. Markhaichuk

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-2321-9107>

V. Tarasov

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2164-9135>

Н. В. Мархайчук, В. В. Тарасов. Художні прийоми та виражальні засоби «чорного кіно»: від неонуару до постнуару

Метою статті є дослідження художніх прийомів та виражальних засобів неонуару і постнуару в кінематографі кінця ХХ — початку ХХІ ст. Предметом аналізу є нуарні явища — новітні та постмодерністські процеси в кіно, що базуються на естетичному, жанровому й стильовому каноні нуару. Визначені авторами сукупності основних прийомів і виражальних засобів «нуарних» явищ у кінематографі другої половини ХХ — початку ХХІ ст. дозволяють виокремити три просторово-композиційні системи, які характеризують специфіку нуару, неонуару та постнуару: 1) у рамках нуару — лінійне розгортання дії, у межах якої сцени та кадрова побудова перебувають у прямому причинно-наслідковому зв'язку; 2) у контексті неонуару композиційність є питанням конкретного дійового топосу кінострічки; попри існування загальних правил та характеристик роботи із площинами та простором, домінує загальне враження панорамності і різномасштабності; 3) постнуарна естетика формується в площині більшого розмаїття художніх прийомів, що пов'язано із практичною відсутністю «канонічних» меж та властивістю постестетики поєднувати різні ефекти, засоби (а в окремих має місце «цитування» та «переозначення»).

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, кіномистецтво, кіномова, кіножанр, нуар, неонуар, постнуар, нуарні явища, «black movies».

N. Markhaichuk, V. Tarasov. Art Techniques and Means of Expression of “Black Cinema”: from Neo-Noir to Post-Noir

The purpose of the article is to study art techniques and means of expression of neo-noir and post-noir in the cinematography of the late XX — early XXI centuries. The

subject of analysis are noir phenomena — the latest and postmodern processes in cinema, based on the aesthetic, genre and style canon of noir. Noir phenomena in the language of cinematography could not remain within the narrow limits of the aesthetics of “black” cinema. That is why they became a space of transformations: stylistic, genre, narrative, semantic, etc.

The methodology of theoretical analysis in this article is based both on the whole complex of ideas related to the subject of research, and on specific scientific tools. The study is part of a more general research case, which focuses on the analysis of the phenomenology of “black cinema” (or noir) in the cinema of the late XX — early XXI centuries. In a separate publication, the authors of this study investigated the issue of “genre memory” of noir. Also, a part of the research case is the problem of analysis of expressive means and artistic techniques in cinematography of the late XX — early XXI centuries. This problem was also considered by the authors of the study in a series of publications devoted to the “collage” artistic language of the Ukrainian director S. Paradzhanov. The methodological basis of the article relies on the research of Western scientists: Gavin Smith, Charles Scruggs, Jean-Pierre Chartier, Simon P. Otieno, David Copenhafer, Mary P. Wood, Lisa Colpaert, Thomas Leitch, James McRoy, Emily R. Anderson.

The results. Our definition of the set of basic techniques and expressive means of “noir” phenomena in the cinematography of the second half of the XX — beginning of the XXI centuries allows us to distinguish three spatial-compositional systems that characterize the specifics of noir, neo-noir and post-noir.

In the first case, we observe a linear unfolding of the action, within which scenes and framing are in a direct cause-and-effect relationship.

In the context of neo-noir, compositionality is a question of the specific action topos of the film; despite

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

the existence of general rules and characteristics of working with planes and space, the general impression of “panoramity” and different scales is dominant.

Post-noir aesthetics is formed in the plane of a greater variety of artistic techniques, which is connected with the practical absence of “canonical” boundaries and the property of post-aesthetics to combine various effects, means (and in some cases to resort to “citation” and “redefinition”).

The scientific novelty of the research lies in the fact that the formation of artistic symbolism and imagery of neo- and post-classical noir aesthetics as a system is investigated for the first time. The authors analyze the specifics of expressive means of neo-noir and post-noir, which unite the phenomena into one whole.

The practical significance of the article is that the conducted scientific analysis makes it possible to reveal the forms of representation of “noir” phenomena in modern cinema.

Keywords: *audiovisual art, film art, film language, film genre, noir, neo-noir, post-noir, noir phenomena, “black movies”.*

Актуальність проблеми. В історії світового кінематографу формування класичного нуару припало на час зміни художньої кіномови, його засобів виражальності та естетики загалом. Друга світова війна, економічні негаразди та пов’язані із цим суспільні виклики змусили режисерів та кіновиробників інакше підходити до формування і розкриття кінообразів, а глядача — по-новому сприймати побачене на екрані. Така зустрічна еволюція, що активно тривала в 1940-х — 1950-х рр., привела в подальшому до появи багатьох нових явищ, які стали органічною частиною історії кінематографу другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

Надзвичайно цінною та цікавою для аналізу сферою в цьому процесі є т. зв. нуарні явища — новітні та постмодерністські процеси в кіно, що базувалися на естетичному, жанровому та стильовому каноні нуару, проте не могли залишатися у вузьких межах естетики «чорного» кіно, а відтак доволі швидко стали ареною трансформацій: стильових, жанрових, наративно-семантичних тощо.

Постановка проблеми. Виразальні засоби становили найрепрезентативнішу частину загальної системи кіномови нуарних явищ. Коло запитань, які потребують відповіді, є, на наш

погляд, достатньо широким у зв’язку із самою специфікою жанрових та стилістичних трансформацій «класичного» нуару. Його тривалий шлях від «лінійного» кіно до складної конструкції деструктивного, часом доволі асинхронного з композиційної точки зору кінопродукту, актуалізує декілька проблем. Означимо з-поміж них першочергові: 1) Як саме специфіка осмислення виразальних засобів об’єднує феномени неонуару та постнуару в одну цілісність? 2) Як формується системність художнього символізму та образності нео- та посткласичної нуарної естетики? 3) За допомогою яких виразальних засобів відбувається репрезентація специфічності поведінки героя та яким чином реалізується «спадкоємність» сприйняття нового кіно (нео- та постнуару) як продукту з елементами жанрових ознак власне нуару?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Запропоноване дослідження є частиною більш загального дослідницького кейсу, який зосереджується на аналізі феноменології «чорного кіно» (або нуару) у кінематографі кінця ХХ — початку ХХІ ст. У рамках окремої публікації автори цього дослідження мали можливість розглянути проблематику «жанрової пам’яті» нуару (Мархайчук та ін., 2021).

Важливою частиною дослідницького кейсу є проблема аналізу виразальних засобів та художніх прийомів у кіномистецтві кінця ХХ — початку ХХІ ст. Тематика розглянута авторами дослідження в серії публікацій, присвячених «колажній» художній мові українського режисера С. Параджанова (Тарасов та ін., 2021), що заклало теоретичні та методологічні підвалини для проблеми, яка винесена в заголовок статті.

Історіографія дослідження нуарних явищ в історії сучасного кінематографу характеризується різноманітністю та достатньо широким представленням сюжетного репертуару «чорного кіно». Її слабкою стороною є проблематика художньо-образної еволюції, і це можна пояснити як розмаїттям національних осередків кінонуару (приміром, італійський, французький або грецький, які нині вже здобули відповідний художній статус), так і складністю аналізу художньої кіномови, що перебуває в динаміці та не є усталеним явищем.

З-поміж досліджень, які, на наше переконання, слід згадати як невід'ємну частину сучасної історіографії, є статті науковців, як-от: Г. Сміт (Smith, 2002), Ч. Скраггс (Scruggs, 2004), Ж.-П. Шарт'є (Chartier, 2004), С. П. Отієно (Otieno, 2017), Д. Копенхафер (Copenhaver, 2018), М. П. Вуд (Wood, 2019), Л. Кольпарт (Colpaert, 2019), Т. Літч (Leitch, 2020), Дж. Макрой (McRoy, 2020), Е. Р. Андерсон (Anderson, 2021).

Мета статті — виконати дослідження художніх прийомів та виражальних засобів неонуару і постнуару в кінематографі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Методологія дослідження. Методи дослідження визначені з урахуванням специфіки джерельної бази та напряму аналізу проблеми, яка становить основну проблематику публікації. Окремо наголосимо на тому, що аналіз мистецтва кіно передбачає застосування кількох груп методів, які спрямовані на комплексну та максимально об'єктивну реалізацію завдань дослідження. До першої групи ми відносимо загальнонаукові методи дослідження — аналізу й синтезу, дедукції та індукції, узагальнення та порівняння. За їх допомогою ми сформували науковий апарат дослідження. Так, метод індукції та дедукції сприяв осмисленню формально-пластичної й просторової структури кінопродукту, що став предметом аналізу. Він допоміг зрозуміти загальну логіку формування стилістичних, жанрових меж нуару та скласти програму подальшого аналізу його новітніх і постмодерністських якостей (рухаючись від простого до складного, від частини до цілого).

Метод узагальнення та порівняння використано нами для визначення типових явищ у кіномові. Це дозволило сформувати авторське ставлення до тих напрямів та видів сучасного постнуару, які охоплюють типове, загальне й повторювальне стосовно стилістики нуару. Оглядаючи відповідний період у розвитку кіномистецтва, ми намагалися зіставляти ключові елементи конкретних кінострічок між собою, у такий спосіб визначаючи те спільне та відмінне, що становить основну сутність будь-якого кіномистецького явища.

Друга група об'єднує спеціальні методи дослідження. Першочергово — це метод аналізу формально-пластичної мови кінематографу; метод

виявлення композиційної та площинно-просторової структури; метод семіотичного аналізу.

У результаті вивчення формально-пластичної кіномови ми намагалися сформулювати уявлення щодо основних морфологічних та структурних особливостей побудови сценічної дії, а також виявити головні структурно цілісні елементи, які відповідають за формування певного «атмосферного» значення: «похмурий», «контрастний», «маргінальний», «фатальний» тощо.

Дослідження закономірностей та особливостей формоутворення дозволило сформулювати роботу гіпотезу структурного генезису лінійного за своєю природою нуару в сторону асинхронії та делінейності нео- й постнуарних явищ.

Метод виявлення композиційної та площинно-просторової структури дозволив поглибити попередні припущення, водночас він надав можливості представити кінопродукт як цілісне, системне в художньому сенсі явище, яке відзначається ознаками організованості та наперед продуманої дії. Можливість побачити особливість поєднання елементів кіномови та засобів виражальності в одне цілісне явище дозволило нам обґрунтувати специфіку трансформації кінопростору нуару в його «класичному» варіанті до новітніх експериментів та етапу деконструкції в межах постнуару.

За допомогою методу семіотичного аналізу всі три етапи розвитку «чорного» кіно представлено нами як генезис знаково-символьного середовища, яке помітно впливало на систему художніх цінностей, а також формувало три відмінні між собою системи кіномовлення.

Виклад основного матеріалу дослідження. *Композиція та формально-просторові засоби.* Прийоми, які засвідчують трансформацію нуару, виражають як еволюцію наративу, так і достатньо помітні в цьому контексті специфічні елементи режисури, обраного композиту кіномовлення.

Так, достатньо типовим є композиційний прийом «рухомого кадру». Його ознакою є характерна зміна «точок спостереження», які водночас відбуваються від третьої особи. Прикладом, у деяких стрічках неонуару спільним є прийом, коли глядач спостерігає за діями героїв, що локалізовані в просторі квартири. У певний

момент камера «виїжджає» за межі зазначеної попередніми діями локації і глядач опиняється перед вибором: продовжувати сприймати сценічну дію як «горизонт спостереження» або припустити, що він дивиться очима злочинця, який увесь цей час перебував за межами квартири, потайки слідкуючи за героєм.

Слід нагадати, що глядач бачить та інтерпретує сцену через прямокутник кадру, який у композиційному сенсі є повністю наперед заданим просторово-композиційним параметром. Відтак, проаналізовані нами стрічки дозволяють констатувати, що опанування простору сценічної дії в нео- та постнуарних засобах мовлення відбувається завдяки трьом домінантам: руху, дії, аудіальному супроводу, які водночас базуються на специфічній семіотичній системі.

Безумовно, характерним для трансформаційного етапу нуару є і прийом т.зв. часопросторового монтажу: злочинець «діє» — герой «прокидається», хоча між ними десятки кілометрів та «кам'яні джунглі» міста.

Загалом відзначимо важливе значення для трансформації нуару засобів динамізації кадру та застосування цілої програми «антистатисти», яка призначена для емоційно-стильового супроводу екранної дії. Наприклад, таким, що постійно повторюється, є рух камери — знизу вгору і навпаки. Така умовна вертикальна лінія надзвичайно успішно використовується в режисурі «вхідних» сцен, коли є потреба «відкрити» сцену в певному, наперед заданому масштабі. Крокує слідом за героєм, проте в кадрі лише підлога та сліди. У точці композиційної цілісності камера піднімається, слідуючи за поглядом героя, а простір кадру «виростає» і трансформується в панорамну «рамку».

Наприклад, композиційна структура початкової сцени кінострічки «Жар тіла» (сцена визначена нами за принципом «від чорного до чорного») створена як діалог трьох паралельних композиційно-просторових планів, які виражені як у наративі, так і в межах семіотичного каркаса. Герой (за соціальною роллю — адвокат) стоїть перед вікном, дивлячись на пожежу. Площина широкого скла відділяє простір дій від простору другого плану. Зосередженість героя на спогляданні перспективи (того, що глядач

бачить паралельно із героєм) «розриває» композицію на дві паралельні оповіді. Вихід героя із семіозису «історії» цілком очікувано підкреслюється панорамою міста із палаючими «нуарними» (туманно-вогняними) рельєфами, які в супроводі звуків пожежних машин та інших аудіальних ознак формують ефект «метушні далеко за вікном». Наголосимо на тому, що зазначена сцена кінострічки має й альтернативні моделі аналізу, наприклад, у викладі К. Орра (Orr, 2000, р. 55–56).

Важливо відзначити цікаву структурну побудову наративної конвенції кінострічки, що намагається вийти за межі класичного нуару не лише тематично або атмосферно, але й за принципами формальної та пластично-композиційної побудови кадру. Не випадково американська кінокритика охрестила стрічку «нуар-фільмом для читання» (Cobb, 1999, р. 207).

Як ще один приклад порівняємо два фрагменти «циклічних» кінострічок, які самі по собі представляють діалог нуару із неонуаром: «Листоноша завжди дзвонить двічі» 1946 та 1981 рр.

Стрічка 1981 р. є авторською роботою режисера Б. Рейфелсона, знятою за мотивами однойменного роману Дж. Кейна. Зазвичай кінокритика наголошує на тому, що стрічка є римейком однойменного фільму 1946 р., проте, на наш погляд, субординація цих двох продуктів не така проста та не має лінійної хронології, якщо аналізувати систематику трансформації кіномови нуару та неонуару (Porfirio, 1985, р. 102).

Насамперед, як і в попередньому прикладі, нас цікавить «точка входження» в дію, яка задається початковою сценою. Класичний нуар мав чітку «літературоцентричну» спрямованість, яка виражалась в особливому ставленні до оповідності, тексту та яскраво віддзеркалювалась у своєрідній структурі діалогів та сценічних діях.

Окрім цього літературні прототипи завжди присутні в класичних наративних рамках нуару як своєрідні «червоні прапорці», що не дозволяють режисерові вийти за межі висловленого власне літературно-епічними засобами (King, 2010). Саме тому стрічка 1946 р. розгортає композиційно сталу дію, яка має і закадрову оповідь (від головного героя), і діалоги персонажів, що допомагають глядачеві проникнути у фабулу.

Буквально за перші дві хвилини глядач дізнається про життєвий маніфест головного героя та формує ставлення до нього, як до відповідного фрагмента кінотексту.

Іншою є нарація неонуару, яка починає стрічку емоційним сфумато світла, дороги та руху машин. Без жодних слів і підказок, дія відразу поринає у «рампу» основної локації, яка фіксує героя, його точку входження до сюжету. Водночас так само, як і в попередньому варіанті, режисер намагається максимально точно показати «вхідні отвори» у локусі героя. У стрічці 1981 р. він цього не робить. Герой Д. Ніколсона є «темною конячкою», його маніфестація не відбувається аж до завершення першої третини стрічки, коли кількість висловленого і зробленого просто не залишає режисерові можливості не виступити із «проміжними» висновками щодо ролі та місця героя.

Таким чином, порівняння центрального персонажа у двох концепціях нуару — класичної та новітньої — є неможливим без аналізу композиційної побудови окремих сцен та загальної просторової організації, адже літературна канва в обох випадках має місце, проте в різній кількості. У певному сенсі зазначена ознака методологічно близька до адаптивних моделей теорії хронотопу в кінематографі (Murphet, 1998, р. 25).

Наприклад, стрічка 1946 р. — переважно просторово горизонтальна. Вона розкриває поступовість оповіді, з обов'язковим триманням хронології, послідовності подій та, найголовніше, з рішучим намаганням наочно продемонструвати всі наявні причинно-наслідкові зв'язки. Локалізованість дій персонажів обмежує виражальні засоби та формує своєрідний композиційний «пунктир», яким рухаються актори.

Іншою є композиційно-просторова стратегія «Листоноші...» 1981 р. Пройшовши фазу зав'язки сюжету, дія починає рухатись вільно та широко, охоплюючи межі міста та показуючи світ навколо героїв як «нелокальний» (Chartier, 2004, р. 141–143).

Ще одна властивість цього формально-пластичного явища розкривається на прикладі побудови композиційної структури стрічки.

До прикладу, розглянемо початкові сцени декількох кінозразків неонуару. Так, у кінострічці «Розмова» (1974 р.) бажання режисера фільму

Ф. Копполи «кинути» глядачеві в обличчя простір, як потужну композиційну масу, виправдовує необхідність у загальних планах, панорамній зйомці і, звісно, у супроводі звукового обширу, який з хаосу нерозбірливих або малопомітних фрагментів вихоплює аудіальні «знаки» (Turner, 1985, р. 5–7). Водночас сама манера зйомки та візуального ряду картини «зшита» розмовами, діалогами й іншими засобами, що виправдовують доволі різку, часту зміну ракурсу, відстані, формату кадру. По суті, оповідь, яку глядач «чує», скріплює композиційний стрій кадрів у спільну сценічну дію, наскрізність якої не викликає сумніву.

На наш погляд, сама по собі тематика цієї стрічки, як, власне, і особливості фабули та сюжетна постановка, багато в чому визначає композиційні засоби.

Наприклад, як суто неонуарний композиційний жест слід розглянути прийом «застиглого кадру» (за Д. Копенхафер) (Copenhaver, 2018, р. 5–8), коли рухома камера, що всю попередню сцену насичувала простір діями, масштабами та просторовими зв'язками, завмирає в певній точці. Проте Гарі Кол (герой Д. Хекмена) продовжує рухатись, діяти, «сценізм» фрагмента нікуди не зникає, простір працює і далі у своїй первинно заданій якості.

На наш погляд, проміжним висновком щодо формально-композиційних особливостей неота постнуарних явищ є те, що лінійність композиції в класичному нуарі трансформується в неонуарну асинхронію, яка в постнуарі водночас набуває ознак кліповості, продуманого хаотизму та просторової асиметрії.

Слід також відзначити характерний композиційний засіб зміни кадрового лінійного руху, який із класичної системи «чорних» вставок-сигналів перетворюється на складну систему аудіального входження до фіналу однієї сцени та початку іншої.

Наприклад, у стрічці «Розмова» саме музика Д. Шара (фортепіанні джазові етюди) та звукові ефекти позначають зв'язки між діями, що, на нашу думку, можна вважати ознакою неонуару. Натомість композиційна цілісність постнуарної естетики досягається за допомогою більш розрізженої в ритмованому та акцентованому сенсах

аудіальної пластики, яка є не звуковим супроводом, а цілком самостійним засобом вираження ідей.

Наприклад, у кінострічці «Фатальна жінка» (2002 р.) режисера Б. де Пальми використовується прийом т. зв. відкритого паралельного спліт-скріну — подвійного розподілу екрану на площини, що демонструє паралельні дії або деталізує подію, яка відбувається на екрані водночас у двох масштабах. У суто технічному сенсі цей прийом дозволяє збільшити об'єм кінонарративу та залучити глядача до діалогу, про що неодноразово зазначили кінокритики (Smith, 2002, р. 28).

Не менш характерним для композиційного бачення «нуарних» явищ є і прийом контрастних кадрів, що також є прикладом трансформації кіномови від «чорного» кіно 1940-х до постнуару 2000-х.

Семіотичні елементи нео- та постнуарних явищ. Виведення нуару за межі чорно-білої візуальної конвенції само по собі стало поштовхом до трансформацій. Проте найвиразніші свідчення цього ефекту втрати традиційних світлотіньових засобів виражальності почали виявлятися у просторі семіотичної кіномови, яка за допомогою кольору та додаткових можливостей фактурного мислення набула безлічі нових характеристик.

Наприклад, С. Снайдер, досліджуючи зазначену проблему, наголошує на унікальності поєднання стильових характеристик неонуару із проблематикою репрезентації світла. З метою визначення такої якості сублімації різних семіотичних засобів кіномови, учений пропонує звертати увагу на «образотворче зображення сюжетних елементів у термінах світла й тіні без урахування кольору», які, на його думку, домінують у нуар-кінематографії у формі естетики «настрою трагедії» (Snyder, 2001, р. 159–160).

Таке емоційне ставлення до семіозису кіно імпонує нам і у зв'язку з його аналітичною конструкцією, і це дозволяє простежити зв'язок між окремим елементом та його значенням, що особливо важливо в контексті «естетичної гібридності нуару» та еластичності того культурного простору, який привів до виникнення зазначеного феномену (McRoy, 2020, р. 41).

На наш погляд, слід констатувати різні семіотичні принципи неонуару та постнуару.

Для першого більше характерна система знаків, які не потребують зусиль для інтерпретації, адже самі сюжетні рамки задають схему ставлення до них.

Наприклад, помада, яку головна героїня стрічки «Листоноша» 1946 р. губить на підлозі, стає «доріжкою» для входження фатальної жінки в кадр. Воно (входження) відбувається знизу вгору, охоплюючи суто «жіночі» знаки кіносексуальності свого часу: туфлі на підборах, стрункість оголених ніжок тощо. У подальшому, саме в момент фарбування губ, герой відволікається та автомобіль потрапляє в аварію, відкриваючи нову спіраль колізії твору. Неонуарна специфіка побудови знакового поля не виражається настільки літературно та відкрито, проте і не містить надто складних рельєфів.

У чомусь зазначений приклад можна помістити в один ряд зі знаковістю взуття героїни стрічки «Гра з вогнем», де за виразністю індивідуального дизайну жіночих туфель на підборах криється вказівка щодо сюжетної колізії.

Наголосимо на тому, що в історіографії нуару доволі детально розглянуто проблематику візуальної репрезентації жіночих персонажів (як головних героїнь, так і персонажів другого плану). Характерною є увага вчених саме до семіотики костюма та аксесуарів як специфічної ознаки «класичного» нуарного нарративу (Colpaert, 2019, р. 70–81). Водночас це актуалізує і дослідницьку увагу до операторських прийомів візуальної обробки постановочних сцен, які часто вибудовані, радше, за канонами образотворчого мистецтва (Snyder, 2001, р. 161), а в окремих національних напрямках нуарного кіно, за висновком дослідників, мають своєрідний екзистенційний статус (Wood, 2019, р. 241).

Натомість семіотика постнуару розкривається за допомогою простору символіки, яка не є очевидною та потребує від глядача зусиль для розшифрування і осмислення.

Наприклад, як трактувати сцену із прологом «Синього оксамиту», де рух камери зверху до низу переходить від «життя міста» до «життя комах»? Кінокритики однастайно оцінили цей жест Д. Лінча, режисера стрічки, як своєрідну

увертюру, яка повною мірою означає концепцію фільму (Лінч зображує хтивий провінційний маленький світ, де на поверхні все радісно та яскраво, а в глибині — гниття й цинізм).

Вочевидь, у будь-якому варіанті трактування ми можемо констатувати важливість існування символіки, яка припускає різницю в осмисленні та надає широкий простір для емоційного ставлення. У цьому сенсі ми вважаємо за потрібне наголосити на необхідності дослідження семіозису нео- та постнуарних явищ як стратегії породження та функціонування знаків і водночас — процесу їхньої інтерпретації і формування нових значень.

Наприклад, у кінострічці «Фатальна жінка» (2002 р.) режисера Б. Де Пальми у фінальних сценах герой А. Бандераса спостерігає за панорамною місто, яка на початку стрічки стала основою для зустрічі із *Femme Fatale*. Аби виправдати рухи камери, яка «спостерігає» очима героя за усім, що відбувається на площі, режисер вдається до прийому послідовної пов'язаності дій. Приміром, хлопчики, котрі наздоганяють м'ячик, який котиться донизу вулиці, цікавлять фотографа (герой А. Бандераса) як об'єкти спостереження, але мимоволі «приводять» його до головної героїні. У цій моделі спостереження знаковість об'єктів та матеріальних ознак сцени не може пройти повз увагу режисера, адже постнуарне кіномистецтво є одним з найменше залежних від «незапланованих випадковостей». Округлі форми у кадрі, поряд із нарочитим акцентуванням теми сонця, світла та відблисків, фіналізуються в парному «семіозисі» сонячного зайчика, що засліплює водія та водночас стає таким довгоочікуваним актом для вуличного фотографа на паперті собору.

Таким чином, орієнтуючись на властивості зображеного «перекладатися» на знакову форму, ми можемо констатувати існування певних закономірностей трансформації самої форми зображення. У кіномові це стає можливим у зв'язку з тим, що знаки та символи в лаконічній формі можуть передавати значний обсяг інформації, водночас акцентуючи певну частину візуальної інформації як першочергово важливу.

Наприклад, у фільмі «Транс» (англ. «Trance», реж. Д. Бойл) знаково-символьна система визначена трьома ключовими обставинами.

По-перше, тематикою сюжету та загальною фабулою, яка не припускає можливості ані повного розкриття задуму, ані традиційного для нуару, у його класичній нарративній конвенції, наперед встановленого причинно-наслідкового зв'язку (за принципом: те, що є тут, визначає те, що буде там).

По-друге, знаково-символьна система стрічки визначена не меншою мірою і художньою програмою кінопродукту, що, за висловом режисера, є «накиданням полуди на очі глядача». У цьому контексті Б. де Пальма застосовує немало візуальних моушен-знаків, які провокують на відповідне ставлення. Так, головний герой періодично перебуває «за склом», що є не просто красивою візуальною метафорою, а розгортається цілими «кінофразами» зі звуками (приміром, герой дряпає по склу, намагаючись привернути увагу до себе), динамічною підтримкою кадру (наприклад, рухом камери, що не дозволяє глядачеві вийти за межі образу), або, зрештою, прямою деструкцією двох світів (реального життя і гіпнотичного трансу), які розділяються простором «прозорої перепони».

Скло — або певна напівпрозора субстанція, яка не оголошується у своєму матеріальному статусі — постійно супроводжує камеру. На наш погляд, її роль у чомусь дотична до ролі горезвісного туману-дощу-смогу, що його так люблять як додатковий засіб «класики» нуару, а режисери 1970-х взагалі перетворили на суцільне візуальне кліше. Відтак, якщо «розмитість» неонуару, як наслідувача «чорного кіно», можна вважати семіотичною ознакою, то напівпрозорість кадру, його мерехтіння та моушен-ефекти слід віднести до постзасобів, що в цьому разі неодмінно мають чіткі ознаки знаково-символьних міркувань.

По-третє, у семіотичній системі постнуару вкрай важлива роль відводиться тілесній мові та, відповідно, знаковому середовищу, яке формується на ґрунті мови жестів, поглядів та анатомічних рельєфів. Наприклад, стрічка «Транс», вочевидь, перенасичена крупними планами, які деталізують та конкретизують емоційну складову гри тіла. Необхідність візуально демаркувати простір реальної дії від простору трансу породжує немало важливих знаків, що зачіпають

тіло, постаті та комбінації анатомічних обрисів. Так, жестикуляція є властивістю композиційної структури «реального світу», тоді як гра обличчям та прийом «менталізації» предметів (герой «обмацує» поглядом кімнату; предмети й об'єкти стають тілесно очевидними, втягуються до «людського» простору: «моя» тарілка, «її» чашка, «його» картина) — розкриваються як уявне середовище гіпнозу (простору пам'яті в ширшому контексті).

Загалом усі три знаково-символьні програми відіграють роль маркерів постестетики, яка, на наш погляд, у межах кіносистеми постнуару насичена семіотичними посиланнями, перехресними зв'язками між дією, предметами та простором уявного тощо. Окрім цього, важливим компонентом символізму «постчорного» кіно є його очікувана готовність до гібридизації, яка виражається в такій собі знаковій «всеїдності».

Не можемо оминати увагою і пряму вказівку режисера кінострічки Д. Бойла, який визначив звукову модель кінострічки як своєрідний «згусток символів», зазначивши, що «70–80% фільму є звуком» (Otieno, 2017, p. 92).

На відміну від цієї стрічки, символіка фільму «Рокова жінка» організована навколо декількох наративних та візуальних тез класичного фільму в жанрі нуар «Подвійна страховка» («Double Indemnity», 1944 р., реж. Б. Вайлдер). Початкова тема фільму задана сценою перегляду цього чорно-білого кіно, яка стає для головної героїні точкою входження в контекст драми. Для репрезентації задуму режисер обрав знаменитий фрагмент із пострілом, що у фабульній структурі нуару 1944 р. виявляє характер та фатальну вдачу героїні Б. Стенвік (Loyo, 1993, p. 174). Вона не може вбити Уолтера Неффа (герой Ф. МакМюррея), котрий виголошує: «Прицілься точніше, крихітко! А якщо я підйду ближче?» У момент, коли драматизм сцени на екрані телевізора доходить розв'язки (фраза Б. Стенвіка: «...Хвилину тому, коли не змогла вистрелити...»), розпочинається дія власне «нуару» — героїня «виходить» із топосу екранного сюжету та опиняється в колі бруталної реальності.

Символічним є і використання назви твору, адже «подвійна страховка» — максимально можлива вигода в наративі класичної оповіді —

тут постає знаком правильного вибору. Зовнішня схожість героїнь стрічки (чому не подвійна страховка?) стає певною запорукою багатьох обставин, що рухають сюжетом та визначають межі оцінки «добрих» і «поганих» вчинків.

Упродовж усього фільму глядач спостерігає за дилемою, що супроводжує Лулу — героїню Р. Ромейн, яка, подібно до героїні Б. Стенвік, не надто прагне переходити рубікон між пострілом та вбивством. Детальніше цей аспект сюжету можна простежити в аналізі Ч. Скраггса (Scruggs, 2004, p. 682).

Розвиток цього епізоду, ймовірно, замислено режисером як приклад «менталізації» символів: героїня спостерігає як її художній прототип не здатен на суто «чоловічу» дію — відверте вбивство «фейс ту фейс», що доповнюється і входженням у кадр головного злодія та подальшою брутално-жорсткою сценою.

Окрім наративних цитат стрічка має і декілька візуальних посилань, які запозичені з того самого фрагмента «Подвійної страховки». Так, рисунок жалюзі на вікнах, що додає біло-чорному фону стрічки певної горизонтальної розрядки, використано у сцені допиту фотографа-папараці (А. Бандерас), де кімната перенасичена світловими лініями з вікна. Або так само знайомою за класичним нуаром є камера, яка сповзає донизу і формує відповідне враження емоційної присутності героя. Цей прийом ми спостерігаємо в сцені розмови в посольстві поліціанта та жінки-секретаря.

Як символіку, що має відверто постмодерністську природу, слід назвати і періодичну появу в кадрі постеру з написом «Дежа Вю», який щонайменше тричі «оголошує» ключову програму емоційного шлейфу сюжетного задуму.

До висловлених вище роздумів додамо ще і цікаву взаємодію кіно із фільмографією неонуару. Маємо на увазі стрічку «Жар тіла» Л. Кездана, яка була знята під впливом того ж таки класичного фільму в жанрі нуар «Подвійна страховка». Відтак, аналізуючи роботу Б. де Пальми «Рокова жінка», ми стикаємося навіть не з подвійним, а, радше, з потрійним цитуванням, яке наявне щонайменше на рівні кінонаративу.

Засоби виражальності в системі нео- та постнуарного кіно. Множинність й очевидна

циклічність засобів виражальності нео- та постнуару виражається в декількох ключових характеристиках.

Як приклад першої порівнюємо дві кінострічки, що належать до явища постнуару — «Місто гріхів» та «Чорна орхідея». Вибір фільмів для компаративного аналізу здійснено нами не випадково. В обох кінострічках елементи кіномови не тільки надзвичайно багаті на виражальні засоби, але й, вочевидь, становлять цілу систему візуально-аудіальної орієнтації, яка водночас семіотична та композиційно чітка.

Система засобів стрічки Р. Родрігеса «Місто гріхів» має надзвичайно пластичну та фактурну передісторію у вигляді культури нуар-коміксу, що нині має доволі розлогу історіографію (Anderson, 2021, р. 83–85). У цьому сенсі візуальна конвенція стрічки має багату як для постнуарного фільму канву, що реалізується за допомогою не тільки діалогу з графічними засобами коміксу, але й субдіалогу самого коміксу з чорно-білими стрічками в стилі класичного нуару. Така довга візуальна цитата є важливою, адже вона вказує не лише на рамки канону, у якому існує та виражається кіномова, але й розкриває обставини візуалізації образів, їхньої розробки як системи екранної дії.

На противагу цьому, фільм «Чорна орхідея» Б. де Пальми відразу ж відсилає до нуарної естетики, представляючи її щонайменше у двох виражальних системах, які існують паралельно.

З одного боку, вона формується як діалог з атмосферністю та візуальним середовищем нуару, що підкреслено не лише хронотопом стрічки, місцем та особливістю дії, але й візуально наявними елементами: світлом у вигляді «срібної» та «жовто-сірої» сепії, характерними просторово-композиційними лінійними схемами (переважно горизонтальними та «довгими») тощо.

З другого боку, стрічка розпадається на дві паралельні дії, які пов'язані часопростором та героями, проте висловлені в межах різних систем візуальних координат. Тут є місце і для «чорно-білих» цитат із класичного нуару, і для простору спогадів та припущень, які водночас не менш «екранно-візуально-кінематографічні», ніж основні сценічні дії.

Звісно, ми міркуємо про систему вражень та емоційного ставлення до дії, яка в цьому разі є цілісною, має формально-логічну послідовність та розкривається за допомогою властивості поведінки або бездіяльності персонажів. Перед нами в обох випадках (і в Родрігеса, і в де Пальми) — ігрове кіно, яке існує як поле дії акторів, котрі живуть, кохають, страждають тощо.

На противагу розглянутому вище прикладу, виражальні засоби стрічки «Місто гріхів» створені за іншою стратегією, яка впливає із самої теми та її репрезентації засобами кіномови (Aldama, 2021, р. 137–148).

Передусім звернемо увагу на графічно-коміксну фактуру зображень, що задає загальний настрій сюжету та виражає емоційну канву фільму. Дії героїв — кліпові та фрагментовані, сюжетна лінія розрізана на шматки дрібних сцен, що поєднані в одне ціле типовим набором художньо-стильових засобів, які постійно повторюються.

На наш погляд, їх можна розподілити на три фази. У межах першої фігурує тріадна колористика (чорне-біле-червоне), використана режисером для переказу. Це — фаза наративу, вона фігурує як лінія оповідності, що дозволяє глядачеві стежити за змінами сюжету, поведінкою героїв та колізіями сценічної дії.

Друга фаза виникає в момент акциденції — необхідності показати графічними засобами певну якість героя або визначити межі субординації між персонажами. Наприклад, такою акцентованою точкою є очі дівчини, що освітлюються зеленим у момент спалаху запальнички (на тлі червоно-біло-чорної графічної маси це виглядає доволі ефектно та не полишає стійкого враження графічно-образної домінанті).

Третя фаза виникає як розрядка двох попередніх. Її візуальним наративом є білі силуети, які узагальнюють складність та порівняну багатоманітність дії. Просте зведення складної маси предметів, людей й об'єктів, які ще й до того ж показані в межах об'ємного простору, до пласкої структури силуету є цікавим способом розмежування кадру, виведення сцени із попередньої дії та підготовки глядача до наступної.

Звісно, у звичному кінематографічному дійстві подібний прийом був би замінений банальним контражуром, проте в цьому разі саме

коміксна культура рисунка із її власними жанровими елементами визначає межі можливого та прийняттого.

Окрім зазначеної якості, важливе значення в системі виражальних засобів відіграє композиційно-просторова програма. Ми вважаємо за потрібне наголосити на тому, що, обравши як естетичну парадигму коміксну фактуру, режисер автоматично потрапив до своєї рідної пастки «графізму», адже комікс — це не тільки послідовний рисунок із короткими розмовами, але й ціла система візуальних знаків, значна частина яких ефективна лише на рівні композиційних засобів. Наприклад, дія розгортається зліва направо та зверху донизу, а герої мусять не лише діяти, але й частково пояснювати свої вчинки словами, виражати дію за допомогою наративу. Ця особливість коміксної оповідності була частково послаблена закадровим голосом героя (переважно ця роль припала на героя Б. Вілліса), що вивів із сюжету частину графічних елементів, які недоцільно демонструвати в моушен-можливостях кінематографу.

Слід також зазначити, що кінострічка «Місто гріхів» посідає особливе місце серед творів постнуару і у зв'язку з її важливим жанровим значенням. Ф. Міллер, автор графічних коміксів у стилістиці та естетиці нуару, починаючи з 1990-х рр. перетворився на ключову фігуру комікс-культури. Зокрема, до фільмографії режисерів, які розвивали героїку його всесвіту, потрапили і пропаговані ним етичні постулати. Наприклад, ідея щодо того, що чеснота не може існувати без гріха (Spindler et al., 2006, p. 142).

Ще одна вагома особливість виражальних засобів нео- та постнуару ґрунтується на стильових ознаках «нуарного» (або в поширеній в академічних колах сленговій інтерпретації — «чорного») кіно як жанрового та художньо-естетичного цілого.

Наприклад, аналізуючи сюжетно-наративну канву стрічки «Той, що біжить по лезу», дослідники звертають увагу на те, що оповідь стрічки основана на двох пересічних міфах.

По-перше, це міф «нуар-детективу», де йдеться про боротьбу зі злочинністю та корупцією в місті, яке занепадає. Детективність проявляється у втіленні в образі головного героя (Г. Форд)

«версії середньовічного лицаря», що представляє правильні цінності в боротьбі добра зі злом. Проте водночас «нуарність» означається практично із самого початку дії, коли стає зрозуміло, що визначити межі добра та зла в цьому місті не так вже і просто, якщо взагалі можливо. Саме тому дівчина-реплікант, котра за сценарієм класичного нуару мала б бути жертвою, не виявляє особливого бажання бути врятованою.

Як другий за значенням постає міф про природу людини та людяності, адже герой Г. Форда — професійний вбивця реплікантів. Іншими словами, за конвенцією нуару, — злочинців, які, насправді, так само, як і героїня в попередньому фрагменті, демонструють самостійність уявлень щодо добра та зла. Найголовніше, що впродовж розгортання сюжету глядач спостерігає як лінія демаркації «добрих» і «поганих» поступово зсувається в різні сторони, демонструючи у фіналі не відповіді на запитання, а самі лише запитання (Leitch, 2020, p. 165).

Окрім зазначеної наративної колізії кінострічки, важливо відзначити жанрові особливості, що їх демонструє не так окремо взятий фільм, як увесь цикл фільмів — від 1980-х — до 2010-х рр.

«Той, хто біжить по лезу» («Blade Runner») 1981 р. — це неонуар з усіма належними йому ознаками. Він наочно трансформує рамки жанру й виходить далеко за межі наративних, візуальних та, найголовніше, змістовних конвенцій класичного жанру. Наприклад, ми неодноразово помічали в дослідницькій літературі роздуми з приводу особливостей таких трансформацій, проте найпереконливіші неонуарні елементи стрічки узагальнено в межах американської кінокритики. Кінооглядачі від самого старту прокату кіно зазначають, що фільм поєднує елементи двох маскулінних жанрів: фантастики та власне нуару (Bruno, 1987, p. 65). Така комбінація є вкрай важливою для аналізу, адже фільми в жанрі нуар зазвичай широко (і максимально можливо для свого часу) експлуатують образи жіночої сексуальності, водночас наукова фантастика, радше, пригнічує зображення емоційно-сексуальних дій.

Натомість «Той, що біжить по лезу» вийшов за межі цієї умовності, показавши можливість

нових комбінацій у рамках багато в чому традиційного жанрового підходу. У певному сенсі можна міркувати про розрив із нуар-класикою та формування нової конвенції «про нуар та наукову фантастику», що визнавала можливість урізноманітнення жанру і його стильового розвитку (Leitch, 2020, p. 167). Стрічка 2017 р., яка, нагадаємо, не є римейком, а послідовно розгортає історію далі, містить чимало цитат та посилань не тільки на наративні рамки попереднього фільму, але й на особливості запрограмованої там естетики, включно з доволі «тісною» як для сучасного бачення формою предметів, панорам футуристичних міст тощо.

Постнуарний естетизм чітко простежується в образі центрального персонажа Р. Гослінга, який у багатьох моментах стрічки виглядає та діє по-людськи більше, ніж його «гомогенне» оточення, про що, приміром, нагадує у своєму аналізі С. Жижек (Žižek, 2021, p. 41–51). Важливо відзначити і те, що режисер зберіг декілька властивих для колізії першого фільму сюжетних зв'язок, водночас показавши їхній художній потенціал більш відкрито та ширше. Наприклад, до «парних» персонажів, які підкреслено локалізовані під сценарні дії головного героя, можна віднести «дизайнера ляльок» у стрічці 1981 р. та дівчини — дизайнера спогадів — у фільмі 2017 р.

Нуар — це жанр у кінематографі, натомість *неонуар* — художньо-стильове явище, яке використовує жанрову специфіку та естетичні стереотипи «чорного кіно», проте водночас декларує власні — особливі, новітні — художні цілі та принципи. З-поміж них формоутворюючими є панорамність простору, нелінійність оповіді та псевдореалізм кіномови, що засобами відтворення «життя, як воно є» формує картину атмосферного, доволі похмурого сьогодення, яке, по суті, є «антиреалістичним» (нуарним, нарочито похмурим).

Як художнє явище, *постнуар* прагне виражатися в системному полі, демонструючи здатність до діалогу як із жанрами кіно, так і з художньо-стильовими явищами. Загалом, на наше переконання, межі стильових ознак нуару були розірвані саме у зв'язку з деконструктивними властивостями естетики постнуару, що пропагувала готовність до прийняття нового, сміливу

агресивність стосовно власного жанрово-стильового минулого та декласифікацію кіномови. Остання властивість уперше фіксується в жанровій «всеїдності» нового нуару, а стає остаточно виразною в межах принципів цитування та інтерпретування постнуару.

Виконаний нами аналіз дозволяє запропонувати таку схему основних прийомів та виражальних засобів нуарних явищ, які ми вважаємо за доцільне розглядати компаративно — як три системи художніх цінностей, які паралельно існують і які можуть бути застосовані в межах сучасної кінорежисури.

А) Класичний нуар:

– у сфері *наративу*: формування атмосферних історій; жанрове врізноманітнення детективу в його літературних ремінісценціях, передусім у зв'язку з виходом за межі аури «правильного» героя; створення дихотомічного образу «герой-чоловік — фатальна жінка», який закріпився в кіномові та доволі швидко набув ознак культурного кліше;

– у сфері *кіномови та семіотики*: формування простору «чорного» кіно як лінійної сценічної дії; спроби показати можливість інтерпретацій героя за допомогою внутрішнього драматизму, амбівалентність та порушення традиційних норм «правильної» суспільної поведінки; долучення до системи виражальних засобів особливих ефектів постановки світла, нарочите навіювання атмосфери присмерку та недомовленості; акцентування елементів другого плану й деталізація простору.

Б) Неонуар:

– у сфері *наративу*: остаточно відмова від «літературоцентризму» та ведення сценарного діалогу з першоджерелом (у разі його наявності) на ґрунті паритету; героїзація маргінальної, а в окремих випадках — девіативної поведінки головного героя; виокремлення особливого морального права головного героя залишатися «хорошим хлопцем» у «світі поганців»; максимальне посилення експлуатації теми сексуальної поведінки та еротизм в образній структурі героїв; розкриття оповідного статусу фатальної жінки у зв'язку з невластивими для традиційного «світу жінок» ознаками; загальна критичність стосовно суспільних норм;

– у сфері кіномови та семіотики: значне розширення сценічної панорами; формування композиційно-просторової цілісності як синхронної дії, значне ускладнення причинно-наслідкових взаємозв'язків (делініарність); демонстрація залежності героя від властивостей свого історичного часу, суспільних обставин, стереотипів мислення доби тощо; поява образу «приголомшливо чарівно-бридкого» персонажа, котрий діє на вістрі суспільних табу; пролонгація світлових та аудіальних прийомів чорно-білого кіно в «кольоровому» амплуа; активне використання руху (як в технічному, так і в сценічному аспектах); діалогізм із візуальними засобами «класичного» нуару, що передусім віддзеркалився в римейках та фільмах «за мотивами»; поява нуар-циклів;

В) Постнуар:

– у сфері наративу: проголошення попередньої кіноісторії «матеріалом» для експериментів, цитувань, інтерпретацій та переосмислень; помітне та явне бажання зробити діалог із «класичним» нуаром художнім вістрям проблеми; використання такого діалогу в ролі виражального засобу; асинхронія наративу, його ускладнення; максимальне зближення жанрових меж психологічного трилера і хоррора; провокування психоделизму як способу осмислення порушених моральних дилем.

– у сфері кіномови та семіотики: дефемінізація «фемін фаталіте»; використання деконструктивних засобів під час роботи з матеріалом (наприклад, введення деяких графічних та звукових «фільтрів», застосування ефекту забрудненості кадру, акцентування за допомогою засобів графічного «шуму»); провокування вуайеризму глядача, створення атмосфери «замкової шпаринки»; вільна трактовка простору,

площини та об'єму як конструктивних одиниць кадру, намагання широко використовувати класичні жанрові кліше та стереотипи не тільки нуару, але й суміжних художніх явищ (трилеру, детективу, драми тощо).

Висновки. Визначені нами сукупності основних прийомів і виражальних засобів «нуарних» явищ у кінематографі другої половини ХХ — початку ХХІ ст. дозволяють виокремити три просторово-композиційні системи, які характеризують специфіку нуару, неонуару та постнуару.

У першому випадку ми спостерігаємо лінійне розгортання дії, у межах якої сцени та кадрова побудова перебувають у прямому причинно-наслідковому зв'язку.

У контексті неонуару композиційність є питанням конкретного дійового топосу кінострічки; попри існування загальних правил та характеристик роботи із площинами й простором, домінує загальне враження панорамності і різномасштабності.

Постнуарна естетика формується в площині більшого розмаїття художніх прийомів, що пов'язано із практичною відсутністю «канонічних» меж та властивістю постестетики поєднувати різні ефекти, засоби (а в окремих випадках вдаватися до «циткування» та «переозначення»).

Перспективи подальших досліджень. Дослідження проблематики художньої мови «нуарних» явищ має потенціал для подальшого аналізу. Передусім це пов'язано з актуальністю як самого жанру, так і окремих елементів його кіномови в сучасному ігровому кінематографі. Окремої уваги потребують питання трансформації постнуару в рамках артхаусного кіно та дигітального відеоарту: двох найрепрезентативніших напрямів розвитку нуару на початку ХХІ ст.

Список посилань

- Мархайчук, Н., Рябуха, Н., & Тарасов, В. (2021). "Black movies": Genre Memory of the Noir Film language in the System of Audiovisual Transformations (1970s — 2010s). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки», 63, 57–67.*
- Тарасов, В. В., Мархайчук, Н. В., & Конєва, М. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Культура України, 74, 81–89.*
- Aldama, F. L. (2021). Interview with Robert Rodriguez. In *The Cinema of Robert Rodriguez* (pp. 137–148). University of Texas Press.
- Anderson, E. R. (2021). 4. Sin City, Style, and the Status of Noir. In *Critical Approaches to the Films of Robert Rodriguez* (pp. 81–102). University of Texas Press.
- Bruno, G. (1987). Ramble City: Postmodernism and "Blade Runner". *October, 41, 61–74*

- Chartier, J. P. (2004). Americans also make noir films. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 2, 141–3.
- Cobb, S. Y. (1999). Writing the new noir film. *Film noir reader*, 2, 207–214.
- Colpaert, L. (2019). Costume on film: How the femme fatale's wardrobe scripted the pictorial style of 1940s film noir. *Studies in Costume & Performance*, 4(1), 65–84.
- Copenhafer, D. (2018). Overhearing (in) Touch of Evil and The Conversation: from “real time” surveillance to its recording. *Sound Studies*, 4(1), 2–18.
- King, A. (2010). The Province Always Rings Twice: Christian Petzold's Heimatfilm noir Jerichow. *Transit*, 6(1).
- Leitch, T. (2020). The Many Pasts of Detective Fiction. *Crime Fiction Studies*, 1(2), 157–172.
- Loyo, H. (1993). Subversive pleasures in Billy Wilder's “Double Indemnity”. *Atlantis*, 169–190.
- McRoy, J. (2020). Film noir and the Gothic. *Gothic film: An Edinburgh companion*, 37–57.
- Murphet, J. (1998). Film noir and the racial unconscious. *Screen*, 39(1), 22–35.
- Orr, C. (2000). Cain, Naturalism and Noir. *Film Criticism*, 25(1), 47–64.
- Otieno, S. P. (2017). Identity and Musical Score in Tosh Gitonga's Nairobi Half Life. *Journal of African Theatre, Film and Media Discourse*, 1(1), 86–96.
- Porfirio, R. G. (1985). Whatever Happened to the Film Noir? The Postman Always Rings Twice (1946–1981). *Literature/Film Quarterly*, 13(2), 102.
- Scruggs, C. (2004). “The Power of Blackness”: Film Noir and Its Critics. *American Literary History*, 16(4), 675–687.
- Smith, G. (2002). Dream project: The name of the game is Deja vu in Femme Fatale. *Film Comment*, 38(6), 28.
- Snyder, S. (2001). Personality disorder and the film noir femme fatale. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(3), 155–168.
- Spindler, M., Röber, N., Döhring, R., & Masuch, M. (2006). Enhanced Cartoon and Comic Rendering. In *Eurographics (Short Presentations)* (pp. 141–144).
- Turner, D. (1985). The Subject of “The Conversation”. *Cinema Journal*, 4–22.
- Wood, M. P. (2019). Italian film noir. In *European film noir* (pp. 236–272). Manchester University Press.
- Žižek, S. (2021). Blade Runner 2049: A View of Post-Human Capitalism. *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*, 41–51.

References

- Markhaichuk, N., Riabukha, N., & Tarasov, V. (2021). “Black movies”: Genre Memory of the Noir Film Language in the System of Audiovisual Transformations (1970s — 2010s). *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya “Teoriia kultury i filosofii nauky”*, 63, 57–67. [In English].
- Tarasov, V. V., Markhaichuk, N. V., & Konieva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Culture of Ukraine*, 74, 81–89. [In English].
- Aldama, F. L. (2021). Interview with Robert Rodriguez. In *The Cinema of Robert Rodriguez* (pp. 137–148). University of Texas Press. [In English].
- Anderson, E. R. (2021). 4. Sin City, Style, and the Status of Noir. In *Critical Approaches to the Films of Robert Rodriguez* (pp. 81–102). University of Texas Press. [In English].
- Bruno, G. (1987). Ramble City: Postmodernism and “Blade Runner”. *October*, 41, 61–74 [In English].
- Chartier, J. P. (2004). Americans also make noir films. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 2, 141–3. [In English].
- Cobb, S. Y. (1999). Writing the new noir film. *Film noir reader*, 2, 207–214. [In English].
- Colpaert, L. (2019). Costume on film: How the femme fatale's wardrobe scripted the pictorial style of 1940s film noir. *Studies in Costume & Performance*, 4(1), 65–84. [In English].
- Copenhafer, D. (2018). Overhearing (in) Touch of Evil and The Conversation: from “real time” surveillance to its recording. *Sound Studies*, 4(1), 2–18. [In English].
- King, A. (2010). The Province Always Rings Twice: Christian Petzold's Heimatfilm noir Jerichow. *Transit*, 6(1). [In English].
- Leitch, T. (2020). The Many Pasts of Detective Fiction. *Crime Fiction Studies*, 1(2), 157–172. [In English].
- Loyo, H. (1993). Subversive pleasures in Billy Wilder's “Double Indemnity”. *Atlantis*, 169–190. [In English].
- McRoy, J. (2020). Film noir and the Gothic. *Gothic film: An Edinburgh companion*, 37–57. [In English].
- Murphet, J. (1998). Film noir and the racial unconscious. *Screen*, 39(1), 22–35. [In English].
- Orr, C. (2000). Cain, Naturalism and Noir. *Film Criticism*, 25(1), 47–64. [In English].
- Otieno, S. P. (2017). Identity and Musical Score in Tosh Gitonga's Nairobi Half Life. *Journal of African Theatre, Film and Media Discourse*, 1(1), 86–96. [In English].

- Porfrio, R. G. (1985). Whatever Happened to the Film Noir? The Postman Always Rings Twice (1946–1981). *Literature/Film Quarterly*, 13(2), 102. [In English].
- Scruggs, C. (2004). “The Power of Blackness”: Film Noir and Its Critics. *American Literary History*, 16(4), 675–687. [In English].
- Smith, G. (2002). Dream project: The name of the game is Deja vu in *Femme Fatale*. *Film Comment*, 38(6), 28. [In English].
- Snyder, S. (2001). Personality disorder and the film noir femme fatale. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(3), 155–168. [In English].
- Spindler, M., Röber, N., Döhring, R., & Masuch, M. (2006). Enhanced Cartoon and Comic Rendering. In *Eurographics (Short Presentations)* (pp. 141–144). [In English].
- Turner, D. (1985). The Subject of “The Conversation”. *Cinema Journal*, 4–22. [In English].
- Wood, M. P. (2019). Italian film noir. In *European film noir* (pp. 236–272). Manchester University Press. [In English].
- Žižek, S. (2021). Blade Runner 2049: A View of Post-Human Capitalism. *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*, 41–51. [In English].

Н. В. Мархайчук, кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету АВМ, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

N. Markhaichuk, Candidate of Art Criticism, assistant professor, Dean of the Faculty of Audio-Visual Art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

В. В. Тарасов, кандидат історичних наук, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

V. Tarasov, Candidate of Historical Sciences, assistant professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 01.12.2022

ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ П. ЕЛЮАРА В МАЛЕНЬКІЙ КАНТАТІ Ф. ПУЛЕНКА «СНІГОВИЙ ВЕЧІР»

В. В. Воскобойнікова

Харківська державна академія культури, Харків, Україна
 vik_vosk@ukr.net

V. Voskoboinikova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-6926-2303>

В. В. Воскобойнікова. Втілення поезії П. Елюара в маленькій кантаті Ф. Пуленка «Сніговий вечір»

Розглянуто особливості композиторського прочитання текстів П. Елюара в кантаті Ф. Пуленка «Сніговий вечір». Виявлено, що алегоричність текстів П. Елюара надала Ф. Пуленку широких можливостей тонко тлумачити образи та символи кантати. Визначено, що композитор застосовує деталізований підхід до вербального тексту, ґрунтується на музично-текстовому принципі формотворення: музика розширює зміст поетичного слова, виводить його на новий образно-семантичний рівень. Ф. Пуленк підпорядковує музику вільній метриці вірша. Композитор використовує виражальні засоби старовинних жанрів разом із принципами сучасного хорового письма. Новітні гармонічні сполучення розширюють темброві барви хору. Єдність сюжету та простору в кантаті створено за допомогою використання різноманітних видів фактури, що втілює меседж нерозривності особистого й громадянського, невіддільності долі кожного громадянина від долі народу.

Ключові слова: *хорова творчість, композиторська інтерпретація, засоби музичної виразності.*

V. Voskoboinikova. The Evocation of P. Eluard's Poetry in F. Poulenc's Little Cantata "Snowy Evening"

The relevance of the research topic. The topicality of the issues of the cantata "Snowy evening" is due to the terrible events of the full-scale war that is currently going on in Ukraine. Society painfully reacts to the cruel realities of today, and art helps humanity to overcome these problems.

The purpose of the study. To reveal the peculiarities of the composer's reading of Paul Eluard's poetry in the cantata "Snowy evening" by Francis Poulenc, using a complex analysis of the musical work.

The methodology. Methodological principles are based on historicism, genre-style, intonation-dramaturgical and interpretive types of analysis; in the

article we have used the hermeneutic method, which makes it possible to understand the content features of the figurative interpretation of the work.

The scientific novelty. Cantata "Snowy evening" by F. Poulenc is analyzed for the first time in Ukrainian musicology, as well as features of the evocation of P. Eluard's poetry in it.

The practical significance of this study lies in the expansion and deepening of theoretical knowledge about the choral work of Francis Poulenc.

The results. The small cantata "Snowy evening" is a psychological portrait of a man whose life was cut short by a terrible war. The first part of the work talks about the hero's disappointment in a cruel life; in the second part, the author condemns the moral beliefs of society to destruction and war; the third part is shown as the final destruction of the inner and surrounding world; and at the end, in the fourth part, death is presented to the listeners as the only hope for salvation. The allegorical nature inherent in Eluard's poetry provided ample opportunities for subtle interpretation of the images and symbols depicted in the work. With the methods of musical expressiveness, harmony and rhythm, Poulenc vividly depicted the psychological state of man during the war.

The compositional unity of the literary and musical layers of the cantata is determined by the logic of the evolution of the feelings and emotions of the lyrical hero. Poulenc uses a detailed approach to the verbal text, based on the music-text principle of formography. Music expands the content of poetry, brings it to a new figurative and meaningful level. The composer subordinates the music to the free metric of the poem. The original cantata style combines the stylistic principles of different eras. The composer uses the expressive means of ancient genres and the principles of modern choral writing.

The search for new harmonic structures and combinations allowed Poulenc to expand the timbral colors of the choir. The author uses different types

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

of texture in the cantata. This tool helps to reveal the author's message about the inseparability of personal and civic sense of self, the inseparability of the fate of every citizen from the fate of the nation. Despite the numerical structure, the cantata has many common intonation connections that pass through all parts of the cycle and create a unity of plot and space.

Keywords: *choral creativity, compositional interpretation, methods of musical expression.*

Актуальність теми дослідження. З-поміж видатних західноєвропейських композиторів першої половини ХХ ст. постать Франсіса Пуленка викликає особливий інтерес сучасних музикознавців та виконавців-практиків. Багата творча спадщина митця представлена значним жанровим розмаїттям. Образна сфера кожного періоду творчості музиканта визначена його психоемоційною реакцією на певні суспільно-політичні або особистісні події. Твори, написані в 1930–1940-х рр., характеризуються домінуванням лірико-психологічної тематики, зверненням до духовних мотивів. Широке визнання мають духовні твори Меса G-dur, «Gloria», «Stabat mater» тощо. Маленька кантата «Сніговий вечір» («Un soir de neige»), створена Ф. Пуленком під час Другої світової війни на вірші П. Елюара, не здобула широкого визнання і майже не виконувалася. Цей твір є психологічним портретом людини, чиє життя опалене жажливою війною. Актуальність проблем, порушених у кантаті, зумовлена страшними подіями повномасштабної війни, яка триває зараз в Україні. Суспільство боляче реагує на жорстокі реалії сьогодення, і саме мистецтво допомагає переживати людству ці важкі часи. Нині маленьку кантату «Сніговий вечір» взяли до роботи декілька хорових колективів Франції та України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчості Ф. Пуленка присвячено зарубіжні праці Christian Schubart, Kristina Varady, Bertrand Levy, Cathrine Miller та ін., дослідження Р. Дюменіля й Е. Журдан-Моранж. Збереглися праці самого Ф. Пуленка, а також його численне листування. Творчість музиканта активно аналізується українськими музикознавцями. Деякі розвідки присвячені фортепіанній музиці композитора (Жукова, 2009), камерно-інструментальній музиці (О. Гумін, Т. Візун (2018)). Камерні сонати композитора стали об'єктом

дослідження Д. Менделенко. Оперну та кантатну творчість французького майстра розглянуто Г. Різаєвою (2018), Ю. Воскобойніковою (2012). Нещодавно вийшли монографія І. Вежневця «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка» (2021) та стаття О. Василенко «Людський голос» Ф. Пуленка: образ героїні в аспекті єдності вокального та театрального компонентів» (2021).

Розгляду тематики хорових духовних творів присвячено праці: Т. Когут «Духовні твори Франсіса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів» (Когут, 2017), а також наукова стаття А. Татарнікової «“Gloria” Ф. Пуленка в контексті традицій християнського словослов'я: образно-сміслові та жанрово-стильові аспекти» (2019).

Мета статті — на основі комплексного аналізу виявити особливості композиторського прочитання текстів П. Елюара в кантаті Ф. Пуленка «Сніговий вечір», що актуалізує **кілька завдань**: висвітлити особливості поетичного тексту кантати; виявити специфіку методів роботи Ф. Пуленка з вербальним текстом; здійснити комплексний аналіз частин циклу; проаналізувати специфіку інтонаційної та гармонічної мови, особливостей драматургії, форми.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історичні події, що відбувались у 30–40-х рр. ХХ ст., спричинили активізацію творчого пошуку Ф. Пуленка у сфері вокально-хорових жанрів. Результатом цих пошуків стало звернення композитора до поезії сюрреалізму П. Елюара. Саме в його поетичному слові Ф. Пуленк віднайшов ідеальне віддзеркалення свого сприйняття подій епохи.

Тексти, які П. Елюар запропонував Ф. Пуленку для створення маленької кантати «Сніговий вечір», були надруковані в різних збірках («Гідні жити», «Поезія та правда 1942 року») пізнього періоду, протягом 1942–1944 рр. Вони об'єднані в цикл уривки віршів «Вогонь», «Вовк», «Остання мить», «Ззовні», описують нелюдські страждання народу Франції, що несуть у собі велику ідею руху Визволення — заклик до боротьби, «краще смерть, ніж неволя» (Miller, 2004, p. 287).

Попри те, що кантата має цілком пейзажну назву «Сніговий вечір», природні явища тут

постають виключно як символи, через які розповідається про внутрішню боротьбу людини у сплетінні із зовнішньою боротьбою цілого народу. Від розчарування в жорстокому житті, через зневагу оточення та остаточне зруйнування всього, що було звичним життям, ліричний герой приходить до моменту святої смерті як до визволення, як до єдиної надії на порятунок. Це т. зв. «поезія спротиву» (Мачулін, 2022) — «воєнна поезія, що просякнута духом спротиву злу та війні».

Відкривається кантата мандрівкою зимовим лісом, яка знаходить звукове відображення в плавному унісонному русі двох сопрано в межах пентахорду e-moll, основної тональності номера. Семантично ця тональність є доволі спокійною та має забарвлення світлої туги (Schubart, 1806, p. 81). Безсумнівна доречність її обрання зумовлюється розвитком драматургії. У цьому номері ще не відбувається зовнішньої трагедії, є тільки її підґрунтя у свідомості персонажа. На відміну від певної споглядальності музичного матеріалу, поетичний настрій перших рядків напруженіший, вказує на тривожний, пригнічений стан ліричного героя, який не має тут конкретного образу, а відіграє роль оповідача.

Тема хору «Великі ложки снігу» — усвідомлення героєм свого розчарування в тих реаліях життя, у яких він опинився. Помірний темп музичного мовлення зображає важкість прямування життєвим шляхом, проте композиторська ремарка «sans lenteur» («без зайвої повільності») підкреслює наміри героя до боротьби. Сміливість вираження думок героя означає й динамічний нюанс *mf*. «Наші заледенілі ноги» — це ключова фраза, яка найповніше розкриває головну проблему героя, його психологічний стан. Її значущість підкреслюється мелодичним рухом звуків тризвука *fis-moll*, який надає звучанню схвильованості, збудження на протигагу статичності поняття заледеніння.

Проте вже в першій строфі першого номера є натяк на боротьбу — «і твердим словом ми протистоїмо впертій зимі». Втілення висхідним поступенним рухом у середньому регістрі партії сопрано, у поєднанні з динамічним нарощенням, означає цілеспрямованість та впевненість вислову. Поволі розвиваючись, фраза приводить до

динамічної кульмінації номера. Особлива важливість змісту цього виразу полягає в тому, що в ньому повною мірою розкривається громадянське кредо обох митців — не наслідувати ідеологію вбивств та руйнувань, постати проти війни силою духу й розуму.

У другій фразі вступають усі хорові партії на тлі витриманого звука в сопрано, який лишився тихим відлунням експресивної кульмінації. Композитор залишає вказівку щодо особливості звучання — «*tres lie doux*» («дуже м'яко»), яка покликана забезпечити відчуття нерозривності двох контрастних за динамікою та тембром фраз, відобразити непомітність переплетіння голосів. У цьому епізоді поглиблюється тема відчуження. Особливого значення набуває діалогічність тембрового вирішення двох побудов (перше речення виконує партія сопрано, друге — усі інші голоси), яке інтерпретується як розмова голосу почуттів та голосу розуму.

Якщо перше речення базується на почуттях та відчуттях героя, то в другому відбувається вже свідоме розуміння того, що земне життя не має сенсу, людина в цьому світі зайва. Символ вогню тут є уособленням життєвої сили, величі душі, свободи людини. Гармонічною особливістю побудови є одночасне звучання тонічного та домінантного тризвуків у різних партіях. Рух звуками тонічного тризвука, як зображення спокійного сумного споглядання за усіма природними явищами, які «гідні жити», представлений у нижніх голосах (бас й альт), накладається на домінантну тему, викладену в партії тенорів, що втілює почуття скорботи.

Альтова тема являє тут варіантне повторення сопранового вступу, проте діапазон її розвитку є обмеженішим. Зміна розміру на складний 5/4 з групуванням 3+2 створює деякі наголоси на особливо суттєвих словах «місце», «вага», «життя». Розвиток музичного матеріалу цього епізоду двічі переривається цезурами, що посилюють драматизм, імітуючи зітхання, сповнене гіркоти. Перший такт речення починається з поліакорду, що утворюється у витриманих звуках хору на фоні проведення теми у SI та T. Надалі партії узгоджуються в субдомінантовому тризвучі, після якого звучить подвійна домінанта — II7 з підвищеною терцією. Гострота звучання гармоній передбачає подальшу насиченість розвитку,

проте тема різко обривається та вступає інший матеріал.

Смислова кульмінація номера міститься в останніх двох тактах: «тільки в нас немає вогню». Це апогей почуття безнадії існування, що світ навколо приречений на одвічну темряву, без надії на просвітлення. Композитор використовує прийом тихої кульмінації й цим глибше розкриває її емоційне значення. Слід зазначити, що в поезії ці слова повторюються лише один раз, а у музиці Ф. Пуленка вони звучать тричі, щоразу з різними відтінками.

Розвиток кульмінації розпочинається з висхідної гамоподібної теми партії перших басів в *e-moll*. Ф. Пуленк залишає вказівку «*en dehors*» («назовні»), яка означає обов'язкову рельєфність проведення теми. Вдруге подібна тема проводиться в партії першого сопрано з єдиною відмінністю — відбувається інтонування IV# ступеня замість V, що загострює відчуття зростання напруження. Перед останніми словами, які несподівано розколюють напруження та акцентують всю увагу на собі, композитор знову застосовує перерваний зворот. Використання фермати розчиняє в небутті надпотужне напруження. Наступна фраза «без вогню» і є смисловою кульмінацією, висновок усіх тяжких роздумів героя.

Сюжет **другого номера** є логічним продовженням філософської лінії попереднього. Літературний текст представлено уривком вірша «Вовк» зі збірки «Поезія та правда 1942 року». Втративши віру в те, що людство зміниться на краще, ліричний герой переживає деперсоналізацію, він відсторонюється від матеріального світу, відчуває себе ані живим, ані мертвим. Ця думка підтверджується наявністю різко контрастних просторових явищ «добрий сніг — чорне небо», мов два протилежних світи оточують людину. Словосполучення «чорне небо» також має тут важливе експресивне значення, яке наголошує на баченні героєм реалій існування (війна, страх, абсурдність того, що відбувається навколо) та його філософію буття.

Зміст номера зумовив вибір скорботно-патетичної тональності *c-moll* (Schubart, 1806, p. 444). Протягом усього першого речення композитор вводить остинато на одному звуці в партії другого сопрано, що поступово нарощує приховане

передчуття наближення трагедії. Авторська вказівка «*tres peu articuli morne*» («мало артикулюючи, із жалем») нагадує про сюрреалістичність того, що відбувається, оскільки створює на фоні викладення теми своєрідний монотонний гул, покликаний розмити чіткість зображених образів. Натомість основну тему, викладену в партії альтів, композитор вимагає виконувати з чіткою артикуляцією та рельєфним фразуванням. За аналогією до першого номера, тут використовується змінний розмір для узгодження поетичної й музичної пульсації.

Мелодика теми зароджується в межах терції, поступово розширює свою звукову палітру. Хвилеподібний медитативний характер мелодії отримує аудіовізуальну функцію — відтворення атмосфери холодного, темного й мертвого лісу. Хроматичні ходи в партії тенорів, що з'являються у другій фразі, підсвідомо готують до подальшого динамічного напруження. У музичному матеріалі ця зміна відображається раптовим динамічним контрастом (вступ всіх голосів на *ff*), насиченою гармонічною фактурою. Емоційний вигук «сором» звучить зловісно на тризвуковій *Des-Dur*; це порив гніву, що переходить у відчай.

Після твердого виголосу з більшою тугою й болем звучить півтоновий рух мелодії, наголошуючи, що моральним переконанням оповідача огидні принципи та закони життя, які панують довкола, автор асоціює їх із «побігом зі стрілою у серці, залишаючи сліди потворної жертви» (Varady, 2009, p. 18). Ці слова Ф. Пуленк убачає в лиховісному напівшепоті — динаміка стрімко спадає до своєї крайньої градації *ppp*, а ритмічна організація повністю підпорядкована тексту.

У другому номері вперше з'являється цілком реалістичний персонаж — вовк. Композитор наголошує на драматургічній важливості цього образу, виокремивши все літературне зображення вовка в окрему центральну частину, обрамлену своєрідною аркою. Драматичне загострення відображається як у превалюванні гучних градацій динаміки, так і в подрібненні тривалостей — це єдиний епізод з усієї кантати, де Ф. Пуленк використовує шістнадцяті тривалості.

Прагнення композитора до реалістичності уособлення головної дійової особи хору відобразилось у постійному озвученні самого

слова «вовк» однойменними акордами G-Dur та g-moll, семантика тонічного звуку яких означає велич образу. Звернення до ладової змінності відображає психологічні метаморфози персонажа — від відчуття тривоги та антипатії довіклля (g-moll) до рішучої впевненості у своїй духовній перевазі над «звірами».

Філософське значення ключового персонажа можна розглянути з двох ракурсів: як алегоричний образ та як образ-символ. Якщо розглядати фігуру вовка з точки зору образу-символу — це душа героя, яка загубилась між двох світів. Означене тлумачення пов'язане з міфологічними витоками, де вовка зображають провідником між земним і потойбічним вимірами. У контексті світосприйняття поетичного персонажа, такий символізм означає обтяження тілесним життям та думки про вічний спокій. Щодо алегоричного втілення, вовк — це сам герой, його «супер-его», він є кращим представником свого типу. Найсильніший, найгарніший, останній з нескорених, він зневажає «зацькованих звірів», на які перетворилось його суспільство. В останніх рядках розкривається головна ідея цього номера, яскраво втілена кульмінацією музичного матеріалу.

Драматизм вершини музичного розвитку забезпечується комплексом засобів музичної виражальності — щільна акордова фактура, насичена гармонічна мова, гучні динамічні нюанси. У заключній фразі другого епізоду, «йому загрожує вся тяжкість смерті», міститься прихована тема боротьби, заклик витримати до кінця всі випробування, обрати смерть, а не скорення, не поступитись незламністю духовної сили. Композитор відокремлює її від попереднього матеріалу за допомогою цезури та нюансу subito p. Поступове вольове зміцнення, відображене динамічним нарощуванням, завершує домінантний тризвук на нюансі f. Так звучить слово «смерть», смерть-тріумф, смерть, гідна найкращого вовка, а не ганебної жертви.

Важливо зауважити, що у цьому номері, як і в попередньому, композитор змінює форму літературного першоджерела й перетворює двострофний вірш на тристрофний, відповідно до музичної форми. Двократне повторення першої строфи акцентує на загостренні стану відчаю, знесилля героя. На противагу ідентичності

поетичного тексту в першій та третій частинах, композиторське втілення є контрастним. Як об'єднувальний чинник використовується прийом остинато. Повторний вигук «Сором!» в означеному епізоді виникає не раптово з тиші, а має поступове динамічне підведення, завдяки чому змінює початкову поривчастість на виваженість та впевненість героя у справедливості свого гніву. Але й ці почуття майже пошепки розчиняються в небутті.

На відміну від попередніх двох номерів, **третій номер** розпочинається з абсолютного спокою. Повільний темп, який сприймається ще повільніше завдяки довгим тривалостям, та авторська вказівка «tres lent et calme» («дуже повільно та спокійно») в поєднанні з прозорістю початкових гармоній створюють відчуття відсутності героя, його внутрішнє «я» вже десь в іншому світі. Цей номер є кульмінацією драматургічної композиції кантати. Він постає необхідним сплеском психологічного напруження попередніх частин та підводить до розв'язки останньої частини.

Літературний пласт представлено віршем «Остання мить» зі збірки «Поезія та правда 1942 року». Відчай, який охопив ліричного героя, сягнув своєї вершини. Важлива виражальна особливість гармонії номера полягає у відсутності чіткої тональності, гармонічна мова базується на співвідношенні різноманітних акордових сполучень, відмінних за ладотональною належністю. Таке композиторське рішення зумовлене бажанням відтворити біполярність роздумів героя, блукання його душі.

Центральним образом частини є ліс, який Ф. Пуленк наділив конкретним звуковим втіленням — розгорнутим мінорним тризвуком. Звертаючись до символізму, слід зазначити, що існує декілька варіантів тлумачення означеного образу. По-перше, ліс розуміється як уособлення зовнішнього світу, домівки. Крізь призму значеного розуміння згаданих символів на першому плані постає політичний підтекст твору. Тут відображається скрутне становище Франції в період нацистської окупації.

Другим контекстом розуміння образу лісу є уособлення ним ілюзорного світу людини, перехрестя реалій та мрій. Використання епітетів

вбитий, мертвий, ліс смерті означає повне руйнування внутрішнього світу героя, спустошення його особистості. Співіснування обох розумінь головного образу-символу цієї частини дозволяє стверджувати про загострення відчуття патріотизму, яке виявляється в розумінні героєм себе виключно як втілення свого народу.

Літературний текст третього номера вирізняється несподіваними змінами реальних та ірреальних образів чи явищ, об'єктів матеріального й духовного світу, що є однією з яскравих ознак сюрреалістичної поезії. Композиція музичного матеріалу втілює цю особливість за допомогою фрагментарної побудови. Наявність значної кількості цезур, пауз, ладотональна змінність та контраст динамічних відтінків постають засобами втілення необхідної роздільності.

Перша згадка про присутність у цій сцені людини з'являється у третьому рядку — «я без надії мрію». Після похмурого, холодного, пустельного зображення мертвого лісу відлунням життєвої сили постає дієслово «мріяти». Його значущість акцентується музичним втіленням звуками мажорного септакорду на двічі альтерованому ступені (фа дубль-дієз), що звучить із певною бравурністю. Порівняння «море, як дзеркало» продовжує розвиток теми безнадійної мрії. Художній вислів «море, як дзеркало» неодноразово використовується в поезії П. Елюара. Розгляд цього словосполучення в контекстах різних творів надає можливості тлумачити його як відхід від земного життя, як визволення від страждань (Lévy, 2008, p. 99).

Ілюзорну картину можливого визволення стрімко змінює зображення безпросвітнього мороку реальності. Скорботне звучання тризвука *c-moll* у тихій динаміці, що має функцію гармонічного фону, повертає до почуття безнадійності. Авторська вказівка «*tres lie et expressif*» («дуже плавно та експресивно») збільшує емоційну різноплановість між темою та супроводом.

Фраза «Велика мить у холодній воді схопила утопленика» спричиняє наступний різкий перехід від розгляду духовних шарів людської сутності до фізичних явищ. Усвідомивши всю нестерпність душевних митарств, герой наважується віддати весь біль тілесній оболонці, аби покинути її та піти у вічність — світлу, щасливу.

До розвитку експресивної басової теми поступово вплітаються інші голоси. Починається підведення до кульмінаційного моменту не лише третього номера, але й усієї кантати.

Важливо зауважити, що Ф. Пуленк наділяє момент прийняття героєм тілесних страждань забарвленням полегшення, своєрідного щастя. Про це свідчить гармонічна послідовність мажорних акордів, викладена висхідним рухом в усіх партіях. Композитор акцентує на зв'язному, рівному й тихому виконанні, яке й символізує легкість душевного стану. За мить до остаточного кінця людина поминає все своє життя, життя всіх тих, хто залишився ще на землі, поминає свою святу смерть. Саме в цих словах полягає апогей драматургічного розвитку.

Кульмінаційний епізод викладений уривчато, короткими фразами, кожна наступна з яких є на один нюанс гучнішою за попередню. Кульмінація зникає в різкому *diminuendo* та звучить реприза. Динамічні нюанси є ще тихшими, ніж на початку, звучання помітно вирізняється меншою емоційністю, мов осторонь, поза межами болю. Останнім «кадром», що постає перед очима, ледве вловимим, як марево, є понівечена Батьківщина — мертвий, святий ліс.

Останній номер «*La nuit le froid la solitude...*» (Ніч, холод, самотність) — розв'язка композиції, тріумфування вічного життя нескореної душі, довгоочікуване звільнення від нестерпності земного буття. Він являє собою блискучий та величний фінал, різко відмінний за емоційним змістом від усіх попередніх частин. Темп виконання є помірним, проте ремарка «*eclatant*» («яскраво») та незмінна потужність динаміки надають звучанню належної монументальності. Цей номер єдиний, що написаний у мажорній тональності. Художня сфера *Es-Dur* — це впевнена й відверта розмова з Богом (Schubart, 1806, p. 445). Попри те, що релігійна тематика не має тут прямого відображення, її підтекст є очевидним. Зміст поетичного тексту, на перший погляд, становить протиріччя зі втіленням композитора, проте в контексті драматургічних подій постає в іншому ракурсі. «Ніч, холод, самотність мене ретельно замкнули» — природа стала на захист героя. Нічна темрява поглинула його тілесну оболонку, а «небо замкнулось», прийнявши вільну душу до свого світу.

Підсумковість четвертого номера втілюється не тільки завдяки літературному змісту, але й у результаті використання елементів музичного матеріалу кожної з частин. Розпочинається номер поступенним хвилеподібним рухом у межах терції, викладений октавним унісоном у партіях другого сопрано та басів. Ця інтонаційна формула раніше використовувалась композитором у №1 та №2. Продовження фрази звучить уже в інших голосах — перше сопрано та тенори. Такий спосіб викладу повертає до діалогічної фактури першого номера. У наступній фразі «навколо мене трава дійшла неба» можна відзначити тематизм другого номера. Заключний епізод «живий холод, пекучий холод» має спільні інтонації та ритмічні формули з кульмінаційним розділом третього номера.

Ключового значення в цьому номері набуває «холод». Неодмінна наявність цього явища простежувалась протягом усієї кантати, проте в цій частині воно зазнало значних метаморфоз. Холод, змальований у цьому хорі, завдає страждань герою, не спустошує його душу, а навпаки, є «живим, пекучим», життєдайним. Він змушує душу очиститись, скинути кайдани людської байдужості. Міцно тримаючи персонажа у своїх руках, холод дає йому одвічний прихисток у царстві Божому. У своєму музичному втіленні Ф. Пуленк підкреслює важливість образу холоду за допомогою використання акцентів та акордів, які різко дисонують.

Композиція четвертого номера є наймонолітнішою, побудови не розриваються ані цезурами (за винятком останніх слів «в руках»), ані паузами. Це свідчить про внутрішній спокій ліричного героя, відсутність невиважених емоційних поривів. Останній поетичний рядок, «міцно тримає мене в руках», у композиторському втіленні повторюється двічі, у гармонійній мові обох проведень з'являються мінорні відтінки — душа мовби відкинула надлишкову «земну» радість, замінивши її на сувору стриманість. Раптово звучання насичених і гучних акордів обривається цезурою й реалізується у прозорому й чіткому звучанні тризвука *es-moll*, повторюючи слова «в руках». Ф. Пуленк вимагає подовження тривалості цього акорду без послаблення динаміки (використання ремарки

«long» — довго та фермати) з подальшим коротким й «сухим» зняттям (вказ. «sec» — сухо). Таке композиторське рішення покликане додати завершеності звучанню, поставити крапку в історії ліричного героя.

Висновки. Як справедливо зазначає Ю. В. Каплієнко-Ілюк, «техніка написання музичного твору індивідуальна для кожного композитора, її не можна звести до сталих технічних прийомів, адже сам процес є творчим і тому неповторним. А його результат — музичні твори, кожен з яких має свою оригінальність» (Каплієнко-Ілюк, 2019). Маленька кантата Ф. Пуленка на вірші П. Елюара «Сніговий вечір» є психологічним портретом людини, чие життя опалене жажливою війною. Перша частина — розчарування в жорстокому житті; друга — засудження моральних переконань суспільства; третя — остаточне руйнування внутрішнього і навколишнього світу; четверта — смерть як єдина надія на порятунк.

Алегоричність, властива поезії П. Елюара, надала широких можливостей для тонкого тлумачення образів та символів, змальованих у творі, що дозволило рельєфно відобразити психологічний стан людини під час війни.

Композиційна єдність літературного пласту кантати зумовлена логікою еволюції почуттів і відчуттів ліричного героя.

Ф. Пуленк використовує деталізований підхід до вербального тексту, основуючись на музично-текстовому принципі формотворення: музика розширює зміст поетичного слова, виводить його на новий образно-семантичний рівень. Композитор підпорядковує музику вільній метриці вірша.

Оригінальний стиль кантати поєднує стильові принципи різних епох. Композитор використовує виражальні засоби старовинних жанрів та сучасне хорове письмо. Пошук нових гармонічних сполучень дозволив Ф. Пуленку розширити темброві барви хору.

Використання різноманітних видів фактури в кантаті втілює меседж нерозривності особистого та громадянського, невіддільності долі кожного громадянина від долі народу.

Попри номерну структуру, кантата має багато спільних інтонаційних зв'язків, що створює єдність сюжету та простору.

Список посилань

- Василенко, О. (2021). «Людський голос» Ф. Пуленка: образ героїні в аспекті єдності вокального й театрального компонентів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 27.
- Вежневць, І. Л. (2021). «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Воскобойникова, Ю. В. (2012). Stabat mater Франсіса Пуленка: О парадоксах музикальної драматургії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 13, 132–136.
- Горюхіна, Н. О. (2000). Композиція музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 7, 16–30.
- Жукова, О. А. (2008). Французька сюїта за Клодом Жервезом Франсіса Пуленка як вияв неоренесансної тенденції. *Мистецтвознавчі записки*, 14, 66–74.
- Жукова, О. А. (2009). *Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової].
- Каплієнко-Ілюк, Ю. В. (2019). Творчий процес та проблеми формування композиторського мислення. *Культура України*, 66, 145–157.
- Когут, Т. В. (2017). *Духовні твори Франсіса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів*. [Автореферат дисертації кандидата, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. <https://docplayer.net/64974875-Duhovni-tvori-fransisa-pulenska-osoblivosti-prochitannya-sakralnih-tekstiv.html>
- Мачулін, Л. І. (2022). Національні архетипи як модус поезії спротиву в російсько-українській війні. *Культура України*, 77, 19–27.
- Москаленко, В. Г. (2008). Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 106–111.
- Різаєва, Г. Є. (2018). *Опери Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності*. [Дисертація доктора, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Татарнікова, А. (2019). «Gloria» Ф. Пуленка в контексті традицій християнського славослів'я: Образно-сміслові і жанрово-стильові аспекти. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 246–252.
- Humen, O. I., & Vizun, T. O. (2018). «Нова камерність» інструментальної музики ХХ століття та її впровадження у сонаті для скрипки та фортепіано Ф. Пуленка. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 14, 84–95.
- Levy, B. (2003). Poétique de la neige. *Horizons de Kenneth White: Littérature, pensée, géopoétique*. (pp. 97–105). Ed. Isolato. Academia.edu. https://www.academia.edu/1178343/Po%C3%A9tique_de_la_neige
- Miller, C. (2004). Les œuvres de Francis Poulenc, Georges Auric et Louis Durey inspirées par Paul Éluard. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 58, 287–299. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/25485962>
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. (1806). Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Degen. Google books. https://books.google.ro/books/about/Christ_Fried_Dan_Schubart_s_Ideen_zu_ein.html?id=9DJDAAAAcAAJ&redir_esc=y
- Várady, K. (2009). Poulenc: Un soir de neige. *Líceum Kiadó. Údvözlők az Intézményi Publikációk oldalán!* http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/5346/1/Pandora%2015_V%C3%A1rady%20Krisztina%20Online.pdf

References

- Vasylenko, O. (2021). “The Human Voice” by F. Poulenc: the image of the heroine in the aspect of the unity of vocal and theatrical components. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 27. [In Ukrainian].
- Vezhnevets, I. L. (2021). “Musical portrait” in the works of Francis Poulenc. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Voskoboinikova, Y. V. (2012). Stabat mater of Francis Poulenc: On the Paradoxes of Musical Dramaturgy. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv*, 13, 132–136. [In Russian].
- Horiukhina, N. O. (2000). Composition of a musical work. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 7, 16–30. [In Ukrainian].
- Zhukova, O. A. (2008). The French Suite after Claude Gervais by Francis Poulenc as a Manifestation of the Neo-Renaissance Trend. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 14, 66–74. [In Ukrainian].
- Zukova, O. (2009). *Piano creativity of Francis Poulenc in the context of French clavie traditions* [Thesis of the Candidate of Art Criticism, A.V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music].
- Kapliienko-Iliuk, Yu. V. (2019). Creative process and problems of forming composer’s thinking. *Culture of Ukraine*, 66, 145–157. [In Ukrainian].

- Kohut, T. V. (2017). *Spiritual works of Francis Poulenc: peculiarities of reading sacred texts*. [PhD thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. <https://docplayer.net/64974875-Duhovni-tvori-fransisa-pulenka-osoblivosti-prochitannya-sakralnih-tekstiv.html>. [In Ukrainian].
- Machulin, L. I. (2022). National archetypes as a modus operandi of resistance poetry in the Russian-Ukrainian war. *Culture of Ukraine*, 77, 19–27. [In Ukrainian].
- Moskalenko, V. H. (2008). Analysis in the dimension of musicological interpretation. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1, 106–111. [In Ukrainian].
- Rizaieva, H. Ye. (2018). *Francis Poulenc's operas: the artistic world and the problem of its integrity*. [PhD thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. [In Ukrainian].
- Tatarnikova, A. (2019). “Gloria” by F. Poulenc in the context of the traditions of Christian hymnody: Figurative and semantic and genre-stylistic aspects. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 35, 246–252. [In Ukrainian].
- Humen, O. I., & Vizun, T. O. (2018). “New chamber music” of the XX century instrumental music and its implementation in the sonata for violin and piano by F. Poulenc. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 14, 84–95. [In Ukrainian].
- Levy, B. (2003). Poetics of snow. *Horizons de Kenneth White: Littérature, pensée, géopoétique*. (pp. 97–105). Ed. Isolato. Academia.edu. https://www.academia.edu/1178343/Po%C3%A9tique_de_la_neige. [In French].
- Miller, C. (2004). The works of Francis Poulenc, Georges Auric and Louis Durey inspired by Paul Éluard. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 58, 287–299. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/25485962>. [In French].
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. (1806). *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideas for an Aesthetics of Sound Art*. Degen. Google books. https://books.google.ro/books/about/Christ_Fried_Dan_Schubart_s_Ideen_zu_ein.html?id=9DJDAAAAcAAJ&redir_esc=y. [In German].
- Várady, K. (2009). Poulenc: Snowy evening. *Liceum Kiadó. Üdvözöljük az Intézményi Publikációk oldalán!* http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/5346/1/Pandora%2015_V%C3%A1rady%20Krisztina%20Online.pdf. [In French].

В. В. Воскобойнікова, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, Харків, Україна

V. Voskoboynikova, Candidate of Art Criticism, senior lecturer at the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Надійшла до редколегії 13.12.2022

ОРКЕСТРОВЕ ДУХОВЕ ВИКОНАВСТВО НА СЛОБОЖАНЩИНІ СЕРЕДИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

А. В. Гладких

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
gladkiholgavas@gmail.com

В. М. Щепакін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
basilshchepakin@ukr.net

A. Hladkykh

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-0069-691X>

V. Shchepakin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-7616-9687>

А. В. Гладких, В. М. Щепакін. Оркестрове духове виконавство на Слобожанщині середини ХІХ — початку ХХ століть

На основі звернення до рідкісних публікацій у харківській газетній періодиці другої половини ХІХ — початку ХХ ст. уперше введена до наукового обігу та проаналізована концертна діяльність багатьох кріпацьких, військових й аматорських музичних колективів, визначено імена і хронологію діяльності в місті та регіоні провідних військових капельмейстерів, наведено відгуки у пресі на виступи цих колективів, презентовано декілька самодіяльних учнівських духових оркестрів. На основі відгуків сучасників з'ясовано значення цих оркестрів у музичному побуті культурного і промислового центру Слобожанщини.

Ключові слова: *музична культура України, харківські газетні періодичні видання, оркестрове духове виконавство в Україні, музичне мистецтво Слобожанщини, кріпацькі оркестри, військові та учнівські аматорські духові колективи, військові капельмейстери, педагогічна і концертна діяльність.*

A. Hladkykh, V. Shchepakin. Orchestral Wind Instruments Performance in Slobozhanshchyna in the Middle of the XIX and Early XX Centuries

The history of the development of academic orchestral wind instruments performance in Slobozhanshchyna in the XIX — early XX century has many bright pages that have entered the annals of unique artistic events of the city, as well as those that have not yet been analyzed in modern musicology, but significantly enrich the overall picture of the cultural life of the capital of Sloboda Ukraine. References to publications on the pages of the local newspapers “Kharkovskie gubernskie vedomosti” and “Yuzhny kray” significantly supplement certain

lacunae that still exist in the understanding of the multi-vector process of formation of the domestic instrumental wind tradition.

The purpose of the article: demonstrate the facts of the introduction of orchestral performance on wind instruments in Slobozhanshchyna, not yet used in scientific circulation, and reflecting the perception of these numerous creative actions by the local cultural community.

The methodology is based on the principles of a comparative analysis of the principles of activity in Slobozhanshchyna region, and in particular, in Kharkiv region, of serf, military and amateur brass bands, as well as the application of the induction method, which made it possible to generalize the principles of the existence of these collectives in the local cultural space and their contribution to artistic life of Slobozhanshchyna, Kharkiv and other cities of the region in the middle of the XIX and early XX centuries. The musical and local history method was also applied, which contributed to the analysis of the specifics of the musical and cultural preferences of Kharkiv residents.

The results. The given examples of the active activity of serf bands, military and amateur student brass bands on the territory of Kharkiv and Kharkiv region testify to their prevalence in the XIX and early XX centuries among different strata of the Kharkiv community and in general a favorable attitude towards such orchestras by both local music lovers and the average public.

After the gradual decline of serf orchestras in the 1840s and 1850s on the territory of Slobozhanshchyna in the second half of the XIX century, they were replaced by the performances of the so-called “trumpet choirs” — brass bands of military units stationed in Kharkiv, or specially arrived for the summer season at the invitation of the directorate of recreation gardens. The popularity of

wind music in the city led to the emergence of a number of similar amateur student groups at the turn of the XIX and XX centuries, which existed until the time of the national liberation struggles of 1917–1921.

Along with the introduction of wind instrument lessons at the music school of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Music Society and the performances of young brass musicians in student concerts and the participation of many professional wind instrument performers in theater and opera orchestras. Their activities are analyzed in the works of V. Bogdanov and A. Ovchar. These serf, later military and amateur wind music orchestras, often led by talented conductors, formed a powerful general cultural foundation of Kharkiv and Slobozhanshchyna as a whole.

Prospects for further research. Study the possibility of further thorough work in the Kharkiv archives to provide a more complete and detailed panorama of the spread of wind instruments performance in our region.

Keywords: *musical culture of Ukraine, Kharkiv newspaper periodicals, orchestral brass performance in Ukraine, musical art of Slobozhanshchyna, serf orchestras, military and student amateur brass bands, military bandmasters, pedagogical and concert activities.*

Постановка проблеми. Історія розвитку виконавства на академічних оркестрових духових інструментах у Харкові періоду XIX — початку XX ст. має чимало як яскравих сторінок, що ввійшли до літопису непересічних мистецьких подій у місті, так і таких, що досі не висвітлені і не проаналізовані в сучасному музикознавстві, але суттєво збагачують загальну картину культурного життя столиці Слобідської України. Звернення до публікацій на сторінках місцевих газет «Харьковские губернские ведомости» і «Южный край» суттєво доповнюють певні лакуни, що досі існують в осягненні багатовекторного процесу становлення вітчизняної інструментальної духової традиції. Можливість долучити до наукового обігу цікаві, не оприлюднені й не проаналізовані досі факти, пов'язані з виконавством на духових інструментах у Харкові, становить актуальність цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми розвитку сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства на духових інструментах у Харкові в різні часи розглядалися багатьма ученими-музикознавцями. Так, побічно цій тематиці приділив увагу в науковій монографії

Й. Миклашевський (1967), набагато детальніше історія виконавства на духових інструментах вивчається В. та Л. Богдановими (Богданов, 2007; Богданов, Богданова, 2013), О. Овчаром (Овчар, 2017), Ю. Рудчуком (Рудчук, 2006). Аматорське виконавство Слобожанщини на струнно-щипкових інструментах, на основі періодики, вивчала Т. В. Большакова (Большакова, 2022). У контексті розвитку музичної культури Харкова деякі аспекти діяльності в місті виконавців на духових інструментах висвітлювалися в працях О. Конової (Конова, 2004; Конова, 2012) та В. Щепакіна (Щепакін, 2017).

В усіх наведених джерелах, наповнених багатим фактологічним матеріалом щодо діяльності конкретних яскравих музикантів-виконавців на духових інструментах і педагогів, сфер застосування духових інструментів у сольних та ансамблевих творах, у духових (здебільшого військових або учнівських) чи змішаних (оперних, театральних, садових, танцювальних) оркестрах у культурному побуті харків'ян, наголошується на тому, що в становленні й розвитку сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства на духових інструментах у Харкові важливу роль відіграли іноземні фахівці — оркестрові виконавці і педагоги приватних гімназій, пансіонів, музичних закладів, згодом музичних класів (1871), музичного училища (1883), адже вітчизняних педагогів, як і концертних виконавців на духових інструментах, аж до початку XX ст. в місті практично не існувало, а вже на початку XX ст. було обмаль. Також провідне місце в цьому контексті посідають численні військові капельмейстери, знову-таки, здебільшого іноземного походження. Це пояснюється, з одного боку, тим, що в ті часи в суспільній думці, яка панувала серед освічених прошарків тогочасного суспільства, обрати професію музиканта було не лише не престижно, а й принизливо: діти із дворянських, купецьких родин, як і з родин науковців, інженерів тощо, залюбки займалися музикою на рівні аматорства, але переважній більшості з них навіть на думку не спадало зробити музику своєю основною справою. З іншого боку, така ситуація була зумовлена масовим, майже примусовим вивезенням ще з часів Катерини II найталановитіших юнаків, котрі виявляли неабиякі музичні здібності, до північної та

південної російських столиць: у числі артистів Імператорської опери та Імператорського придворного оркестру, приватних музичних колективів аристократів Москви і Санкт-Петербурга з другої половини XVIII ст., поряд з іноземцями, було чимало вихідців з України, які відрізнялися від більшості росіян набагато яскравішими музичними здібностями і схильністю до музичної діяльності.

Водночас, що також відзначено в згаданих працях, оркестрове виконавство і навчання гри на духових інструментах в Україні тих часів активно впроваджувалося на рівні численних кріпацьких (кінець XVIII — перша половина XIX ст.) і військових оркестрів (найактивніше в другій половині XIX — на початку XX ст.)

Попри доволі детальне висвітлення різних сфер педагогічної і концертної діяльності представників музикантів-виконавців на духових інструментах, сфери, як-от кріпацьке, військове та колективне аматорське оркестрове виконавство в Харкові, усе ще не набули всестороннього наукового осягнення. Звісно, ця публікація також не може претендувати на повноту розкриття цієї проблеми, але є додатковою «цеглиною» до подальшого повного її вивчення.

Отже, **мета статті** — навести деякі, досі не означені в науковому обігу, факти впровадження оркестрового виконавства на духових інструментах у Харкові та на Слобожанщині і віддзеркалити сприйняття цих численних творчих акцій місцевою культурною спільнотою.

Завданнями розвідки є:

- надати характеристику діяльності на теренах Слобожанщини деяких кріпацьких оркестрових колективів, про котрих досі бракувало інформації в наукових розвідках, до складу яких входили духові інструменти;
- розглянути діяльність на Слобожанщині військових духових колективів і розкрити значення в їхньому становленні й концертній діяльності капельмейстерів не лише як їхніх керівників, а й як вихователів оркестрових музикантів-виконавців на духових інструментах;
- оприлюднити свідчення про функціонування на Слобожанщині деяких цивільних аматорських духових колективів;

- окреслити часові межі діяльності на Слобожанщині кріпацьких, військових, аматорських духових оркестрів.

Методологія дослідження базується на принципах компаративного аналізу засад і принципів діяльності на Слобожанщині, і, зокрема, в Харкові кріпацьких, військових та аматорських духових оркестрів, на застосуванні методу індукції, завдяки якому стало можливим узагальнити засади існування в місцевому культурному просторі цих колективів і їхній внесок у мистецьке життя Харкова й інших міст губернії середини XIX — початку XX ст. Також застосовано музично-краєзнавчий метод, що сприяв аналізу специфіки музично-культурних уподобань мешканців Харкова.

Виклад основного матеріалу дослідження. У процесі розгляду проблеми впровадження в побут харків'ян у XIX ст. виконавства на духових інструментах зазначимо, що в першій його половині суттєве місце посідали виступи деяких кріпацьких оркестрів, які належали групі поміщиків Харківської губернії й активно залучалися до різних культурно-мистецьких чи урочистих заходів, які відбувалися в місті, а також іноді супроводжували театральні вистави. В. Богданов надає перелік вісімнадцяти таких кріпацьких колективів (Ю. Рудчук — одинадцяти), які функціонували на теренах Харківської губернії в першій половині XIX ст. у садибах поміщиків М. І. Комбурлея (у Ю. Рудчука — Кумбурлей, оркестр перейшов від Попова), Шидловських (у Ю. Рудчука — Г. Шидловський), Донець-Захаржевських (у Ю. Рудчука — В. М. Донець-Захаржевський), Дудіних (у Ю. Рудчука — Дуніни), Синельнікова (у Ю. Рудчука — Сінельников), Хлопова, Лосева, Герсєванова, Зарудного, Ковалевського, Нарецької, Петрович-Падагречанів, Штерича (у Ю. Рудчука — П. М. Штерич), Радена (у Ю. Рудчука — Роден), Вальковського (у Ю. Рудчука — Валковський), Девієра, Дублянського, Хорвата (Богданов, Богданова, 2013(1), с. 357–358; Рудчук, 2006, с. 85). Принаймні в частині із цих оркестрів були й музиканти-виконавці на духових інструментах. Про це свідчить, зокрема, той факт, що з оркестром М. І. Хорвата було пов'язане започаткування в 1864 р. концертної діяльності Харківського відділення Російського музичного товариства: навіть за три

роки після скасування кріпацтва поміщик усе ще утримував свій оркестр і надав його цій новій для міста музично-просвітницькій організації безкоштовно для проведення перших п'яти концертів, а зі свідчень у місцевій пресі про проведення аналогічних концертів у місті в ті часи, для підсилення таких заходів, у яких зазвичай брали участь нечисленні місцеві професійні музиканти і здібні аматори, нерідко залучалися саме кріпацькі, а згодом і військові духові музичні колективи. Це пояснюється тим, що серед місцевих музикантів-професіоналів та аматорів бракувало, насамперед, виконавців на духових музичних інструментах (*Харьковские губернские ведомости*, 1865. 27 січня). До згаданих вище кріпацьких оркестрових колективів Харківської губернії можна додати щонайменше ще два, діяльність яких ще не висвітлювалась і не аналізувалась у наукових дослідженнях.

Про один із них — поміщика, поручика Василя Григоровича Фідлера, з родини обрусілих німців, чий маєток Ялканка, заснований його дідусем Мироном у 1786 р., був розташований у декількох кілометрах на південний захід від сел. Барвінкового, на західному березі р. Лукнувахи (*Парамонов*, 2004), — неодноразово йшлося в матеріалах газети «Харьковские губернские ведомости».

Так, на шпальтах цього видання перша виявлена нами згадка про цей колектив датується 1852 р. У кореспонденції, присвяченій започаткуванню в місті й відкриттю Харківського шляхетного зібрання, з описанням перших танцювальних вечорів у ньому, автор допису, Р. (ім'я чи прізвище дописувача визначити не вдалося), зазначив, що для їхнього супроводу «був виписаний від ізюмського поміщика чудовий оркестр Фідлера, який може посперечатися з кращими оркестрами в Петербурзі» (*Р*, 1852, 23 лютого). Із цього допису зрозуміло, що цей кріпацький колектив уже існував тривалий час і мав репутацію одного з найкращих подібних колективів на Слобожанщині на ті часи. Зваживши на те, що розквіт діяльності кріпацьких оркестрів в Україні припав на першу третину XIX ст., а пізніше такі колективи ставали дедалі рідкісним явищем, можна стверджувати: ймовірно, цей оркестр, як і оркестр Хорвата, були одними з останніх, які

збереглися в Харківській губернії. Це могло статися, насамперед, завдяки їхній виконавській довершеності і здатності приносити господарям прибутки, адже часто подібні колективи, попри задоволення естетичних потреб їхніх власників, нерідко здавалися поміщиками в наймання для забезпечення культурних і суспільних заходів, які відбувалися в центрах повітів або в самому губернському центрі. Наприкінці 1858 р. цей оркестр знову згадується — уже в контексті діяльності Харківського комерційного клубу: «Окрім 6-ти балів і 14-ти маскарадів, що намічені тут упродовж зимового сезону, оголошені ще музичні вечори. І що це за дивні вечори! <...> Тут грає чудова (Фідлерівська) музика ...» (Мелков, 1858, 13 грудня). Наступні дві публікації про оркестр Фідлера датовані початком 1859 р. В одному номері «Харьковских губернских ведомостей» цей колектив згадується двічі: у концерті 7 січня московського віолончеліста О. Шміта за участі місцевого викладача гри на фортепіано чеха Й. Вільчека (у виконанні оркестру прозвучали дві увертюри до опер: «Бланда» чеського композитора і скрипаля Я. В. Каліводи та «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, що опосередковано підтверджує тезу про наявність в його складі духових інструментів (*Харьковские губернские ведомости*, 1859 (1). 10 січня) та в музичному вечорі 14 січня на користь капельмейстера оркестру вихідця з Пруссії Ганера (*Харьковские губернские ведомости*, 1859 (2). 10 січня). Зазначимо, що прізвище музичного керівника цього оркестру трапляється на шпальтах газет двічі з різним правописом — Ганер і Ганнерт, хоча, зрозуміло, в обох випадках йшлося про одну і ту ж особу.

У листопаді того ж року в додатку до тієї ж газети дописувач К. Л. присвятив свою публікацію саме розгорнутій характеристиці цього кріпацького колективу. Зокрема в ній описувалися враження автора від виступу музикантів Фідлера в 1857 р. в Москві: «Український оркестр і де саме? у Москві, в головному центрі її спільноти, у дворянському зібранні. Під час мого відвідування зібрання натовп не відходив від естради оркестру. Браво, Форо навколо нього не замовкали. Після вечора, я накидав кілька слів про цей чудовий оркестр і переслав до одного з московських

дрібних видань. П<ан> Сакс на той час був іншим улюбленцем московської публіки, і московська газета, ймовірно, не бажаючи затьмарити лаврів німецького артиста, не помістила хвалебного гімну українському оркестру. І ось минуло два роки. Я випадково був у Харкові в середині вересня, і був ошчасливлений запрошенням на бал, даний тутешнім дворянством <...> Дивлюся: ба! колишні московські гості! Нема чого додавати похвал цьому чудовому оркестру. Оркестр п. Фідлера весь складається з його власних дворових людей і управляється капельмейстером з Пруссії, п. Ганнертом. Усі доходи від оркестру п. Фідлер поділяє між музикантами. Отже, цей оркестр можна назвати оркестром вільних емансипованих артистів. Харківському товариству він добре знайомий. На найкращих балах вищого світу тут він завжди отримував пальму першості. Тут треба додати одне, що на балу 16 вересня оркестр перевершив себе, і Фідлер отримав лист від губернського голови дворянства <...>, зміст цього листа краще за інших похвал. Провідник дворянства, приносячи п. Фідлеру щире подяку від імені дворян Харківської губернії за дозвіл прибути з села його до м. Харкова оркестру його власне для балу дворянства, ошчасливленого присутністю Государя Імператора, який передав, що <...> оркестр доведений до теперішнього ступеня досконалості постійними, невсипущими стараннями В. Гр. Фідлера» (К. Л., 1859. 18 листопада).

Отже, у цьому дописі, порівняно з попереднім, надано інший варіант правопису прізвища капельмейстера оркестру В. Г. Фідлера і вказано його походження. У жодному іншому джерелі ані перший, ані другий варіант прізвища не виявлено. Показовим є факт наголошення автора на тому, що це був саме український оркестр.

Ймовірно, останнє повідомлення в харківській пресі про цей оркестр дописувача А. Клеванова датоване 1862 р., але йдеться в ньому про позаминулий літній сезон: «Що ж до сезонів 1860 і 1861 років, коли я був у Слов'янську, то в 1860 році було ще доволі весело, і приїжджих було більше, і сусідні поміщики більше брали участь у розвагах. З 1 липня по 1 серпня грав щодня дуже порядний оркестр поміщика ізюмського повіту Фідлера, вранці від 9 до 11 години і ввечері від

9 до 2 години <ночі>. До кінця липня бувало на балах людей до 400. <...> Уже 1861 року навряд чи був десь більш нудним сезон на водах, ніж у Слов'янську. <...> Замість оркестру Фідлера, грали, протягом двох тижнів, з 16-го липня, якісь мандрівні чехи на одних духових інструментах. Балів увесь час скільки-небудь вдалих було два, а то траплялися й такі вечори, що оголосять бал і освітлять залу, але публіки чекають даремно, і тільки кажани, залучені світлом, гуляли по залі <...>» (Клеванов, 1862. 4 липня).

Цей допис знову підтверджує тезу: духові інструменти були і в оркестрі Фідлера, адже наголос на тому, що чехи грали лише на духових інструментах, підкреслює повний інструментальний склад кріпацького колективу. Звісно, після скасування кріпацтва навесні 1861 р., оркестр тривалий час існувати, радше за все, уже не міг, тому цим фактом може пояснюватися причина занедбання курортних розваг у Слов'янську наступного літа.

Підтвердження поступового занепаду культурного і економічного життя в раніше багатому маєтку Фідлера після 1861 р. знаходимо в опублікованому в 1895 р. в газеті «Южный край» некролозі: «Нещодавно в Харкові помер у глибокій старості, майже в дев'яностолітньому віці, Василь Григорович Фідлер, севастопольський герой, колишній мільйонер, меломан, слава про оркестри і хори якого в минулі часи облетіла весь Південь Росії. У його маєтку в Ізюмському повіті, Харківській губернії, було вічне свято художників, артистів, співаків, що стікалися до привітного господаря з усіх сторін. У розкішному будинку знаходилася найбагатша картинна галерея. Після скасування кріпосницького права Фідлер почав бідніти і впав у повну бідність, яка тривала до його смерті. Останнім часом він отримував невелику допомогу від земства і перебував під опікою одної зі своїх колишніх служниць» (Южный край, 1895. 29 травня).

Ще одним поміщиком Харківської губернії, який у першій половині XIX ст. мав великий оркестр, був не згаданий досі в опрацьованих нами наукових розвідках Олександр Андрійович Іваненко, найбагатший у Лебединському повіті, власник маєтків сел. Махайлівка, Грунь, Катеринівка і Олександрівка. За спогадами

І. П. Рожевецького, написаними в 1929 р., зі слів його батька, колишнього кріпака, той «володів Михайлівкою 50 років і гуманним ставленням до селян створив цілу, так би мовити, епопею, і тому <...> довго й довго михайлівці згадували доброту та незлобивість “пана”. <...> Гуманність Іваненка, між іншим, виявилася і в тому, що, помираючи, у 1852 р. у Полтаві, він усім своїм найближчим і чесним слугам, у тому числі й моему батькові, дав повну свободу, забезпечивши кожного форменою “вільною” за власний кошт. Розповідали, що Іваненко, попри дива в характері, був великий естетик: мав рідкісне зібрання картин першокласних майстрів, симфонічний з кріпаків-музикантів оркестр, величезний у 50 чоловік під керуванням талановитих регентів церковний хор» (Рожевецький, 1929). Свідчень про виступи цього кріпацького оркестрового колективу саме в Харкові не виявлено, але, безумовно, як і у випадку з оркестром Фідлера, духові інструменти посідали в оркестрі далеко не останнє місце, інакше він би не називався симфонічним. Найімовірніше, що в обох цих колективах, як і в багатьох із тих, що згадувалися в монографіях подружжя Богданових та Ю. Рудчука, а ще в першій половині 1920-х рр. у статті Д. Щербаківського (Щербаківський, 1924, с. 205–213), учителями гри на духових інструментах були саме капельмейстери-іноземці, адже в XIX ст. переважна більшість іноземних музикантів були фахівцями, котрі володіли грою на декількох різних інструментах, отже, й мали змогу навчати здібних селянських дітей та підлітків, які згодом ставали учасниками цих колективів. Як підтвердження такої мультиінструментальної якісної підготовки іноземних спеціалістів можна навести діяльність у Харкові чеських музикантів Й. Іранека, викладача музики в гімназії Д. Д. Оболенської, який професійно володів грою на фортепіано, органі, скрипці та арфі (Щепакін, 2017), Ф. Кучери — віртуоза-фаготиста, диригента, альтиста в складі харківського струнного квартету, викладача гри на фаготі, флейті, контрабасі в музичному училищі Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства (Кононова, 2004; Овчар, 2015; Щепакін, 2017), латиського музиканта А. Юр'яна — органіста, валторніста,

композитора, фольклориста, також викладача музичного училища (Овчар, 2010).

Паралельно з кріпацькими, і, особливо, із відходом у небуття цих оркестрів, гра яких нерідко прикрашала побут харків'ян, дедалі більшим попитом серед містян почали користуватися приїжджі, найчастіше іноземні, т. зв. «садові оркестри» і «хори трубачів» військових частин, місцем постійної або тимчасової дислокації яких був Харків.

Якщо в садових оркестрах переважала (а іноді і цілком становила такі колективи) струнна група, то військові оркестри, відповідно, склалися, за затвердженням штатним розписом російської армії, з духових інструментів (переважно мідних духових) та малих і великих барабанів і (згодом) тарілок.

Так, за спогадами В. Пашкова про музичні розваги в Харкові кінця 1830-х — 1840-х рр., «великі громадські гуляння бували раніше виключно в Університетському саду, особливо 1-го травня і у свята. Вся харківська публіка з'їжджалася і сходилася на гуляння в цей сад, з весни до осені. Три головні алеї, осяяні тоді великими липами, були суцільно наповнені гуляючими; часто також і інші бокові алеї були зайняті публікою. Добрий оркестр інструментальний (йшлося про струнний колектив — А. Г., В. Щ.), а інший військових трубачів, грали з трьох годин по полудні, а ввечері бували танці в бесідці» (Пашков, 1881. 17 жовтня).

Кращі з військових колективів періодично запрошувалися для додаткового музичного оформлення театральних, згодом і деяких оперних спектаклів. Так, у 1859 р. в місцевій пресі була анонсована участь хору трубачів новоархангельського драгунського полку і солдат харківського гарнізонного батальйону в бенефісі актора Кучерова в п'єсі М. Загоскіна «Рославлев, або росіяни в 1812 році» (*Харьковские губернские ведомости*, 1859. 16 грудня). У цей час театральним оркестром з кінця 1840-х до середини 1860-х рр. талановитий виходець з Польщі Адам Павлович, який «був відомий у провінції як один із найкращих диригентів» (Н. Ч., 1895. 9 лютого), тому, поруч із музичним супроводом вистави постійним театральним оркестром, військові музиканти під час виконання цієї п'єси

додавали необхідної за змістом постановки реалістичності: церемонійних військових маршів, розведення караулу, пальби з рушниць, вибухів, пожеж тощо. Значно пізніше, уже на початку 1890-х рр. кращий на той час у місті військовий оркестр 121 Пензенського піхотного полку, багаторічним керівником якого був чеський капелмейстер Віктор (Франчішек) Войцехович Маречек, запрошувався тодішнім диригентом оперного оркестру В'ячеславом (Вацлавом) Суком для участі в постановках «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, де, крім звичайного оперного оркестру, у деяких сценах військовий духовий оркестр грав на сцені (Руденко, 1984, с. 45). Саме цей музичний колектив, очолюваний В. Маречком, протягом 28 років (1871–1899) беззмінного керівництва ним, був найбільше підготовленим не лише до виконання музичних обов'язків під час військових ритуалів, а й для обслуговування потреб цивільного населення: виконання танцювальної музики під час літніх гулянь у міських парках і садах, участь у численних благодійних акціях та збірних великих концертах — разом із професійними театральним й оперним оркестрами. Це, за невинної ротації учасників оркестру, потребувало від його капелмейстера постійної кропіткої підготовки нових і нових музикантів — виконавців на духових інструментах. В. Маречек, будучи не лише здібним капелмейстером і яскравим корнетистом, про що свідчать, зокрема, його виступи зі своїм колективом як соліста і схвальна реакція на це місцевих слухачів (*Южный край, 1881. 18 серпня*), безумовно, був і талановитим педагогом-вихователем. Про цей хист свідчить ще й той факт, що після його раптової смерті в травні 1899 р. (*Южный Край, 1899. 23 травня*) і до початку Першої світової війни на посаді капелмейстера цього колективу змінилося декілька музикантів, але повідомлення про численні концерти оркестру 121 Пензенського піхотного полку і схвальні відгуки на них, щодо цієї події постійно фігурували в рекламних об'явах на шпальтах харківських газет, майже повністю зникли з них за наступників В. Маречка на цій посаді.

Саме В. Маречку неодноразово довірялося керувати зведеним великим оркестром із трьох музичних колективів — 121 Пензенського,

122 Тамбовського і 124 Воронежського піхотних полків, який налічував 150 музикантів — під час великих благодійних концертів, що час від часу відбувалися в Харкові (*Южный край, 1896. 1 лютого*). Серед капелмейстерів цих трьох полків (оркестром Тамбовського полку на той час почав керувати В. Й. Катанський, про діяльність якого детальніше йтиметься далі, оркестром Воронежського полку керував Ф. Л. Діц) В. Маречек визнавався місцевими музикантами найдосвідченішим. Цьому талановитому військовому капелмейстеру вистачало часу ще й на керівництво створеного ним бального оркестру, який припинив існування після смерті свого очільника. Уже в 1903 р. вдячні відвідувачі балів, що проводилися за участі цього бального оркестру, із сумом і вдячністю згадували цей уже майже забутий оркестр і його керівника (*Харьковские губернские ведомости, 1903. 22 грудня*). Після смерті Ф. Маречка капелмейстером оркестру цього полку став Д. Р. Четиркін, який помер через 4 роки після вступу на цю посаду (*Южный край, 1904. 27 грудня*), потім у другій половині 1900-х рр. посаду обіймав музикант німецького походження Р. В. Шюппель, який раніше працював військовим капелмейстером у Полтаві (*Южный край, 1906. 10 листопада*), і, нарешті, перед Першою світовою війною цим військовим оркестром керував капелмейстер Дворін (*Объявления. Южный край, 1913. 29 квітня*).

Звісно, військові оркестри, більшість членів яких опановували музичну грамоту і гру на духових інструментах в кращому випадку в юнацькому віці, дехто і в дорослому, не могли на рівних зрівнятися за якістю і довершеністю виконання з професійними колективами, але ж перед ними стояли інші завдання: насамперед обслуговування стройових і бойових потреб військових частин, у яких проходила їхня служба. Водночас залучення таких колективів до багатьох подій цивільного життя, яке віталось суспільством, державною і міською владою, сприяло значному розширенню їхнього музичного кругозору й виконавської майстерності, отже, найздібніші з військових музикантів мали змогу після завершення терміну служби влаштуватися оркестрантами в театральні колективи або продовжувати вже на професійному

рівні навчання музики. Принаймні навички ансамблевої гри на духових інструментах, набуті такими музикантами в процесі проходження строкової або надстрокової служби, зберігалися надовго. Так, у 1895 р. в Харкові під час огляду звільнених у запас колишніх військовослужбовців артилерійської бригади, з-поміж інших позитивних моментів, відзначалося, що «трубачі із запасу грають непогано; знову вивчилися дуже швидко» (*Южный край*, 1895. 1 лютого). Тринадцятьма роками пізніше, у 1908 р., газета «Южный край» опублікувала цікавий матеріал: «Раптове розформування деяких оркестрів при резервних частинах військ поставило в безвихідь багатьох старих досвідчених музикантів, котрі втратили, у результаті цього, шматок хліба. Капельмейстер 202 піхот<ного> резерв<ного> Старобільського полку п. Скарландт сформував тепер із цих музикантів великий духовий оркестр» (*Южный край*. 1908. 11 жовтня). На жаль, інформації в пресі про подальшу долю цього колективу не виявлено.

Із середини 1890-х рр. у Харкові конкуренцію оркестру 121 Пензенського піхотного полку за симпатіями публіки поступово почав становити оркестр 122 Тамбовського піхотного полку, який очолював вихованець місцевого музичного училища з класів теорії музики і труби В. Й. Катанський, здібний музикант, відомий і як композитор, автор популярних наприкінці XIX — початку XX ст. вальсів «Мої мрії», «Напередодні», «На Байкалі». Він замінив на цій посаді на початку 1890-х рр. М. Є. Марченка, який керував оркестром означеного полку раніше. Так, у 1895 р. в репортажі з вечора вшанування В. Й. Катанського, на якому йому від вдячної публіки подаровано диригентську паличку і золотий годинник на золотому ланцюжку, кореспондент відзначив: «... оркестр Тамбовського полку під талановитим і вмільним управлінням п. Катанського справедливо вважається одним із найкращих оркестрів як за своїм серйозним репертуаром, так і за майстерним виконанням» (*Южный край*, 1895. 22 серпня).

За два роки по тому, на початку вересня 1897 р. на шпальтах «Южного края» надруковано такий репортаж: «Вчора відбулося закриття садів комерційного клубу та купецького зібрання. В обох садах, з нагоди закриття сезону,

зібралось багато публіки. Особливо багато було в саду купецького зібрання, де всі алеї були заповнені публікою, що складалася переважно з молоді, яка навчається. <...> У саду грає протягом кількох років прекрасний оркестр Тамбовського полку під керуванням п. Катанського, що виконує серйозний репертуар, переважно оперний. Численна публіка вітала вчора талановитого капельмейстера, влаштувавши йому гучні овації» (*Южный край*, 1897. 2 вересня). На посаді капельмейстера оркестру 122 Тамбовського полку Катанський перебував до 1912 р, після чого цю посаду обійняв Левченко (*Южный край*, 1913. 3 травня).

Улітку 1898 р. духова оркестрова музика практично заповнила Харків. В анонсі концертного садового сезону, що мав незабаром розпочатися, газета «Южный край» інформувала читачів: «У саду комерційного клубу, крім оркестру Тамбовського полку, під час майбутнього літнього сезону гратиме на відкритій сцені концертний оркестр з 36 осіб під керуванням п. Кучера, викладача за класом фаготу в місцевому музичному. Цей оркестр на місяць отримуватиме 8000 руб. У саду купецького клубу влітку гратиме оркестр Пензенського полку, а в саду Тіволі — Воронежського полку; в саду ж Баварія подвизатиметься приватний оркестр із духових інструментів» (*Южный край*, 1898. 25 квітня). Отже, окрім концертного оркестру Ф. Кучери, який включав переважно струнну групу з додаванням солістів на духових інструментах (кларнет — Зенглауб, гобой — Нальханов, флейта — Любалін, валторни — Штейнс і Волков, корнет-а-пістон — Табаков, тромбон — Фасгауер) (*Южный край*, 1898. 20 травня), чотири інші колективи були виключно духові. Ще один військовий духовий оркестр 33 Єлецкого полку з 30 осіб під керівництвом капельмейстера Гофмана щоденно грав у літньому парку в заміському концертному залі «Мавританія» В. В. Жаткіна по Білгородському шосе (*Южный край*, 1898. 25 квітня).

Така ситуація з одночасним залученням великої кількості духових оркестрів виявилася подібною до літнього сезону двадцятирічної давнини, коли в 1878 р. в Харкові на різних концертних майданчиках виступали декілька досконалих

військових духових оркестрів з Австро-Угорщини, на чолі яких були чеські капельмейстери А. Матоушек, Ф. Стюраль та Вавржинек. Основу цих колективів становили чеські музиканти (Щепакін, 2017, с. 232–233).

Водночас деякі харківські музичні критики зазначали, що таке засилля військової духової музики може і негативно вплинути на пріоритети у вихованні естетичних смаків місцевої публіки. Зокрема, в одному зі своїх дописів В. В. Сокальський наголошував: «У гонитві за баришами будь-що-будь, садові антрепренери зазвичай запрошують порівняно недорогі військові оркестри. Груба і різка звучність мідних інструментів, щоправда, особливо імponує нерозвиненому слуху, але у великій кількості діє на смаки притупляючим чином. Є відома аналогія між відчуттями смаковими та слуховими. Хто звикає до грубої сивухи, той, звичайно, не розрізняє аромату тонких вин, не може ними насолоджуватися» (Сокальський, 1899. 1 травня). Таким військовим музичним колективам критик загалом справедливо протиставив літній симфонічний оркестр Ф. Кучери, до якого в 1899 р. увійшли вже 44 музиканти, «з яким можна не вагаючись братися за виконання будь-якої, навіть складної партитури. Особливо приємно відзначити посилення струнного складу оркестру (слабке місце у всіх навіть кращих провінційних оркестрах)» (Сокальський, 1899. 1 травня). Далі Сокальський надав перелік інструментів цього оркестру і виконавців на них (надамо в цитаті лише гравців на духових інструментах): «Тепер під керуванням п. Кучера гратиме по 8 перших і других скрипок, по 2 альти, віолончелі та контрабаси, крім того, 3 флейти, по два гобоя кларнета і фагота, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, звичайні ударні інструменти (барабани, тарілки, литаври тощо) в руках двох виконавців, і, нарешті, арфа. У числі музикантів цього оркестру є вже добре відомі нам артисти, як, наприклад, викладач музичного училища п. Гек (гобой), п. Зенглауб (кларнет), <...>, Волков (валторна), є музиканти з нашого оперного театру (<...> флейтисти — Крейн і Ванічек, кларнетист — Алишев, трубач — Крейн, тромбоністи — Фассгауери, литаврист — Німан, є учні (колишні і нинішні) нашого харківського

музичного училища (<...> фаготист — Арабей, валторніст — Сачев, тромбоніст — Волков, <...> нарешті, є артисти, запрошені здалеку, і деякі з них з іменами вже відомими в кращих музичних гуртках Німеччини: <...> трубач п. Шефер з Дрездена, валторністи п. Вебер з Києва, п. Рихтер з Тифліса <...>. Перелічити все, що передбачається виконати, означало б назвати майже більшу частину з кращого, що є в музичній літературі» (Сокальський, 1899. 1 травня). Того ж сезону преса інформувала про виконання в супроводі оркестру Кучера солістами на духових інструментах: арії Ленського (трубач Шефер), арії Руслана (тромбоніст Фассгауер), арії Горислави (гобоїст Гек) (Южный край, 1899. 25 травня). Традицію проведення в Харкові літніх симфонічних концертів, започатковану Кучерою наприкінці XIX ст., після його смерті на початку 1911 р. продовжили і його наступники. Вона не припинилася навіть у роки Першої світової війни й тривала аж до початку визвольних змагань в Україні.

Попри певне негативне ставлення частини харківської творчої спільноти до засилля військової оркестрової духової музики, виступи таких колективів тривали, адже місто не мало змоги забезпечити всіх зацікавлених симфонічними колективами. Рівень військового оркестрового виконавства капельмейстери намагалися постійно підвищувати, зокрема створюючи транскрипції класичних симфонічних творів відповідно до специфічних можливостей таких колективів. Так, коментуючи бенефіс В. Й. Катанського, безіменний кореспондент наголосив: «Оркестр під керуванням п. Катанського має досить різноманітний репертуар п'єс, значна частина яких представляє транскрипцію самого капельмейстера, котрий неодноразово показав уміння зі смаком і різноманітністю користуватися силами духових інструментів» (Южный край, 1899. 21 серпня).

Виступи військового оркестру на чолі з В. Й. Катанським не обмежувалися лише Харковом. Так, у 1901 р. в пресі з'явилася така інформація: «Оркестр Тамбовського полку, що справедливо вважається найкращим з військових оркестрів місцевого гарнізону, не грає чомусь поточного літа в Харкові, а запрошений грати в

міському саду в Курську на дуже вигідних для полку умовах — по 900 рублів на місяць» (*Южный край*, 1901. 8 червня).

Такий достойний уваги харків'ян рівень військових оркестрів пояснювався, з-поміж іншого, тим, що частину їх становили виховані при цих же колективах юнаки-музиканти. Традиція брати на виховання і підготовку до служби у військових оркестрах Харківського гарнізону здібних хлопчиків із незаможних родин розпочалася в 1889 р. і тривала аж до Першої світової війни. Протягом п'яти років вони перебували на повному утриманні полків, і по мірі готовності поступово починали долучатись до обслуговування музичних потреб військової частини (це не стосувалося участі військових оркестрів у численних цивільних заходах). Після п'яти років навчання молоді музиканти мали обов'язково відслужити два роки строкової служби, а вже потім самі визначатися — чи демобілізуватися, чи продовжувати надстрокову службу. Уже через 8 років після впровадження традиції підготовки юних оркестрових музикантів число таких вихованців у деяких підрозділах Харківського гарнізону сягало 20 осіб (*Южный край*, 1897. 15 лютого). Так, у повідомленні про військовий спектакль, у якому всі ролі виконували нижчі чини, що відбувся, як було сказано, «у приміщенні трубачівської команди» Оренбурзького козачого полку, сповіщалося і про улаштування танців для запрошених дружин і дітей офіцерів, а «подарунки давалися також музикантським хлопчикам і учасникам спектаклю» (*Южный край*, 1899. 27 грудня). Цей факт цікавий тим, що навіть у полку, сповіщення про оркестр якого, порівняно з інформацією про діяльність оркестрів 121 Пензенського або 122 Тамбовського піхотних полків, не часто потрапляли на шпальти харківських газет, навчалися т. зв. «музикантські хлопчики». Капельмейстером Оренбурзького козачого полку в ті часи був талановитий скрипаль Я. Б. Гордон, який іноді виступав як соліст у симфонічних концертах, що відбувалися в Харкові (*Южный край*, 1903. 16 листопада) і навіть створив, на кшталт колишнього бального оркестру Маречка, струнний оркестр з 25 виконавців із дітей віком від 14 до 18 років родин офіцерів полку (*Южный край*, 1901. 25 січня).

Серед інших музичних військових колективів, котрі дислокувалися або виступали в Харкові та інших містах Слобожанщини, свідчення про які збереглися в публікаціях у харківських газетах і в довідкових виданнях, назовемо також ще кілька оркестрів та їхніх керівників (за наявності згадки про них):

- Київського гусарського полку, що був дислокований у Харкові в 1860-х — 1870-х рр., на чолі з капельмейстером О. Ф. Главачеком (*Харьковские губернские ведомости*, 1871. 2 травня);
- 30-го драгунського полку в Чугуєві в 1880-х — 1890-х рр. на чолі з капельмейстером О. Ф. Главачеком (*Харьковские губернские ведомости*, 1889. 17 березня);
- 9-ї артилерійської бригади з Полтави на чолі з капельмейстером Л. Н. Николаєвим (1895 р.) (*Южный край*, 1895. 11 вересня);
- 201-го Лебединського батальйону на чолі з Ф. Я. Кроупа (до 1910 р.) (*Южный край*, 1895. 25 липня);
- Харківської конвойної команди з капельмейстером Степановим (початок 1900-х рр.) (*Южный край*, 1903. 9 травня);
- 37-го флотського екіпажу в кількості 60 осіб з концертмейстером Біанкі (1904 р.) (*Южный край*, 1904. 4 травня);
- 30-го Інгерманландського полку (1904 р.) (*Южный край*, 1904. 10 травня);
- 202-го піхотного Старобільського полку на чолі з капельмейстерами Аронніком (1905), пізніше В. Ф. Скарландтом (1908) (*Южный край*, 1905. 20 січня);
- 33-го піхотного Єлецького полку, що на початку ХХ ст. базувався в Чугуєві (*Южный край*, 1906. 27 серпня);
- 12-го кавалерійського запасного полку в Ізюмі під орудою капельмейстера Корнієнка (1900-ті рр.) (*Южный край*, 1908. 25 вересня);
- Харківської пожежної команди на чолі з капельмейстером Ракитянським (*Южный край*, 1912. 27 серпня).

За прикладом популярних у місті військових оркестрів на зламі ХІХ–ХХ ст. дедалі активніше почали організовуватися духові оркестри в різних чоловічих навчальних закладах Харківської губернії. Керівниками таких колективів іноді

були ті самі військові капельмейстери. У 1903 р. на шпальти «Южного края» потрапила така інформація: «5-го травня учні міського 4-класного училища здійснили прогулянку в Куряж. До станції “Харків” і від станції “Рижів” до Куряжа і назад учні йшли строем, причому грав марші учнівський духовий оркестр під керуванням військового капельмейстера В. Й. Катанського» (*Южный край, 1903. 17 травня*). За п’ять років до того місцева преса надала інформацію про проведення в місті шкільного свята висадження дерев, під час якого його численних учасників цієї події — учнів харківських гімназій і реальних училищ — підтримували своєю грою два духові оркестри: 121 Пензенського полку і учнів Олександрівського притулку (*Южный край, 1898. 17 квітня*). Уже на початку 1914 р. духовий оркестр студентів Харківського університету під керівництвом Ф. Т. Рядініна в кількості від 20 до 30 осіб пропонував свої послуги для супроводу балів і танцювальних вечорів (*Южный край, 1914. 4 лютого*). Учнівські і студентські духові оркестри були популярні не лише в Харкові. Так, в Охтирці в 1910-х рр. активно функціонував духовий оркестр місцевої чоловічої гімназії (*Фотографи Харківської губернії (1851-1917), 2008, с. 320*).

Висновки. Наведені приклади активної діяльності кріпацьких оркестрів, військових та аматорських учнівських духових колективів на теренах Харкова і Харківської губернії свідчать про поширеність у XIX — на початку XX ст. духової музики серед різних прошарків харківської спільноти і загалом прихильне ставлення

до таких оркестрів як місцевих меломанів, так і пересічної спільноти. Активна діяльність на теренах Слобожанщини кріпацьких оркестрів після їхнього поступового занепаду в 1840-х — 1850-х рр. замінилася в другій половині XIX ст. виступами т. зв. «хорів трубачів» — духових оркестрів військових частин, що були дислоковані в Харкові, або тих, які спеціально приїздили на літні сезони на запрошення керівництва садів відпочинку. Популярність у місті духової музики спричинила появу на зламі XIX і XX ст. багатьох подібних аматорських учнівських колективів, які існували аж до часів національно-визвольних змагань 1917–1921 рр.

Поряд з упровадженням занять на духових музичних інструментах в музичному училищі Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства і виступах юних музикантів-духовиків в учнівських концертах та участі багатьох професійних виконавців на духових інструментах в театральних й оперному оркестрі, діяльність яких детально висвітлена в працях В. Богданова (Богданов, 2007) та О. Овчар (Овчар, 2017), ці кріпацькі, згодом військові та аматорські музичні колективи, нерідко очолювані талановитими капельмейстерами, становили широке загальне культурне тло Харкова і Слобожанщини загалом.

Перспективи подальших досліджень передбачають можливість подальшої ретельної роботи в харківських архівах для надання повнішої і детальнішої панорами поширення виконавства на духових інструментах у нашому регіоні.

Список посилань

- [Концерт виолончелиста Александра Шмита]. (1859, 10 янв.). *Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная*.
- Богданов, В. О. (2007). Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Києві й Харкові (друга половина XIX — початок XX ст.). *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: від існуючого до виникаючого*, 20, 348–361.
- Богданов, В. О., Богданова, Л. Д. (2013). *Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.* (В 2-х томах. Т. 1). ФОП Сілічева С. О.
- Богданов, В. О., Богданова, Л. Д. (2013). *Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.* (В 2-х томах. Т. 2). ФОП Сілічева С. О.
- Большакова, Т. В. (2022). Становлення виконавства на струнно-щипкових інструментах у Харкові (за матеріалами періодичних видань середини XIX — початку XX століть). *Культура України*, 76, 126–138.
- Внутренние известия. (1871, 2 мая). *Харьковские губернские ведомости*.
- Загородный концертный зал «Мавритания». (1898, 25 апр.). *Южный край*.

- К. Л. (1859, 18 нояб.). Несколько слов о музыкальном оркестре помещика В. Г. Фидлера. *Харьковские губернские ведомости. Прибавление.*
- Клеванов, А. (1862, 4 июля). Славянские минеральные воды (окончание). *Прибавления к Харьковским губернским ведомостям.*
- Кононова, Е. В. (2012). Музыкальное прошлое Харькова и РМО. *Русское музыкальное общество (1859–1917): история отделений*, 115–147. Языки славянской культуры.
- Кононова, О. В. (2004). *Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст.*: [монографія]. Основа.
- Корреспонденции. (1889, 17 марта). *Харьковские губернские ведомости.*
- Мелков. (1858, 13 дек.). Еще несколько слов о коммерческом клубе. *Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная.*
- Местная хроника. (1908, 11 окт.). Духовой оркестр. *Южный край.*
- Местная хроника. [Анонс летнего сезона]. (1898, 25 апр.). *Южный край.*
- Местная хроника. [Бенефис капельмейстера Маречека]. (1881, 18 авг.). *Южный край.*
- Местная хроника. [Гулянья в саду коммерческого клуба]. (1895, 11 сент.). *Южный край.*
- Местная хроника. [О летних выступлениях оркестра 122 Тамбовского полка]. (1901, 8 июня). *Южный край.*
- Местная хроника. † В. Г. Фидлер. (1895, 29 мая). *Южный край.*
- Местная хроника. Бенефис. (1899, 21 авг.). *Южный край.*
- Местная хроника. Военный спектакль. (1899, 27 дек.). *Южный край.*
- Местная хроника. Закрытие садов. (1897, 2 сент.). *Южный край.*
- Местная хроника. Смотр запасных артиллерийской бригады в конном строю. (1895, 1 февр.). *Южный край.*
- Местная хроника. Струнный оркестр. (1901, 25 янв.). *Южный край.*
- Местная хроника. Ученическая прогулка. (1903, 17 мая). *Южный край.*
- Местная хроника. Чествование капельмейстера. (1895, 22 авг.). *Южный край.*
- Миклашевский, Й. М. (1967). *Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст.*
Наукова думка.
- Музыкантские ученики. (1897, 15 февр.). *Южный край.*
- Н. Ч. (1895, 19 февр.). Из Харьковской театральной старины. (Продолжение). *Южный край.*
- [Некролог] (1899, 23 мая). *Южный край.*
- [Объявления] (1903, 9 мая). *Южный край.*
- Объявления. [Выступления оркестра 121 Пензенского полка в саду коммерческого клуба]. (1913, 29 апр.). *Южный край.*
- Объявления. [Гулянья при трех оркестрах]. (1913, 3 мая). *Южный край.*
- Объявления. [Духовой оркестр студентов]. (1914, 4 февр.). *Южный край.*
- Объявления. [Семейный вечер Харьковского Собрания Приказчиков]. (1906, 10 нояб.). *Южный край.*
- Объявления. Музыканты требуются. (1906, 27 авг.). *Южный край.*
- Объявления. Сад «Тиволи». (1895, 25 июля). *Южный край.*
- Объявления. Сад Харьковского собрания приказчиков. (1904, 4 мая). *Южный край.*
- Объявления. Семейный вечер. (1905, 20 янв.). *Южный край.*
- Объявления. Харьковский коммерческий клуб. (1898, 20 мая). *Южный край.*
- Овчар, А. П. (2010). Многогранность творческой деятельности Андрея Юрьяна в Харькове (конец XIX — начала XX столетий). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Мистецтвознавство*, 1, 223–226.
- Овчар, О. П. (2015). Роль Франца Кучери у формуванні культурного простору Харкова 1890–1911 років. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 80–84.
- Овчар, О. П. (2017). *Духове виконавство у Харкові XVIII — початку XX століття: етапи еволюції*. [Автореферат кандидата, ХНУМ ім. І. П. Котляревського]. Аладдин — Принт.
- Оперный театр. (1896, 1 февр.). *Южный край.*
- Парад пожарной команды (1912, 27 авг.). *Южный край.*
- Парамонов, А. Ф. (2004). *Старинные усадьбы Изюмского уезда*. Харьковский частный музей городской усадьбы.
- Пашков, В. (1881, 17 окт.). Харьков в конце 30-х и 40-х годов. (Продолжение). *Южный край.*
- По России. Изюм. (1908, 25 сент.). *Южный край.*
- Последние известия. Чествование казачьего полка. (1904, 10 мая). *Южный край.*
- Р. (1852, 23 февр.). Учреждение и открытие Харьковского Благородного Собрания. *Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная.*
- Рожевецкий, И. П. (1929). Материалы к истории г. Лебедина. Лебедин 70 лет тому назад. *Откуда родом — Сайт департамента генеалогии Харьковского частного музея городской усадьбы | Откуда Родом*. <http://www.otkudarodom.ua/ru/materialy-k-istorii-g-lebedina-i-p-rozheveckiy>
- Руденко, В. И. (1984). *Вячеслав Иванович Сук: популярная монография*. Музыка.

- Рудчук, Ю. А. (2006). *Духова музика в Україні (XVII–XIX ст.): історико-музикознавче дослідження: монографія*. ДАКККіМ.
- Сокальський, В. В. (1899, 1 мая). Музыкальные заметки. *Южный край*.
Театр и музыка. (1903, 16 нояб.). [Первое симфоническое собрание харьковского общества любителей оркестровой и камерной музыки]. *Южный край*.
- Театр и музыка. [Зимние увеселения в Военном собрании]. (1903, 22 дек.). *Харьковские губернские ведомости*.
Театр и музыка. [Программа оркестровых пьес на пушкинские сюжеты]. (1899, 25 мая). *Южный край*.
Фотографи Харківської губернії (1851–1917). (2008). Художньо-історичний фотоальбом довідково-бібліографічного характеру. САГА.
- Харьковское отделение русского музыкального общества. (1865, 27 янв.). *Харьковские губернские ведомости*.
Хроника (1859, 16 дек.). *Харьковские губернские ведомости*. Прибавление.
- Чеські музиканти в Україні: біобібліографічний словник* (2005). В. М. Щепакін (Уклад.). ХДАК.
- Школьный праздник древонасаждения. (1898, 17 апр.). *Южный край*.
- Щепакін, В. М. (2017). *Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX — початку XX століть: європейські виміри: монографія*. ФОП Панов А. М.
- Щербаківський, Д. (1924). Оркестри, хори і капели за панщини на Україні. *Музика*, № 7–9, 141–155.

References

- [Concerto by the cellist Alexander Schmit]. (1859, 10 Jan.). *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Chast' neoficial'naja*. [In Russian].
- Bogdanov, V. O. (2007). Solo-ensemble and orchestral performance on wind instruments in Kyiv and Kharkiv (the second half of the XIX — early XX centuries). *Problemy vzaiemodii mystetstva pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Mystetstvo: vid isnuichocho do vynykaiuchocho*, 20, 348–361. [In Ukrainian].
- Bogdanov, V. O., Bogdanova, L. D. (2013). *History of wind music art of Ukraine: from ancient times to the beginning of the XX century* (in 2 volumes. Vol. 1). SP Silicheva S.O. [In Ukrainian].
- Bogdanov, V. O., Bogdanova, L. D. (2013). *History of wind music art of Ukraine: from ancient times to the beginning of the XX century* (in 2 volumes. Vol. 2). SP Silicheva S.O. [In Ukrainian].
- Bolshakova, T. V. (2022). The formation of stringed and plucked instruments performance in Kharkiv (based on the materials of periodicals of the mid-XIX and early XX centuries). *Culture of Ukraine*, 76, 126–138.
- Internal News. (1871, May 2). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Suburban Concert Hall “Mauritania”. (1898, April 25). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- K. L. (1859, November 18). A Few Words about the Music Orchestra of Landlord V. G. Fidler. *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Pribavlenie*. [In Russian].
- Klevanov, A. (1862, July 4). Slavic mineral waters (ending). *Pribavlenija k Har'kovskim gubernskim vedomostjam*. [In Russian].
- Kononova, E. V. (2012). Musical past of Kharkov and the RMI. *Russkoe muzykal'noe obshhestvo (1859–1917): istorija otdelenij*, 115–147. Jazyki slavjanskoj kul'tury. [In Russian].
- Kononova, O. V. (2004). *Musical culture of Kharkiv in the late XVIII and early XX centuries: [monograph]*. Osnova. [In Ukrainian].
- Correspondence. (1889, March 17). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Melkov. (1858, Dec. 13). A few more words about the commercial club. *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Chast' neoficial'naja*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1908, Oct. 11). Wind Orchestra. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. [Announcement of the summer season]. (1898, 25 Apr.). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. [Benefit of Kapellmeister Marechek]. (1881, 18 Aug.). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. [Party in the garden of the commercial club]. (1895, September 11). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. [About the summer performances of the orchestra of the 122nd Tambov Regiment]. (1901, 8 June). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. † V. G. Fiedler. (1895, 29 May). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. Benefis. (1899, Aug. 21). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. War performance. (1899, Dec. 27). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. Closure of the gardens. (1897, September 2). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. Review of the reserve artillery brigade in the cavalry formation. (1895, Feb. 1). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. String Orchestra. (1901, Jan. 25). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. Apprentice Walk. (1903, May 17). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local Chronicle. Honoring the Kapellmeister. (1895, Aug. 22). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Myklashevskiy, Y. M. (1967). *Musical and theatrical culture of Kharkiv in the late XVII and early XIX centuries*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Musician's Apprentices. (1897, Feb. 15). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].

- N. Ch. (1895, February 9). From Kharkiv's theatrical old times. (Continuation). *Juzhnyj kraj*. [In Russian]. [Obituary] (1899, May, 23). *Juzhnyj kraj*. [In Russian]. [Obituary] (1903, May 9). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. [Performances of the orchestra of the 121st Penza Regiment in the garden of the Commercial Club]. (1913, 29 Apr.). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. [A festivity with three orchestras]. (1913, May 3). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. [Students' Brass Band]. (1914, 4 Feb.). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. [Family evening of the Kharkov Assembly of Bailiffs]. (1906, 10 Nov.). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. Musicians are required. (1906, 27 Aug.). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. Tivoli Garden. (1895, July 25). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. The Garden of the Kharkov Assembly of Bailiffs. (1904, May 4). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. Family Evening. (1905, 20 January). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Announcements. Kharkov Commercial Club. (1898, May 20). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Ovchar, A. P. (2010). The versatility of Andriy Yurian's creative activity in Kharkiv (late XIX — early XX centuries). *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti. Mystetstvoznavstvo*, 1, 223–226. [In Russian].
- Ovchar, O. P. (2015). The role of Franz Kuchera in shaping the cultural space of Kharkiv in 1890–1911. *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 4, 80–84. [In Ukrainian].
- Ovchar, O. P. (2017). *Spiritual performance in Kharkiv in the XVIII — early XX century: stages of evolution*. [Candidate's thesis, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts]. Aladdin-Print. [In Ukrainian].
- Opera Theater. (1896, 1 Feb.). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Fire brigade parade (1912, August, 27). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Paramonov, A. F. (2004). *Ancient estates of Izyum uyezd*. Kharkov private museum of city estates. [In Russian].
- Pashkov, V. (1881, October 17). Kharkov at the end of the 30's and 40's. (Continued). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Across Russia. Izium. (1908, September 25). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- The latest news. Honoring the Cossack regiment. (1904, May 10). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- P. (1852, 23 Feb.). Establishment and opening of the Kharkov Noble Assembly. *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Chast' neoficial'naja*. [In Russian].
- Rozhevetsky, I. P. (1929). Materials for the history of Lebedin. Lebedin 70 years ago. *Otkuda rodom — Sajt departamenta genealogii Har'kovskogo chastnogo muzeja gorodskoj usad'by | Otkuda Rodom*. <http://www.otkudarodom.ua/ru/materialy-k-istorii-g-lebedina-i-p-rozheveckiy>. [In Russian].
- Rudenko, V. I. (1984). *Vyacheslav Ivanovich Suk: a popular monograph*. Muzyka. [In Russian].
- Rudchuk, Y. A. (2006). *Brass music in Ukraine (XVII–XIX centuries): historical and musicological research: a monograph*. State Academy of Management Personnel of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Sokalsky, V. V. (1899, May 1). Musical Notes. *Yuzhny Krai*. [In Russian].
- Theater and Music. (1903, November 16). [First symphonic meeting of the Kharkov society of orchestral and chamber music lovers]. *Yuzhny Krai*. [In Russian].
- Theater and music. [Winter Amusements at the Military Assembly]. (1903, Dec. 22). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Theater and Music. [Program of orchestral plays on Pushkin's plots]. (1899, 25 May). *Yuzhny Krai*. [In Russian].
- Photographers of Kharkiv Province (1851–1917)* (2008). Artistic and historical photo album for reference and bibliographic purposes. SAGA. [In Ukrainian].
- Kharkov Branch of the Russian Musical Society. (1865, 27 January). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Chronicle (1859, Dec. 16). *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Pribavlenie*. [In Russian].
- Czech musicians in Ukraine: a bibliographic dictionary* (2005). V. M. Shchepakina (Compiler). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- School Arbor Festival. (1898, 17 Apr.). *Yuzhny Krai*. [In Russian].
- Shchepakina, V. M. (2017). *Musical culture of the east and south of Ukraine in the second half of the XIX and early XX centuries: European Dimensions: a monograph*. SP Panov A. M. [In Ukrainian].
- Shcherbakivskiy, D. (1924). Orchestras, choirs and chapels during serfdom in Ukraine. *Muzyka*, Issue 7–9, 141–155. [In Ukrainian].

А. В. Гладких, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри оркестрових інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

В. М. Щепакін, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

A. Hladkykh, Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor of the Department of Orchestral Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

V. Shchepakina, Doctor of Art Criticism, assistant professor of the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

УГОРСЬКА РАПСОДІЯ №12: СУММА ВИКОНАВСЬКИХ ПАРАДИГМ

М. М. Гольштейн

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
maja.golshteyn@gmail.com

M. Holshtein

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-9181-9641>

**М. М. Гольштейн. Угорська рапсодія №12
Ф. Ліста: сумма виконавських парадигм**

Статтю присвячено вивченню теоретичних, історичних, інтерпретологічних аспектів функціонування сумма виконавських парадигм Угорської рапсодії №12 Ф. Ліста. Із цією метою розглянуто аналітичні параметри фортепіанної інтерпретації як такої, принципи автоінтерпретації Ф. Лістом власних фортепіанних творів, а також ставлення генія фортепіано до виконання своїх творів його сучасниками. Здійснено компаративний аналіз інтерпретаційних версій рапсодії Ф. Ліста № 12 у виконанні видатних піаністів XX і XXI ст.

Ключові слова: *сумма виконавських парадигм, автоінтерпретація, інтерпретаційна множинність, Ференц Ліст, Угорська рапсодія № 12, компаративний аналіз.*

M. Holshtein. F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12: the Summa of Performance Paradigms

The relevance of the study is determined by several factors: 1. Inclusion of F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12 into the number of the most performed works in the concert programs of pianists around the world; 2. Continuous development of principles of performative interpretation; 3. Emergence of new creative individuals in the art of piano interpretation, relentless changes in the understanding of content and form creation.

The purpose of the article is to provide summa of performance paradigms of F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12 based on the analysis of interpretations of prominent virtuosos of the XX and XXI centuries.

The methodology lies in the interdisciplinary interaction of general and special methods inherent in modern musicology. The historical method is applied to study of F. Liszt's creative principles of interpretation. The genre-style method is intended to consider genre features of F. Liszt's Rhapsody No. 12. The interpretative analysis is used to reveal the logic of performance interpretations. Comparative analysis is involved to compare interpretative

versions of Hungarian Rhapsody No. 12 and motivate the degree of their objectivity, based on the specifics of their correspondence to the composer's text.

The results. The article is devoted to the study of the theoretical, historical, and interpretological aspects of the functioning of the summa of performance paradigms of F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12. For this purpose, the analytical parameters of piano interpretation, the principles of F. Liszt's auto-interpretation of his own piano works, and the attitude of the piano genius to the performance of his own works by his contemporaries, are considered. The comparative analysis of interpretation versions of F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12 performed by outstanding pianists of the XX and XXI centuries, was conducted.

The scientific novelty of the research consists in introducing into the scientific space of musicology the concept of the summa of performance paradigms, which functions as a consequence of the interpretative plurality; construction of a graph reflecting the tempo logic of the performance interpretation of F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12 in interpretations of O. Siloti, V. Cliburn, V. Benelli Mozell.

The practical significance. Conducting a comparative analysis of performances of F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12 will be an experimental basis for determining the summa of its performance paradigms on the level of an individual interpreter. Furthermore, new vectors for the analysis of interpretative versions will be created.

The conclusions. Consequently, the summa of the performance paradigms of F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12 is observed in a combination of the following aspects of its interpretation: a degree of applying *tempo rubato*, additional applying of melismas, variety of dynamics, articulation, pedalization, imitation of symphony orchestra instruments, folk instruments, and elements of "gypsy" singing.

Keywords: *summa of performance paradigms, auto-interpretation, interpretative plurality, Franz Liszt, Hungarian Rhapsody No. 12, compositional paradigm, comparative analysis.*

Актуальність теми дослідження зумовлена декількома факторами: 1. Вхідження Угорської рапсодії Ф. Ліста №12 до числа т. зв. «найрепертуарніших» творів у концертних програмах піаністів світу; 2. Безперервним розвитком принципів виконавської інтерпретації; 3. Появою нових творчих індивідуальностей у мистецтві фортепіанної інтерпретації, невпинністю змін в осмисленні змісто- і формотворення. Завдання визначення *summa* виконавських парадигм рапсодії Ф. Ліста №12 виконано за допомогою компаративного аналізу інтерпретацій твору, наданих видатними піаністами ХХ та ХХІ ст.: О. І. Зілоті, Ван Кліберна та В. Бенеллі Мозелл.

Постановка проблеми. Угорська рапсодія Ф. Ліста №12 є твором, який найчастіше виконують піаністи ХХ та ХХІ ст. Здійснення компаративного аналізу виконань цієї рапсодії стане практичною базою для визначення *summa* виконавських парадигм композитора на рівні індивідуального інтерпретатора, що посприяє появі нових інтерпретацій фортепіанної рапсодії, які вирізнятимуться особливими новаціями в генерації композиторського тексту. Більше того, мають виникнути нові вектори аналізу інтерпретаційних версій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До роботи залучено праці з проблем вивчення музичної інтерпретації: В. Г. Москаленка (Москаленко, 1994), Ю. В. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020, 2021) та фортепіанної інтерпретації Н. Ю. Зимогляд (Зимогляд, 2019), Н. С. Золотарьової (Золотарева, 2012), Н. О. Рябухи (Рябуха, 2017), А. Ю. Рум'янцевої (Рум'янцева, 2014, 2018), О. Ю. Степанової (Степанова, 2018), М. С. Чернявської (Чернявська, 2015), Л. М. Шевченко (Шевченко, 2020); з аналізу Угорських рапсодій загалом та рапсодії №12 зокрема: Дж. Беллмана (Bellman, 1993), А. Пейса (Pace, 2007), Н. Вільямза (Williams, 2018, 2020).

Мета статті — надати *summa* виконавських парадигм фортепіанної рапсодії №12 Ф. Ліста на основі аналізу інтерпретацій видатних піаністів ХХ–ХХІ ст.: учня Ф. Ліста, піаніста і диригента О. Зілоті, американського піаніста Ван Кліберна, сучасної італійської піаністки та диригентки В. Бенеллі Мозелл.

Виклад основного матеріалу дослідження. *Summa* виконавських парадигм певної композиції

визначається за допомогою здійсненого компаративного аналізу інтерпретаційних версій його відтворення. Інтерпретаційна версія — результат сприйняття музичного твору, і це український учений В. Москаленко характеризує як організовану інтелектом творчу діяльність музичного мислення, спрямовану на розкриття виразально-сміслових можливостей музичного твору (Москаленко, 1994).

Виконавська інтерпретація характеризується творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію.

Українська музикознавчиня Ю. В. Ніколаєвська визначає інтерпретацію як комунікативну стратегію (Ніколаєвська, 2021). Інтерпретація як виконання — стратегія дії, вид комунікативної стратегії, спрямований на організацію звукової форми музичного твору, що характеризується змінюванням компонентів виконавського процесу — темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, фактурний виклад. Зміна інтерпретативних підходів зумовлена зміною комунікативних зв'язків (Ніколаєвська, 2020).

Фортепіанна інтерпретація є одним із різновидів виконавської інтерпретації.

Фортепіанне виконавство — складний феномен культури, який містить три складові: чуттєву, раціональну й інтуїтивну і є діалогом виконавця з композитором, слухачем та інструментом. Основою фортепіанного виконавства є інтерпретація, яка є цілеспрямованим розкриттям та індивідуальним вираженням нотного тексту як носія художнього задуму музичного твору (Рум'янцева, 2014). Створення фортепіанних інтерпретацій формується завдяки музичному мисленню піаніста, що водночас сприяє появі нових виконавських стилів (Зимогляд, 2018).

Проблема інтерпретації фортепіанного твору багатогранна. Одна з найважливіших її сторін може бути означена як процес формування виконавського задуму, що відтворюється в унікальній та неповторній реальності інтерпретації композиторського тексту. Для здійснення художньої інтерпретації необхідно вирішити комплекс аналітичних завдань: осмислити творчі принципи та методи композитора, заломлені у творі, жанрову систему твору, його зміст та

структуру, властиві йому інтонаційно-драматургічні процеси (Золотарева, 2012).

Фортепіанна інтерпретація проявляється завдяки основним музично-виражальним засобам виконавства, які А. Рум'янцева об'єднує в чотири масштабні блоки: темпометроритм, мелодико-інтонаційні, туше і педалізація, тембродинаміка (Рум'янцева, 2018). Важливо відзначити ще один засіб виконавської виразності — збагачення звуковими ресурсами інструменту завдяки використанню контрастних регістрів і різноманітних відтінків тембру, що М. Чернявська визначає як «оркестрово-ансамблевий» тип фортепіанної фактури (Чернявська, 2015).

Прийоми, техніка гри на фортепіано, стилі, типи виконавства, види музичної культури, школи, майстерність, артистизм — взаємопов'язані підсистеми, з яких складається піанізм як метасистема (Степанова, 2018).

Аналіз виконавських версій композицій Ф. Ліста базується на вивченні його концепції щодо виконавської інтерпретації, яка відповідає чоловічій «рояльності» мислення (Шевченко, 2020). Згідно зі своїм виконавським стилем, який домінував протягом усіх періодів піанізму, Ф. Ліст запровадив немало нововведень у галузі інтерпретації, які зумовили кардинальне перетворення всіх конкретних засобів та прийомів виконання.

У рамках **фразування** (виділення наше — М. Г.) Ф. Ліст розглядав такт як щось підпорядковане «періодичним ритмам», прагнув уникнути педантичного виконання ліг, запобігаючи роздробленості мелодійної лінії та «вискакуванню» окремих музичних складів.

Щодо **ритму** композитор зазначав, що не слід створювати музику одноманітною, «її слід пожвалювати або сповільнювати, залежно від змісту».

Темп. Одним із найголовніших принципів інтерпретації в традиціях Ф. Ліста є висування *tempo rubato*, у застосуванні якого композитор досягнув надзвичайно плідних результатів. Музикант намагався точно фіксувати всі зміни темпу, навіть незначні (*ritenuto, ritardando, rallentando, allargando, sostenuto, stretto*).

Роль пауз і фермат Ф. Ліст тлумачив залежно від **звукового контексту**: як зростання стану напруження, сприяння поступовому згасанню

звучань або розділення між окремими частинами та епізодами твору.

У **динаміці** Ф. Ліст скасував традиційні правила, що передбачали динамічне нюансування переважно механічним чином, почавши використовувати правильний і точний розрахунок звукових динамічних градацій (наприклад, замість *crescendo* — *rinforzando*, замість *diminuendo* — *raddolcente, estinto* або *smorzare*).

Ф. Ліст гармонійно поєднував «**суб'єктивний**» та «**об'єктивний**» аспекти у виконавській інтерпретації. Композитор уважав, що для більшої виразності музичного матеріалу виконавець має право його «підкреслювати», «гасити», «спрощувати», але водночас не допускав виконавської вседозволеності, тому ставився до композиторського тексту надзвичайно шанобливо, лише розкриваючи та поглиблюючи задум автора.

Важливими принципами творчості угорського піаніста-віртуоза стали відсутність композиторської диктатури та вільність інтерпретації. Таким чином, завдяки позитивному ставленню Ф. Ліста до тлумачення піаністами-сучасниками його композицій і творів композиторів-романтиків загалом, роботи угорського музиканта як для піаністів доби ХІХ ст., так і пізніших часів стали одними з таких, що виконуються найбільше.

«Угорські рапсодії» — цикл національно-романтичних поем Ф. Ліста, який став об'єктом інтерпретацій безлічі солістів-піаністів та інших виконавських складів завдяки іманентно властивій йому вільності імпровізації та відтворенню авторського тексту в рамках темпу, динаміки, інтонації.

Згідно з історичним аналізом, рапсодія №12, з цього циклу, виконується найчастіше, у зв'язку з чим її залучено як матеріал аналізу.

Угорську рапсодію №12 написано у Веймарський період творчості композитора. Твір містить дві контрастні частини та п'ять оригінальних тем, які композитор чув і транскрибував у свій альбом в 1846/47 під час концертного туру в Угорщині та Трансильванії. Музична драматургія рапсодії №12 базується на такому жанровому алгоритмі, виробленому Ф. Лістом на основі:

- узагальнення і перегляду ознак угорської національної музики, відповідності жанровим стилям вербункошу, чардашу, міської пісні

(застосування простої гармонізації мелодії, яка базується переважно на акордах тоніки домінанти і субдомінанти, специфічного чергування темпів, пунктирних ритмів, синкоп, орнаментики, відповідних сполученнях хореїчних та ямбічних структур, угорської гами);

- композиторської інтерпретації т. зв. «циганської музики» стилю *hongrois* (Bellman, 1993), що передбачає імітацію звучання тараготу, цимбал, а також циганської вокальної музики (Расе, 2007);
- контрастності, яка широко використовується (зміна темпів, емоційних станів, тональностей, розмірів, динаміки).

Для компаративного аналізу виконань Угорської рапсодії №12 Ф. Ліста обрано три інтерпретації: О. Зілоті (1923), Ван Кліберна (1962) та В. Бенеллі Мозелл (2012). Такий вибір зумовлено пошуком контрастних персоналій, що інтерпретують із точки зору хронотопу, географії та піаністичних шкіл, до яких належали виконавці (О. Зілоті — школа Ф. Ліста, Веймар; Ван Кліберн — школа Р. Левіної, Нью-Йорк; В. Бенеллі Мозелл — школа Д. Алексеева, Лондон).

Виконання О. Зілоті найбільшою мірою вирізняє застосування *tempo rubato*, що спостерігається у вільному володінні темпом і насиченій агогії. Ця інтерпретація, на відміну від виконань Ван Кліберна та В. Бенеллі Мозелл, характеризується частковим відходженням від авторської «фортепіанної партитури» (додавання виконавських «нюансів», як-от додаткові мелізми, скорочення дії педалі, мислення невеликими мелодичними фразами). Також виконання О. Зілоті відрізняється домінуванням стабільної динаміки. Проаналізувавши це виконання, дослідивши підходи до інтерпретації Ф. Ліста, а також надзвичайно високу оцінку від музичних критиків, можна зазначити, що інтерпретаційна версія О. Зілоті найбільше наближена до виконання його Вчителем. Таким чином можна припустити, що О. Зілоті у своєму виконанні генерує той звуковий зміст, який Ф. Ліст вклав у рапсодію №12, а також уявити, як грав цю рапсодію сам автор.

Виконання Ван Кліберна притаманні певні характеристики, як-от різноманітність у динаміці, використання невеликих пауз та фермат у рамках

агогіки. Ван Кліберн — єдиний піаніст з усіх залучених до аналізу, у виконанні котрого є фрагменти, зіграні в одному темпі (наприклад, на початку першого та другого розділів I частини).

Виконання В. Бенеллі Мозелл вирізняє «ювелірна» віртуозність, домінування лагідного *piano*, яке Ф. Ліст класифікував як *placido*, а також частого використання *subito piano*. *Tempo rubato* в цій інтерпретації відображається в поступових сповільненнях або прискореннях основних авторських темпових позначень.

Використання *tempo rubato* характерне для виконання всіх піаністів. Для порівняння змін темпів у всіх трьох піаністів створено графік (рис. 1).

На графіку можна помітити, що *tempo rubato* найчастіше застосовує О. Зілоті, найменше — Ван Кліберн. У виконанні В. Бенеллі Мозелл, як і О. Зілоті, також можна помітити відсутність цілих фрагментів, які зіграні в одному темпі, але її переходи з одного темпу до іншого відрізняються більшою філігранністю.

Додатковою спільною ознакою всіх трьох виконань є імітація звучання струнних (зокрема, прийому «циганської» гри на скрипці), духових (флейти-піколо, кларнета, фагота, валторни і тромбона), а також народних інструментів — цимбал, тарагота. Важливо відзначити і наявність елементів «циганського» співу у виконавській партитурі.

Висновки. Отже, *summa* виконавських парадигм Угорської рапсодії №12 Ф. Ліста спостерігається в сукупності таких аспектів її інтерпретації: ступінь застосування *tempo rubato*, додаткове використання мелізмів, різноманітність у динаміці, штрихах, артикуляції, педалізації, імітації інструментів симфонічного оркестру, народних інструментів, а також наявність елементів «циганського» співу.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з дослідженням інших рівнів виконавської парадигматики Угорської рапсодії №12 Ф. Ліста, зокрема парадигматики фортепіанних шкіл.

Ф. Лист. Угорська рапсодія №12. Темпи виконання

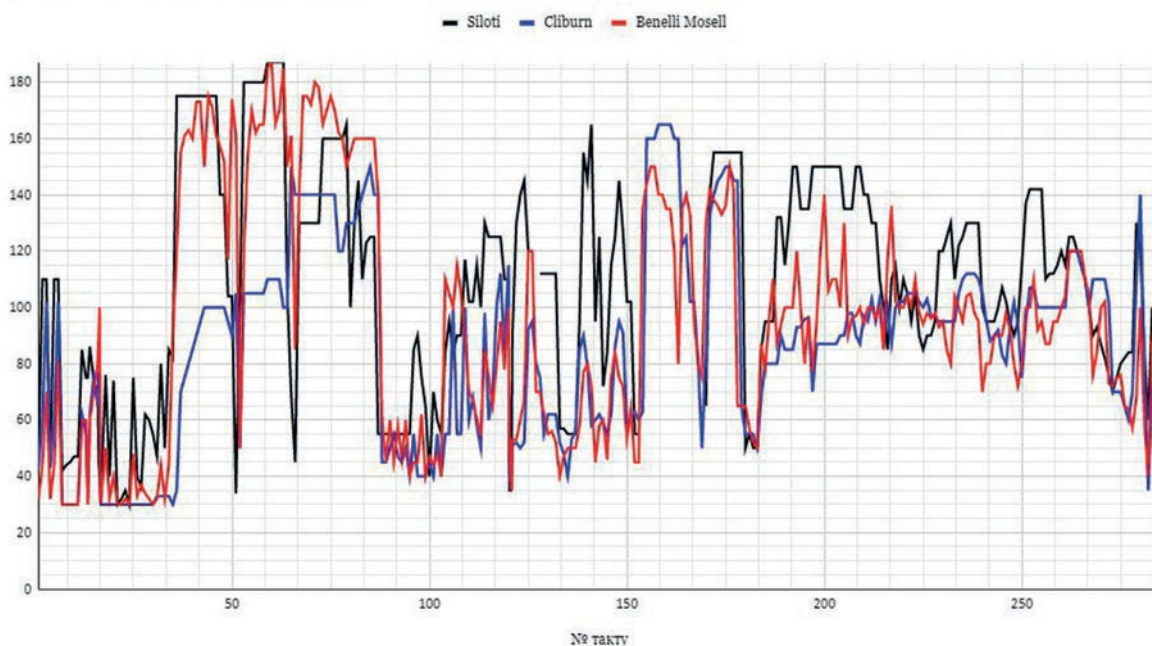


Рис. 1. Залежність темпу від номера такту

Список посилань

- Зимогляд, Н. Ю. (2019). Музичне мислення як основа фортепіанного виконавського мистецтва. *Культура України*, 65, 253–260. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.18>.
- Золотарева, Н. С. (2012). Жанровые константы исполнительской интерпретации фортепианных reminiscences Ф. Листа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 37, 312–323.
- Москаленко, В. Г. (1994). *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації*. [Дисертація доктора, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть: монографія*. Факт. Харківський національний університет мистецтв. http://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska_homo_interpretatus.pdf
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.)*. [Дисертація доктора, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Рум'янцева, А. Ю. (2014). Фортепіанне виконавство як предмет дослідження та явище музикознавства. *Культура України*, 37, 253–260.
- Рум'янцева, А. Ю. (2018). Виразність як категорія фортепіанно-виконавського музикознавства. *Культура України*, 61, 179–189. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.018>.
- Рябуха, Н. О. (2017). *Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід*. [Дисертація доктора, Харківська державна академія культури].
- Степанова, О. Ю. (2018). Піанізм як метасистема: герменевтична розробка змісту поняття. *Культура України*, 61, 200–209. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.020>
- Чернявська, М. С. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.
- Шевченко, Л. М. (2020). *Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі*. [Дисертація доктора, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
- Bellman, J. (1993). *The Style hongrois in the Music of Western Europe*. Northeastern University Press.
- Pace, I. (2007). Performing Liszt in the Style Hongroise. *Liszt Society Journal*, 32, 55–90. City Research Online. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6315/>
- Williams, N. M. (2020). *A study on performing the Hungarian Rhapsodies в the Liszt tradition*. Edith Cowan University Western Australia — World Ready. <https://ro.ecu.edu.au/theses/2360>
- Williams, N. (2018). *Performance practice в Liszt's Hungarian Rhapsodies: A comparison of the Liszt's Pupil recordings of Hungarian Rhapsody No. 12*. Edith Cowan University Western Australia — World Ready. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1510

References

- Zymohliad, N. Yu. (2019). Musical thinking as the basis of piano performing art. *Culture of Ukraine*, 65, 253–260. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.18>. [In Ukrainian].
- Zolotareva, N. S. (2012). Genre constants of the performing interpretation of Franz Liszt's piano reminiscences. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 37, 312–323. [In Russian].
- Moskalenko, V. H. (1994). *Theoretical and methodological aspects of musical interpretation*. [Doctoral thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. [In Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX and early XXI centuries: monograph*. Fact. Kharkiv National University of Arts. http://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska_homo_interpretatus.pdf. [In Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2021). *Musical Communication as an Interpretive Phenomenon (on the Example of the Works of the XX — early XXI Centuries)*. [Doctoral thesis, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts]. [In Ukrainian].
- Rumiantseva, A. Yu. (2014). Piano performance as a subject of research and a phenomenon of musicology. *Culture of Ukraine*, 37, 253–260. [In Ukrainian].
- Rumiantseva, A. Yu. (2018). Expressiveness as a category of piano-performance musicology. *Culture of Ukraine*, 61, 179–189. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.018>. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2017). *Transformation of the sound image of the world in piano culture: an ontosonological approach*. [Doctoral thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. [In Ukrainian].
- Stepanova, O. Yu. (2018). Pianism as a metasystem: hermeneutical development of the concept. *Culture of Ukraine*, 61, 200–209. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.020>. [In Ukrainian].
- Cherniavska, M. S. (2015). Some peculiarities of actualization of performing intonation of piano texture. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 44, 128–140. [In Ukrainian].
- Shevchenko, L. M. (2020). *Style paradigm of the Ukrainian piano culture of the XX century in the world space*. [Doctoral thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. [In Ukrainian].
- Bellman, J. (1993). *The Style hongrois in the Music of Western Europe*. Northeastern University Press. [In English].
- Pace, I. (2007). Performing Liszt in the Style Hongroise. *Liszt Society Journal*, 32, 55–90. City Research Online. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6315/>. [In English].
- Williams, N. M. (2020). *A study on performing the Hungarian Rhapsodies в the Liszt tradition*. Edith Cowan University Western Australia — World Ready. <https://ro.ecu.edu.au/theses/2360>. [In English].
- Williams, N. (2018). *Performance practice в Liszt's Hungarian Rhapsodies: A comparison of the Liszt's Pupil recordings of Hungarian Rhapsody No. 12*. Edith Cowan University Western Australia — World Ready. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1510. [In English].

.....
М. М. Гольштейн, магістрантка, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

.....
M. Holshtein, Master's degree student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

.....
 Надійшла до редколегії 14.12.2022

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.10>
УДК 792.8.071.5:796.022](045)

ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА: СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ (НА ПРИКЛАДІ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СТІЙКОСТІ)

А. А. Паладійчук

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
paladiy79@gmail.com

Н. В. Цигановська

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
ncyganovskaa@gmail.com

A. Paladiichuk

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-3658-4004>

N. Tsyhanovska

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-8168-4245>

А. А. Паладійчук, Н. В. Цигановська. Хореографічна освіта: сучасні технології професійної підготовки (на прикладі розвитку хореографічної стійкості)

Розглянуто формування професійних компетентностей танцівників у хореографічній освіті, зокрема розвиток стійкості (апломбу) засобами фітнес-обладнання. На основі теоретичних методів аналізу й узагальнення опрацьовано наукові джерела вітчизняної та зарубіжної методичної літератури з розвитку координаційних якостей танцюристів і спортсменів техніко-естетичних видів спорту традиційними засобами, а також нормативні документи, відеоматеріали онлайн-платформ та соціальних мереж. Структуровано й апробовано на практиці комплекс тренувальних вправ, запропоновано методичні рекомендації до нього з розвитку стійкості (апломбу) студентів хореографічних відділень навчальних закладів мистецького профілю з метою вдосконалення танцювальної виконавської майстерності. Запропоновано створення інформаційно-методичних заходів (методичних семінарів, практикумів, майстер-класів), у межах яких передбачено запрошення фахівців у галузі хореографічного мистецтва та фітнесу, з метою обміну досвідом та подальшого впровадження інноваційних методів розвитку стійкості засобами фітнес-обладнання в хореографічну освіту.

Ключові слова: апломб, стійкість, хореографічна освіта, танцювальна виконавська майстерність, фітнес-обладнання, балансуєча платформа, гумові еспандери.

A. Paladiichuk, N. Tsyhanovska. Choreographic Education: Modern Technologies of Professional Training (on the Example of the Development of Choreographic Stability)

The purpose is an analysis of modern technologies that are applied abroad for their implementation in

choreographic education, in particular, fitness equipment for the development of stability (aplomb).

The methodology. On the basis of theoretical methods of analysis and generalization, scientific sources of domestic and foreign methodical literature on the development of coordination qualities of dancers and athletes of technical-aesthetic sports by traditional means, as well as regulatory documents and video materials of online platforms and social networks, were elaborated.

The results. The results of this study are the analysis of modern technologies for the development of stability by means of fitness equipment used abroad, with the purpose of introducing them on the basis of traditional methods into Ukrainian choreographic education.

At the same time, there is a need to rethink the training programs in the specialty 024 "Choreography" and introduce sections on professional training of applicants using fitness equipment. It is also appropriate to create an information platform (holding methodical seminars, master classes, offline and online workshops) with the involvement of specialists in the field of choreographic education and fitness in order to share experience in the field of motor activity issues, coordination abilities and the formation of practical skills of stability and aplomb in dancers.

The scientific topicality. For the first time we analyzed and summarized the modern technologies for the development of stability (aplomb) of dancers abroad, and based on traditional methods, a complex of training exercises was developed with the aim of improving the professional skills of choreography students by means of fitness equipment.

The practical significance. A set of training exercises was structured and tested in practice, and methodical recommendations were proposed for the development of stability (aplomb) in students of choreographic

departments of educational institutions of the artistic profile with the aim of improving dance performance skills. It is proposed to create informational and methodical events (methodical seminars, workshops, master classes) with the participation of experts in the field of choreographic art and fitness with the aim of experience exchanging and further introducing of innovative methods of stability developing by means of fitness equipment into choreographic education.

Keywords: *aplomb, stability, choreographic education, dance performative skills, fitness equipment, balancing platform, rubber pulley-weights.*

Постановка проблеми. Однією з компетентностей хореографічного мистецтва є вдосконалення координаційних здібностей хореографів, серед яких важливе місце посідає розвиток стійкості (апломбу) та рівноваги (рис. 1, 5). Аналіз освітніх програм хореографічних дисциплін ЗВО та фахових мистецьких коледжів зі спеціальності 024 «Хореографія» (Островська та ін., 2022; Шабаліна та ін., 2022; Горбатова та ін., 2021; Гутник та ін., 2021) виявив зменшення навчального навантаження розділів із формування стійкості. Водночас у світовому хореографічному мистецтві спостерігається активне зростання виконавської майстерності як результат упровадження новітніх технологій фітнесу та спорту. Тому одним із завдань українського хореографічного мистецтва стає пошук нових інструментів у галузі формування виконавських навичок здобувачів-хореографів, а саме розвиток рівноваги (апломбу) та фізичної стійкості, на основі традиційних методів та використання фітнес-обладнання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стан проблеми розвитку координаційних здібностей хореографів, зокрема апломбу, досліджується багатьма вітчизняними та закордонними фахівцями в галузі хореографічного мистецтва та спорту.

У працях відомих науковців хореографічна стійкість є предметом посиленого зацікавлення. Визначну роль на початку становлення методики викладання класичного танцю відіграла система А. Я. Ваганової, у межах якої авторка приділяла пильну увагу формуванню апломбу у танцівників.

На сучасному етапі у фаховій українській хореографічній науці цю проблему досліджують провідні фахівці. Г. О. Перова в історичній ретроспективі розглядає формування та розвиток техніки виконання класичного танцю на пуантах (Перова, 2018).

Вагомим внеском у методику розвитку рухових якостей танцюристів стала розвідка Т. О. Тракалюк «Удосконалення фізичної підготовки кваліфікованих танцюристів на основі розробки диференційованої програми розвитку рухових якостей» (Тракалюк, 2020). В. Ю. Сосіна в навчальному посібнику «Хореографія в спорті» (Сосіна, 2019) аналізує поставу корпусу в спортсменів складнокоординаційних видів спорту.

За останнє десятиліття в західній та вітчизняній науковій думці неабияк популярним є висвітлення проблем інтеграції фітнес-технологій у сучасне хореографічне мистецтво. Дослідницькі праці К. Лонг, М. Мілідоніс (Long et al., 2021), Т. Калайчиоглу, Н. Апостолопулос (Kalaycioglu et al., 2018), М. Божановської, Б. Трубілець (Bojanowska et al., 2021), А. Паладійчука та Н. Цигановської (Паладійчук, Цигановська, 2021; 2022) актуалізують завдання, розглядають методичні рішення, упроваджують авторські напрацювання та починають поступово змінювати традиційні форми навчання з розвитку апломбу, формування координаційних навичок стійкості та укріплення м'язів-стабілізаторів у професійних хореографів засобами фітнес-обладнання.

Розвиток координаційної рівноваги різних верст населення та вікових груп хореографічними засобами та за допомогою фітнес-технологій розглянуто багатьма українськими науковцями. Серед них можна виокремити: Н. Ф. Чупрун (Чупрун, 2019), В. І. Синіговець, В. М. Сіроштан, М. А. Пригодій, В. М. Маслов (Синіговець та ін., 2012), С. В. Карлицька, О. Д. Копієвський (Карлицька & Копієвський, 2020), Т. Й. Лобан (Лобан, 2018), О. Мозолєв, І. Блощінський, К. Пронтенко (Mozolev et al., 2021), В. Жамардїй, О. Школа, І. Охрименко (Zhamardi et al., 2020).

Утім, у фаховій літературі бракує досліджень, у яких висвітлювались би проблеми впровадження новітніх методик у сфері розвитку

хореографічної стійкості, необхідні для створення інноваційно-методичного вирішення цього завдання засобами фітнес-обладнання. Водночас щороку в сучасному хореографічному просторі й у сфері фітнесу з'являються нові технології, поява яких зумовлена результатами наукових досліджень проблем рухової активності, координаційних здібностей, створенням нового обладнання, інноваційним та творчим пошуком. Тому нині в цьому напрямі точиться немало дискусій і порушується багато питань, вирішення яких, на нашу думку, може стати використання сучасних технологій підготовки в здобувачів хореографічної освіти професійних виконавських компетентностей.

Мета статті — виконати аналіз сучасних технологій, спрямованих на розвиток стійкості засобами фітнес-обладнання, що використовуються за кордоном, з метою впровадження їх на основі традиційних методик в українську хореографічну освіту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Завданням першого семестру в навчальних програмах з будь-яких дисциплін класичного, народно-сценічного, сучасного та бального танцю в закладах хореографічної освіти є постава корпусу або, іншими словами, формування апломбу. Також достатньої уваги в методиці навчання різним видам рівноваги приділено в курсі з дисципліни «Гімнастика». Від правильного положення тіла танцівника в просторі залежить не лише легке та гармонійне виконання хореографічної лексики, а і його майбутні самопочуття й здоров'я.

Апломб (фр. aplomb, букв. — вертикаль, рівновага) — уміння танцівника утримувати рівновагу під час виконання піруетів, піднімання на півпальці (BUE). У термінології класичного танцю апломб прийнято вважати як стійкість, що зберігається під час вертикальної пози чи руху. В. Ю. Сосіна у своєму навчальному посібнику «Хореографія в спорті» розрізняє статичну та динамічну рівновагу (Сосіна, 2021, с. 73). Під статичною рівновагою розуміють можливість підтримувати позу танцівника у фіксованому положенні. Здібність танцюриста утримувати баланс під час руху, бігу, стрибків та підтримок вважають проявом динамічної рівноваги. Тобто

всю танцювальну лексику (пози, положення, рухи, кроки та біги), над удосконаленням виконання якої здобувачі-хореографи працюють протягом усього навчання, можна віднести до видів статичної та динамічної рівноваги.

Під час виконання танцювального руху для підтримання апломбу в тілі задіяна велика кількість м'язових груп, передусім це глибокі м'язи спини та грудної клітки, м'язи ніг, зокрема голіковостопних, колінних та кульшових суглобів. Важливим фактором збереження рівноваги в танці є робота м'язів рук та плечового поясу. Положення рук, спини і голови відіграє важливу роль в утриманні рівноваги. Також однією з головних систем організму людини, що сигналізує про положення тіла в просторі, є вестибулярний апарат, зоровий і руховий аналізатори. Вестибулярний апарат контролює положення голови в просторі, а також раптові зміни напрямку руху, що пов'язано з виконанням різноманітних обертань навколо різних осей, змінами положень тіла в різній площині, а також з утриманням стійкого положення тіла після оборотів і повертань.

Тому під час складання комплексу тренувальних вправ із розвитку танцювальної координації здобувачів хореографічних відділень обов'язково слід зважати на останні дослідження в галузі анатомії людини та біомеханіці руху. Новими розробками з підготовки професійних хореографів та спортсменів техніко-естетичних видів спорту вже активно користуються західні фахівці. Про це свідчить немала кількість відеоматеріалів у соціальних мережах та онлайн-платформах з розвитку апломбу та стійкості. Такими методами на сучасному етапі хореографічної освіти стає використання спеціалізованого фітнес-обладнання.

У фітнес-індустрії для розвитку статичної та динамічної рівноваги використовують безліч видів обладнання. Серед них балансувальні платформи, дошки, подушки, блоки для йоги, медичні м'ячі та гумові еспандери.

Принцип дії такого обладнання полягає у відсутності стабільної опори або зменшення площини опори, що, водночас, створює умови для інтенсивнішої роботи дрібних м'язів, які відповідають саме за розвиток рівноваги в організмі. Завдяки тренувальним вправам на такому

обладнанні можна досягнути наступних результатів: розвиток вестибулярного апарату, зміцнення глибоких м'язів спини та грудної клітки, розвиток концентрації та уваги, поліпшення витривалості й сили. Також використання балансувальних платформ, дошок, подушок та іншого фітнес-обладнання має профілактичне значення та знижує ризики отримання травм хребта й суглобів стоп і колін (Онопрієнко, 2020, с. 35).

В умовах хореографічної зали, на нашу думку, стане доречним використання такого фітнес-обладнання:

1. Балансувальна платформа BOSU (рис. 3, 4) (від англ. — Both Side Use) — універсальний тренажер, який складається з гумової півсфери та жорсткої пласкої основи. Може використовуватися з обох сторін залежно від складності тренування та навантаження.

2. Гімнастичні блоки, які вироблені із синтетичного пінного матеріалу та мають форму прямокутного паралелепіпеда розміром 22,5 см * 15 см * 7,5 см.

3. Балансувальна подушка, що являє собою надувний гумовий міхур у формі лінзи, у якому можна корегувати ступінь пружності, нагнітаючи або стравлюючи повітря.

4. Гумовий еспандер (рис. 6); має форму стрічки шириною 10–15 см. Може бути різних довжин та ступеня пружності.

5. Гумова петля (рис. 2) — універсальний латексний тренажер, що має форму кільця різних довжини та ступеня пружності.

6. Медичний м'яч (медбол) — поважчаний м'яч різної конфігурації (частіше приплюснутий з двох боків), зроблений із щільної гуми або вінілу вагою від 1 до 10 кг.

У методиці виконання хореографічних дисциплін усі вправи з постави апломбу умовно можна поділити на: тренажі з розвитку статичної та тренажі динамічної рівноваги.

Для розвитку статичної рівноваги використовують:

1. Партерні вправи;
2. Вправи біля станка (обличчям, боком):
 - на обладнанні зі зменшеною площиною опори;
 - на обладнанні з нестабільною опорою.
3. Вправи на середині залу:

- на обладнанні зі зменшеною площиною опори;
- на обладнанні з нестабільною опорою.

Для розвитку динамічної рівноваги використовують:

1. Вправи біля станка (обличчям, боком):
 - на обладнанні зі зменшеною площиною опори;
 - на обладнанні з нестабільною опорою.
2. Вправи на середині залу:
 - на обладнанні зі зменшеною площиною опори;
 - на обладнанні з нестабільною опорою.

Усі вправи, залежно від типу обладнання й позиції на ньому здобувачів, можна умовно розділити за рівнем складності: низький, середній та високий.

Далі пропонуємо декілька прикладів рекомендованих тренувальних вправ для розвитку статичної (табл. 1) та динамічної (табл. 2) стійкості.

Слід зауважити, що під час упровадження наведених вище комплексів вправ з розвитку апломбу в навчальні хореографічні дисципліни рекомендовано користуватися принципом поетапного оволодіння навичками стійкості танцюристами від низького рівня складності до високого. Використання фітнес-обладнання на заняттях з хореографії може бути причиною високого травматизму, тому його застосування обов'язково повинно бути з дотриманням правил технічної безпеки.

Укріплення глибоких м'язів — стабілізаторів ніг, грудної клітки та спини за допомогою фітнес-обладнання здійснює неабиякий вплив на стан здоров'я здобувачів як у професійній діяльності, так і в повсякденному житті. Це позитивно сприяє швидшому та якіснішому оволодінню навичками хореографічної стійкості, підвищує рівень виконавської майстерності й запобігає отриманню травм під час щоденних одноманітних навантажень на організм.

Висновки. Результатами цього дослідження є аналіз сучасних технологій з розвитку стійкості засобами фітнес-обладнання, що використовуються за кордоном, з метою упровадження їх на основі традиційних методик в українську хореографічну освіту. Водночас виникає потреба



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

в переосмисленні навчальних програм зі спеціальності 024 «Хореографія» та упровадження в них розділів з професійної підготовки здобувачів засобами фітнес-обладнання. Також є доречним створення інформаційної платформи (проведення методичних семінарів, майстер-класів, офлайн- та онлайн-практикумів) із залученням фахівців у галузі хореографічної освіти та фітнесу з метою обміну досвідом у сфері проблематики рухової активності, координаційних

здібностей та формування практичних навичок стійкості й апломбу танцівників.

Перспективи подальших досліджень. Використання фітнес-обладнання в хореографічній педагогіці потребує подальшого дослідження новітніх технологій з формування професійних компетентностей танцюристів, зокрема розвитку координаційних здібностей та апломбу.

Таблиця 1

Розвиток статичної стійкості

Тип обладнання	Опис вправи	Організаційно-методичні вказівки	Ступінь складності	Посилання
<i>Партнерні вправи</i>				
Гумові еспандери, гімнастичний блок	Скорочення та натягнення (flax, point) стопи	Вихідне положення: сидячи. Гумовий еспандер фіксується на підшвах, обидві кінцівки в руках. Кількість повторювань: 8–16	Низький	https://cutt.ly/R9aYukt
	Згинання та розгинання колінного суглоба	Вихідне положення: сидячи. Гумовий еспандер фіксується на пальцях стопи, гімнастичний блок — під колінним суглобом. Кількість повторювань: 8–16		
Гумові петлі, гімнастичний блок	Розведення та зведення стоп	Вихідне положення: сидячи. Гумова петля розташована на середині двох ніг, гімнастичний блок — між ногами вище гомілковостопних суглобів. Кількість повторювань: 8–16	Низький	https://cutt.ly/B9aOCiT
<i>Вправи біля станка на обладнанні зі зменшеною площиною опори (обличчям або спиною до станка)</i>				
Гімнастичний блок	Вправи класичного екзерсису: battement tendu jete, battement fondu, battement frappe, battement developpe, battement relevé lent	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на гімнастичному блоці. Напрямок — у сторону або до середини залу. Кількість повторювань: 4–8 у кожному напрямку	Низький	
<i>Вправи біля станка на обладнанні зі зменшеною площиною опори (боком до станка)</i>				
Гімнастичний блок	Вправи класичного екзерсису: battement tendu jete, battement fondu, battement frappe, battement developpe, battement relevé lent	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на гімнастичному блоці. Напрямок — уперед, у сторону, назад. Кількість повторювань: 4–8 у кожному напрямку	Середній	http://surl.li/encca
<i>Вправи біля станка на обладнанні з нестабільною опорою (обличчям або спиною до станка)</i>				
Балансувальна платформа, балансувальна подушка, балансувальна дошка	Вправи класичного екзерсису: battement tendu jete, battement fondu, battement frappe, battement developpe, battement relevé lent	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на балансувальному обладнанні. Напрямок — у сторону або до середини залу. Кількість повторювань: 4–8 у кожному напрямку	Середній	

Продовження таблиці 1

Вправи біля станка на обладнанні з нестабільною опорою (боком до станка)				
Балансувальна платформа, балансувальна подушка, балансувальна дошка	Вправи класичного екзерси-су: battement tendu jete, battement fondu, battement frappe, battement developpe, battement relève' lent	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на балансувальному обладнанні. Напрямок — уперед, у сторону, назад. Кількість повторювань: 4–8 у кожному напрямку	Середній	
Вправи на середині залу на обладнанні зі зменшеною площиною опори				
Гімнастичний блок	Вправи класичного екзерси-су: battement tendu jete, battement fondu, battement frappe, battement developpe, battement relève' lent	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на гімнастичному блоці. Напрямок — уперед, у сторону, назад. Кількість повторювань: 4–8 у кожному напрямку	Високий	http://surl.li/enbw1
Вправи на середині залу на обладнанні з нестабільною опорою				
Балансувальна платформа, балансувальна подушка, балансувальна дошка	Вправи класичного екзерси-су: battement tendu jete, battement fondu, battement frappe, battement developpe, battement relève' lent	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на балансувальному обладнанні. Напрямок — уперед, у сторону, назад. Кількість повторювань: 4–8 у кожному напрямку	Високий	http://surl.li/enbvх

Таблиця 2

Розвиток динамічної стійкості

Тип обладнання	Опис вправи	Організаційно-методичні вказівки	Ступінь складності	Посилання
Вправи біля станка на обладнанні зі зменшеною площиною опори (обличчям або спиною до станка)				
Гімнастичні блоки (2 шт.)	Вправи класичного танцю (battement tendu jete, battement fondu, battement frappe, battement developpe, battement relève' lent, pas degage, pas tombe) зі зміною опорної ноги або з переходом з однієї ноги на іншу	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на гімнастичному блоці. Напрямок руху — уздовж станка (у сторону). Кількість повторювань: 4–8	Високий	
Вправи біля станка на обладнанні зі зменшеною площиною опори (боком до станка)				
Гімнастичні блоки (2 шт.)	Вправи класичного танцю (battement tendu jete, battement fondu, battement frappe, battement developpe, battement relève' lent, pas degage, pas tombe) зі зміною опорної ноги або з переходом з однієї ноги на іншу	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на гімнастичному блоці. Напрямок руху — уздовж станка (вперед, назад). Кількість повторювань: 4–8	Високий	
Вправи на середині залу на обладнанні зі зменшеною площиною опори				
Гімнастичні блоки (2 шт.)	Вправи класичного танцю (pas degage, pas tombe, temps lie) з переходом з однієї ноги на іншу. Підготовчі вправи для обертань (preparation)	Вихідне положення: стоячи. Опорна нога на гімнастичному блоці. Напрямок руху — уперед, у сторону, назад. Кількість повторювань: 4–8 Вихідне положення: стоячи. Перенос ваги тіла з однієї ноги на іншу (розташована на гімнастичному блоці) з виходом на півпальці (releve) та фіксуванням пози на декілька секунд. Кількість повторень: 4–8	Високий	http://surl.li/enbye

Вправи на середині залу на обладнанні з нестабільною опорою					
Медичні м'ячі, балансувальні платформи, подушки, дошки	Силові та функціональні вправи на розвиток м'язів — стабілізаторів спини, плечового поясу та рук:	Вихідне положення:	Високий	https://cutt.ly/c9sqT9C	
	– фронтальні та бокові планки (plank, side plank)	Горизонтальне положення тіла з опорою одною чи двома руками на обладнанні. Тривалість вправи: до 1 хв.			
	– відтискання (push up)	Горизонтальне положення тіла з опорою двома руками на обладнанні. Кількість повторювань: 8–16			
	– нахили корпусу (Single RDL)	Стоячи однією ногою на обладнанні, виконати нахил корпусу в горизонтальне положення з відведенням іншої ноги назад. Кількість повторювань: 4–8			
	– скручування корпусу (double crunch, bicycle crunch)	Сидячи на обладнанні, виконати скручування корпусу. Кількість повторювань: 8–16			
– стрибки (jump squat)	Різноманітні види стрибків (з однієї ноги на іншу, з однієї ноги на ту саму, з двох ніг на одну, з двох ніг на дві) з підлоги на обладнання та утриманням рівноваги. Кількість повторювань: 8–16				

Список посилань

- Велика українська енциклопедія (2021). Аплomb. У *Велика українська енциклопедія*. Відновлено 16.01.2023, з <https://vue.gov.ua/Аплomb>
- Горбатова, Н. О., Базела, Д. Д., Павлюк, Т. С. (2021). *Освітньо-професійна програма «Бальна хореографія» Першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія галузі знань 02 Культура і мистецтво*. КНУКіМ.
- Гутник, І. М., Морозов, А. І., Підлипський А. І. (2021). *Освітньо-професійна програма «Народна хореографія» Першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія галузі знань 02 Культура і мистецтво*. КНУКіМ.
- Карлицька, С. В., Копієвський О. Д. (2020). Класичний екзерсис в ансамблі народного танцю: методичні принципи та структура. *Мистецтвознавчі записки*, 38, 85–90.
- Лобан, Т. Й. (2018). Анатомія танцю як складова у підготовці майбутнього хореографа. *Актуальні питання культурології*, 18, 83–87.
- Онопрієнко, О. В., Онопрієнко, О. М. (2020). *Основи оздоровчого фітнесу: навчальний посібник*. Черкаський державний технологічний університет.
- Островська, К. В., Мостова, І. С., Шилова Л. М. (2022). *Освітньо-професійна програма «Народна хореографія» Першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія галузі знань 02 Культура і мистецтво*. ХДАК.
- Паладійчук, А., Цигановська, Н. (2021). Упровадження фітнес-технологій у самостійну роботу студентів хореографічних факультетів закладів вищої освіти. *Культура України*, 72, 144–149.
- Паладійчук, А. А., Цигановська, Н. В. (2022). Удосконалення виконавської майстерності в народно-сценічному танці засобами міофасціального релізу. *Культура України*, 76, 156–161.
- Перова, Г. О. (2018). Формування та розвиток техніки виконання на пуантах у класичному танці. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 266–272.

- Синіговець, В. І., Сіроштан, В. М., Пригодій, М. А., Маслов, В. М. (2012). Педагогічна проблема формування рухової координації в хореографічній підготовці студентів. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. Фізичне виховання та спорт*, 98, IV, 175–178.
- Сосіна, В. Ю. (2021). *Хореографія в спорті*. Олімпійська література.
- Тракалюк, Т. О. (2020). *Удосконалення фізичної підготовки кваліфікованих танцюристів на основі розробки диференційованої програми розвитку рухових якостей*. [Автореферат дисертації кандидата, Національний університет фізичного виховання і спорту України].
- Чупрун, Н. Ф. (2019). Методика формування координаційних здібностей молодших школярів засобами хореографії. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, 5К (113), 335–339.
- Шабаліна, О. М., Хендрік О. Ю., Янина-Ледовська, Є. В. (2022). *Освітньо-професійна програма «Сучасна хореографія» Першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія галузі знань 02 Культура і мистецтво*. ХДАК.
- Bojanowska, Marta, Trybulec, Bartosz, Zyznawska, Joanna, Barłowska-Trybulec, Marta, Mańko, Grzegorz. (2021). Assessment of the level of static and dynamic balance in healthy people, practicing selected Latin American dances. *Acta of Bioengineering and Biomechanics Original paper*, 23, 3. <https://doi.org/10.37190/ABB-01856-2021-02>
- Long, K. L., Milidonis, M. K., Wildermuth, V. L., Kruse, A. N., Parham, U. T. (2021). The Impact of Dance-Specific Neuromuscular Conditioning and Injury Prevention Training on Motor Control, Stability, Balance, Function and Injury in Professional Ballet Dancers: A Mixed-Methods Quasi-Experimental Study. *IJSPT*, 16(2), 404–417. <https://doi.org/10.26603/001c.21150>
- Mozolev, O., Bloschchynskyi, I., Prontenko, K., Zdanevych, L., Kruty, K., Popovych, O., Pisotska, L. (2021). Influence of fitness techniques integration on the development of physical qualities and morpho-functional state of adult females. *Hum Mov*, 22(1), 55–63. <https://doi.org/10.5114/hm.2021.98465>
- Tugce Kalaycioglu, Nikos C. Apostolopoulos, Selcuk Goldere, Tulin Duger, Gul Baltaci (2018). Effect of a core stabilization training program on performance of ballet and modern dancers. *The Journal of Strength and Conditioning Research*, November 2018.
- Zhamardiy, V., Shkola, O., Okhrimenko, I., Strelchenko, O., Alosyna, A., Opanasiuk, F., Griban, G., Yahodzynskyi, V., Mozolev, O., Prontenko, K., (2020). Checking of the methodical system efficiency of fitness technologies application in students' physical education. *Wiadomości Lekarskie*, 73(2), 332–341. <https://doi.org/10.36740/WLek202002125>

References

- Velyka ukrainska entsyklopediia (2021). Aplomb. In *Velyka ukrainska entsyklopediia*. Retrieved on January 16, 2023, from <https://vue.gov.ua/Аплomb>. [In Ukrainian].
- Horbatova, N. O., Bazela, D. D., Pavliuk, T. S. (2021). *Educational and professional program “Ballroom Choreography” of the first (bachelor’s) level of higher education in the specialty 024 Choreography of the field of knowledge 02 Culture and Art*. Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Hutnyk, I. M., Morozov, A. I., Pidlypskyi, A. I. (2021). *Educational and professional program “Folk Choreography” of the first (bachelor’s) level of higher education in the specialty 024 Choreography of the field of knowledge 02 Culture and Arts*. Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Karlytska, S. V., Kopiiievskyi O. D. (2020). Classical Exercise in a Folk Dance Ensemble: Methodological Principles and Structure. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 38, 85–90. [In Ukrainian].
- Loban, T. Y. (2018). Anatomy of dance as a component in the training of a future choreographer. *Aktualni pytannia kulturolohii*, 18, 83–87. [In Ukrainian].
- Onopriienko, O. V., Onopriienko, O. M. (2020). *Fundamentals of wellness fitness: textbook*. Cherkasy State Technological University. [In Ukrainian].
- Ostrovska, K. V., Mostova, I. S., Shylova L. M. (2022). *Educational and professional program “Folk Choreography” of the first (bachelor’s) level of higher education in the specialty 024 Choreography of the field of knowledge 02 Culture and Art*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Paladiichuk, A., Tsyhanovska, N. V. (2021). Implementation of fitness technologies in the independent work of students of choreographic faculties of higher education institutions. *Culture of Ukraine*, 72, 144–149. [In Ukrainian].
- Paladiichuk, A., Tsyhanovska, N. V. (2022). Improving performance skills in folk-stage dance by means of myofascial release. *Culture of Ukraine*, 76, 156–161. [In Ukrainian].
- Pierova, H. O. (2018). Formation and development of pointe technique in classical dance. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, 266–272. [In Ukrainian].
- Synihovets, V. I., Siroshstan, V. M., Pryhodii, M. A., Maslov, V. M. (2012). Pedagogical problem of forming motor coordination in choreographic training of students. *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Pedahohichni nauky. Fyzyczne vykhovannia ta sport*, 98, IV, 175–178. [In Ukrainian].

- Sosina, V. Yu. (2021). *Choreography in sports*. Olimpiiska literatura. [In Ukrainian].
- Trakaliuk, T. O. (2020). *Improving the physical training of qualified dancers based on the development of a differentiated program for the development of motor skills*. [PhD thesis, National University of Physical Education and Sports of Ukraine]. National University of Physical Education and Sports of Ukraine. [In Ukrainian].
- Chuprun, N. F. (2019). Methods of forming coordination abilities of primary schoolchildren by means of choreography. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*, 5K (113), 335–339. [In Ukrainian].
- Shabalina, O. M., Khendrik O. Yu., Yanyna-Ledovska, Ye. V. (2022). *Educational and professional program “Modern Choreography” of the first (bachelor’s) level of higher education in the specialty 024 Choreography of the field of knowledge 02 Culture and Art*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Bojanowska, Marta, Trybulec, Bartosz, Zyznawska, Joanna, Barłowska-Trybulec, Marta, Mańko, Grzegorz. (2021). Assessment of the level of static and dynamic balance in healthy people, practicing selected Latin American dances. *Acta of Bioengineering and Biomechanics Original paper*, 23, 3. <https://doi.org/10.37190/ABB-01856-2021-02>. [In English].
- Long, K. L., Milidonis, M. K., Wildermuth, V. L., Kruse, A. N., Parham, U. T. (2021). The Impact of Dance-Specific Neuromuscular Conditioning and Injury Prevention Training on Motor Control, Stability, Balance, Function and Injury in Professional Ballet Dancers: A Mixed-Methods Quasi-Experimental Study. *IJSPT*, 16(2), 404–417. <https://doi.org/10.26603/001c.21150>. [In English].
- Mozolev, O., Bloschchynskyi, I., Prontenko, K., Zdanevych, L., Kruty, K., Popovych, O., Pisotska, L. (2021). Influence of fitness techniques integration on the development of physical qualities and morpho-functional state of adult females. *Hum Mov*, 22(1), 55–63. <https://doi.org/10.5114/hm.2021.98465>. [In English].
- Tugce Kalaycioglu, Nikos C. Apostolopoulos, Selcuk Goldere, Tulin Duger, Gul Baltaci (2018). Effect of a core stabilization training program on performance of ballet and modern dancers. *The Journal of Strength and Conditioning Research*, November 2018. [In English].
- Zhamardiy, V., Shkola, O., Okhrimenko, I., Strelchenko, O., Alosyhna, A., Opanasiuk, F., Griban, G., Yahodzinskyi, V., Mozolev, O., Prontenko, K., (2020). Checking of the methodical system efficiency of fitness technologies application in students’ physical education. *Wiadomości Lekarskie*, 73(2), 332–341. <https://doi.org/10.36740/WLek202002125>. [In English].

.....
А. А. Паладійчук, викладач, кафедра народної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Н. В. Цигановська, завідувач кафедри фізичної культури і здоров’я, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

.....
A. Paladiichuk, lecturer, Department of Folk Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

N. Tsyhanovska, Head of the Department of Physical Education and Health, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

.....
 Надійшла до редколегії 16.01.2023

РЕЦЕНЗІЇ

https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.11*

УДК 791.63-028.5"19/20"(049.32)

AUTHOR'S CINEMA IN THE CULTURAL SPACE OF THE SECOND HALF OF THE XX AND EARLY XXI CENTURY

V. Myslavskiy

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

В. Н. Миславський

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

cinema2@i.ua



V. Myslavskiy. Author's Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the XX and Early XXI Century

Book review: Pohrebniak H. P. Author's cinema in the cultural space of the second half of the XX and early XXI century: monograph. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 2020. — 448 p.

В. Н. Миславський. Авторський кінематограф як культурно-мистецький феномен на зламі епох

Рецензія на книгу: Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX — початку XXI століття: монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. — 448 с.

The relevant task of national cultures in the modern globalized world is the preservation and development of their own cultural heritage, in particular, such an important component as author's

cinema, which acts as a powerful mean of active intercultural communication in the promotion of universal values. In view of the above, the monograph by H. P. Pohrebniak "Author's cinema in the cultural space of the second half of the XX — beginning of the XXI century" is considered a timely and, above all, an extremely interesting research.

The monograph by H. P. Pohrebniak includes the following chapters: "Author's cinema as a unique world model" (p. 9), "The phenomenon of authorship in cinema: the issue of self realization" (p. 64), "Author's creation of reality by the means of cinema art" (p. 134), "Author's cinema at the intersection of creative and production realities" (p. 237), and Conclusions (p. 393).

Admitting progressive vectors in the methodology of involving historical, philosophical, cultural, aesthetic approaches to revealing the essence of authorship in cinema art, the researcher presents a multifaceted work that meets the urgent need for a holistic art criticism study of such a complex and original artistic phenomenon — author's cinema. Demonstrating to readers (both specialists in the field of cinema and a wide circle of its connoisseurs) that the author's cinema embodies the author's individual way of perceiving and organizing the world, while the reality in the cinematographic text appears in a form refracted through the author's consciousness, the art critic meticulously selected and comprehended unique materials, carefully considered iconic figures of the world level in the context of reflections on author's cinema.

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

It is worth noting that using non-classical approaches to the study of the figure of the author in cinema as a subject of cinematographic activity, in the monograph "Author's cinema in the cultural space of the second half of the XX — the beginning of the XXI century", H. P. Pohrebniak confidently proves that the author's filmmaking directly related to the worldview knowledge of the author and determined by his worldview consciousness. The researcher convincingly articulates the statement that the author's cinema as a kind of film text of the director-author is anthropocentric in nature and is a complex combination of basic national characteristics that underlie the mental concept of a certain people and the anthropocentric characteristics of the author himself, the creator of the film text, which expresses an individual perception of the world according to using his own cinematic language. At the same time, H. P. Pohrebniak analyzes worldview approaches to the depiction of the world picture and the image of the author not only in cinema, but also in other forms of art related to its synthetic nature, in particular, theater, music, choreography, and visual arts. In addition, the researcher, relying on the analysis of the philosophical basis of the author's world presentation in various forms of art, emphasizes that the author's cinematic world model involves the director's reproduction of the worldview (with an emphasis on his individual and personal perception) with the help of cinematic language, the main structural element of which is a frame (p. 9).

In addition, the researcher's postulation of the statement that the author of the film created a cinematic model of the world with the help of his own means of cinematic language deserves special attention in the monograph. (p. 24).

The fact that in the monograph the researcher, relying on a broad theoretical basis and demonstrating the latest type of scientific thinking, analyzes the films of the authors-directors, revealing the specifics of various author's cinematographic models, thereby proving that the author's cinema art is a multi-vector conglomerate of worldview models. At the same time, H. P. Pohrebniak consistently finds out that the author's cinematographic models, which include national and universal, fix above all the uniqueness of creative subjects — film directors, while the individual-personal component

determines the essence of the author's cinema as an artistic-aesthetic and social-political event. Whereas, from the point of view of scientific significance, the art critic's highlighting and analysis of the author's models in cinema through the prism of worldview approaches in the reflection of reality, where the subject of modeling is the personality of the director, who demonstrates his attitude to the world in an artistic and figurative form (p. 70), deserves attention.

One should only admire how H. P. Pohrebniak comprehensively analyzes the problem of the author in cinema art, pointing out the dual status of the author in cinema, due to the realities of cinema production. Accordingly, the recognition of the dual status of the author of the cinema is for the researcher a point of reference when formulating her own concept of author's cinema.

It is interesting that pointing out that the author's cinematographic models are based on the personal world feeling, world perception, world comprehension, worldview of the director-author, the scientist notes that filmmaking involves the collective nature of screen creativity, where a significant share belongs, for example, to the artistic director as a subject of copyright of the cinema product. H. P. Pohrebniak rightly emphasizes that the plasticity of the screen image, loaded with a certain set of meanings, is one of the most important and complex spheres of cinematic expressiveness in the author's work and is represented in the compositional structure of the frame, motion dynamics of the camera and the shooting angles; cutting approaches; sound, light, color solutions, subject-material environment of the frame; mise-en-scène.

In addition, it should be noted that, applying an interdisciplinary complex approach in the monograph, H. P. Pohrebniak points out that film production involves the coordinated and consistent work of a creative team, whose representatives, although connected to various spheres of artistic activity, are for a certain time involved in a project to produce a joint audiovisual product. At the same time, the researcher focuses on the fact that the collective nature of creativity in the process of creating a film raises the question of authorship, individual, personal creativity of each of the

filmmaking participants in a new way (p. 124). In the mentioned monograph, H. P. Pohrebniak convincingly shows that each member of the creative team of like-minded people contributes to the creation of a complete artistic image of the film and in this respect is one of the authors of the film, for example like a composer.

Considering the phenomenon of “directors-authors as active individuals of cognition and reflection of the world and at the same time subjects of cinematographic activity”, H. P. Pohrebniak highlights the features of the author’s creativity in the space of the stage and determines the specifics of the expressive means of stage art in screen works. The art critic rightly proves that the symbiosis of theater and screen art contributed to the powerful revelation on stage and on the screen of the talented masters who formed their own worldview models: I. Bergman, A. Vaida, L. Visconti, K. Zanussi, R. V. Fassbinder, M. Forman and others (p. 236). It is noteworthy that the scientist finds in the film and television works of the above-mentioned directors the use of a palette of stage art techniques, while in the theatrical productions of the masters she outlines a number of visual images of the action and the use of numerous screen means and techniques.

The flow of artistic techniques from one art form to another noted by H. P. Pohrebniak is quite representative for author’s cinematography and, of course, enriches both theater and cinema at the

same time, contributes to the emergence of notable author’s cinema works, exerts a significant influence on theatrical direction, which was distinguished by the search for visualization of scenic images. An important aspect of this study was the reasoned conviction of the researcher that an author’s film can be created only by like-minded people in art, who together solve the tasks set by the author-director, creating with the help of screen language a certain cinematographic model that simultaneously reflects the subjective and general, imaginatively highlighted sides of the phenomenon in all its various and complex properties (p. 69).

To sum up, I would like to note that the fundamental research of H. P. Pohrebniak “Author’s cinema in the cultural space of the second half of the XX — beginning of the XXI century” is aimed at solving questions not only of a theoretical nature, but also of a practical order, which consists not only in the generally accepted use of the materials of the monograph when teaching the lecture course, and the fact that this work can be used as expert support for the functioning of the cinema industry. In addition, it should be added that the scientific results obtained by the author of the monograph “Author’s cinema in the cultural space of the second half of the XX — beginning of the XXI century” have a high level of validity and accuracy. This is the uniqueness of the research reviewed by us.

V. Myslavskyi, assistant professor, Doctor of Art Criticism, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

В. Н. Миславський, доцент, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри кінотелережисури і сценарної майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Надійшла до редколегії 21.11.2022

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 79

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 79

На обкладинці: «Мова», автор — Нікіта Титов.

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 23.03.2023 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «*Minion Pro*». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 13,4. Обл.-вид. арк. 11,7. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.

м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.

Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.