

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 **83**

**Засновано в 1993 р.**  
Founded in 1993



**Харків — 2024**

**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, 2024. — Вип. 83. — 124 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: KhSAC, 2024. — Vol. 83. — 124 p.

«Культура України» — рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, що засноване та видається Харківською державною академією культури з 1993 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.

Державна реєстрація суб'єкту у сфері друкованих медіа: рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 08.02.2024 р. №295. Ідентифікатор медіа: R30-02500.

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 01.03.2024 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.

“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 1993.

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.

State registration of an entity in the field of print media: decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting dated February 8, 2024 No. 295. Media ID: R30-02500.

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. KhSAC 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 01.03.2024).

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.

Редколегія підтримує політики Elsevier та COPE / 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 collection: <http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК / e-mail of editorial and publishing department of KhSAC: [rvv2000k@ukr.net](mailto: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, кафедра культурології та медіакомунікацій (Україна).

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

## Заступник головного редактора

**Гончар О. В.**, Гуманістично-природничий університет ім. Яна Длугоша в Ченстохові, факультет гуманітарних наук, 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 аеронавтики 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, доктор культурології, доцент, кафедра музейно-туристичної діяльності, професор (Україна);

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

**Виткалов С. В.**, Рівненський державний гуманітарний університет, професор кафедри івент-індустрії, 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, доктор культурології, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор (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, доктор мистецтвознавства, кафедра народних інструментів, професор (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, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності, доктор мистецтвознавства, доцент (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, доктор мистецтвознавства, кафедра теорії та історії музики, професор (Україна);

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

**Хікс Д.**, Лондонський університет королеви Марії, кафедра сучасних мов і культур, доктор філософських наук, 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, Department of Cultural Studies and Media Communications, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Arts Worker 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, Doctor of Art Criticism, 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, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of Museum and Tourism Activities, Professor (Ukraine);

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

**Vytkalov S. V.**, Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies (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, Doctor of Culturology, Department of Cultural Studies and Media Communications, 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, Doctor of Art Criticism, Department of Folk Instruments, 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, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (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);

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

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

## Зміст

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

- М. О. Жигайло, М. В. Александрова  
**Експлікація травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014–2024 рр. у вітчизняному вуличному мистецтві** ..... 7
- Л. І. Мачулін  
**Штучний інтелект (ШІ) крізь призму тематичних досліджень на порталі ResearchGate**..... 16

### МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

- Ю. І. Лошков  
**Капельмейстерська діяльність Ю. Юрьяна в музичному житті Харкова межі XIX–XX ст.** ..... 27
- В. Н. Миславський, Н. М. Мархайчук  
**Шляхи подолання сценарної кризи в українському кінематографі другої половини 1920-х рр.** ..... 35
- Н. А. Белік-Золотарьова  
**Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства** ..... 50
- В. В. Вітрів  
**Режисерські способи зображення соціальної проблематики в художніх кінофільмах України доби Незалежності** ..... 58
- Ю. М. Іванова  
**Дитячий хор у творчості Валентини Дробязгіної** ..... 67
- Н. М. Малиновська, Н. М. Семенова, К. І. Шкурєєв  
**Розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках**..... 75
- М. О. Мірошніченко  
**Трансформація драматичного тексту на мову екрану** ..... 83
- А. В. Хімич  
**Робота режисера з кінотекстом у фільмах із втіленим правилом трьох єдностей** ..... 90
- А.-Г. О. Цьона  
**Зображення 1990-х в українському кінематографі 2010–2020-х як спосіб національної самоідентифікації**..... 99
- В. В. Никоненко  
**Художні трансформації образу батька в українському кінематографі сталінського періоду**..... 107
- О. А. Пономаренко  
**Культурна орієнтація суспільства «мімікрантів». Пошук національної самоідентифікації в сучасній екранній творчості** ..... 114
- Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування**..... 122

# Content

## CULTUROLOGY

- M. Zhyhailo, M. Aleksandrova  
**Explication of traumatic experience due to russian armed aggression against Ukraine in 2014–2024 in the national street art** ..... 7
- L. Machulin  
**Artificial intelligence through the prism of thematic research on ResearchGate web portal**..... 16

## ART CRITICISM

- Yu. Loshkov  
**Kapellmeister’s activity of J. Jurjāns in musical life of Kharkiv at the turn of the XIX and XX centuries** ..... 27
- V. Myslavskiy, N. Markhaichuk  
**Ways to overcome the screenwriting crisis in Ukrainian cinematography of the second half of the 1920s** ..... 35
- N. Bielik-Zolotarova  
**Directions and forms of modern national choral performance** ..... 50
- V. Vitriv  
**Director’s approaches to representation of social problems in Ukrainian cinema of the independence era**..... 58
- Y. Ivanova  
**Children’s choir in the works of Valentyna Drobiazhina** ..... 67
- N. Malynovska, N. Semenova, K. Shkuryeyev  
**Development of ballroom choreographic culture in Ukraine in the 2010s–2020s**..... 75
- M. Miroshnychenko  
**Converting dramatic text to screen language** ..... 83
- A. Khimich  
**The director’s approach to film text in movies following the rule of three unities** ..... 90
- A.-H. Tsona  
**The depiction of the 1990s in Ukrainian cinema of the 2010s–2020s as a way of national self-identification** ..... 99
- V. Nykonenko  
**Artistic transformations of the image of father in the Ukrainian cinema during the Stalinist era** ..... 107
- O. Ponomarenko  
**Cultural orientation of the “mimicry” society. The search for national self-identification in contemporary screen art** ..... 114
- Rules for design of author’s originals for scientific collections and conditions for their publication**..... 122

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.01\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.01*)

УДК 316.7:75.052.011.26]:94(477)“2014/...”(045)

## ЕКСПЛІКАЦІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ ВНАСЛІДОК РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ 2014–2024 РР. У ВІТЧИЗНЯНОМУ ВУЛИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

**М. О. Жигайло**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
maryna\_zhyhailo@ukr.net

**М. В. Александрова**

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

**М. Zhyhailo**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-8765-7125>

**М. Aleksandrova**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-2722-398X>

**М. О. Жигайло, М. В. Александрова. Експлікація травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014–2024 рр. у вітчизняному вуличному мистецтві**

Розглянуто специфіку репрезентації травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014–2024 рр. у вітчизняних муралах та графіті. Визначено, що травма, як на індивідуальному, так і на колективному рівнях, осмислюється та візуалізується засобами вуличного мистецтва. З'ясовано, що травматичні події набули відображення в патріотичній тематиці — спротив українців, символи та обереги, вшанування військовослужбовців, Збройних сил України, вдячність волонтерам, ДСНС, реалії та наслідки війни. Означено особливості комунікативної, терапевтичної й прогностичної функцій вуличного мистецтва в умовах травматичних подій, пов'язаних з російським збройним терором.

**Ключові слова:** вуличне мистецтво, культура, травма, травматичний досвід, російська збройна агресія, патріотична тематика, культурологічний підхід.

**М. Zhyhailo, M. Aleksandrova. Explication of traumatic experience due to russian armed aggression against Ukraine in 2014–2024 in the national street art**

**The purpose of the article** — culturologically comprehend the traumatic experience due to russian armed aggression against Ukraine in 2014–2024 in the national street art.

**The methodology of the research** is based on the culturology approach combining study of arts and social and cultural methods of analysis of the representation of the traumatic experience in the national street art. The methodologic tools form the system approach (allowing to consider the street art in the system of interaction of processes and phenomena determined by the russian armed aggression in Ukraine), axiological approach (aimed at determination of the place of influence of urban art on the value universe of the traumatized subject), semasiological approach (allowing to consider the murals and graffiti as a sign system through which the communication of street artists and the society is carried out), typology method (to define the principal subject subgroups of patriotic graffiti and murals), structural and functional (aimed at definition of socially important functions of street art in the context of traumatic events).

**The results.** It was found out that street art, namely graffiti and murals reflect, interpret and comprehend individual and collective experience of traumatic events caused by the predatory war of the russian federation. The principal subgroups of the patriotic wall painting were singled out that reflect the events and public spirits due to russian war aggression in Ukraine. The key functions of the national street art in conditions of the traumatic events were determined.

**The scientific novelty.** The scientific novelty of the research lies in multivector analysis of the representation of the traumatic experience due to russian armed aggression against Ukraine in 2014–2024 in the national art. The article materials may be used for further manuals,

courses, articles in culturology, art studies, history of world culture etc.

**Conclusions.** 2014–2024 show the decade signifying the traumatic events caused by the russian predatory war for the Ukrainian society. The trauma both on individual and collective levels is comprehended and visualized by the means of street art. Murals and graffiti as an art introspection of national street artists of the traumatic events found reflection in the patriotic themes (the theme of resistance and struggle of the Ukrainians, the theme of symbols and safeguards, the theme of honoring the military, the Armed Forces of Ukraine, the theme of gratitude to the volunteers, the State Emergency Service, etc., the theme of realities and consequences of the war). The street art in the current trauma plays a series of important functions, in particular, communicative, therapeutic and predictive. Urban art is an art of action, resistance, support and consolidation, the site for discussion of the socially important issues, as well as comprehension of the traumatic events of the national history.

**Keywords:** *street art, culture, trauma, traumatic experience, russian armed aggression, patriotic themes, cultural approach.*

**Постановка проблеми.** У середині ХХ ст. — першій чверті ХХІ ст. вуличне мистецтво починає активно взаємодіяти із суспільством, а мурали та графіті водночас стають об'єктом обговорення, осуду, критики, протесту, а також підтримки, єднання, трансляторами гострих соціальних питань.

Ключовими детермінантами мистецького самовираження вуличних митців часто є гонитва за славою та званням «короля вулиці» (Van Loon, 2014), пошук ризиків, адреналіну, ексклюзивних й важкодоступних місць для створення графіті, бажання протистояти міській владі та суспільству загалом. Інший статус у вуличних художників, яких називають «класиками» і які у своїй творчості порушували гострі соціальні питання. Наприклад, Жан-Мішель Баскія, Кіт Харінг та Футура використовували різні стилі та техніки для виявлення різноманітних соціальних проблем, приділяючи особливу увагу антиістеблішменту (Jameson & Scott, 2019), проблемам масового споживання, расизму, насильства на расовому підґрунті, зловживання владою тощо. Їхнє мистецтво — «інтерактивне, воно залучає різні аудиторії та підключається до політики ідентичності й громадянської активності

(community-based art) (Фесенко, 2018, с. 158). Вітчизняна дослідниця К. Станіславська, розглядаючи графіті як специфічну комунікативну систему, відзначає, що мова графіті тяжіє до того, щоби стати універсальним кодом міської комунікації (Станіславська, 2016, с. 128). Повідомлення і зображення на стінах не оминають увагою жодну подію, що відбувається в місті, країні, світі, і говорять голосами тих, чия думка в іншому випадку не можна було б почути (Станіславська, 2016, с. 128). Сучасний стріт-арт є барометром останніх соціальних, політичних і культурних явищ (Gralińska-Toborek, 2022, с. 319).

Графіті, а пізніше «мурали, стали мистецтвом дії» (Гаврилаш, 2018а, с. 139). Нині вуличні митці у своїй творчості зосереджують увагу світової громадськості на ряді важливих проблем, зокрема на російській збройній агресії проти України 2014–2024 рр. та колективній травмі як її наслідку.

**Актуальність теми.** Становлення української державності, боротьба за суверенітет та самовизначення, переосмислення та інтерпретація історичних подій і колективного досвіду українського народу, проблема культурної пам'яті, формування національної ідентичності, а також новий, героїчний та трагічний період вітчизняної історії, пов'язаний з подіями Революції Гідності та початком збройної агресії російської федерації щодо України, окупацією територій, — усе це відображено у творчості вітчизняних вуличних митців. Після повномасштабного вторгнення російських загарбницьких військ в Україну у 2022 р. вітчизняна та закордонна стріт-арт спільнота стала однією з трибун, що в парадигмі сучасного масового мистецтва «закарбовувала» й осмислювала події, наслідки масштабної агресії рф в Україні, травматичний досвід та геноцид українського народу. Дослідження репрезентації травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014–2024 рр. у вітчизняному та закордонному вуличному мистецтві дозволяє з'ясувати специфіку художніх рецепцій вуличних художників, семіотику «настінних повідомлень» як художнього відтворення, осмислення та конотацій щодо означених подій, а також визначити прогностичні аспекти



сучасного вуличного мистецтва в контексті військової агресії рф.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вітчизняні дослідження вуличного мистецтва вказують на зростання динаміки звернення стріт-арт митців до національно-патріотичної тематики у зв'язку з російською збройною агресією 2014 р. та повномасштабним вторгненням російських окупаційних військ у 2022 р. Вуличне мистецтво, як інструмент соціальних зрушень, актуалізує проблеми національного єднання, спротиву ворогу, намагається привернути увагу світової спільноти до подій в Україні через об'єкти вуличного мистецтва — графіті та мурали.

Деяким питанням розвитку вітчизняного муралізму та графіті приділено увагу в монографії К. Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» (Станіславська, 2016), у якій дослідниця виокремлює особливості розвитку вітчизняного вуличного мистецтва в річищі світового стріт-арт процесу. Авторка відзначає, що сьогодні в Україні існують десятки відомих у своїх колах графіті-команд та самостійних райтерів, які мають можливість показати свої роботи та поділитись досвідом із зарубіжними художниками як на разових акціях, приурочених до певних подій, так і на регулярних щорічних фестивальних заходах (Станіславська, 2016, с. 123). Нині світова громадськість, зокрема стріт-арт спільнота, у своїх творах активно порушує питання російської військової агресії щодо України.

У річищі патріотичної тематики зростає динаміка відображення військових подій 2014 року.

Дослідження Ю. Шеменьової «Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості» присвячене аналізу мурал-арту у світовому й українському вуличному мистецтві (Шеменьова, 2021, с. 2). У своїй праці науковиця виокремлює жанрову класифікацію європейського мурал-арту й українських новітніх стінописів, до яких, зокрема, належать теми військових подій і наслідків революційних змагань національного спрямування, увічнення пам'яті національних героїв, мурали, присвячені темі переселенців, пацифізму, національної ідентичності та ін. (Шеменьова, 2021, с. 182–183).

Слід відзначити, що класифікація українського муралізму потребує уточнення як з урахуванням особливостей розвитку зарубіжного вуличного мистецтва, так і специфіки вітчизняного досвіду державотворення та боротьби за незалежність на різних її етапах.

І. Гаврилаш звертає увагу на те, що «графіті й мурали можуть сприйматися як засіб для соціальних перетворень, протесту або вираження прагнень суспільства» (Гаврилаш, 2018b, с. 239). У праці «Мурал-арт в контексті масової культури XXI століття» авторка відзначає: «Позиціонуючи мурали як творчість, яка має неабиякий вплив на суспільство, вважаємо, що на сучасному етапі вони сприяють можливості усвідомлення та переосмислення багатьох нагальних проблем, розробці стратегій для якісних змін, які стосуються кожної людини зокрема та світової спільноти» (Гаврилаш, 2018a, с. 133).

А. Єфімова в праці «Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід» (Єфімова, 2011) звертає увагу на те, що «сьогодні найбільш визначальною рисою сучасного public art, яка відрізняє його від традиційного мистецтва, стало перенесення акценту з естетичних на соціальні питання» (Єфімова, 2011, с. 102). Цю думку підтримує й Б. Гаврилюк та відзначає, що «сміливі креативності вуличного мистецтва стали рушійною силою для діалогу з соціумом» (Гаврилюк, 2020, с. 652).

На думку С. Шпетної, вуличне мистецтво створює візуальний образ, який є ефективним знаряддям, націленим на максимально докладне обговорювання соціально-історичного досвіду (Шпетна, 2020, с. 152). Дослідниця вважає, що на особливу увагу заслуговують мурали патріотичного змісту. Власне, така позиція сучасних художників-райтерів засвідчує створення національної моделі українського стріт-арту (Шпетна, 2020, с. 152).

На особливості вираження національно-культурного змісту в колористиці об'єктів візуальної культури 2020-х рр. на прикладі патріотичних муралів звертає увагу Є. Павліченко. Автор дійшов висновку, відповідно до якого колористика державного прапора України (як символ великої української держави, символ перемоги над ворогами, знак пам'яті про тих, хто віддав життя за

свободу своєї батьківщини, спосіб візуалізації патріотичних почуттів) і тріада білий-чорний-червоний колір (як уособлення концентрації основи життєдайної сутності світу в українській космології) найчастіше використовуються з метою конструювання національної ідентичності та вираження національно-культурного змісту (Павліченко, 2023, с. 33).

На затребуваність української національної та історико-патріотичної тематики серед вітчизняних муралістів вказує М. Лубинська у дисертаційному дослідженні «Київські мурали XXI століття як практика транскультурного діалогу у контексті впливу світових глобалізаційних процесів на візуальну культуру» (Лубинська, 2023, с. 117). Дослідниця констатує те, що переважна більшість муралів Києва присвячена українській культурі, національній та історико-патріотичній тематиці (там само, с. 79).

Залишаються малодослідженими питання експлікації травматичного досвіду російської збройної агресії проти України 2014–2024 рр. у вітчизняному вуличному мистецтві, що актуалізує подальші наукові розвідки з означеного питання.

**Мета статті** — здійснити культурологічне осмислення травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014–2024 рр. у вітчизняному вуличному мистецтві.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** З 2014 р. українське суспільство існує в топосі діючої травми, викликаній збройною агресією російської федерації щодо України. Травматичні події як на індивідуальному, так і на колективному (загальнонаціональному) рівнях осмислюються та опредмечуються в об'єктах вуличного мистецтва — графіті й муралах. Дж. Александер (Alexander, 2003) відзначає, що саме шляхом конструювання культурних травм соціальні групи, національні суспільства, а іноді й цілі цивілізації не лише когнітивно ідентифікують існування та джерело людських страждань, але й намагаються взяти відповідальність за це та виявити солідарність до тих, хто зазнав травми (Alexander, 2003, с. 85). Так, вітчизняні вуличні художники не лише переживають травматичні події, а й засобами мистецтва намагаються відобразити власний досвід, «артикулювати»

емпатію та підтримку — солідарність співвітчизникам, які переживають травматичні події внаслідок збройної агресії.

Мурали і графіті є мистецькою рефлексією вітчизняних вуличних митців на вторгнення російських окупаційних військ в Україну, окупацію територій, геноцид українського народу та травматичний досвід, пов'язаний із цими подіями.

Вітчизняні дослідники І. Кузнецова, І. Дудник, О. Лільчицький акцентують на тому, що національні особливості українського стріт-арту максимально проявляються в період активізації національної свідомості (Kuznetsova, Dudnyk & Lilchitskij, 2020). У національно-патріотичній мозаїці вуличного мистецтва, пов'язаній із травматичним досвідом російської агресії проти України 2014–2024 рр., можна виокремити такі основні тематичні підгрупи:

- тема спротиву та боротьби українців (Ігор Шевченко «Спротив в твоєму ДНК»; Костянтин Качановський: мурал «Красавица терпяти не буде»; група Kailas-V «Свята Джавеліна»; Гамлет «Пекельна гостинність», «Чим вимірюється наша свобода», «Надламані, але незламні», Наталія Пахніна «Харків Залізобетон»; Костянтин Качановський «Сміливий народ сміливої країни») (рис. 1, 2);

- тема символів та оберегів (Віталій Гідеван та Олена Нойна «Пес-сапер Патрон»; учасники з Івано-Франківська, Харкова, Запоріжжя, Дніпра, Києва «Символи боротьби проти окупантів»; невідомий автор «Українська писанка міцніше танка»; Гамлет «Українська вишиванка зараз — це маскувальна сітка», «Обереги сучасності») (рис. 3, 4);

- тема вшанування військовослужбовців, Збройних сил України (Андрій Ковтун та Антон Кудряшов «Захисники світла»; Олександр Корбан «Український військовий зашиває прапор України»; група Kailas-V «Героям Слава»; Олександр Фастовець та Антон Кравченко «Воїни та українка»; Андрій Ковтун «Привид Києва»; Андрій Ковтун, Гриша Шоком, Антон Кондрашов «Вірний завжди»; студенти Політехнічного коледжу «Честь і слава героям України»; Ігор Матроскін «Погляд з Одеси»; Дмитро Сліпуха «Подяка захисникам України»; Андрій Шостак

«Захисник»; невідомий автор «Слава ЗСУ»; Гамлет «Я бачу все»; Сергій Новосьолов — мурал, присвячений загиблому 18-річному юнаку Максиму Краснокутському, «Козак-військовий»; Олександр Брітцев «Ведмідь», “Sacred Universe” «Наш Сліпак — вічний міф») (рис. 5, 6);

– тема вдячності волонтерам, державній службі надзвичайних ситуацій та ін. (Віталій Гідеван «Герої без зброї»; Гамлет «Круговерть добра»; Світлана Рибалко — мурал на честь рятувальників; Андрій Ковтун та Антон Кудряшов «Захисники світла»);



**Рис. 1.** Мурал «Красавиця терпіти не буде», автор – Костянтин Качановський (фото з матеріалів Українського культурного фонду. Мистецтво перемоги // <https://cutt.ly/JwVkpdwR>)



**Рис. 2.** Графіті «Пекельна гостинність», автор – Гамлет (фото з матеріалів Українського культурного фонду. Мистецтво перемоги // <https://cutt.ly/JwVkpdwR>)



**Рис. 3.** Мурал «Пес-сапер Патрон», автори – Віталій Гідеван та Олена Нойна (фото з матеріалів Українського культурного фонду. Мистецтво перемоги // <https://cutt.ly/JwVkpdwR>)



**Рис. 4.** Графіті «Українська вишиванка зараз – це маскувальна сітка», автор – Гамлет (фото з матеріалів інтерв'ю з Гамлетом Зінківським // <https://cutt.ly/bwVTkaxd>)



**Рис. 5.** Мурал «Привид Києва», автор – Андрій Ковтун (фото з матеріалів Українського культурного фонду. Мистецтво перемоги // <https://cutt.ly/JwVkpdwR>)



**Рис. 6.** Мурал «Героям Слава», автори – група Kailas-V (фото з матеріалів Українського культурного фонду. Мистецтво перемоги // <https://cutt.ly/JwVkpdwR>)

– тема реалій та наслідків війни (Ян Птушко «Палаюча земля»; Дмитро Вовк «Повернення додому»; невідомий автор «Карта з янголами»; Гамлет «Час чує нас», «Олівець страшної реальності», «Тривожна валіза. Як мало важливо-го...», «Ці квіти не забудеш»; Костянтин Качановський і Микола Палій «Дім»).

Віддзеркалюючи окреслену вище тематику, вуличні митці осмислюють свій індивідуальний та колективний травматичний досвід. Вітчизняна дослідниця С. Стоян відзначає, що «війна стала для мистецтва романтиків тим “рубіконом”, після якого творчість вже ніколи не зможе бути зорієнтованою лише на ідеали прекрасного, адже внутрішнє відчуття страху, самотності, безпорадності й жаху, здатні стимулювати народження не менш потужних і піднесених образів, аніж у минулому, перекодовуючи творчість на відображення внутрішніх, помежевих екзистенційних переживань» (Стоян, 2022, с. 121). Це резонує з колективним досвідом, знаходить суспільний відгук на твори вуличних митців, роботи яких із «вандальних практик» перетворились на практики терапевтичні. Харківський вуличний художник Гамлет Зінківський відзначає: «До мене на вулиці постійно підходять люди, котрі дякують. Це можуть бути юні хлопчики, дівчата, а бувають і дуже літні люди. Підходять і дякують за якусь роботу, яка надихнула їх чи вразила. Є фітбек, і практика показує, що існування мистецтва під час війни дуже важливе» (Казарян, 2022). Так формується досвід аудиторії вуличного мистецтва, на який вказують А. Грін та С. Грей (Green & Gray, 2020).

Вуличне мистецтво в умовах війни та травматичного досвіду виконує немало важливих функцій. Окрім суспільно-перетворюючої, компенсаторної, пізнавально-евристичної, художньо-концептуальної, інформативної, сугестивної, естетичної та гедоністичної, особливої уваги заслуговує комунікативна, терапевтична й прогностична функції урбаністичного мистецтва.

Комунікативна функція вуличного мистецтва, окрім внутрішньої колективної взаємодії та переживання травматичного досвіду, націлена на привернення уваги світової громадськості до війни в Україні та її наслідків і загроз для

усього світу (наприклад, мурал Дениса Антюхова, Ганни Соловйової «Close the sky»). Дж. Александер (Alexander, 2003) звертає увагу на те, що «відмовляючись брати участь у тому, що я пізніше опишу як процес створення травми, соціальні групи обмежують солідарність, залишаючи інших страждати на самоті» (Alexander, 2003, с. 85). Індиферентність громадянського суспільства щодо дій агресора не тільки негативно впливає на націю, яка зазнала / зазнає травматичних впливів, а й загрожує існуванню самого демократичного суспільства та порядку, який ним встановлений. А. Ніл у праці «Національна травма і колективна пам'ять: головні події в американському суспільстві» (1998) вказує на деструктивні наслідки національної травми: «Травма загрожує безпеці, порядку, звичному устрою життя і самому життю. Вона замінює відчуття безпеки на усвідомлення небезпеки, кризи й хаосу. Наслідки національної травми настільки руйнівні, що дестабілізують усю соціальну систему і впливають на всіх громадян та субгрупи. Травма є настільки великим шоком для спільноти, що остання вже не може ефективно існувати. Люди, на яких впливає травма, не можуть її ігнорувати й уникати страху, злості, фізичних та психічних страждань. Частково це відчуття є результатом втрати смислу й ідентичності, що відбувається, коли стирається межа між добром і злом, порядком і хаосом, священним і профанним» (Neal, 1998). Графіті та мурали слугують візуальним меседжем громадянському суспільству, актуалізують питання



**Рис. 7. Мурал «Клич роду», авторки – Яна Власенко-Бернацька та Юлія Абрамова (фото з матеріалів Українського культурного фонду. Мистецтво перемоги // <https://cutt.ly/JwVkpdwR>)**

суспільної солідарності та колективної відповідальності за злочини травмуючого об'єкта — російської федерації.

І. П'ятницька-Познякова вказує на терапевтичні можливості мистецтва та відзначає, що арт-терапевтична культура в комплексному впливі повинна здійснюватись з метою корекції негативних психоемоційних станів (П'ятницька-Познякова, 2009, с. 42). Так, Український культурний фонд пропонує своїм читачам добірку муралів та графіті як творів вуличного мистецтва, які підтримують український народ у цій війні (Муралі боротьби, б.а.). Мешканці міст охоче долучаються до створення патріотичних муралів. У Києві на Дніпровській набережній Яна Власенко-Бернацька та Юлія Абрамова створили мурал «Клич роду», до створення якого долучили волонтерів, жителів району та усіх охочих, хто прагнув доторкнутися до процесу народження цього артоб'єкту (Клич роду: у Києві з'явився 70-метровий патріотичний мурал із символічними птахами, 2022) (рис. 7).

Прогностична функція урбан-арту в аспекті осмислення травматичних подій та суспільної солідарності «виконує функцію соціальної надії на краще» (Карась, 2001). Циркуляція травми в суспільній свідомості має нижні та пікові точки, а також стабілізуючі маркери, які утримують систему від остаточного розбалансування та руйнації. Одним із стабілізуючих маркерів є відображення оптимістичного майбутнього — перемоги над агресором — причини травматичного досвіду. Темі перемоги та відродження України присвячені такі артоб'єкти: Інтересні Казки «Час змін»; poldm\_gallery «Віра повертає мрію»; невідомий автор «Фенікс — відродження України з попелу»; Костянтин Качановський «Світло перемагає темряву»; Сергій Борисов «Перемога» та ін.

**Висновки.** 2014–2024 рр. — десятиріччя, яке знаменувалось для українського суспільства травматичними подіями, спричиненими російською загарбницькою війною. Травма як на індивідуальному, так і на колективному рівнях осмислюється та візуалізується засобами вуличного мистецтва. Муралі і графіті як мистецька рефлексія вітчизняних вуличних митців на травматичні події набула відображення в патріотичній тематиці (тема спротиву й боротьби українців; тема символів та оберегів; тема вшанування військовослужбовців, Збройних сил України; тема вдячності волонтерам, ДСНС та ін.; тема реалій та наслідків війни). У топосі діючої травми вуличне мистецтво виконує немало важливих функцій, зокрема комунікативну, терапевтичну та прогностичну. Комунікативна функція стимулює громадську активність, зворотній зв'язок із громадянським суспільством, спонукає до солідарності з українським суспільством, яке продовжує зазнавати травматичних подій. Терапевтична та прогностична функції дозволяють поглибити взаємодію вуличних митців із суспільством, що дозволяє сублімувати внутрішню солідарність в умовах війни та здійснювати певний психотерапевтичний вплив на співвітчизників. Урбан-арт — це мистецтво дії, спротиву, підтримки та консолідації, «еклексія» для обговорення суспільно значимих питань, а також осмислення трагічних подій вітчизняної історії. Подальші наукові розвідки можуть бути пов'язані з визначенням специфіки репрезентації подій російської збройної агресії щодо України, відображення змін суспільних настроїв та тематичних акцентів у закордонному вуличному мистецтві.

#### Список посилань

- Гаврилаш, І. С. (2018a). Мурал-арт в контексті масової культури XXI століття. *Питання культурології*, 34, 133–142. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.34.2018.154059>
- Гаврилаш, І. С. (2018b). Муралі та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності. *Культура України*, 62, 235–244. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.062.23>
- Гаврилюк, Б. (2020). Аналіз стінопису та графіті на прикладах робіт «Kickit art studio». Вулична галерея мистецтва. *Народознавчі зошити*, 3, 153, 652–659. <https://doi.org/10.15407/nz2020.03.652>
- Єфімова, А. (2011). Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 22, 100–113.

- Казарян, С. (2022, Жовтень 4). «Можливо, художникам потрібна тиша і спокій, але це не про мене». Гамлет Зінківський про воєнний стріт-арт у Харкові. Інтерв'ю. *Telegraf.Design*. <https://cutt.ly/bwVTKaxd>
- Карась, А. (2001). Етика свободи і солідарності у громадянському суспільстві. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 21. <https://www.ji.lviv.ua/n21texts/karas.htm>
- Клич роду: у Києві з'явився 70-метровий патріотичний мурал із символічними птахами (2022, Серпень 22). *Media рішень*. <https://cutt.ly/wwVkoYWw>
- Лубинська, М. А. (2023). *Київські мурали XXI століття як практика транскультурного діалогу у контексті впливу світових глобалізаційних процесів на візуальну культуру* [Дисертація доктора, Інститут проблем сучасного мистецтва]. Національна академія мистецтв України.
- Муралі боротьби (б.а.). *Мистецтво перемоги. Український культурний фонд*. <https://cutt.ly/JwVkpdrR>
- П'ятницька-Позднякова, І. С. (2009). Арт-терапевтичні можливості видів мистецтва. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили*, 108, 95, 36–42.
- Павліченко, Є. О. (2023). Національно-культурний зміст в об'єктах візуальної культури: символіка кольору сучасних патріотичних муралів. *Культура і сучасність*, 2, 33–38. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293741>
- Станіславська, К. І. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. НАКККіМ.
- Стоян, С. (2022). Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Filosofska Dumka*, 3, 119–124. <https://cutt.ly/YwVkpSW>
- Фесенко, Г. (2018). Естетика публічного простору міста в контексті філософії суб'єкта творчості. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 10, 157–160.
- Шеменьова, Ю. В. (2021). *Муралі України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості* [Дисертація доктора, Київський університет імені Бориса Грінченка]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.
- Шпетна, С. А. (2020). Соціокультурний феномен муралу як заклик до діалогу та обговорень. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, 3, 334. [https://doi.org/10.12958/2227-2844-2019-3\(334\)-150-156](https://doi.org/10.12958/2227-2844-2019-3(334)-150-156)
- Alexander, J. C. (2003). *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. University Press. <https://cutt.ly/3wVkoa2I>
- Gralińska-Toborek, A. (2022). Street art: between integration and dispersion. A global collective of individualities. *Art Inquiry*, 24, 319–332. <https://doi.org/10.26485/AI/2022/24/18>
- Green, A., & Gray, S. (2020). Unfurling the cultural value of street art experiences. *Arts and the Market*, 10, 2, 65–82. <https://doi.org/10.1108/AAM-09-2019-0028>
- Jameson, D., & Scott, J. (2019). *Street Art, Advertising and Ethics*. <https://cutt.ly/bLa8d5y>
- Kuznetsova, I., Dudnyk, I., & Lilchitskij, O. (2020). National and globalization features in sculptural, pictorial and font compositions of modern street art in Ukraine. *Disegnarecon*, 13, 24. <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.24.2020.13>
- Neal, A. G. (1998). *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century*. Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe.
- Van Loon, J. (2014). “Just writing your name?” An analysis of the spatial behaviour of graffiti writers in Amsterdam. *Belgeo Online*, 3 <https://cutt.ly/jLfFepu>

## References

- Havrylash, I. S. (2018a). Mural art in the context of mass culture of the XXI century. *Pytannia kulturolohii*, 34, 133–142. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.34.2018.154059>. [In Ukrainian].
- Havrylash, I. S. (2018b). Murals and graffiti in modern Ukraine: features and differences. *Culture of Ukraine*, 62, 235–244. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.062.23>. [In Ukrainian].
- Havryliuk, B. (2020). Analysis of murals and graffiti on the examples of works by “Kickit art studio”. *Vulychna halereia mystetstva. Narodoznavchi zoshyty*, 3, 153, 652–659. <https://doi.org/10.15407/nz2020.03.652>. [In Ukrainian].
- Efimova, A. (2011). Public art as a phenomenon of contemporary art: Ukrainian experience. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 22, 100–113. [In Ukrainian].
- Kazaryan, S. (2022, October 4). “Perhaps artists need peace and quiet, but this is not about me”. Hamlet Zinkivskiy about the war street art in Kharkiv. Interview. *Telegraf.Design*. <https://cutt.ly/bwVTKaxd>. [In Ukrainian].
- Karas, A. (2001). Ethics of freedom and solidarity in civil society. *Nezaleznyi kulturolohichniy chasopys “I”*, 21. <https://www.ji.lviv.ua/n21texts/karas.htm>. [In Ukrainian].
- Call of the Family: A 70-meter patriotic mural with symbolic birds appears in Kyiv (2022, August 22). *Media rishen*. <https://cutt.ly/wwVkoYWw>. [In Ukrainian].
- Lubynska, M. A. (2023). *Kyiv murals of the XXI century as a practice of transcultural dialogue in the context of the impact of globalization processes on visual culture* [Doctoral thesis, Institute of Contemporary Art Problems]. National Academy of Arts of Ukraine. [In Ukrainian].

- Murals of Struggle (n.a.). The art of victory. *Ukrainskyi kulturnyi fond*. <https://cutt.ly/JwVkpdwR>. [In Ukrainian].
- Piatnytska-Pozdniakova, I. S. (2009). Art-therapeutic possibilities of art forms. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnogo universytetu imeni Petra Mohyly*, 108, 95, 36–42. [In Ukrainian].
- Pavlichenko, E. O. (2023). National and cultural content in objects of visual culture: color symbolism of modern patriotic murals. *Kultura i suchasnist*, 2, 33–38. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293741>. [In Ukrainian].
- Stanislavska, K. I. (2016). *Artistic and entertainment forms of modern culture*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Stoian, S. (2022). Art and War: Specificity of Artistic Transformations. *Filosofska Dumka*, 3, 119–124. <https://cutt.ly/YwVkpSW>. [In Ukrainian].
- Fesenko, H. (2018). Aesthetics of the public space of the city in the context of the philosophy of the subject of creativity. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 10, 157–160. [In Ukrainian].
- Shemenova, Y. V. (2021). *Murals of Ukraine in the World Street Art: Formation, Plastic Modeling, Artistic and Figurative Features* [Doctoral thesis, Borys Hrinchenko Kyiv University]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Shpetna, S. A. (2020). The socio-cultural phenomenon of the mural as a call for dialogue and discussion. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka*, 3, 334. [https://doi.org/10.12958/2227-2844-2019-3\(334\)-150-156](https://doi.org/10.12958/2227-2844-2019-3(334)-150-156). [In Ukrainian].
- Alexander, J. C. (2003). *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. University Press. <https://cutt.ly/3wVkoa2I>. [In English].
- Gralińska-Toborek, A. (2022). Street art: between integration and dispersion. A global collective of individualities. *Art Inquiry*, 24, 319–332. <https://doi.org/10.26485/AI/2022/24/18>. [In English].
- Green, A., & Gray, S. (2020). Unfurling the cultural value of street art experiences. *Arts and the Market*, 10, 2, 65–82. <https://doi.org/10.1108/AAM-09-2019-0028>. [In English].
- Jameson, D., & Scott, J. (2019). *Street Art, Advertising and Ethics*. <https://cutt.ly/bLa8d5y>. [In English].
- Kuznetsova, I., Dudnyk, I., & Lilchitskij, O. (2020). National and globalization features in sculptural, pictorial and font compositions of modern street art in Ukraine. *Disegnarecon*, 13, 24. <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.24.2020.13>. [In English].
- Neal, A. G. (1998). *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century*. Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe. [In English].
- Van Loon, J. (2014). “Just writing your name?” An analysis of the spatial behaviour of graffiti writers in Amsterdam. *Belgeo Online*, 3 <https://cutt.ly/jLfFepu>

Надійшла до редколегії 06.01.2024

**М. О. Жигайло**

кандидат культурології, проректор з науково-педагогічної та профорієнтаційної роботи, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**М. В. Александрова**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри культурології та медіакомунікацій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**M. Zhyhailo**

Candidate of Cultural Studies, Vice-Rector for Scientific, Pedagogical and Career Guidance Work, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**M. Aleksandrova**

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Media Communications, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.02>  
УДК 016:004.8]:001.891:303.442.3](045)

## ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ (ШІ) КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕМАТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА ПОРТАЛІ RESEARCHGATE

**Л. І. Мачулін**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
editor2016@ukr.net

**L. Machulin**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

### **Л. І. Мачулін. Штучний інтелект (ШІ) кризь призму тематичних досліджень на порталі ResearchGate**

Генеративний штучний інтелект (GenAI) різних мовних моделей за короткий час суттєво вплинув на економіку й політику у всьому світі. Наукова спільнота оперативно відреагувала на появу новітніх технологій, свідчення чому — тисячі статей на цю тему за два роки. Автор переглянув тематичні публікації за 2023 рік на науковому порталі ResearchGate. Далі було проведено проблемно-тематичний аналіз 10 статей, які мали найбільшу кількість переглядів, і зроблено висновки про тренди, породжені суспільством щодо штучного інтелекту (ШІ). Аналітичний огляд публікацій про ШІ допоможе науковцям орієнтуватися в напрямках, які рефлексують науковці у зв'язку з появою ШІ і його функціонуванням. Автор доходить висновків: суспільство потребує кардинальних змін у ставленні до свого майбутнього. З 10 розглянутих наукових статей чотири пов'язані з необхідністю змін в освітньому процесі, ще чотири присвячені впливу на ринок праці, одна стаття розглядає можливість конкуренції ШІ з людиною, і ще одна — потенціал ШІ в сільському господарстві.

**Ключові слова:** *штучний інтелект, ШІ, генеративний штучний інтелект (GenAI), чат GPT-3, ResearchGate, автоматизація та роботизація виробництва, цифрова освіта, масове безробіття.*

### **L. Machulin. Artificial intelligence through the prism of thematic research on ResearchGate web portal**

Different instances of generative artificial intelligence (GenAI) in a short time have made a significant impact on the world's economic and political scene. Before October 2022, processes of automatization and robotization of manufacturing didn't have an immediate connection with artificial intelligence in the minds of most people. But mass and sudden infiltration of GenAI into the everyday life of many people around the world caused an immediate reaction from scientists, public figures,

politicians, managers and heads of whole sectors of the economy. Thousands of scientific articles on related topics were published in the last two years: everyone at once started talking about fantastic possibilities, and also threats, which this new technology can usher in for our societies. Thus, for public thinking GenAI finally linked automatization with artificial intelligence.

This paper provides an analysis of problems and prospects, through which scientists are trying to understand different societal processes linked to adoption of AI. For this purpose, the author of this paper analyzed the contents of papers published on this topic on the ResearchGate web portal in 2023, with the choice of the source for representative material motivated by scientific credibility of ResearchGate combined with its wide reach. Ten most popular articles were specifically targeted for final analysis, through which societal trends brought on by AI adoption were described. Although a selective meta-analysis of articles published during the first year after ChatGPT release can't provide a full understanding of AI potential and possible threats to society, the conclusion can still be reached that a cardinal shift in society's attitudes towards its own future is required.

From the ten articles analyzed, four are related to changes required to the education system, four are about AI's influence on the labour market, one article talks about the possibility of AI-human competition and one is about the AI potential in agriculture. Most articles mention the need for legislative changes in terms of labor protection and education reforms in-line with new digital reality.

**Keywords:** *Artificial intelligence (AI); Generative artificial intelligence (GenAI); ResearchGate; GPT-3 chat, automatization; digital education; mass unemployment.*

**Постановка проблеми.** Автоматизація та роботизація виробництва для більшої частини людства до жовтня 2022 р. лише опосередковано пов'язувалась зі штучним розумом. Незважаючи

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



на те, що генеративна мовна модель GPT-2 існувала задовго до 2022 року, несподівана поява її більш досконалої версії (GPT-3) викликала ажіотажну реакцію суспільства загалом і наукової спільноти зокрема. Усі одночасно заговорили про майже фантастичні можливості й загрози, які несе новітня технологія для суспільства. Тобто GenAI став для суспільного мислення тією ланкою в ланцюжку, яка нарешті поєднала очевидне: автоматизацію та роботизацію виробництва — GPT-3 — ШІ — ринок праці. Дослідження присвячене аналізу проблем і перспектив, через які науковці намагаються осмислити процеси у зв'язку з використанням ШІ.

**Актуальність теми.** Масова й водночас майже непомітна інфільтрація GenAI в повсякденне життя людей практично по всьому світі, на перший погляд, не може конкурувати з найактуальнішими проблемами сьогодення — загрозою Третьої світової війни, глобальною кліматичною кризою, пов'язаними із цим масовою міграцією і голодом. Разом з тим, реакція науковців, суспільних діячів, політиків, менеджерів цілих галузей на стрімке поширення ШІ у 2023 році свідчить, що саме цей процес визначатиме особливості розвитку суспільства в найближчий час. Тому інфільтрація різних мовних моделей у майже усі сфери суспільного життя має постійно досліджуватись.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вибір ResearchGate, як місця для збору «польового матеріалу», пояснюється тим, що він є авторитетним науковим порталом, джерелом, соціальною мережею для спілкування науковців з усього світу. Методологія дослідження полягала у фіксації статей, зміст яких пов'язаний зі штучним інтелектом та генеративними моделями (ШІ + GenAI), які побачили світ протягом 2023 р. і перегляд яких перевищив сотню разів. Далі було виконано проблемно-тематичний аналіз одібраного матеріалу, його систематизацію і сформульовано висновки.

**Мета статті** — дослідити, які проблеми найбільше турбують науковців, проаналізувавши статті, пов'язані із ШІ.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Чат-бот, розроблений OpenAI, був випущений як прототип 30 листопада 2022 р. Він отримав

назву ChatGPT, або Chat Generative Pre-Trained Transformer і був викладений у вільний доступ для всіх користувачів. Та вже за шість місяців, 30 травня 2023 р. понад 350 провідних учених і розробників ШІ оприлюднили листа про загрози, які несе GenAI (*Statement on AI Risk*, 2023). Головний меседж звернення полягав у тому, що «зниження ризику вимирання людства через ШІ має стати глобальним пріоритетом поряд з іншими ризиками суспільного масштабу, такими як пандемія та ядерна війна» (Smink, 2023).

Відносини «ChatGPT vs Суспільство» увесь 2023 р. нагадували «гойдалки»: то масовий ажіотаж, то заборони, то знову перебирання між різними моделями GenAI — яка краще. Завершився минулий рік підготовкою в ЄС всеохоплюючого документа, який починає на законодавчому рівні регулювати місце нових технологій, пов'язаних з ШІ, у всіх сферах життя. Якщо порівняти результати пошукових запитів у Google щодо гіпотетичної загрози Третьої світової війни, ШІ, глобальної кліматичної кризи та масового голоду і міграції (рис 1, 2, 3, 4), то побачимо (станом на січень 2024 р.): на першому місці — 26 млн 100 тис. запитів про Третю світову війну, 2 млн 690 тис. запитів — про ШІ, 1 млн 830 тис. запитів про глобальну кліматичну кризу, і 1 млн 280 тис. запитів про міграційну кризу.

У цьому контексті важливе значення має рефлексія наукової спільноти щодо суспільної реакції на GenAI і ШІ загалом. Наукова платформа ResearchGate зафіксувала дослідження 2023 р. наступним чином.

Найбільший інтерес науковців (перше місце за кількістю переглядів) викликала стаття шести авторів під назвою: «Вплив ChatGPT на ефективність доступу, зайнятість, освіту та етику: соціально-економічні аспекти мовної моделі ШІ» (Alenoghena et al., 2023). Вона надрукована в липні 2023 р. і за шість місяців набрала 2245 переглядів. Оскільки ця стаття лідирує з перевагою в майже 500 переглядів, тому розглянемо її детальніше.

Автори дослідження зупиняються на потенційних перевагах генеративної моделі ChatGPT в охороні здоров'я, освіті та бізнесі. Досліджуючи ці чутливі сфери людської діяльності, автори пропонують читачеві не просто статистичний

огляд впливу різних генеративних моделей ШІ на вказані сфери, вони аналізують його на основі теорії технологічного детермінізму та теорії соціального конструктивізму.

Серед висновків головними слід уважати такі: «Теорія технологічного детермінізму припускає, що ChatGPT має потенціал для революції в галузях, надаючи цілодобовий доступ до інформації, підтримки та поради» (Alenoghena et al., 2023, с. 12). Автори одразу коментують свій висновок словами про те, що потенціал ШІ, яким він не був би, не можна випускати як джина з пляшки: треба ще забезпечити етичне й відповідальне використання технології. Це, у свою чергу, допоможе зменшити потенційні ризики та зумовити безпечне й ефективне використання ChatGPT.

Основаючись на теорії соціального конструктивізму, автори доходять висновку, згідно з яким «технології формуються соціальними та культурними факторами, і тому вплив ChatGPT на різні сфери необхідно розглядати у світлі етичних проблем, упередженості та людського нагляду» (Alenoghena et al., 2023, с. 12). Мається на увазі, що все, створене людиною, не може бути ідеальним.

Цікавим структурним елементом висновків майже всіх переглянутих наукових статей про ChatGPT є наявність «Політичних рекомендацій» (Policy Recommendations). Оскільки вони займають цілу сторінку журналу, наведемо головні думки тезово:

1. Політики та організації повинні співпрацювати з експертами з ШІ та етики, щоб розробити вичерпні рекомендації щодо конфіденційності, упередженості та контролю над даними.

2. Хоча технологія ChatGPT має потенціал для підвищення ефективності та продуктивності, вона не повинна повністю замінювати людське судження. Крім того, політики й організації можуть інвестувати в програми навчання та перекваліфікації для працівників, чия робота може постраждати від прийняття ChatGPT. Це допоможе забезпечити поступовий перехід на нову технологію та зменшить ризик переміщення робочих місць.

3. Навчальні заклади повинні збалансувати людське судження та машинне навчання, щоб

ефективно включити ChatGPT в освіту. Розробники освітньої політики та організації повинні співпрацювати з експертами в галузі ШІ та освіти, щоб розробити вичерпні рекомендації та найкращі практики використання ChatGPT в освіті.

4. Необхідно ретельно розглянути вплив ChatGPT на ринок праці та різні галузі. Політики та організації повинні співпрацювати з експертами з аналізу ринку праці, щоб визначити потенційний вплив ChatGPT на різні сектори й розробити відповідні політику та програми для пом'якшення можливого переміщення робочих місць.

5. Нарешті, слід зважати на соціальні та культурні фактори, які впливають на використання та вплив ChatGPT у різних контекстах. Політики й організації повинні співпрацювати з експертами із соціальних питань, щоб проводити культурологічні дослідження і визначити потенційні соціальні та культурні наслідки прийняття ChatGPT, розробити відповідні політику й програми для вирішення цих проблем.

Друге місце за переглядом посідає стаття колективу авторів «Чи достатньо розумні нові штучні інтелекти, щоб вкрасти вашу роботу? Оцінки IQ для ChatGPT, Microsoft Bing, Google Bard і d Quora Poe» (Campello de Souza et al., 2023). Вона має 1710 переглядів з квітня 2023 р. Результат дослідження, яке проводилося в штаті Пернамбуку (Бразилія), був очікуваний, що автори підтверджують у Висновках: «Результати показали, що більшість чатботів отримали IQ вище 125, тобто перевищили 95-й процентиль, причому навіть найнижчі результати все одно виявилися кращими, ніж у трьох чвертей населення загалом <...>, ніж в осіб з науковим ступенем або навіть професорів одного з найрейтинговіших університетів країни, а єдиний виняток мав практичний зв'язок з пов'язаною особою» (Campello de Souza et al., 2023, с. 15). Не став відкриттям також інший висновок: «Таким чином, здається, не буде абсурдним очікувати, що багато видів діяльності й навіть цілі робочі місця найвищого рівня, які зараз займають люди, цілком можуть бути замінені ШІ, можливо, навіть з перевагою» (Campello de Souza et al., 2023, с. 16).


https://www.bing.com/search?q=the+threat+of+the+third+world+war&form=ANNNB1&refig=2EFC5C4C6E6f

the threat of the third world war

ALL NEWS IMAGES VIDEOS MAPS MORE TOOLS

About 26 100 000 results

The world is facing a number of threats that could lead to a major military conflict. Violence is raging in the Middle East, and Europe and Russia are poised on the edge of conflict over Ukraine<sup>1</sup>. 2020 has already seen a number of major terrorist attacks, which, coupled with rising tensions around the world and nuclear sabre-rattling from North Korea, have increased fears of a major military conflict<sup>2</sup>.



https://www.bing.com/search?q=artificial+intelligence+ChatGPT&qsn=n&form=QBRE&sp=-1&lq=

artificial intelligence ChatGPT

ALL VIDEOS IMAGES MAPS NEWS MORE TOOLS

About 2 690 000 results

OpenAI  
https://openai.com/blog/chatgpt

**Introducing ChatGPT - OpenAI**

Today's research release of **ChatGPT** is the latest step in **OpenAI's iterative** deployment of **increasingly safe and useful AI systems**. Many lessons from deployment of earlier models like GPT-3 and Codex have informed the safety mitigations in place for this release, including substantial ... See more

https://www.bing.com/search?q=global+climate+crisis&qsn=n&form=QBRE&sp=-1&lq=0&pq=global+clima

global climate crisis

ALL IMAGES VIDEOS MAPS NEWS MORE TOOLS

About 1 830 000 results

Naciones Unidas  
https://www.un.org/en/un75/climate-crisis-race-we-can-win

**The Climate Crisis – A Race We Can Win | United Nations**

Web Climate change is the defining crisis of our time and it is happening even more quickly than we feared. But we are far from powerless in the face of this global threat.

Other content from un.org

Climate change is a 'global emergency', people say in biggest ever ...

UN climate report: It's 'now or never' to limit global warming to 1.5 ...

Climate Change 'Biggest Threat Modern Humans Have Ever Faced', World ...

See more

https://www.bing.com/search?q=mass+migration+and+famine&qsn=n&form=QBRE&sp=-1&lq=0&pq=mass

mass migration and famine

ALL IMAGES VIDEOS MAPS NEWS MORE TOOLS


About 1 280 000 results

Migration Policy Institute  
https://www.migrationpolicy.org/article/emer...

**The Emerging Crisis: Is Famine Returning as a Major ...**

Web This article examines the causes and migration patterns of episodes of mass starvation from the 19th century onward and demonstrates the ...

Estimated Reading Time: 11 mins



Tags: Famine And Migration Mass Migration Famines Famous Famine Migrations

Рис. 1–4. Пошукові запити в Google

Третє місце в рейтингу статей, пов'язаних з GenAI, за переглядом на науковому порталі ResearchGate станом на січень 2024 р. посідає одноосібна праця Клементина Нгозі Оньезе «Вплив штучного інтелекту на майбутнє роботи та ринок праці» (Ngozi Onyeze, 2023) з кількістю в 1606 читань. Вона побачила світ у серпні 2023 р., тому це дуже високий результат. Автор анонсує, що своїм дослідженням він розгляне поточний стан упровадження ШІ в різних галузях, проаналізує темпи зростання у використанні ШІ та зробить висновки щодо потенційних наслідків цього зростання для ринку праці. Радше за все, означений матеріал є тезами майбутньої статті, оскільки виконати поставлену мету на п'ятьох сторінках зі вступом та висновками — неможливо.

Наведемо висновки автора, сформульовані для уряду, роботодавців і політиків у вигляді побажань: «Уряд і промисловість повинні інвестувати в програми перекваліфікації для підтримки працівників, які були витіснені штучним інтелектом й автоматизацією. Це допоможе забезпечити роботою працівників у майбутньому, якщо вони будуть володіти навичками, необхідними для роботи.

Роботодавці повинні приділяти першочергову увагу розробці навчальних програм для своїх працівників, щоб допомогти їм не відставати від швидких темпів технологічних змін. Це допоможе працівникам адаптуватися до нових технологій і залишатися конкурентоспроможними на ринку праці.

Політики повинні зважати на етичні наслідки штучного інтелекту та автоматизації і вживати заходів для забезпечення справедливого ставлення до працівників. Це включає забезпечення того, щоб переваги технологій справедливо розподілялися між усіма зацікавленими сторонами» (Ngozi Onyeze, 2023).

Четверте місце посідає стаття колективу авторів під назвою «Вплив штучного інтелекту (AI) на навички та добробут працівників на глобальних ринках праці: систематичний огляд» (Cramarencu et al., 2023), яку на час збору матеріалу прочитали 934 людини. Стаття вийшла у вересні 2023 р., тобто має гарний старт. Власне, розвідка є своєрідним оглядом літератури,

присвяченої виявленню впливу технологічних змін і впровадженню ШІ на навички й добробут працівників. Хронологічний вимір — з березня 2020 по березень 2023 р. Остання дата зумовлена тим, що автори мали попередній намір пов'язати своє дослідження з пандемією COVID-19.

Дослідження цікаве тим, що воно пов'язує аналіз очікування певних кіл суспільства у зв'язку зі стрімким розвитком цифрових технологій до появи ChatGPT і фактичного результату з перспективою на майбутнє існування суспільства разом із ШІ. Початок пандемії у 2020 р. і вимушений перехід великої кількості працівників на дистанційну роботу стимулювали підвищення цифрової кваліфікації в різних сферах господарства більшості країн світу. Тоді стало зрозуміло, що цифрове майбутнє вже настало, і ринок праці швидко вніс корективи — підвищення кваліфікації та перекваліфікація стали механізмом подолання невідповідності навичок вимогам ринку. Однак як тільки суспільство усвідомило шлях, яким має йти, з'явився GenAI різних мовних моделей і швидко підняв планку утримання добробуту — когнітивного, соціального, професійного тощо.

Автори огляду понад 150 наукових праць дійшли висновку: «Очікується, що ШІ призведе до більш руйнівних трансформацій на ринку праці, починаючи від вимог до роботи, робочих процедур, формулювання завдань і закінчуючи методами оцінювання тощо» (Cramarencu et al., 2023, с. 416–417). Далі у висновках автори надають окремі рекомендації управлінцям та політикам. Серед них — «прийняття обґрунтованих національних стратегій безперервного розвитку професійних навичок, фінансова підтримка програм навчання упродовж життя з акцентом на цифрові навички, податкові стимули для роботодавців, які інвестують у професійний розвиток працівників, грантова підтримка для розробки та впровадження гнучких освітніх і навчальних програм, які дозволять розвивати / набувати нових навичок, а також міжнародні партнерства для сприяння програмам мобільності працівників».

Окремо — рекомендації стосовно професійних та особистих аспектів життя працівників, які «повинні враховуватися організаціями».

Це — «адекватна, відповідальна та узгоджена інтеграція найновіших розробок у сфері штучного інтелекту. Зацікавлені сторони на ринку праці (особи, які ухвалюють рішення, роботодавці, допоміжні організації та працівники) повинні активно протистояти змінам, спричиненим новими технологіями, ухвалюючи відповідні правила, впроваджуючи їх на практиці та уважно стежачи за розвитком подій».

Серед загальних рекомендацій «для всіх» наступні: «У постпандемічному контексті слід зберегти кілька тенденцій, що вже з'явилися, а саме: гнучкі форми зайнятості, наприклад надомна робота, дистанційна робота, електронна робота, гібридна робота і т. д.».

Першу п'ятірку огляду наукових праць про ШІ, які побачили світ у 2023 р. і встигли набрати понад 100 переглядів на науковому порталі ResearchGate, закриває Алі Заріфхонарвар зі статтею «Економіка ChatGPT: погляд на ринок праці щодо професійного впливу штучного інтелекту» (Zarifhonarvar, 2023). Станом на січень 2024 р., за рік після друку, статтю переглянули 879 читачів.

Використовуючи модель попиту та пропозиції, автор оцінює вплив ChatGPT на ринок праці, розглядає коротко- та довгострокові наслідки цього нововведення, оцінює його проблеми й можливості. Він виходить з того, що ChatGPT та інші сервіси на основі ШІ можуть спричинити значні збої в окремих сегментах ринку. Посилаючись на дослідження, проведені McKinsey, 70% фірм можуть мати принаймні одну з п'яти категорій ШІ, менше 50% можуть повністю інтегрувати всі п'ять категорій. Під п'ятьма основними категоріями ШІ маються на увазі комп'ютерний

зір, природна мова, віртуальний асистент, роботизована автоматизація процесів і вдосконалене машинне навчання. Згідно з дослідженнями, до 2030 р. потенційний вплив ШІ на глобальну економічну діяльність може становити близько \$13 трлн.

Алі Заріфхонарвар справедливо зауважує: щоб отримати цей потенціал, необхідно усунути зростаючу нерівність, яка вже існує між країнами, фірмами та робітниками. Базуючись на Міжнародній стандартній класифікації професій (ISCO), це дослідження виявило, що 32,8% професій можуть отримати повний вплив ШІ, ще 36,5% можуть відчувати частковий вплив, а 30,7% взагалі можуть і не зазнати впливу. Відповідно для першої групи професій наслідки можуть бути особливо руйнівними. Для останньої групи професій, які не підпадуть під вплив, майже нічого не зміниться. Для другої групи професій (36,5%) наслідки стосуватимуться деяких змін у їхніх робочих процесах і посадових обов'язках. На завершення автор закликає уряди, компанії і працівників готуватися до впливу ШІ на ринок праці (Рис. 5).

На шостому місці — одноосібна стаття Анурага Ядава «Розкриття потенціалу сільськогосподарства: розумне землеробство на основі ШІ» (Yadav, 2023). Вона побачила світ у серпні 2023 р. і до цього часу її переглянуло 459 читачів. Одразу зазначимо, що автор — фахівець у мікробіології, біотехнології, молекулярній біології, він не займається аналізом «за» чи «проти» використання ШІ в сільському господарстві, оскільки є його прихильником. Тому основний меседж автора — показати переваги новітніх технологій взагалі.

AI	No. Correct	IQ Score	Percentile
ChatGPT (GPT-3)	12	122	92.9%
ChatGPT (GPT-3.5)	14	132	98.4%
ChatGPT (GPT-4)	15	137	99.3%
Microsoft Bing	15	137	99.3%
Poe - Dragonfly	10	112	78.8%
Poe - Claude	13	127	96.4%
Poe - Sage	14	132	98.4%
Google Bard	12	122	92.9%

Рис. 5. Рівень генеративних мовних моделей різних виробників

Автор стверджує, що «інтеграція штучного інтелекту в сільське господарство почала нову еру землеробства, у якому рішення на основі даних стали нормою. Однією з головних переваг розумного землеробства з підтримкою ШІ є оптимізація управління ресурсами. Алгоритми ШІ можуть аналізувати дані з різних джерел, включаючи датчики вологості ґрунту, прогнози погоди, супутникові зображення та історичні тенденції. Об'єднавши цю інформацію, фермери можуть точно визначити потреби своїх культур у воді та добривах, що приведе до зменшення відходів і більш ефективних методів ведення сільського господарства. Крім того, прогностичні моделі на основі ШІ можуть допомогти передбачити спалахи хвороб і навали шкідників, забезпечуючи своєчасне втручання та мінімізуючи втрати врожаю» (Yadav, 2023, с. 1–2).

На сьомому місці — стаття «ChatGPT — це не магія: ажіотаж і лицемірство риторики генеративного штучного інтелекту (AI)» (Leaver & Srdarov, 2023). Зі статтею читачі почали ознайомлюватись із жовтня 2023 р., і за чотири місяці їхня кількість досягла 388 людей.

Тама Лівер і Сюзанна Срдаров досліджують ChatGPT та GenAI з незвичного погляду: як сприймало нові технології суспільство у двох точках Землі — в школах далекого, але технологічно розвинутого континенту Австралія і у всесвітньовідомому Голлівуді. Автори переконливо показують, що ані фірми-розробники, ані маркетингові програми і рекламні кампанії не були готові до завищених очікувань суспільства. Тому і суспільство, у свою чергу, сприйняло появу нової технології в різних моделях як щось фантастичне, утопічне. Відповідно, різною була і реакція. На початку 2023 навчального року у всіх школах державної форми власності Австралії (окрім Південної Австралії) було заборонено використання ChatGPT. Лише через сім місяців заборону зняли й педагоги почали цікавитися, як ці технології можна ефективно інтегрувати в програму шкільного навчання.

На іншому континенті в Лос-Анджелесі в травні 2023 р. профспілка, що представляє сценаристів креативних індустрій США, оголосила страйк, оскільки «правила використання штучного інтелекту» не були жодним чином врегульовані. Водночас Гільдія кіноакторів (SAG)

попередила, що створення або (ре)анімація будь-якої цифрової подібності будь-якої частини актора (голосу чи зовнішності) має визнаватися працею та належним чином оплачуватися. Ці профспілки першими у світі цілком справедливо висловили своє занепокоєння найближчим майбутнім.

Досліджуючи дві різні ситуації на двох різних континентах, автори дійшли висновку, що на першому етапі впровадження ШІ в життя людини існує дві крайності його сприйняття — утопія і дистонія. Вони «приєднуються до критиків, які справедливо стверджують, що зосередження на цих крайностях витісняє більш обґрунтовані та безпосередні виклики генеративного ШІ, які потребують термінових відповідей». Посилаючись на Наталі Симону (Simone, 2021), яка характеризує поточні інструменти ШІ як «брехливі медіа», автори погоджуються з тим, що «обман робить ці інструменти більш привабливими для людей, але також є фундаментальним для продажу та отримання прибутку від використання інструментів ШІ».

Висновок цих двох авторів очевидний: «Генеративний ШІ — це не магія; це не рятівник і не руйнівник; він не є ні утопічним, ні анти-утопічним; ми маємо радикально звузити його визначення. Компанії та корпорації, які керують розробкою штучного інтелекту, зацікавлені в просуванні фантастичних ідей щодо генеративного штучного інтелекту, оскільки він стимулює їхніх клієнтів на інвестиції та майбутню життєздатність». Заклик до спільноти, а не тільки політиків, очевидний: якщо суспільство не визначиться сьогодні, то завтра буде пізно, позаяк ШІ «стане непомітним на цифровому ландшафті повсякдення» (Рис. 6).

Восьме місце за кількістю переглядів посідає стаття колективу авторів «Вплив ШІ на автоматизацію праці» (Santhosh et al.). За рік після виходу в січні 2023 р. розвідка набрала 353 перегляди. Цю працю умовно можна віднести до категорії «дослідження», тому що вона являє собою радше перелік переваг та недоліків від використання ШІ. Звичайно, автори більше вбачають переваг, оскільки оперують в основному категоріями теоретичними. Автоматизація робочих місць, стверджують науковці, є ключовим компонентом ефекту ШІ. Дискусії щодо



Рис. 6. Промоутери панічних і антипанічних настроїв у динаміці за Nirit Weiss-Blatt

майбутнього людської роботи були спровоковані занепокоєнням щодо масового безробіття. Дослідники заспокоюють: хоча ШІ може автоматизувати певні робочі завдання, він збільшує потребу в людській праці та відкриває нові можливості. І ще декілька аксіом:

- підвищення продуктивності та задоволення від роботи може бути наслідком спільної роботи, коли люди та системи ШІ використовують сильні сторони одне одного;
- інвестиції в освіту та програми навчання впродовж життя можуть надати людям інструменти, необхідні для адаптації до мінливого ринку праці;
- уряди можуть допомогти працівникам, які постраждали від автоматизації, підтримуючи програми підвищення кваліфікації та пропонуючи мережі соціального захисту;
- суспільства можуть використовувати ШІ у своїх інтересах, сприяючи співпраці між людьми та системами ШІ, інвестуючи в освіту та розвиток навичок і впроваджуючи продуману політику. Це приведе до майбутнього, де люди й машини мирно співіснують,

а економіка стане більш процвітаючою та інклюзивною.

Ось які висновки зробили автори зі свого дослідження: «Таким чином, вплив штучного інтелекту на автоматизацію роботи є глибоким і складним. Попри те, що технологія створює шанси для підвищення ефективності, продуктивності та креативності, вона також створює проблеми з точки зору переміщення робочих місць. Дуже важливо знайти баланс між перевагами автоматизації та необхідністю допомоги та перенавчання робочої сили» (Santhosh et al.).

Дев'яте місце посіла стаття Джеймса Рубена «Навчання та адаптація навичок для покоління ШІ» (Reuben, 2023) з переглядом 329 разів із червня 2023 р. Автор порушує важливу тему — підготовку вищих навчальних закладів до мобільного реагування на виклики часу, що пов'язані з ШІ. Для цього потрібно вже сьогодні включати ШІ у свої процеси розробки програм та планування навчального процесу. «Якщо цього не зробити, — констатує автор, — ефект буде протилежним; випускники будуть погано підготовлені до ринку праці, а вищі навчальні

заклади загалом втратять свій статус, коли потрібно якраз навпаки» (Reuben, 2023).

Десяте, заключне місце в рейтингу наукових статей 2023 р. про ChatGPT на науковій платформі ResearchGate посіла стаття «K-12. Освіта в епоху штучного інтелекту: заклик до дії для K-12 навчання грамотності ШІ» (Wang, & Lester, 2023). Вона мала 244 перегляди і також присвячена освіті.

Що таке «K-12»? K-12 Education — так скорочено позначають освіту в державних шкільних класах від дитячого садка до 12 класу в Сполучених Штатах Америки, Канаді та інших країнах. Державна освіта в США безкоштовна, а навчання є обов'язковим. Нінг Ванг і Джеймс Лестер порушують питання про те, що вже сьогодні мають розроблятися навчальні програми для користування GenAI різних мовних моделей. На відміну від стандартної програми природничо-математичної освіти, наразі відсутня дослідницька основа для підготовки аналогічних програм з ШІ-освіти. Автори пропонують власні розробки в чотирьох сферах освіти ШІ:

- навчання ШІ та технології;
- інтеграція ШІ-освіти в STEM, Language Arts і Social Science Education;
- ШІ професійний розвиток для вчителів та адміністраторів;
- оцінка K-12 ШІ.

Наскільки корисними виявляться рекомендації авторів, покаже час. Однак, без сумніву, найбільші дивіденди від потенціалу ШІ отримає та країна, яка вже почала використовувати чат-боти і готувати спеціалістів за різними професіями, зважаючи на можливості ШІ.

На завершення огляду треба підкреслити наступне. Огляд статей за один рік одразу після

публічної презентації генеративних моделей ChatGPT не може надати повного уявлення як про потенціал ШІ в різних його проявах, так і про загрози, з якими може зіткнутися суспільство. Той факт, що серед лідерів найбільш популярних статей на науковому сайті ResearchGate відсутні публікації про ШІ і квантові обчислення, кліматичні зміни, геноміку та біотехнології, нейронауку та ШІ, енергетику та сталий розвиток і таке інше, означає, що вони лише створюються.

Найбільше авторів і читачів хвилює готовність (або — неготовність) людей до появи ШІ в житті суспільства. Влучно цю неготовність відтінили автори назвою статті №7: «ChatGPT — це не магія: ажіотаж і лицемірство риторики генеративного штучного інтелекту (AI)».

**Висновки.** Огляд 10 наукових статей на платформі ResearchGate, які набрали найбільшу кількість переглядів за 2023 р., виявив наступні тренди: пов'язаних з освітою — чотири, присвячених впливу на ринок праці — чотири, розглянутих у контексті конкуренції з людиною — одна, потенціал ШІ в сільському господарстві — одна.

Більшість наукових статей містять рекомендації політикам та управлінцям готувати законодавчу базу до майбутніх змін на ринку праці, реформувати освітянські програми з урахуванням нової — цифрової реальності.

**Перспективи подальшого дослідження.** Головним ризиком для суспільства від ШІ є швидкість його впровадження в різні сфери життя суспільства. Відстеження процесу впровадження ШІ в різних країнах буде метою наступних розвідок.

#### Список посилань

- Alenoghena, R., Evans, O., Wale-Awe, O., Osuji, E., Ayoola, O., & Adeniji, S. (2023, Липень). ChatGPT impacts on access-efficiency, employment, education and ethics: The socio-economics of an AI language model. *BizEcons Quarterly*, 16. [https://www.researchgate.net/publication/372449141\\_ChatGPT\\_impacts\\_on\\_access-efficiency\\_employment\\_education\\_and\\_ethics\\_The\\_socio-economics\\_of\\_an\\_AI\\_language\\_model](https://www.researchgate.net/publication/372449141_ChatGPT_impacts_on_access-efficiency_employment_education_and_ethics_The_socio-economics_of_an_AI_language_model)
- Campello de Souza, Br., Serrano de Andrade Neto, A., & Roazzi, A. (2023, Квітень). Are the New AIs Smart Enough to Steal Your Job? IQ Scores for ChatGPT, Microsoft Bing, Google Bard and Quora Poe. *SSRN Electronic Journal*. Отримано Лютого 13, 2024, з [https://www.researchgate.net/publication/369998024\\_Are\\_the\\_New\\_AIs\\_Smart\\_Enough\\_to\\_Steal\\_Your\\_Job\\_IQ\\_Scores\\_for\\_ChatGPT\\_Microsoft\\_Bing\\_Google\\_Bard\\_and\\_Quora\\_Poe](https://www.researchgate.net/publication/369998024_Are_the_New_AIs_Smart_Enough_to_Steal_Your_Job_IQ_Scores_for_ChatGPT_Microsoft_Bing_Google_Bard_and_Quora_Poe) DOI: 10.2139/ssrn.4412505



- Cramarenco, R. E., Burcă-Voicu, M. I., & Dabija, D.-Cr. (2023, Вересень). The impact of artificial intelligence (AI) on employees' skills and well-being in global labor markets: A systematic review. *Oeconomi Acopernicana*. Volume 14, Issue 3. DOI: 10.24136/oc.2023.022
- Leaver, T., & Srdarov, S. (2023, Жовтень). ChatGPT Isn't Magic: The Hype and Hypocrisy of Generative Artificial Intelligence (AI) Rhetoric. *M/C Journal*, 26 (5). LicenseCC BY-NC-ND 4.0. [https://www.researchgate.net/publication/374453304\\_ChatGPT\\_Isn't\\_Magic\\_The\\_Hype\\_and\\_Hypocrisy\\_of\\_Generative\\_Artificial\\_Intelligence\\_AI\\_Rhetoric](https://www.researchgate.net/publication/374453304_ChatGPT_Isn't_Magic_The_Hype_and_Hypocrisy_of_Generative_Artificial_Intelligence_AI_Rhetoric) DOI: 10.5204/mcj.3004
- Ngozi Onyeze, Cl. (2023, Лютий-Березень). Impact of Artificial Intelligence on the Future of Work and the Labor Market. *ICPA journal of business administration and economics*. Volume 1, Issue 1. [https://www.researchgate.net/publication/373546124\\_Impact\\_of\\_Artificial\\_Intelligence\\_on\\_the\\_Future\\_of\\_Work\\_and\\_the\\_Labor\\_Market](https://www.researchgate.net/publication/373546124_Impact_of_Artificial_Intelligence_on_the_Future_of_Work_and_the_Labor_Market)
- Reuben, J. (2023, Червень). *Training and Skills Alignment for the AI Generation*. Lab: James Reuben's Lab.
- Santhosh, A., Risya Unnikrishnan, Shibu, S., Meenakshi, K. M., Joseph, & G. (2023, Січень). AI impact on job automation. *International Journal of Engineering Technology and Management Sciences*. [https://www.researchgate.net/publication/373637742\\_AI\\_IMPACT\\_ON\\_JOB\\_AUTOMATION](https://www.researchgate.net/publication/373637742_AI_IMPACT_ON_JOB_AUTOMATION)
- Simone, N. (2021). *Deceitful Media Artificial Intelligence and Social Life after the Turing Test*. Oxford UP.
- Smink, V. (2023, Травень 29). Las 3 etapas de la Inteligencia Artificial: en cuál estamos y por qué muchos piensan que la tercera puede ser fatal. *BBC*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-65617676>
- Statement on AI Risk. (2023, Травень 30). Center for AI Safety. Отримано Серпня 20, 2023, з <https://www.safe.ai/statement-on-ai-risk>
- Wang, N., & Lester, J. (2023, Червень). K-12 Education in the Age of AI: A Call to Action for K-12 AI Literacy. *International Journal of Artificial Intelligence in Education*, 33 (2). DOI: 10.1007/s40593-023-00358-x. License CC BY 4.0
- Yadav, A. (2023, Серпень). Unleashing the Potential of Agriculture: AI-Powered Smart Farming. *Acta scientific microbiology*, 6(9). [https://www.researchgate.net/publication/372768753\\_Unleashing\\_the\\_Potential\\_of\\_Agriculture\\_AI-Powered\\_Smart\\_Farming](https://www.researchgate.net/publication/372768753_Unleashing_the_Potential_of_Agriculture_AI-Powered_Smart_Farming)
- Zarifhonarvar, A. (2023, Січень). Economics of ChatGPT: A Labor Market View on the Occupational Impact of Artificial Intelligence. *SSRN Electronic Journal*. DOI: 10.2139/ssrn.4350925

### References

- Alenoghena, R., Evans, O., Wale-Awe, O., Osuji, E., Ayoola, O., & Adeniji, S. (2023, July). ChatGPT impacts on access-efficiency, employment, education and ethics: The socio-economics of an AI language model. *BizEcons Quarterly*, 16. [https://www.researchgate.net/publication/372449141\\_ChatGPT\\_impacts\\_on\\_access-efficiency\\_employment\\_education\\_and\\_ethics\\_The\\_socio-economics\\_of\\_an\\_AI\\_language\\_model](https://www.researchgate.net/publication/372449141_ChatGPT_impacts_on_access-efficiency_employment_education_and_ethics_The_socio-economics_of_an_AI_language_model) [In English].
- Campello de Souza, Br., Serrano de Andrade Neto, A., & Roazzi, A. (2023, April). Are the New AIs Smart Enough to Steal Your Job? IQ Scores for ChatGPT, Microsoft Bing, Google Bard and Quora Poe. *SSRN Electronic Journal*. Retrieved February 13, 2024, from [https://www.researchgate.net/publication/369998024\\_Are\\_the\\_New\\_AIs\\_Smart\\_Enough\\_to\\_Steal\\_Your\\_Job\\_IQ\\_Scores\\_for\\_ChatGPT\\_Microsoft\\_Bing\\_Google\\_Bard\\_and\\_Quora\\_Poe](https://www.researchgate.net/publication/369998024_Are_the_New_AIs_Smart_Enough_to_Steal_Your_Job_IQ_Scores_for_ChatGPT_Microsoft_Bing_Google_Bard_and_Quora_Poe) DOI: 10.2139/ssrn.4412505 [In English].
- Cramarenco, R. E., Burcă-Voicu, M. I., & Dabija, D.-Cr. (2023, September). The impact of artificial intelligence (AI) on employees' skills and well-being in global labor markets: A systematic review. *Oeconomi Acopernicana*. Volume 14, Issue 3. DOI: 10.24136/oc.2023.022 [In English].
- Leaver, T., & Srdarov, S. (2023, October). ChatGPT Isn't Magic: The Hype and Hypocrisy of Generative Artificial Intelligence (AI) Rhetoric. *M/C Journal*, 26 (5). LicenseCC BY-NC-ND 4.0. [https://www.researchgate.net/publication/374453304\\_ChatGPT\\_Isn't\\_Magic\\_The\\_Hype\\_and\\_Hypocrisy\\_of\\_Generative\\_Artificial\\_Intelligence\\_AI\\_Rhetoric](https://www.researchgate.net/publication/374453304_ChatGPT_Isn't_Magic_The_Hype_and_Hypocrisy_of_Generative_Artificial_Intelligence_AI_Rhetoric) DOI: 10.5204/mcj.3004 [In English].
- Ngozi Onyeze, Cl. (2023, February-March). Impact of Artificial Intelligence on the Future of Work and the Labor Market. *ICPA journal of business administration and economics*. Volume 1, Issue 1. [https://www.researchgate.net/publication/373546124\\_Impact\\_of\\_Artificial\\_Intelligence\\_on\\_the\\_Future\\_of\\_Work\\_and\\_the\\_Labor\\_Market](https://www.researchgate.net/publication/373546124_Impact_of_Artificial_Intelligence_on_the_Future_of_Work_and_the_Labor_Market) [In English].
- Reuben, J. (2023, June). *Training and Skills Alignment for the AI Generation*. Lab: James Reuben's Lab. [In English].
- Santhosh, A., Risya Unnikrishnan, Shibu, S., Meenakshi, K. M., Joseph, & G. (2023, January). AI impact on job automation. *International Journal of Engineering Technology and Management Sciences*. [https://www.researchgate.net/publication/373637742\\_AI\\_IMPACT\\_ON\\_JOB\\_AUTOMATION](https://www.researchgate.net/publication/373637742_AI_IMPACT_ON_JOB_AUTOMATION) [In English].
- Simone, N. (2021). *Deceitful Media Artificial Intelligence and Social Life after the Turing Test*. Oxford UP. [In English].
- Smink, V. (2023, May 29). Las 3 etapas de la Inteligencia Artificial: en cuál estamos y por qué muchos piensan que la tercera puede ser fatal. *BBC*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-65617676> [In Spanish].

- Statement on AI Risk*. (2023, May 30). Center for AI Safety. Retrieved August 20, 2023, from <https://www.safe.ai/statement-on-ai-risk> [In English].
- Wang, N., & Lester, J. (2023, June). K-12 Education in the Age of AI: A Call to Action for K-12 AI Literacy. *International Journal of Artificial Intelligence in Education*, 33 (2). DOI: 10.1007/s40593-023-00358-x. License CC BY 4.0 [In English].
- Yadav, A. (2023, August). Unleashing the Potential of Agriculture: AI-Powered Smart Farming. *Acta scientific microbiology*, 6 (9). [https://www.researchgate.net/publication/372768753\\_Unleashing\\_the\\_Potential\\_of\\_Agriculture\\_AI-Powered\\_Smart\\_Farming](https://www.researchgate.net/publication/372768753_Unleashing_the_Potential_of_Agriculture_AI-Powered_Smart_Farming) [In English].
- Zarifhonarvar, A. (2023, January). Economics of ChatGPT: A Labor Market View on the Occupational Impact of Artificial Intelligence. *SSRN Electronic Journal*. DOI: 10.2139/ssrn.4350925 [In English].

Надійшла до редколегії 14.01.2024

---

**Л. І. Мачулін**

кандидат філософських наук, завідувач редакційно-видавничого відділу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

---

**L. Machulin**

Candidate of Philosophical Sciences, Head of the Editorial and Publishing Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

---

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.03\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.03*)

УДК 785.12.071.1(474.3)Юрьян:78.03(477.54-25)“18/19](045)

## КАПЕЛЬМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Ю. ЮРЬЯНА В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТ.

**Ю. І. Лошков**

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

**Yu. I. Loshkov**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

**Ю. І. Лошков. Капельмейстерська діяльність Ю. Юрьяна в музичному житті Харкова межі ХІХ–ХХ ст.**

З'ясовано специфіку та роль капельмейстерської діяльності Ю. Юрьяна в музичному житті Харкова межі ХІХ–ХХ ст. Введено до наукового обігу мистецтвознавства маловідомі, раніше не оприлюднені факти з музичної історії Харкова, що висвітлюють специфіку професійної самореалізації Ю. Юрьяна як одного з adeptів академічного музичного мистецтва в межах реалізації капельмейстерської діяльності. З'ясовано, що капельмейстерська діяльність здійснювалася Ю. Юрьяном у Харкові протягом 1890–1906 рр. як прагнення до професійної самореалізації. Вплив капельмейстерської діяльності Ю. Юрьяна простежується в контексті: поширення музичного професіоналізму в аматорському середовищі Харкова, застосування в ХМУ як різновиду виконавської практики духового оркестру, успішного продовження традиції літніх симфонічних концертів у місті як мистецького явища.

**Ключові слова:** академічне музичне мистецтво, музичне виконавство, інструментальне виконавство, духовий оркестр, симфонічний оркестр, капельмейстерська діяльність, Харків, професіоналізм, аматорство, репертуар.

**Yu. I. Loshkov. Kapellmeister's activity of J. Jurjāns in musical life of Kharkiv at the turn of the XIX and XX centuries**

**The purpose of the article** is to clarify the specifics and role of J. Jurjāns' kapellmeister's activity in the musical life of Kharkiv at the turn of the XIX and XX centuries.

**The methodology of the research** is based on a combination of historical, systematic and art-historical approaches, empirical and comparative methods of analysis, the application of which ensures the determination of the specifics and role of the kapellmeister's activity of J. Jurjāns in the musical life of Kharkiv at the turn of the XIX and XX centuries.

**The scientific novelty** lies in the introduction into the scientific circulation of art history of little-known, previously undisclosed facts from the musical history of Kharkiv, which highlight the specifics of J. Jurjāns' professional self-realization as one of the adepts of academic musical art within the framework of his kapellmeister's activity.

**Conclusions.** In the course of the research, it was found out that J. Jurjāns' carried out his kapellmeister's activities in Kharkiv from 1890 to 1906 striving for professional self-realization. Having started this path by working with an amateur children's wind orchestra, the musician then professionalized to lead the wind orchestra of the students of KhMU; the next step was to work out the specifics of leading a symphony orchestra, first with an amateur team and, finally, with a daily practicing orchestra of professional musicians. The specified professionalization was carried out in the context of J. Jurjāns' development of the kapellmeister's functions: organizational (selection of talented children, then professional musicians, to the orchestra, solving issues of the rehearsal process and concert practice), pedagogical (preparing children to play in the orchestra), educational (instilling a culture of learning highly artistic repertoire based on the ideological foundations of academic music), repertoire creator (implementation of repertoire policy based on public reproduction of academic music),

performing and conducting (direct management of the process of music reproduction during concert performances). The influence of J. Jurijāns' kapellmeister's activity can be traced in the context: the spread of musical professionalism in the amateur environment of Kharkiv, its use in KhMU as a type of performance practice of the wind orchestra, the successful continuation of the tradition of summer symphony concerts in the city as an artistic phenomenon.

**Keywords:** *academic musical art, musical performance, instrumental performance, wind orchestra, symphony orchestra, kapellmeister's activity, Kharkiv, professionalism, amateurism, repertoire.*

**Постановка проблеми.** Українсько-європейські зв'язки в музичному Харкові актуалізуються з кінця XVIII ст., що виявилось в запрошенні кваліфікованих педагогів з Європи в місцеві освітні заклади. З 1870-х рр. цей процес набув якісних змін, зумовлених діяльністю першого професійного музичного освітнього закладу на чолі з відомим митцем І. І. Слатіним, політика якого в підборі педагогічних кадрів базувалася на критеріях професіоналізму, що зумовило залучення до фахової підготовки молодих харківських музикантів, вітчизняних, європейських талановитих освічених митців. У різні роки в харківському музичному освітньому закладі працювали представник німецької музичної культури Г. А. Гек, вихованець Амстердамської консерваторії К. Ф. Брінкбок, випускник Празької консерваторії Ф. В. Кучера, видатний італійський музикант Ф. Бугамеллі, латиські професійні музиканти, брати А. А. та Ю. А. Юр'яни. Діяльність цих митців, як і вітчизняних педагогів музичного освітнього закладу, не обмежувалася лише викладанням; вони посідали провідні місця в музичному житті міста, проявляючи себе у виконавській практиці, організації мистецьких проєктів, різноманітних музичних колективів як професійних, так і аматорських. Вивчення здобутків таких митців сприяє осмисленню ролі особистості в культуротворчих процесах та специфіки українсько-європейської комунікації межі XIX–XX ст. У цьому контексті актуальною є розвідка специфіки професійної самореалізації Ю. Юр'яна в Харкові протягом понад 20 років, у якій важливе місце посідало керівництво оркестровими колективами, що сприятиме як

оптимізації творчого портрету латиського митця, так і осмисленню контактів між представниками європейської та вітчизняної культур.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Увагу дослідників привертала передусім діяльність старшого з братів — Андреаса, або Андрія Андрійовича Юр'яна (1856–1922). Так, у 1955 р. в Ризі вийшла друком монографія О. Гравітіса, де композиторська, виконавська та організаційна діяльність А. Юр'яна розглядається в контексті становлення професійного музичного мистецтва Латвії та побіжно згадуються інші представники сімейної династії. Відзначаючи роль А. Юр'яна в становленні виконавства на мідних духових інструментах у Харкові, І. Якустіді лише згадував імена його братів — Юр'я, Паула і Петера (Якустиди, 1992, с. 182–197). Ім'я Юр'яса або Юр'я Андрійовича Юр'яна (1861–1940), як одного з представників духового музичного мистецтва України кінця XIX — початку XX ст., згадується у фундаментальній праці вітчизняного науковця В. Богданова (Богданов, 2012, с. 36, 100). Нарешті, автор дисертаційного дослідження, присвяченого духовому виконавству Харкова XVIII — початку XX ст., О. Овчар приділив увагу професійній характеристиці Ю. Юр'яна, зупинившись передусім на окресленні виконавської та педагогічної діяльності митця в період його роботи в Харківському музичному училищі (надалі — ХМУ) (Овчар, 2016, с. 96–100).

Важливим інформаційним джерелом щодо осмислення специфіки капельмейстерської діяльності латиського музиканта в Харкові стали публікації в тогочасній місцевій пресі, які тією чи іншою мірою сприяють вирішенню проблеми.

**Мета статті** — з'ясувати специфіку та роль капельмейстерської діяльності Ю. Юр'яна в музичному житті Харкова межі XIX–XX ст. **Об'єктом дослідження** є музична культура Харкова останніх десятиліть XIX — початку XX ст., **предметом** — специфіка капельмейстерської діяльності Ю. Юр'яна.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** За рекомендацією старшого брата, Ю. Юр'ян як вихованець Петербурзької консерваторії в 1885 р. був запрошений до ХМУ на посаду викладача мідних духових інструментів (валторна,

корнет, труба, тромбон). Про рівень володіння інструментом свідчить запрошення Ю. Юр'яна після закінчення консерваторії в 1883 р. на місце 1-ї валторни в оркестрі Петербурзького імператорського оперного театру. Утім, честолюбні прагнення до публічної самореалізації як соліста зумовили відмову молодого музиканта від престижної посади в оркестрі та зосередженість Ю. Юр'яна на концертних виступах у містах Прибалтики (Наука, Литература и Искусство, 1888). У Харкові центральне місце в професійній самореалізації латиського музиканта посідали педагогічна діяльність та виконавська практика як валторніста — соліста і ансамбіста. У сфері музичної педагогіки Ю. Юр'ян не обмежувався навчанням гри лише на мідних духових інструментах. Так, в останні роки XIX ст. музикант займався навчанням гри на цитрі (Реклама, 1898; Реклама, 1899) — струнному інструменті, доволі популярному на той час у побутовому музикуванні. У професійній практиці митця траплялись випадки участі в академічних концертних заходах, на яких він грав на органі (Овчар, 2016, с. 100).

Володіння грою на різних музичних інструментах було традиційним для поширеної на той час в оркестровій практиці т. зв. капельмейстерської діяльності, специфіку якої опановували вихованці класів духових інструментів — майбутні оркестранти та керівники військових оркестрів. Однією з основних компетентностей капельмейстера була здатність організувати та керувати музичним колективом (Loshkov, 2019, р. 44–66), із чим, принаймні, у процесі спостереження за тогочасною оркестровою практикою як можливою сферою подальшої професійної самореалізації, стикався Ю. Юр'ян. Зокрема, молодий музикант з 1889 р. активно співпрацював із симфонічним оркестром Харківського університету як соліст-валторніст (Сад Коммерческого клуба, 1906). У зв'язку з необхідністю якісної підготовки до публічної репрезентації п'єс з акомпанементом оркестру, Ю. Юр'ян відвідував репетиції музичного колективу, основу якого становили студенти-аматори. Відсутність у таких оркестрантів навичок, яких набувають майбутні професійні музиканти в процесі здобуття освіти (техніка гри на інструменті, досвід

колективного музикування тощо), зумовлювала виконання керівником оркестру — колегою Ю. Юр'яна по ХМУ, віолончелістом А. фон Гленом — відповідних капельмейстерських функцій. Цілком ймовірно, що під час репетицій Ю. Юр'ян допомагав керівникові досягати якісного засвоєння оркестрових партій виконавцями на духових інструментах. До того ж, брак «духовиків» серед студентів-аматорів потребував запрошення музикантів театральних оркестрів, що передбачало матеріальні витрати. Логічно припустити, що А. фон Глен, який керував студентським оркестром на альтруїстичних засадах, залучав Ю. Юр'яна до виконання оркестрових партій.

Отже, співпраця з оркестром Харківського університету сприяла осмисленню молодим музикантом специфіки роботи з аматорським колективом. Незабаром Ю. Юр'ян застосовував свої знання та досвід як керівник духового оркестру при Олександрівському притулку для хлопчиків. Кореспондент місцевої газети писав, що за ініціативи голови Харківського благодійного товариства, на утриманні якого перебував притулок, з березня 1889 р. розпочалося навчання вихованців гри на духових інструментах, яке здійснював запрошений капельмейстер одного з військових підрозділів, що розташовувався в Харкові, Крауппе, та був придбаний комплект оркестрових інструментів. У серпні того року колектив складався з 24 хлопчиків та «струнко виконував багато п'єс» (Ученический оркестр музыки, 1889).

Утім, Крауппе припинив співпрацю з притулком і оркестр певний час не функціонував, поки в листопаді 1889 р. його не очолив Ю. Юр'ян. Харківська преса з ентузіазмом відгукнулася на відновлення діяльності дитячого оркестру, убачаючи в цьому перспективи для вихованців притулку в подальшій соціалізації, зокрема на військовій службі (Местная хроника, 1890, Жовтень). Майже рік Ю. Юр'ян займався формуванням виконавського колективу, здійснюючи весь обсяг капельмейстерських функцій (Loshkov, 2019, р. 44–66): відбирав талановитих хлопчиків, займався їх музичною підготовкою. Рецензент писав, що вихованці отримували «корисні відомості, як теоретичні, так і практичні» (Местная хроника, 1890, Жовтень), тобто

керівник не лише навчав дітей грати на музичних інструментах, а й викладав нотну грамоту, елементарну теорію музики, що було нетиповим для колективного музикування в загальноосвітніх закладах того часу (Богданов, 2012, с. 36). Матеріалом, на якому напружувалися навички оркестрової гри, були твори К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Ф. Зуппе, які, «за відгукми фахівців, виконувалися вельми непогано» (Местная хроника, 1890, Жовтень), що свідчить про виховання Ю. Юрьяном в оркестрантів виконавської культури в контексті опанування високохудожнього академічного репертуару.

Звичайно, як керівник оркестру, Ю. Юрьян здійснював диригентську функцію. До речі, харківська преса стверджувала, що музикант мав диригентську практику, якої він набув під час виступів з оркестрами в латвійських містах (Театр и музыка, 1906, Березень). Перший публічний виступ дитячого духового оркестру під керівництвом Ю. Юрьяна відбувся у вересні 1890 р. під час урочистого заходу в Олександрівському притулку, коли у виконанні колективу прозвучали декілька п'єс, зокрема марші Ф. Шуберта та Р. Вагнера з опери «Тангейзер». Рецензент відзначав, що «кращого виконання від дітей не можна й бажати», та висловлював подив щодо блискучих результатів, досягнутих керівником за короткий термін (Местная хроника, 1890, Вересень).

17.10.1890 р. духовий оркестр Олександрівського притулку виступив із сольним концертом на одному з найпрестижніших концертних майданчиків Харкова — у залі Комерційного клубу. Програму виступу склали оркестрові твори М. Глінки, К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, М. Бруха, Ф. Зуппе. Рецензент відзначав, що заявлена в афіші «витончена й складна програма» викликала упереджене ставлення до дитячого колективу, що існував лише рік, утім вже після перших номерів «сумніви перетворилися в повне захоплення». Таке враження автор обґрунтував як якість відтворення музики («технічно чисто, з необхідними відтінками», ясність виконання басами швидких фігурацій, м'який тон мідних духових інструментів), так і виразністю гри. Рівень виконавської майстерності оркестру

критик зумовлював професіоналізмом («витонченим знанням справи») та старанністю молодого керівника колективу, який, співпрацюючи з притулком безоплатно, займався з хлопчиками навіть у канікулярний час (Театр и музыка, 1890, Жовтень).

Попри те, що колективне інструментальне музикування доволі успішно культивувалося в закладах освіти Харкова з початку XIX ст., приклад духового оркестру в Олександрівському притулку був винятковим за якісними чинниками. Це підкреслював критик, висловлюючи побажання, щоби дитячий оркестр Ю. Юрьяна став взірцем для музичних колективів інших освітніх закладів (Театр и музыка, 1890, Жовтень). Із цією метою концерт духового оркестру був повторений 04.11.1890 р. «спеціально для місцевої учнівської молоді» (Местная хроника, 1890, Листопад).

Увагу харківської музичної критики привернули виступи духового оркестру Олександрівському притулку на початку 1892 р., коли в Харківському оперному театрі відбулися два концерти колективу (11.01 та 02.03). За час після публічних виступів оркестру восени 1890 р. Ю. Юрьян покращив виконавський рівень колективу, завдяки збереженню персонального складу оркестрантів. В анонсі концертів зазначалося, що виконавцями музичного колективу є хлопчики 11–15 років, які навчаються музиці два роки (Театр и музыка, 1892, Березень, 2). Це водночас сприяло суттєвому оновленню репертуару, перекладення якого для духового оркестру здійснив Ю. Юрьян (Театр и музыка, 1892, Січень).

Як і в 1890 р., в обох концертах прозвучала одна програма, два відділення якої складали увертюра «Егмонт» Л. Бетховена, Фантазія та Фінал з опери «Життя за царя» М. Глінки, балада «Лісовий цар» Ф. Шуберта, Весільний марш з музики до комедії В. Шекспіра «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона, «Goveadov et Andalouse» із сюїти «Костюмований бал» А. Рубінштейна, Великий війовничий марш і бойовий гімн з опери «Рієнці» Р. Вагнера та Гімн до співочого свята А. Юрьяна (Театр и музыка, 1892, Січень); останні два твори виконувалися в Харкові вперше (Театр и музыка, 1892, Березень, 2).

І ці концерти отримали схвальні відгуки харківської преси. Наголошуючи на «величезних успіхах» дитячого оркестру за два роки діяльності під керівництвом Ю. Юр'яна, критик обґрунтовував своє твердження тим, що виконання складної музики Л. Бетховена, Ф. Шуберта та Р. Вагнера було «не тільки струнким, а навіть, витонченим» (Театр и музыка, 1892, Березень, 6). Якщо в 1890 р. автор рецензії писав, що дитячий колектив Олександрівського притулку грає не гірше ніж кращі провінційні військові оркестри (Театр и музыка, 1890, Жовтень), то в 1892 р. стверджувалося: «за чистотою строю (особливо у верхньому регістрі кларнетів), м'якості спільного звучання та музикальності виконання, він стоїть вище звичайних військових оркестрів» (Театр и музыка, 1892, Березень, 6).

Наступною появою перед харківською публікою була участь духового оркестру притулку в березні 1896 р. в духовному концерті, який традиційно відбувався в Євангелічно-лютеранській церкві Харкова. Організаторами цих заходів були брати А. та Ю. Юр'яни, які постійно піклувалися про художній рівень концертів, запрошуючи для участі в них провідних музикантів. Так, у духовному концерті 03.03.1896 р. брали участь випускник Петербурзької консерваторії, органіст Іозуус, викладачі ХМУ баритон М. Тихонов та віолончеліст С. Глазер, валторністи А. і Ю. Юр'яни (Театр и музыка, 1896, Березень, 2). У цьому заході, присвяченому виключно духовно-інструментальній музиці, взяв участь дитячий колектив Олександрівського притулку (32 музиканти), «вельми задовільно» виконавши перекладені для духового оркестру А. і Ю. Юр'янами хорали лютеранського богослужіння “Wachet auf” та “Eine feste Burg” (Театр и музыка, 1896, Березень, 6).

Вочевидь, керівництво духовим оркестром Олександрівського притулку на безоплатній основі не давало можливості Ю. Юр'яну постійно приділяти необхідну увагу для роботи з дітьми, основна професійна діяльність якого була пов'язана з викладанням в ХМУ та активною виконавською практикою. Несприятливим було й те, що оренда концертних зал у місті для виступів також вимагала вкладання коштів, які не могли надаватися притулком, оскільки той існував за

рахунок благодійності. До речі, усі концерти дитячого аматорського колективу на міській сцені були благодійними, а зібрані кошти спрямовувалися на функціонування притулку (Местная хроника, 1890, Жовтень). Тому виступи оркестру обмежувалися, здебільшого, участю в заходах, що відбувалися безпосередньо в притулку. Наприклад, на початку січня 1895 р. оркестр грав на новорічні свята (Елка в Александровском приюте, 1895, Січень), а наприкінці березня наступного року — під час виставки учнівських робіт закладів Харківського благодійного товариства (Театр и музыка, 1896, Березень, 6).

Ймовірно, не всі концертні виступи дитячого аматорського колективу фіксувалися харківською пресою. Так, у 1896 р. в харківському музичному магазині В. Гергарда продавався створений Ю. Юр'яном «Ювілейний марш з нагоди п'ятдесятиріччя Харківського благодійного товариства (1843–1893)», що опосередковано свідчить про виконання цього твору духовим оркестром у ювілейних заходах організації, під егідою якої функціонував Олександрівський притулок. У повідомленні наголошувалося, що весь виторг від продажу маршу, виданого за рахунок благодійного товариства, буде спрямований на користь притулку (Театр и музыка, 1896, Грудень).

Капельмейстерські успіхи Ю. Юр'яна з дитячим аматорським колективом сприяли формуванню його професійного авторитету як керівника оркестру: у 1896 р. під час урочистостей до 25-річчя ХМУ виступив духовий оркестр учнів училища під орудою Ю. Юр'яна, виконавши написаний до ювілею керівником музичний твір «Привітання» (Юбилей музыкального училища, 1896). Тобто тривала практика керівництва оркестром певного інструментального складу стала стимулом якісного розширення сфери самореалізації Ю. Юр'яна, зокрема у виконанні капельмейстерської функції творця репертуару, що виявилось у створенні власних оркестрових творів. Так, у 1898 р. в Харкові відбулося шкільне свято деревонасадження, ініційоване органами державної влади, що зумовило його активне висвітлення в пресі. Під час святкування виступив хор учнів харківських шкіл з об'єднаним оркестром вихованців повітового училища та

Олександрівського дитячого притулку, виконавши гімн, музику якого написав Ю. Юрьян (Праздник древонасаждения, 1898).

До керівництва аматорськими музичними колективами Ю. Юрьян повернувся в 1905 р., очоливши симфонічний оркестр при Товаристві допомоги нужденним учням Харківської 3-ї гімназії. У березні того року преса зазначала: «Бажаючи допомогти Товариству, всю нелегку працю з організації та підготовки цього оркестру люб'язно взяв на себе старший викладач Харківського музичного училища Ю. А. Юрьян, завдяки досвідченому і вмілому керівництву якого оркестр являє собою струнке ціле та в змозі виконувати навіть такі складні твори, як, наприклад, симфонічні частини з опер Вагнера». До складу колективу, який налічував понад 50 осіб, увійшли вихованці різних років та педагоги цього освітнього закладу (Театр и музыка, 1905, Березень). 30.03.1905 р. новостворений оркестр взяв участь у концерті на користь бідних учнів 3-ї гімназії (Реклама, 1905). З тією ж метою Ю. Юрьян влаштував концерт аматорського колективу в харківському залі дворянського зібрання через рік — 16.03.1906 р. (Театр и музыка, 1906, Березень, 8).

Майже 15-річна практика керівництва духовими оркестрами в поєднанні з досвідом гри в колективах із симфонічним інструментальним складом (Овчар, 2016, с. 96)<sup>1</sup> стали чинниками розширення професійної самореалізації митця. Улітку 1906 р. Ю. Юрьян, як авторитетний у Харкові капельмейстер, очолив літні симфонічні концерти в саду Комерційного клубу, започатковані за кілька років до того Ф. Кучерою. Здійснивши значний обсяг організаційної діяльності, Ю. Юрьян забезпечив високопрофесійний склад оркестрантів (Театр и музыка, 1906, Квітень). Щоденні виступи симфонічного оркестру розподілялися за тематикою: по вівторках — вечори солістів, четвергах — симфонічні концерти, суботах — вечори вальсів і опереток, неділях — дитячі симфонічні ранки та великі святкові концерти ввечері (Сад Коммерческого клуба, 1906). Діяльність Ю. Юрьяна як керівника літніх

симфонічних концертів 1906 р. у мистецькому аспекті була позитивно оцінена харківською музичною критикою (Театр и музыка, 1906, Вересень).

**Висновки.** Отже, капельмейстерська діяльність здійснювалася Ю. Юрьяном в Харкові протягом 1890–1906 рр. у контексті прагнення до професійної самореалізації. Розпочавши цей шлях роботою з аматорським дитячим духовим оркестром, музикант, осмислюючи набутий досвід, вийшов на рівень керівництва духовим оркестром учнів ХМУ; наступним кроком стала самореалізація митця в ролі керівника симфонічного оркестру, спочатку з аматорським колективом і, нарешті, з оркестром професійних музикантів, який щоденно практикувався. Означена професіоналізація здійснювалася в контексті опрацювання Ю. Юрьяном капельмейстерських функцій: організаційної (відбір талановитих дітей, потім професійних музикантів, до складу оркестру, вирішення питань репетиційного процесу та концертної практики), педагогічної (підготовка дітей до гри в оркестрі), виховної (прищеплення культури опрацювання високохудожнього репертуару на ідейних основах академічної музики), творця репертуару (здійснення репертуарної політики на базі публічного відтворення академічної музики), виконавсько-диригентської (безпосереднє керівництво процесом відтворення музики під час концертних виступів). Вплив капельмейстерської діяльності Ю. Юрьяна простежується в контексті: поширення музичного професіоналізму в аматорському середовищі Харкова, застосування в ХМУ як різновиду виконавської практики духового оркестру, успішного продовження традиції літніх симфонічних концертів у місті як мистецького явища.

Подальше вивчення професійних аспектів діяльності провідних музикантів, які функціонували на теренах України у XIX–XX ст., сприятиме осмисленню мистецької практики, яка формувала специфіку національної музичної культури.

<sup>1</sup> У 1892 р. Ю. Юрьян залучався до складу оркестру Харківської опери (Итоги, 1892, 25.02).



### Список посилань

- Богданов, В. (2012). *Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.* (Т. 2). Основа.
- Елка в Александровском приюте. (1895, Січень, 10). *Южный край*.
- Итоги русской оперы в Харькове за последний сезон. (1892, Лютий, 25). *Южный край*.
- Местная хроника. (1890, Вересень, 10). *Южный край*.
- Местная хроника. (1890, Жовтень, 17). *Южный край*.
- Местная хроника. (1890, Листопад, 3). *Южный край*.
- Наука, Литература и Искусство. (1888, Листопад, 11). *Харьковские губернские ведомости*.
- Овчар, О. П. (2016). *Духове виконавство у Харкові XVIII — початку ХХ століття: етапи еволюції* [Дисертація кандидата, ХНУМ ім. І. П. Котляревського]. Аладдин — Принт.
- Праздник древонасаждения. (1898, Лютий, 3). *Южный край*.
- Реклама. (1898, Серпень, 26). *Южный край*.
- Реклама. (1899, Серпень, 19). *Южный край*.
- Реклама. (1905, Березень, 30). *Южный край*.
- Сад Коммерческого клуба. (1906, Апрель, 26). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1889, Березень, 6). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1890, Жовтень, 21). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1892, Січень, 4). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1892, Березень, 2). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1892, Березень, 6). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1896, Березень, 2). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1896, Березень, 6). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1896, Грудень, 8). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1905, Березень, 24). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1906, Березень, 8). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1906, Квітень, 10). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1906, Вересень, 2). *Южный край*.
- Ученический оркестр музыки. (1889, Серпень, 12). *Харьковские губернские ведомости*.
- Юбилей музыкального училища. (1896, Листопад, 4). *Южный край*.
- Якустиди, И. (1992). Кафедра духовых и ударных инструментов. В *Харьковский институт искусств: 1917–1992*. (с. 182–197).
- Loshkov, Yu. (2019). System signs of a kapellmeister's activity. *The issues of culture and arts in the interpretation of modern humanities knowledge*. Liha-Pres.

### References

- Bogdanov, V. (2012). *History of brass music art of Ukraine: from ancient times to the beginning of the twentieth century* (Vol. 2). Osнова. [In Ukrainian].
- Christmas tree at the Alexander shelter. (1895, January 10). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Results of the Russian opera in Kharkov for the last season. (1892, February 25). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local chronicle. (1890, September 10). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1890, October 17). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1890, November 3). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Science, Literature and Art. (1888, November 11). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Ovchar, O. P. (2016). *Spiritual performance in Kharkiv in the XVIII - early XX centuries: stages of evolution* [Candidate's dissertation, KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky]. Aladdin — Print. [In Ukrainian].
- A celebration of arboriculture. *Yuzhny krai*. (1898, February 22). [In Russian].
- Advertisement. (1898, August 26). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Advertisement. (1899, August 19). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Advertisement. (1905, March 30). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- The garden of the Commercial Club. (1906, April 26). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1889, March 6). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1890, October 21). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1892, January 4). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1892, March 2). *Yuzhny krai*. [In Russian].

- Theater and music. (1892, March 6). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1896, March 2). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1896, March 6). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1896, December 8). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1905, March 24). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1906, March 8). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1906, April 10). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1906, September 2). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Pupil orchestra of music. (1889, August 12). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Jubilee of the musical school. (1896, November 4). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Yakustidi, I. (1992). Department of wind and percussion instruments. In *Kharkov institute of arts: 1917–1992*. (p. 182–197). [In Russian].
- Loshkov, Yu. (2019). System signs of a kapellmeister's activity. *The issues of culture and arts in the interpretation of modern humanities knowledge*. Liha-Pres. [In English].

Надійшла до редколегії 20.12.2023

**Ю. І. Лошков**

доктор мистецтвознавства, професор, кафедра народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**Yu. I. Loshkov**

Doctor of Art criticism (dr hab.), Professor of the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

## WAYS TO OVERCOME THE SCREENWRITING CRISIS IN UKRAINIAN CINEMATOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE 1920s

**V. Myslavskyi**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
cinema2@i.ua

**N. Markhaichuk**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
natalakharkiv@gmail.com

**В. Миславський**

Харківська державна академія культури, Харків, Україна  
<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

**Н. Мархайчук**

Харківська державна академія культури, Харків, Україна  
<https://orcid.org/0000-0002-2321-9107>

**V. Myslavskyi, N. Markhaichuk. Ways to overcome the screenwriting crisis in Ukrainian cinematography of the second half of the 1920s**

**The relevance of the article.** The history of Ukrainian cinematography of the 1920s is generally well studied. The relevance of this work lies in the fact that there are almost no works in Ukrainian film studies that examine the state of screenwriting in Ukraine during its birth and formation.

**Problem statement.** After the end of the Soviet-Ukrainian (“civil”) war, which led to the Bolshevik occupation of Ukraine, there was an urgent need to reorganize the work of the entire cinematographic industry. With the organization in 1922 on the basis of the All-Ukrainian Film Committee of the All-Ukrainian Photocinema Administration (VUFKU), the heads of the new film department began to establish sustainable film production, but encountered the problem of a chronic shortage of film scripts.

At this time, the “new” Ukrainian cinematography, for completely external reasons, experienced an acute shortage of screenwriters who had experience in cinematography. Film production, which was growing rapidly and unwaveringly, constantly lacked scripts that would be acceptable from an artistic point of view and at the same time be acceptable to the party bodies from an ideological perspective. Let’s note that there were essentially too many scripts, and film factories were literally “drowning” in the so-called “script flow”. But in this “flow” only a small part turned out to be suitable for implementing from an ideological point of view. Therefore, from the second half of the 1920s, it became increasingly common to talk about a “script crisis”, which was more ideological than creative.

When the VUFKU began its work, “Soviet film dramaturgy” actually did not exist yet. Therefore, the directors turned to an old, time-tested source —

literature. On the basis of literary works, they sought to make films more or less close to the spiritual and social trends of the time.

At the beginning of the 1930s, the controversy surrounding the “screenwriting crisis” in Ukraine stopped. It was then that the management system of the film industry in the USSR was finally transformed. A clear vertical of soviet management with the film center in Moscow is being formed. Ukrainian cinema finally loses its autonomy and Ukrainian film factories start working with scripts approved in Moscow.

**Keywords:** *Ukrainian cinematography, screenwriting crisis, VUFKU, cinema of the 1920s and 1930s.*

**В. Н. Миславський, Н. М. Мархайчук. Шляхи подолання сценарної кризи в українському кінематографі другої половини 1920-х рр.**

Історія українського кінематографу 20-х рр. ХХ ст. в цілому вивчена добре. Актуальність цієї праці полягає в тому, що в українському кінознавстві практично відсутні розвідки, у яких аналізується стан сценарної справи в Україні в період її зародження та становлення.

Після завершення радянсько-української («громадянської») війни, яка призвела до більшовицької окупації України, постала гостра потреба в перебудові роботи всієї кінематографічної галузі. Після організації в 1922 р. на базі Всеукраїнського кінокомітету Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) керівники нового кіновідомства розпочали налагоджувати стаке кіновиробництво, але зіткнулись із проблемою хронічної нестачі кіносценаріїв.

У цей час «новий» український кінематограф, з цілком об’єктивних причин, відчув гострий дефіцит сценаристів, які мали б досвід роботи в кінематографі. Кіновиробництву, яке швидко і непохитно зростало, постійно бракувало сценаріїв, що були б

прийнятними в мистецькому плані й водночас влаштовували партійні органи в ідейному аспекті. Зауважимо, що, по суті, сценаріїв було пребагато, і кінофабрики буквально «потопали» у т. зв. «сценарному потоці». Але в цьому «потоці» лише незначна частка виявлялася придатною для постановки з ідеологічної точки зору. Відтак, з другої половини 1920-х рр. дедалі актуальнішою ставала «сценарна криза», яка більшою мірою була ідеологічною, а не творчою.

На початку 1930-х рр. полеміка довкола «сценарної кризи» в Україні припиняється. Саме тоді остаточно трансформується система управління кіногалузі в СРСР. Формується чітка вертикаль союзного управління із кіноцентром у Москві. Український кінематограф остаточно втрачає свою автономію, і українські кінофабрики починають працювати зі сценаріями, затвердженими в Москві.

**Ключові слова:** український кінематограф, сценарна криза, ВУФКУ, кіно 1920–1930-х років.

#### **Analysis of recent research and publications.**

The history of Ukrainian cinematography of the 1920s is generally well studied. The relevance of this work lies in the fact that in Ukrainian film studies there are almost no works in which the state of the screenwriting business in Ukraine during its birth and formation was presented as a scientific problem. Ukrainian film expert Larysa Briukhovetska in her work “Interrupted flight. Ukrainian cinema of the VUFKU period: an attempt at reconstruction” (2018) only indirectly touches on the development of screenwriting in the Ukrainian cinema of the 1920s (Briukhovetska, 2018, p. 520–521). In the works of other well-known researchers of Eastern European cinematography of the studied period (Denise Youngblood, Maria Belodubrovskaya), the problem of script crisis in the Ukrainian cinematography of the 1920s was also not a leading one.

Denise Youngblood in the book *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Youngblood, 1993, p. 94–98) also examines actor and script stereotypes in Soviet cinema. As the author rightly points out, it was very difficult to change Soviet stereotypes, since they were determined by politics, and not by the taste of the audience (for example, in American cinema) (Youngblood, 1993, p. 95). The priest could never be a positive or even a neutral character — the state policy of atheism forced the authors to use such

clichés. The film “Earth” by Oleksandr Dovzhenko was scolded precisely for the wrong, according to critics, approach to the interpretation of the image of the priest. We should also note the stereotype in the portrayal of Ukrainians, not only in Russian, but also in Ukrainian cinema. Some screenwriters and directors who worked in Ukrainian cinema (as a rule, Muscovites) were far from understanding Ukrainian culture. Therefore, in their films, Ukrainians were intentionally fake (*vyshyvanka*, *hopak*, etc.).

Denise Youngblood also notes that due to ideological pressure, it was difficult for Soviet authors to develop “real” characters for the screen (Youngblood, 1993, p. 94). However, there were exceptions in Ukrainian cinema. In films shot in the genre of psychological drama, the authors were able to show the voluminous characters of their heroes. As an example, we can cite the excellent acting works of Ivan Zamyckovskiy in the film “Two Days” (1927) by Heorhii Stabovyi and Amvrosii Buchma in the film “The Night Carriage Driver” by Heorhii Tasin (1928).

Denise Youngblood writes that the actor’s “problem” in Soviet cinema arose mainly because of bad scripts with “cardboard” characters. The author explains this problem with the “script crisis”, which was part of a larger crisis of Soviet cinema — the issue of control over the film process (Youngblood, 1993, p. 97–98). Indeed, total state control of all film production cycles, from writing the script to its on-screen embodiment, had a negative impact on the quality of the films produced. In his research, Volodymyr Myslavskiy analyzes in detail ideological control and the influence of censorship on the artistic level of films.

To strengthen the centralization of ideological control by the state, according to Myslavskiy, the introduction of so-called “thematic planning” was used (at first, “planned planning” was implemented, and in the mid-1920s “thematic planning”) (Myslavskiy, 2018, p. 93). The introduction of “thematic planning” was explained by the “controlling bodies” as an overproduction of films on historical topics (the October Revolution and the Soviet-Ukrainian War) and a shortage of films on modern topics reflecting the current problems of Soviet society. After the state was able to fully control the ideological and thematic orientation of Soviet

film production, the quality of films deteriorated, since the main criterion was not the artistic side of the film, but the ideological side. The thematic plan was supposed to become for scriptwriters a certain index in creativity, an organizing principle in the selection and interpretation of themes.

In addition, these so-called thematic plans had an excessively detailed distribution of topics that included both the most urgent problems and secondary issues. And similar insignificant problems were grouped into separate, independent topics. This construction of the plan led to the disorientation of scriptwriters, who could ignore the main themes, because the secondary themes, in their opinion, seemed simpler, clearer and easier to them (Myslavskyi, 2018, p. 93). Inviting professional and amateur writers to write scripts, orienting them so that the films agitated “with their artistic content, and not superficially”, the developers scrupulously determined each topic, that is, in fact, they took the position of propagandists of schematism (Myslavskyi, 2018, p. 95).

Let us emphasize that problems with the quality of script material, as well as active discussions about overcoming the script crisis were held both in Ukraine and in other republics of the state newly founded by the Bolsheviks. However, the authors of this article purposefully avoided a comparative analysis of these processes, since the problems caused by the script crisis were previously analyzed in detail in the work of Volodymyr Myslavskyi “History of Ukrainian cinema 1896–1930: facts and documents” (Myslavskyi, 2018, c. 473–500).

#### **Presentation of the main research material.**

After the end of the Soviet-Ukrainian war, which led to the Bolshevik occupation of Ukraine, there was an urgent need to reorganize the work of the entire cinematographic industry primarily ideological. With the organization in 1922 on the basis of the All-Ukrainian Film Committee of the All-Ukrainian Photocinema Administration (VUFKU), the heads of the new film department began to establish sustainable film production, but encountered the problem of a chronic shortage of film scripts.

At this time, the “new” Ukrainian cinematography, for completely external reasons, experienced an acute shortage of screenwriters who had experience in cinematography. Film production, which was

growing rapidly and unwaveringly, constantly lacked scripts that would be acceptable from an artistic point of view and at the same time be acceptable to the party bodies from an ideological perspective. Let's note that there were essentially too many scripts, and film factories were literally “drowning” in the so-called “script flow”. But in this “flow” only a small part turned out to be suitable for implementing from an ideological point of view. Therefore, from the second half of the 1920s, it became increasingly common to talk about a “script crisis”, which was more ideological than creative.

When the VUFKU began its work, “Soviet film dramaturgy” actually did not exist yet. Therefore, the directors turned to an old, time-tested source — literature. On the basis of literary works, they sought to make films more or less close to the spiritual and social trends of the time.

In particular, V. Hardin, who was invited by the VUFKU for collaboration and became one of the first directors in Soviet Ukraine, relied on literary sources in his works. V. Hardin's first work for the VUFKU was the picture “Mr. Enniok's Last Stake” (1922), with the script written by H. Vechora based on O. Green's famous story “The Life of Gnor”. O. Green's story, devoted to a traditional romantic theme, lacks a clearly expressed social idea, and all interest is focused exclusively on skillfully and clearly defined psychological motives of the characters' behavior. However, according to the filmmakers of the early 1920s, the story in this form was too “insignificant”, it lacked intensity. And in order to avoid these “flaws” in the picture, “The Life of Gnor” was subjected to a decisive reworking. Enniok turned into a great manufacturer, Gnor into an engineer from a cohort of workers. There is a class struggle between them — Enniok defends the interests of the bourgeoisie, and Gnor — the proletariat. The line of rivalry between the heroes for Carmen remains, but recedes into the background.

In the same year, 1922, V. Hardin released the picture “A ghost wanders through Europe”, with a script by H. Tasin based on the “The Mask of the Red Death” by E. Poe. At the same time, E. Poe's work was subjected to even more drastic changes than O. Green's story: the scriptwriter excluded the mystical flavor from the story and completely changed the plot (!). Prince Prospero from E. Poe's

story appears in the film as the emperor of a fictional state. Together with his entourage, he does not lock himself in his castle from the plague epidemic (originally — “Red Death”), but moves to an island in a remote corner of the country, practically running away from the people who rebelled. There he does not have fun at balls, as in E. Poe’s story, but meets the daughter of a local fisherman and dies at the hands of the rebels as a result of the rebellion raised by the fishermen.

It should be noted that the heroes of these and other similar films did not appear as specific persons. They were infinitely far from reality and represented only an abstract illustration of a social state (manufacturer, worker, emperor, fisherman, etc.). The time and place of action, setting and atmosphere of the paintings were also conditional. Even in V. Hardin’s film “The Locksmith and the Chancellor” (1923), which was based on the play of the same name by A. Lunacharskyi and received favorable reviews from critics, the brand of schematicism and abstractness could be traced in the images of all the heroes of the picture.

The free processing of primary sources by the scriptwriters was explained by the fact that they were looking for images of a “new hero” within the limits of a modern theme, which correlates with the requirements of the “new time”. According to contemporaries, the supporters of the new, already Soviet film production actively perceived the revolution, but reflected it in their works not in real events and images, but in revolutionary symbols. In the future, the art of cinema strove in every possible way to free itself from abstract symbolism and reflect the realities of modern life. There was also an opinion that scriptwriters are mostly unsuccessful playwrights.

Volodymyr Zatonskyi, People’s Commissar of Education of the USSR in 1922–1924 (now recognized as one of the executors of the Holodomor in Ukraine), instilled the opinion that the Soviet community needed paintings of various genres, but with “revolutionary proletarian leaven” and a decent artistic level. In particular, stating that Soviet playwrights and scriptwriters have the task of “giving good scenarios”, he insisted, in accordance with the new socio-cultural realities of his time, that “as long as there are no such plays,

it is better to limit ourselves to species, scientific pictures, demonstrations of certain events of the current moment, than to poison the mind with the adventures of American detectives or sentimental, thoroughly bourgeois dramas — this product of bourgeois culture and, worse, the product of its decay. We need to learn from the bourgeoisie the ability to exert our influence with the help of such a powerful weapon as cinema” (Narkompros USSR Zatonsky, 1923, p. 10–11).

Cinema organizations tried to overcome the acute lack of “ideologically high-quality” scripts that was in 1922–1923 by actively involving the public. Thus, in September 1922, a screenplay competition was held, announced by the Odesa branch of the VUFKU (Screenplay contest, 1922, p. 22). The following year, 1923, the VUFKU once again announced a script competition (Production work of the VUFKU in Odesa, 1923, p. 11). According to press reports, scripts for the VUFKU competition were received in large numbers: by October 5, 1923, the VUFKU had 42 scripts at its disposal (Chronicle, 1923, p. 24). However, according to the results of the competition, only one film was produced — the adventure picture “Ukrasia” (1925), presented the same year at the Paris International Exhibition. From October 1929 to April 1930, the board of the VUFKU decided to hold a competition once again for the best film script on topics from the approved thematic plan: anti-religious youth in the revolution, socialist competitions, the collective farm, newcomer at school. A total of 6 prizes were established: one — 3000 rubles, two — 2250 each, and three — 1500 each (Contest for the best script, 1929, p. 14; Contest for a script, 1930, p. 8). However, apparently, even this measure did not give positive results.

The scientific script commission (founded in 1923) paid special attention to the technical improvement of script development with the tasks set by the party for Soviet film production. This commission was supposed to grow into a laboratory in which it was planned to establish research work “on the development of new forms of the script and the study of the psychology of the viewer”, with the aim of revealing his preferences. For this purpose, a special survey of the audience and discussions after the end of the sessions were planned (Kino, 1923, p. 216).

However, the work of the commission did not play a special role. As before, there was a catastrophic lack of acceptable scenarios. In 1924, at the request of Z. Khelmno, the chairman of the board of the VUFKU, from January 1 to July 1, about 60 scripts were submitted to the VUFKU for consideration by various literary groups and individual authors, among which only three were suitable for production (Helmno, 1924, p. 2). In a report at the congress of artists, the People's Commissar of Education of the USSR M. Skrypnyk reported that in 1924, 1065 scripts were submitted, among which 833 turned out to be unsuitable, 116 were accepted for production, and the rest were put to the archive (Skrypnyk, 1927, p. 59). According to O. Shuba, the chairman of the board of the VUFKU, in the 1924/25 financial year, 295 scripts were sent to the editorial department of the VUFKU; in 1925/26 — 772, and during 9 months of 1927 — 466. Among the scripts sent, only 5% were recommended for production (Shub, 1927, p. 4–5). So, in 1928, it was planned to produce 39 films. However, during 7 months, only 4 scripts out of the required 40 were approved. Among the 50 previously sent scripts, not a single suitable one was found (VUFKU in despair, 1928, p. 9). In May, at the Odesa Film Factory, among 60 available scripts, only 5 (!) turned out to be suitable for production (E. K., 1928, p. 12).

According to the correct opinion of the critics of the time, in pre-revolutionary Russia, the production of the film depended entirely on the director, who was responsible for both the content and the production of the film. In the new Soviet film production, a different approach to film production was needed, which the old cadres were not able to provide (Ways of work of the VUFKU, 1924, p. 3). O. Brik, one of the theorists of the Soviet avant-garde, rightly pointed out that any Western director, cinematographer, artist could successfully work in Soviet cinema, but no Western scriptwriter, even the most experienced, could make an ideologically suitable script (Brik, 1927, p. 11).

In order to get out of the situation and quench the “script hunger”, in Kyiv, Kharkiv and Odesa, in accordance with the planned tasks of the VUFKU, groups of writers were created to create scripts. In addition to independent authors, they included the following organizations: “Proletkult”, “Potoki”,

“Komunkult”, “Lef”, “Hart”, the film faculty and film studios (Kino-chronicle, 1924, p. 5). Attempts were also made to involve the public in a sincere and broad discussion of the scenarios of future productions. In mid-September 1924, a reading of one-act scripts was held at the Odesa Film Factory with the involvement of public organizations (Public reading of screenplays, 1924, p. 19). At the beginning of February 1925, a meeting of an initiative group of playwrights and scriptwriters was held in the House of Arts. The possibility of creating the Society of Playwrights, Screenwriters and Composers was discussed (Visti VUTsVK, 1925). In May 1925, a section of film scriptwriters was created at the “Stanok” literary circle under the leadership of S. Waiting (Teatral'naja nedelja, 1925). On April 7 1925, the Third All-Ukrainian Congress of the Union of Peasant Writers “Pluh” adopted a resolution on strengthening ideological work on the literary front, within which it was decided to take an active part in the creation of Soviet films and that the Central Committee of “Pluh” entered into closer cooperation with the editor of the VUFKU (Cultural Construction in the Ukrainian SSR: 1917–1927, 1979, p. 443).

In the second half of the 1920s, a heated debate broke out on the pages of the press about the causes of the “script crisis” and ways to overcome it. Along with film workers and thorough articles, Ukrainian writers and scriptwriters D. Buzko (Buzko, 1927b, p. 232–337; Buzko 1927a, p. 10–14; Buzko, 1929, p. 132–133) and V. Radysh stand out (Radysh, 1926, p. 6).

They noted that there are several reasons of the “script crisis”. One of them was the irrational, wasteful and therefore unprofitable scriptwriting management of the VUFKU. Dozens of examples testify that the scripts were bought by film agencies after passing all the stages, but for various reasons were never staged. The editors of the Odesa Film Factory, as a rule, accepted for production only one of the two scripts already accepted and paid for by the VUFKU. Later the percentage of scripts that the film factory refused to produce was constantly growing. Despite the catastrophic lack of scripts and being aware of the responsibility for refusing to stage already purchased scripts, in the first half of 1927 the management of the Odesa Film Factory

informed the board of the VUFKU that 25 scripts sent by it were not suitable for staging (Starskyi, 1927, p. 12). In 1928, the situation did not change. According to the director of the Odesa Film Factory P. Neches, the board of the VUFKU sent to the film factory 50 scripts approved by the editors of the film department for production. But when the directors reviewed these scripts at the factory, they were rejected and returned (VUFKU in despair, 1928, p. 9).

It is worth emphasizing that it was not so easy to “push through” the script. Before getting to the film factory, the script was approved by several authorities. But even before it was reviewed, sometimes five, and sometimes more months passed (Shamin, 1927, p. 11). Naturally, such bureaucratic red tape contributed to the “script crisis”. The director of the Odesa Film Factory P. Neches reported on a case when the screenwriter had to go through 65 authorities before his script was finally approved (VUFKU in despair, 1928, p. 9). On several occasions, the authors of the provided scripts did not receive a response from the editors for months, and the received ones often did not justify the refusal to purchase the script (Eichys, 1926, p. 7).

Let's note that the film factory itself was placed in abnormal conditions in terms of working with scripts. The VUFKU editorial office was detached from production, which created bureaucracy and delays in the consideration of scripts. And although in the future, before making a certain decision about the script, the VUFKU sent it to the film factory for withdrawal, this innovation played almost no role in overcoming the “script crisis”. Due to the low quality of the scripts offered by the VUFKU, the Odesa Film Factory had to reduce the pace of production — only 4 of the 8 directing groups remained. P. Neches was even forced to appear in the press with a proposal to grant the film factory the right to independently accept and purchase scripts. He also offered to create his own script workshop at the factory (E. K., 1928, p. 12).

However, in the mid-1920s, there was an opinion that writing a script was so simple and so profitable that anyone could do it. And since a significant number of prominent writers, for various reasons, were in no hurry to realize their work in the cinema, the VUFKU, instead of directing all its efforts to

attract writers to film work, managed to get help from the outside. This stimulated an unorganized influx of scripts, as a result of which the editorial departments of film organizations were bogged down with a huge amount of script material of not the best quality. (Lifshyts, 1926, p. 1). “Submitting a manuscript to a publishing house and receiving a fee for it is natural and simple,” — noted the playwright A. Piotrovskyi. — To make a work for a movie and then wait for “passing the authorities”: artistic bureau of factories, board, Repertory Committee — it is complicated and connected with reworks and refinements and only to a small extent guarantees a writer real remuneration. Under the existing system of contracts and the lack of consistency in the requirements of the mentioned “authorities”, literary work for cinema can be likened to a kind of “lottery” (Piotrovskyi, 1928, p. 6).

M. Skrypnyk also emphasized that due to the reluctance of writers to start writing scripts, due to the lack of a clear legal definition of their copyrights (notes about plagiarism in Ukrainian cinema and lawsuits in this regard repeatedly appeared in the press), people who do not know the specifics of film production (Maiorska, 1927, p. 12; Edelshtein, 1929, p. 2). Over time, the writers did suggest that the VUFKU send the petition to the VUTsVK to issue a decree prohibiting people who have nothing to do with cinema and literature from writing scripts (Zahorskyi, 1928, p. 12), since, as noted by the Ukrainian novelist and screenwriter D. Buzko, according to the statistics of editorship from more or less qualified writers or cinematographers-artists, you could always expect material suitable for staging. Of course, there were surprises, but only as an exception (Buzko, 1927a, p. 10).

In 1927, M. Skrypnyk published interesting information about the number of all authors who submitted scripts to the VUFKU editorial office from October 1, 1926 to March 1, 1927. Out of 337 authors, there were more or less permanent ones — 35, i.e., 10%; episodic — 74, i.e., 18%; accidental — 268, i.e. 72% (Skrypnyk, 1927, p. 58). As for the number of screenwriters who were accepted into the production, they were distributed as follows: 40% were writers, and 60% were directors and other film workers who knew film techniques and adapted literary works into scripts (Piotrovskyi, 1928, p. 6).



However, the issue of the relationship between script authors, editors, actors and directors remained unresolved. Some scriptwriters protested that the films did not meet their screenplay intentions. Due to this, there was a discussion about who is the author of the film — the author of the script, the director or the editor. Scriptwriters emphasized that they lay the foundation for cinema, that without a script, cinema cannot exist, but the directors, in turn, insisted that without reworking the script, without its cinematographic correction, no script can be realized into a film.

The history of the production of the scripts of “Taras Triasylo” by V. Radysh (1926; dir. Petro Chardynin) and “Provocateur” by O. Dosvitnyi (1927; dir. V. Turin) most vividly testifies to the abnormality of poorly established relations between the authors and the VUFKU. Both scripts were changed so much during the production that both scriptwriters filed lawsuits against the VUFKU.

The relations between the VUFKU and the Collective of Directors, Writers and Scriptwriters (KORELIS) were also not well established, which gave reason to reproach the film department for ignoring cooperation with Ukrainian writers. In particular, D. Buzko emphasized that “a war is starting between the Board of the VUFKU and “Korelis” — an organization of writers interested in cinematography. “Korelis” drags the Board to a public duel — to a public discussion of relations between writers and the VUFKU. The board responds to this challenge with proud disdain and... hospitably opens its doors to movie slackers, because they want scripts, but don't want to “bow down” to the writers. Thus, the following scripts were born: “Suspicious Luggage” and “Shadows of the Belvedere” by Zolin and “Case No. 128” and “Sorochnyn Fair” by Hurevych. The very fact of accepting up to two scripts from each of these unknown authors shows the fervor with which the VUFKU, neglecting Ukrainian writers, looked for help on the side” (Buzko, 1929, p. 140). And this is despite the fact that two years ago, the chairman of the board of the VUFKU, O. Shub, categorically stated that the VUFKU had set a goal of attracting the best forces of Ukrainian literature to work as permanent scriptwriters for joint development of scripts with directors and active participation in the production of films. Also, in his report of 1927, the

official called on literary public organizations to give their best efforts to work in cinema and to take this work seriously together with the VUFKU (O. SH., 1927, p. 4–5), because due to the involvement of poorly educated authors, the editor of the VUFKU sometimes had to actually make the entire script himself, create an “artistic thing” and receive 300 rubles for this work, while the author received from 1000 to 1500 rubles for his “illiterate writing”, and put his name in the script, which actually already belonged to the editor (Zahorskyi, 1928, p. 12).

However, if in the first half of the 1920s among writers there were hardly two or three brave writers who dared “tarnish their literary dignity” by writing a script, then in the second half of the 1920s almost all Ukrainian writers were “tarnished” thanks to passion for cinema. But almost every writer has a negative memory of cooperation with the VUFKU.

One of the first to fall under the pressure of the bureaucratic machine of the VUFKU was the writer P. Panch, who wrote a light and good humorous script “Red heifer” for the film magazine “Mahovyk”. The representatives of the VUFKU forced the author to redo the script many times and quite seriously considered it their right to give the author certain instructions, often of a ridiculously detailed nature. In addition, they sometimes even claimed that their names were submitted as the names of co-authors. Although, according to some writers, it was done by people with aplomb who had nothing to do with creativity. When the film “Red heifer” (1927; not preserved to this day) was released on the screen with all kinds of directorial revisions, P. Panch made a vow never to take on scripts in his life.

Such situations caused disdain for scriptwriting in literary circles. And since there was no peace and agreement between writers and the VUFKU, among the scriptwriters there were not enough leading Ukrainian writers (Buzko, 1929, p. 137–138).

According to D. Buzko, the VUFKU's disagreement with literary circles was always expressed in the director's unsuccessful reworking of scripts, with the exception of the reworkings of O. Dovzhenko, who was a good scriptwriter himself. Also, almost any employee of the VUFKU could give various instructions to the author of the script, which practically “managed” his work. Then the scriptwriter was subjected to the same “dictatorship”

by the Higher Film Repertory Committee (Buzko, 1929, p. 141).

Reviewing the scripts of 1927–1928, D. Buzko noted that they had “the same patterned mixture of new authors. There are also literary stars, not ours, of course (because we still have sight): Mayakovsky, Erdman. There are also newcomers who boldly start their literary career simply from a “difficult” (according to Lunacharskyi) literary form — the film script. The consequences of such boldness are, of course, sad. <...> The graduation year of 1928 has not yet ended. Most of this year’s films have not yet been screened. But, knowing them from demonstrations at the VUFKU, we have to state a sad fact: this year’s scripts are even worse than the previous ones. And, in addition, even the number of scripts suitable for staging began to fall rapidly. So, instead of development, we have a decay. And this is after we entered the period of prosperity in all other spheres of art” (Buzko, 1929, p. 141, 143).

The editors of the VUFKU explained the similar handling of the script material to the writers as follows: “Our directors have grown up, and you are giving the propaganda paper of the first days of the revolution...”. In fact, the directors not only did not “grow up”, but so far “grew up” only because all the directors, with the exception of one or two, according to D. Buzko, are “green film youth” who take their first steps in directing, having one or two staged motion pictures in the track record. And this “green film youth” with the desire to stage “super action movies”, want to have a film script with such a deep and original thought, which would be able to “take away” all the inevitable shortcomings of the future film due to the inexperience. And film scripts Only the VUFKU needed less than fifty were needed per year without taking into account the film factory being built in Kyiv (Buzko, 1927a, p. 11).

So, from all the material presented above, the following reasons for the “screenwriting crisis” can be pointed out: 1) lack of purposeful work of the VUFKU regarding the training of scriptwriters; 2) conservative attitude of some writers and even literary organizations towards film production; 3) the specificity of script creativity compared to the general literary and artistic creativity; 4) limitation of scriptwriters in choosing topics and repetition of

the same plots by several authors; 5) simplifying the interpretation of any relevant topic and some others.

In the 1920s, some contemporaries began to lean toward the idea of creating a script workshop at film factories, which became one of the organizational structures of film production, as well as editor, cameraman, director, etc. Proponents of this concept believed that the presence of permanent scriptwriters in film production cannot be avoided, and the assumption that the factory can directly deal with “authors from the outside” comes from an amateur’s idea of literary work. They also argued that writers who write short stories, dramas, novels are not always capable of writing scripts and, accordingly, criticized the idea that any writer can easily write a script. The argument for these ideas was that many writers do not understand the specific tasks that the script carries in film production, and treat the script as an anecdote that can either be told or shown on the screen. They proved that the scriptwriter primarily deals not with verbal material, but with visual material, which requires other methods of development. These methods do not come directly from writing, but must be implemented in the production process. “Authors from the outside” were assigned only the role of generating ideas for future films, since any cultured, literate person could do it, and no literary culture was needed for this. Such an opinion turned out to be partially justified, since some employees of the “writer’s workshop” offered scripts based on their own material, which for some reason was not published.

A. Piotrovskyi also considered it vitally important to improve the situation with the “screenwriting crisis” to create script workshops at film factories, or, as he called them, “literature cinematization laboratories”, but with the mandatory involvement of professional writers who were supposed to contribute to the creation of “literary raw material”, i.e., themes and librettos, creation of plots, characters, everyday problems and compositional nodes. Piotrovskyi also highlighted the need to increase the remuneration of scriptwriters, whose fee ranged from 1% to 1.5% of the film budget, while abroad this amount was from 5% to 10% (Piotrovskyi, 1928, p. 6).

The writer and scriptwriter M. Yatko supported his colleague: “There is only one answer — a script workshop. Only this can solve this issue, only this

will help us to bring our production out of the crisis. In addition, the script workshop is the only way to standardize the script work in a strong connection between the work of the Art Department of the Ukrainian Academy of Sciences and the production. <...> It is time to move from “artistic” disorder to the system of a factory, a plant, to a conveyor between the board of the VUFKU, the editorial board, which regulates the artistic part of film production, and the laboratory. <...> By the way, in such a system, it is also possible to use the “luck”, from which you can sometimes find an interesting topic that should be worked on in the script workshop. Therefore, at the VUFKU, the screenwriters should work, who would work on all stages of the script together with the directors according to the tasks of the Art Department” (Yatko, 1928, p. 2).

Ukrainian writer V. Radysh, who came to cinema in 1926 (in 1927–1929 he managed the artistic department of the Odesa Film Factory), outlined the ways to eliminate the “screenwriting crisis” in a report at the KORELIS meeting on April 17, 1926. They came down to the rationalization of script management, which had to be built taking into account the objective features of film production in general and the individualist, craftsman-scriptwriter in particular. In his opinion, the “wasteful” and “irrational” script management of Ukrainian cinematographers consisted in: 1) underestimating the objective conditions of film production; 2) in the “self-seeking” screenwriters and 3) in disdain for the authors’ creative interest. Recognizing this, V. Radysh proposed three methods of rational script management: 1) a method based on a course on the rational upbringing of a qualified craftsman-scriptwriter; 2) a method with a course on professionalization and proletarianization of the craftsman-scriptwriter and 3) a method of combined management. He was sure that the basis of the rational upbringing of a skilled scriptwriter should be a good average rate for a script worthy of production. The fee for the screenplay was supposed to allow the scriptwriter to live without much risk for six months, that is, until he finished work on the next script. In his opinion, a scriptwriter could write no more than two high-quality scripts per year, and should receive a decent salary in order not to look for part-time work elsewhere (Radysh, 1926, p. 6).

V. Radysh saw efficient script management in the ratio: 5 full-time scriptwriters for 10 directing groups. In addition, craftsmen scriptwriters should be involved for the work. He believed that such a method of combined script management would relieve the film industry of unwanted dependence on full-time professional scriptwriters, stimulate the influx of new qualified creative scriptwriting forces, make it possible to replace less qualified full-time scriptwriters with more qualified and talented ones, ensure the progressive development of scriptwriting, as creative competition between full-time professional scriptwriter and freelance scriptwriter (Radysh, 1926, p. 6).

In 1927–1929, a number of measures were taken at the state level aimed at overcoming the “screenwriting crisis” and the further normalization of all film production. The Secretariat of the Central Committee of the CP(b)U at the Robmys All-Ukrainian Committee plenum, which was held in January 1927, noted the weak ideological and artistic value of a large part of the films produced by the VUFKU and offered to draw the attention of the Narkomos and the VUFKU to the involvement of fresh forces in scriptwriting and directing work, that will be able to provide ideologically sound material (the Central Committee of the CP(b)U and the Plenum of the All-Ukrainian Committee of the Robmys Union on the activities of the VUFKU, 1927, p. 31).

On the eve of the First Party Meeting at the Central Committee of the CP(b)U, the 2<sup>nd</sup> plenum of the Robmys All-Ukrainian Committee was held, at which, in order to eliminate the “screenwriting crisis” of the VUFKU, it was recommended to create a permanent staff of scriptwriters with the involvement of representatives of plants, factories and villages in this work as well (About the state and prospects of the film industry, 1927, p. 6). At the very First Party Meeting at the Central Committee of the CP(b)U, it was noted that planning, which was very difficult to establish in Ukrainian production, was hampered by a chaotic and spontaneous influx of scripts. Scripts were sent by different authors on topics of their own choice; the best scripts went to production, and therefore, the subject of film production was not planned by anyone. The meeting recognized this state of affairs as abnormal

and suggested that the VUFKU, by attracting writers to permanent work, “create cinematographically educated scriptwriters”, who would form the backbone of the VUFKU script workshop, which, according to the participants of the meeting, would become the basis for the thematic planning of film production (S. L., 1928, p. 1).

But, since the directives of the plenum and the partner council remained unfulfilled, over time the Robmys All-Ukrainian Committee adopted another resolution, in which the VUFKU was ordered to establish full contact with the organizations of scriptwriters (VUARDIS and KORELIS) and to speed up the organization of the script workshop at the film factory (On the state of work of the VUFKU, 1928, p. 4).

In December 1927, the representatives of KORELIS, writers O. Vyshnia and V. Polishchuk, gave speeches at the meeting of the Board of the People’s Commissariat of Education of the USSR. The People’s Commissariat took note of their proposal to discuss in KORELIS the opinion of the People’s Commissariat of Enlightenment regarding the law on cinema, which must be issued in Ukraine, and in which it is necessary to determine whether a film is a separate type of artistic work, and who is its author, besides the scriptwriter (On the copyright of film scripts: Decree of the People’s Commissariat of Education of the Ukrainian SSR dated December 31, 1927, 1928).

On the basis of the joint resolution of the All-Ukrainian Central Electoral Committee and the Council of People’s Commissars of the USSR dated February 6, 1929 “On copyright” (On copyright: Decree of the Ukrainian Central Executive Committee and the Council of People’s Commissars of the Ukrainian SSR of February 6, 1929, 1929) the People’s Commissariat of Education of the USSR adopted the resolution “On copyright fees for public demonstration of dramatic, musical, cinematographic and other works”, in which an explanation was given about the payment of royalties to authors of scripts (On royalties for public performances of dramatic, musical, cinematographic, and other works: Resolution of the NKO of the Ukrainian SSR dated April 22, 1929).

On September 13 and 14, 1928, the All-Ukrainian Conference of Writers was held in Kyiv, devoted to

the discussion of the thematic plan of the VUFKU for 1928–1929. Famous Kharkiv and Kyiv writers took part in his work. In particular, V. Pidmohylnyi noted that the script has nothing to do with literature, and obviously, not all writers will be able to be scriptwriters. O. Dovzhenko noted that the writer should not interfere in the production of the script, but should only give the idea of the script. Design is the director’s business. As a result, the meeting adopted a special resolution (Writers and Ukrainian cinema, 1928, p. 15).

The first script meeting advocated the principles of close relations between cinematography and literature, as a result of which cinematography received solid support from literary circles. The second scenario meeting went further along the lines of practical implementation of the tasks set by the party on the film industry. Writers and representatives of various organizations engaged in cultural and educational work took part in the Second All-Ukrainian Scriptwriting Conference, convened by the VUFKU at the end of June 1929. Based on the analysis of the that situation, they discussed the issue of training new personnel for cinematography, scriptwriting, and the thematic plan for 1929–1930. The meeting emphasized the need for a strong relationship between cinema and literature for the successful creation of scripts. The meeting also discussed the issue of training scriptwriters in educational institutions and at the same time emphasized the need for thematic planning of film production.

Regarding the personnel issue, it was emphasized that the backbone of the new film production was made up mainly of people who came from other branches of art (painting, theater, sculpture, etc.), and therefore it lacked directors and actors who started their work in the field of cinema without heritage, traditions, skills from another art. Therefore, this method of replenishing the artistic personnel in the film industry could not satisfy the requirements of film production in the future. Therefore, there was an urgent need to create a system of permanent, systematic training of highly qualified and “cinematographically clean”, “without the burden of heritage” directors, cameramen, actors, artists, etc. (Medvediev, 1929, p. 110).

All this required the opening of a professional film institute in Ukraine, since the film technical school, which trained technical workers in the cinematographic industry (cameramen, directors, and partly film actors), did not justify itself due to an insufficiently serious attitude to this issue, as well as the lack of the necessary number of appropriate professors. Therefore, it was recommended to transfer the education system in film schools to a system of training only technical workers, namely cameramen, laboratory assistants, lighting technicians, etc.

The meeting also discussed the opinion of some cinematographers that literary forces and literature itself (in its pure form) cannot be used in cinema, as they have nothing in common with each other; corresponding practical conclusions were made, which amounted to the fact that literature should not work in cinematography, since cinematographic forces in general and scripts in particular must be drawn from other sources. The script meeting, which was mainly represented by representatives of Ukrainian proletarian literature, did not support this point of view. The majority expressed the need, at any cost, to attract as many representatives of literary organizations as possible to film production as soon as possible and with a more extensive front. However, other participants of the meeting proved that it was not possible to rely mainly on literary forces, but people who were not in any literary organization would be involved in the film process. However, this opinion was not supported by the majority of meeting participants. They did not receive support and attempts to separate literature from film art, to ignore the script as one of the independent types of dramatic creativity.

In its work, the script meeting relied entirely on the decision of the Central Committee of the CPSU(b) on personnel, which referred to the involvement of proletarian and peasant writers in the permanent work on the preparation of librettos and scripts and the establishment of permanent contact between writers organizations and film organizations (Vorobiov, 1929, p. 2). Director of the Odesa Film Factory S. Orelovych supported the general opinion of the meeting and, in this regard, emphasized: "The experience of the Ukrainian film industry in recent years proved that the statement

that scripts should not be written by writers, but by some special category of people, called scriptwriters and has nothing to do with literature. <...> It is clear that not all literature can be a script, but a good script for a feature film is definitely literature" (Orelovych, 1929, p. 2).

Film expert and screenwriter M. Liadov noted the importance of reviewing the approach to the script issue by the directorate of the VUFKU. He noted that finally "one more mistake of the artistic policy of the Ukrainian National Academy of Arts has been corrected: contracts have been concluded for a number of scripts with representatives of modern Ukrainian literature — Slisarenko, Panch, Kopylenko, Johansen (the author of "Zvenyhora") and others. Currently, the "preparation" of scripts is carried out mainly in the order of loading of the script workshop at the film factory. Seven scriptwriters attached to the workshop work on the basis of approximate differentiation in various areas of subject matter and social and everyday material. The main sections of the thematic plan of the factory: working life, village and children's repertoire" (Liadov, 1929, p. 72).

However, the matter did not proceed beyond the talks. Director of the Kyiv Film Factory, P. Kosiachnyi, in the pages of the "Kino" magazine, presented arguments for getting out of the "screenwriting crisis", which at that time had already reached its peak. "The past experience has proven that it is impossible to orientate production only on a luck. It is necessary to attract the best literary forces to script workshops, closely and organically combining their work with production. It is necessary to distribute script workshops at the Kyiv and Odesa factories and at the same time quickly organize a script workshop in Kharkiv. Literary and artistic forces must help this cause, take on a firm order through the selection of the best forces for script workshops, through the production of an appropriate number of scripts by individual members of these organizations" (Kosiachnyi, 1930, p. 11).

But the problems related to the "screenwriting crisis" were obviously better seen "from the outside": "We want to say a few words about the script business of our cinematography. It must be stated that this case is in a catastrophic state. Despite the thematic

plan, the VUFKU lacks scripts with working themes. But even all those films that were released or that were supposed to be released, from the thematic point of view, cannot satisfy the requirements of the modern audience to any extent, not to mention their formal quality. The script workshop of the Kyiv Film Factory and the editorial board organized the script work in such a way that this organization only worsens the case. No systematic work on the processing of raw script material is carried out at the factory. The whole thing consists in non-periodic meetings of the art department, which accepts script material or rejects it. When amendments are proposed, they are so chaotic and often deny that the corrected script does not become better. Thus, the Robmys Union about the activity of “collective creativity” only repels from the factory those forces that could work in a different setting of this case. Then, of course, you won’t persuade people and save the situation with any contests. When a writer writes a novel or a story at his own risk, he is nevertheless sure that his work will not be lost; when he writes a script for the factory, he will necessarily meet a “dry” official approach and indifference and no help or advice, although each script requires the work of the entire artistic staff of the factory” (Vlasenko, 1930, p. 66).

The question of the fruitful interaction of cinema and literature appeared for the first time in the pages of the magazine “Kino” during the discussion “Ukrainian classics on the screen” (1927–1928). In particular, the participants of the discussion emphasized the difference between the literary image, which appears with the help of words, and the film image, which is created mainly with the help of plastic, visual means of expression. There were different points of view on the script and its nature. According to a certain group of contemporaries, the nature of the script is purely cinematic, and therefore the connection of the script with literature was categorically denied. Oleksii Poltoratskyi, Solomon Orelovych and others considered that the script was not a “literary product”. The idea of a “numerical” or “technical” script is born, to some extent, as a reaction to the method of creating a film on the editing table, in which the script was considered only “raw material”, a “semi-finished product” in the hands of an all-powerful director. But in the

“technical” script, the protocol-like, unmoved presentation of events, saturated with cinematic terms, destroyed the vivid imagery, reduced both its literary and cinematic qualities.

**Conclusions.** At that time, the Ukrainian desire for independence from the Bolshevik center in the national and cultural context helped Ukrainian artistic and literary circles to unite in order to use their creative potential to the fullest extent. This is how the Ukrainian cultural revival of the 1920s became possible, which for completely objective reasons received the infamous name “executed”. From the turn of the 1920s–1930s, feeling the danger posed by the original Ukrainian literature and drama, the Communist Party became more and more persistent in asserting its claims to full control of Soviet culture (including Ukrainian one) and set the goal of creating a new model of culture and arts that would fully serve its ideological postulates. And in order to achieve this goal, leading Ukrainian writers and playwrights, who, as our research shows, could lead Ukrainian film dramaturgy in their own way, in the 1930s, such as Ostap Vyshnia, experienced political repression, or, like Oles Dosvitnyi (1891–1934), Mark Johansen (1895–1937), Valerian Pidmohylnyi (1901–1937), Valerian Polishchuk (1897–1937), Oleksii Slisarenko (1891–1937) — physical destruction.

At the beginning of the 1930s, the controversy surrounding the “screenwriting crisis” in Ukraine stopped. During the 1930s it was then that the management system of the film industry in the USSR was finally transformed. A clear vertical of soviet management with the film center in Moscow is being formed the Soviet capital. Ukrainian cinema finally loses its autonomy and Ukrainian film factories start working with scripts approved by the central authorities, ideologically verified.

## Список посилань

- Більшовик. (1924, Липень, 5).
- Брик, О. М. (1927). По существу сценарного кризиса. *Советское кино*, 8/9, 11–12.
- Брюховецька, Л. (2018). *Прерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції*. Києво-Могилянська академія.
- Бузько, Д. (1927а). Наша кіно-сценарна «криза» та кіно-сценарна «політика». *Кіно*, 17, 10–11.
- Бузько, Д. (1927б). Проблеми кіно-сценарної творчості. *Життя й революція*, 12, 232–337.
- Бузько, Д. (1929). Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис). *Життя й революція*, 9, 132–143.
- Вісті ВУЦВК*. (1925, Лютий, 12).
- Власенко, С. (1930). Мертвонароджений Голівуд. *Авангард*, а, 61–67.
- Воробйов, І. (1929). Підсумки всеукраїнської сценарної наради. *Кіно*, 12, 2.
- ВУФКУ в безвиході [Ред. ст.]. (1928). *Театр, клуб, кино*, 38, 9.
- Е. К. (1928). Шляхи сценарію. *Театр, клуб, кино*, 40, 12.
- Едельштейн. (1929). Марне обвинувачення. *Кіно*, 6, 2.
- Ейчис. (1926). Про великі недоліки нашої кінороботи. Увага сценаристу. *Театральний тиждень*, 3, 7.
- Загорський, Б. (1928). За здорову критику. *Кіно*, 2, 12.
- Кіно [Ред. ст.]. (1923). *Червоний шлях*, 6/7, 216.
- Кіно-хроніка [Ред. ст.]. (1924). *Комуніст*, 150, 5.
- Конкурс на кращий сценарій [Ред. ст.]. (1929). *Кіно*, 20, 14.
- Конкурс на сценарій [Ред. ст.]. (1930). *Рабис*, 13, 8.
- Конкурс сценариев [Ред. ст.]. (1922). *Фото-кино*, 1, 22.
- Косячний, П. (1930). Дійсний стан речей. *Кіно*, 11, 11.
- Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. (1979). В *Збірник документів і матеріалів* (сс. 441–446). Наукова думка.
- Литература в кино! [Ред. ст.]. (1925). *Кіно. Еженедельная газета*, 35, 1.
- Ліфшиц, Б. (1926). Проблема кіно. *Кіно*, 9, 1–3.
- Лядов, Н. (1929). Київська кінофабрика. *Кіно і культура*, 5/6, 71–72.
- Майорська, Р. (1927). Справи сценарні. *Культура і побут*, 14, 12.
- Медведев, Т. (1929). Всеукраїнська нарада у сценарній справі. *Молодняк*, 6, 105–111.
- Миславський, В. (2018). *Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи*. (Т. 2, с. 473–500). Дім реклами.
- Наркомпрос УССР Затонский [Ред. ст.]. (1923). *Пролеткино*, 1/2, 10–11.
- О. Ш. (1927). Перспективи української кінематографії. *Культура і побут*, 48, 4–5.
- Общественная читка киносценариев [Ред. ст.]. (1924). *Кіно-неделя*, 37, 19.
- Орелович, С. (1929). В порядку пропозиції. *Кіно*, 16, 2.
- Письменники й українське кіно [Ред. ст.]. (1928). *Кіно*, 10, 15.
- Пиотровский, А. (1928). К партсъезду о кино: Кино и писатели. *Жизнь искусства*, 3, 6.
- Про авторське право на кіносценарії: Постанова Народного Комісаріату Освіти УСРР від 31 грудня 1927 р. (1928). *Бюлетень Народного Комісаріату Освіти*, 3, арт. 21.
- Про авторське право: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 6 лютого 1929 р. (1929). *Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України*, 7, арт. 55.
- Про авторський гонорар за прилюдне виконання драматичних, музичних, кінематографічних та інш. творів: Постанова НКО УСРР від 22 квітня 1929 р. (1929). *Бюлетень Народного комісаріату освіти*, 27, арт. 398.
- Про стан роботи ВУФКУ. (1928). *Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв*, 7, 3–5.
- Про стан та перспективи кінопромисловості. (1927). *Бюлетень Всеукраїнського комітету союзу работников искусств*, 11, 1–12.
- Производственная работа ВУФКУ в Одессе [Ред. ст.]. (1923). *Силуэты*, 14, 11.
- Радиш, В. (1926). Сценарна кризі й шляхи її ліквідації. *Культура і побут*, 20, 6.
- С. Л. (1928). Деякі підсумки кінонаради. *Кіно*, 3, 1.
- Скрипник, М. (1927). Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. *Укрробітник*, 58–62.
- Старський. Листи фабриці (1927). *Театр, клуб, кино*, 2, 12.
- Театральная неделя*. (1925, Май, 31).
- Хелмно, З. (1924). Виробництво кінофільм. *Комуніст*, 170, 2.

- Хроніка [Ред. ст.]. (1923). *Екран*, 1, 24.
- ЦК КП(б)У та Пленум Всеукраїнського К-ту Спілки Робмис про діяльність ВУФКУ [Ред. ст.]. (1927). *Кіно-фронт*, 2, 31.
- Шамін. (1927). Про сценарії: (Відгук на листи з фабрики). *Театр, клуб, кино*, 9, 11.
- Шляхи роботи ВУФКУ [Ред. ст.]. (1924). *Комуніст*, 167, 3.
- Шуб, О. (1927). Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради). *Кіно*, 14, 4–5.
- Ятко, М. (1928). Манівцями чи конвєсом? *Кіно*, 6, 2.
- Youngblood, D. (1993). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press.

## References

- Bilshovyk*. (1924, July, 5). [In Ukrainian].
- Brik, O. M. (1927). On the essence of the script crisis. *Sovetskoe kino*, 8/9, 11–12. [In Russian].
- Briukhovetska, L. (2018). *Interrupted flight. Ukrainian cinema of the VUFKU period: an attempt at reconstruction*. Kyiv-Mohyla Academy. [In Ukrainian].
- Buzko, D. (1927a). Our film-scenario “crisis” and film-scenario “policy”. *Kino*, 17, 10–11. [In Ukrainian].
- Buzko, D. (1927b). Problems of film-scenario creativity. *Zhyttia y revoliutsiia*, 12, 232–337. [In Ukrainian].
- Buzko, D. (1929). Ways of development of film-scenario business in Ukraine: (Historical and artistic essay). *Zhyttia y revoliutsiia*, 9, 132–143. [In Ukrainian].
- Visti VUTsVK*. (February 12, 1925). [In Ukrainian].
- Vlasenko, S. (1930). Stillborn Hollywood. *Avangard*, a, 61–67. [In Ukrainian].
- Vorobiov, I. (1929). Results of the all-Ukrainian script meeting. *Kino*, 12, 2. [In Ukrainian].
- VUFKU in despair (1928). *Teatr, klub, kino*, 38, 9. [In Ukrainian].
- E. K. (1928). The ways of the script. *Teatr, klub, kino*, 40, 12. [In Ukrainian].
- Edelshtein, E. (1929). A vain accusation. *Kino*, 6, 2. [In Ukrainian].
- Eichys. (1926). On the great shortcomings of our film work. Attention to the screenwriter. *Teatralnyi tyzhden*, 3, 7. [In Ukrainian].
- Zahorskyi, B. (1928). For healthy criticism. *Kino*, 2, 12. [In Ukrainian].
- Kino [Ed. Art.] (1923). *Chervonyi shliakh*, 6/7, 216. [In Ukrainian].
- Kino-chronicle [Ed. by B. B.] (1924). *Komunist*, 150, 5. [In Ukrainian].
- Contest for the best script [Ed. Art.]. (1929). *Kino*, 20, 14. [In Ukrainian].
- Contest for a script [Ed. Art.]. (1930). *Rabys*, 13, 8. [In Russian].
- Screenplay contest [Ed. Art.]. (1922). *Photo-kino*, 1, 22. [In Russian].
- Kosiachnyi, P. (1930). The actual state of affairs. *Kino*, 11, 11. [In Ukrainian].
- Cultural Construction in the Ukrainian SSR: 1917–1927. (1979). In *Collection of documents and materials* (pp. 441–446). Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Literature in the movie! [Ed. Art.] (1925). *Kino. Ezhenedel'naja gazeta*, 35, 1. [In Russian].
- Lifshyts, B. (1926). The problem of cinema. *Kino*, 9, 1–3. [In Ukrainian].
- Liadov, N. (1929). The Kyiv film factory. *Kino i kultura*, 5/6, 71–72. [In Ukrainian].
- Maiorska, R. (1927). Scenario business. *Kultura i pobut*, 14, 12. [In Ukrainian].
- Medvediev, T. (1929). All-Ukrainian meeting in the script business. *Molodniak*, 6, 105–111. [In Ukrainian].
- Myslavskyi, V. (2018). *History of Ukrainian cinema 1896-1930: facts and documents*. (Vol. 2, pp. 473–500). Dim reklamy. [In Ukrainian].
- Narkompros USSR Zatonsky [Ed. Art.] (1923). *Proletkino*, 1/2, 10–11. [In Russian].
- O. SH. (1927). Perspectives of Ukrainian cinematography. *Kultura i pobut*, 48, 4–5. [In Ukrainian].
- Public reading of screenplays [Ed. Art.] (1924). *Kino-nedelja*, 37, 19. [In Russian].
- Orelowych, S. (1929). In the order of the proposal. *Kino*, 16, 2.
- Writers and Ukrainian cinema [Ed. Art.] (1928). *Kino*, 10, 15. [In Ukrainian].
- Piotrovskyi, A. (1928). Toward the Party Congress on the cinema: Cinema and writers. *Zhizn' iskusstva*, 3, 6. [In Russian].
- On the copyright of film scripts: Decree of the People's Commissariat of Education of the Ukrainian SSR dated December 31, 1927 (1928). *Biuletен Narodnoho Komisariatu Osvity*, 3, art. 21. [In Ukrainian].
- On copyright: Decree of the Ukrainian Central Executive Committee and the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR dated February 6, 1929 (1929). *Zbirnyk zakoniv ta rozporiadzhen robitnycho-selianskoho uriadu Ukrainy*, 7, art. 55. [In Ukrainian].



- On royalties for public performances of dramatic, musical, cinematographic, and other works: Resolution of the NKO of the Ukrainian SSR dated April 22, 1929 (1929). *Biuletен Narodnoho komisariatu osvity*, 27, art. 398. [In Ukrainian].
- On the state of work of the VUFKU. (1928). *Biuletен Vseukrainskoho komitetu spilky robotnykiv mystetstv*, 7, 3–5. [In Ukrainian].
- On the state and prospects of the film industry. (1927). Bulletin of the All-Ukrainian *Bjulletен Vseukrainskogo komiteta sojuza robotnikov iskusstv*, 11, 1–12. [In Ukrainian].
- Production work of the VUFKU in Odesa [Ed. Art.] (1923). *Silujety*, 14, 11. [In Russian].
- Radysh, V. (1926). Scenario crisis and ways of its liquidation. *Kultura i pobut*, 20, 6. [In Ukrainian].
- S. L. (1928). Some results of the film meeting. *Kino*, 3, 1. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, M. (1927). The policy of the People's Commissariat of Education in the field of arts. Speech at the Congress of Art Workers dated April 2, 1927. *Ukrrobotnik*, 58–62. [In Ukrainian].
- Starskyi. Letters to the Factory (1927). *Teatr, klub, kino*, 2, 12. [In Ukrainian].
- Teatral'naja nedelja*. (1925, May, 31). [In Russian].
- Helmno, Z. (1924). The production of the motion picture. *Komunist*, 170, 2. [In Ukrainian].
- Chronicle [Ed. Art.] (1923). *Ekran*, 1, 24. [In Ukrainian].
- Central Committee of the CP(B)U and the Plenum of the All-Ukrainian Central Committee of the Robmys Union on the Activities of the VUFKU [Ed. Art.]. *Kino-front*, 2, 31. [In Ukrainian].
- Shamin. (1927). About scripts: (Response to letters from the factory). *Teatr, klub, kino*, 9, 11. [In Ukrainian].
- Ways of work of the VUFKU [Ed. Art.]. (1924). *Komunist*, 167, 3. [In Ukrainian].
- Shub, O. (1927). Results and perspectives: (To the All-Ukrainian Cinema Meeting). *Kino*, 14, 4–5. [In Ukrainian].
- Yatko, M. (1928). By the back roads or by the conveyor? *Kino*, 6, 2. [In Ukrainian].
- Youngblood, D. (1993). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press. [In English].

Надійшла до редколегії 26.04.2023

**V. Myslavskiy**

Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**N. Markhaichuk**

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**В. Миславський**

доктор мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, Харків, Україна

**Н. Мархайчук**

кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, Харків, Україна

## НАПРЯМИ І ФОРМИ СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

**Н. А. Белік-Золотарьова**

Харківський національний університет мистецтв імені  
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна  
n.byelik@gmail.com

**N. Bielik-Zolotarova**

I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts,  
Kharkiv, Ukraine  
<http://orcid.org/0000-0003-3670-4037>

### **Н. А. Белік-Золотарьова. Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства**

Розвиток сучасної вітчизняної хорової виконавської практики ще не знайшов осмислення в музикознавчій науці, що визначає актуальність теми дослідження. Здійснено стислий аналіз стану українського сучасного хорового виконавства. Визначено напрями хорової виконавської практики сьогодення: *академічний, народний, естрадно-джазовий та їх синтез*. Створено типологію форм презентації хорового доробку: *концерт, перформанс, театралізоване дійство, шоу-проект, візуалізація, віртуальний проект та його різновиди*. Підкреслено посилення співпраці хормейстера з представниками позамузичних професій. Виявлено превалювання вітчизняного хорового доробку в українській хоровій виконавській практиці із суттєвим акцентом на патріотичному напрямі.

**Ключові слова:** *музичне мистецтво, музичний твір, хор, диригентська концепція, виконавська версія, сучасне хорове виконавство.*

### **N. Bielik-Zolotarova. Directions and forms of modern national choral performance**

**The purpose** of this paper is to examine the trends and forms of modern national choral performance.

**The methodology** is based on the use of systematic, terminological, ethnographic and interpretive methods of analysis.

**The results.** Choral performance is a component of choral culture, a communicative system formed in the process of building a performing interpretation and its realization. The need to comprehend the directions of modern choral performance with the identification of forms of its existence in society is an urgent task of the national choral science. As a result of the analysis of the performing versions of choral and orchestral choral works, the following directions of modern performing choral practice have been identified. *The academic*

*direction* is represented, in particular: E. Stankovych's "Ukraine. Music of War" performed by the National Academic Chapel "Dumka" (artistic director E. Savchuk) and the National Academic Symphony Orchestra (conductor V. Sirenko) — in the form of a concert at the closing of the XXXIV International Festival "Kyiv Music Fest-2023"; performance interpretation of "Misatango" ("Misa a Buenos Aires") by M. Palmeri by the choir and symphony orchestra of M. D. Leontovych Vinnytsia Professional College of Arts, the ensemble of modern dance "Grotesque" in the form of *visualization within the framework of the anniversary concert*; "Psalms of War" by E. Stankovych in the performance version of the choir and symphony orchestra of the Lviv National Opera House, conducted by I. Cherednichenko, directed by V. Vovkun, choirmaster — V. Yatsenko, media artist — O. Kindrativ — *a theatrical musical performance*; "My childhood was killed in the war" (modern songs arranged by R. Tolmachov and poems by L. Kostenko) was presented by the girls' choir "Vohonik" (O. Solovei) and the Choir of Boys and Young Men "Dzvinochok" (R. Tolmachov) in the form of *a performance*. The performance version of E. Petrychenko's choral symphony-performance "Illuminated by the Black Sun" (Choir of the National Opera of Ukraine, chief choirmaster B. Plish) is a synthesis of *performance and theatrical choral action*. *The folk direction* is represented by the show-project "We Are Ukrainians" (Hryhorii Verovka National Honored Choir: artistic director I. Kuryliv, production director H. Nenov).

At the present stage, *the pop-jazz direction* is characterized by the creation of concerts and projects in which the pop-jazz style of sound production is chosen in accordance with the style of the works performed.

*The virtual form* of presentation of choral works is represented by both choral groups of artistic institutions and all-Ukrainian projects.

**Conclusions.** As a result of a brief analysis of the current state of national choral performance:

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

1. the following directions in terms of the manner of sound formation were identified: academic, folk, pop-jazz and their synthesis;

2. the typology of forms of presentation of choral works has been created:

- concert. According to the theme, they are divided into the following types: concert as such, authorial, anniversary, reporting, memorial, gala concert;
- performance, theatrical performance, show project, visualization, which are types of theatricalization as a method of interpreting a choral work;
- virtual project (video presentation of a choral work, video clip, video concert, etc.).

**Keywords:** *musical art, musical work, choir, conductor's concept, performance version, contemporary choral performance.*

**Постановка проблеми.** Хорове виконавство є складовою хорової культури, комунікативною системою, що виникає в процесі створення виконавської інтерпретації та її реалізації. Стан сучасної вітчизняної хорової виконавської практики на сьогодні ще не знайшов усвідомлення в музикознавчій науці. Необхідність осмислення напрямів і форм сучасного хорового виконавства є *актуальним завданням* українського хорознавства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У розвідках вітчизняних науковців значна увага приділяється як загальним питанням музичного виконавства, так і вивченню специфіки виконавської діяльності окремих спеціалізацій.

Питання музичного виконавства як різновиду художньо-творчої діяльності розглядає В. Белікова, Л. Касьяненко аналізує семантику фактури, виконавські проблеми в історичному ракурсі — Н. Жайворонок. Проблемним ситуаціям інструментального й вокального виконавства присвячені, відповідно, розвідки П. Муляра, Т. Сирятської, І. Сухленко, О. Феке-те; І. Ботвінової, Н. Говорухіної, О. Філатової. М. Давидов у посібнику «Виконавське музикознавство» підсумував надбання українських науковців стосовно цієї галузі музикознавства.

Розмаїття хорових виконавських проблем розглянуто в монографіях О. Батовської («Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella», 2017), Є. Бондар («Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості», 2019),

О. Летичевської («Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова», 2018); посібнику Л. Бутенка («Оперно-хорове виконавство», 2002), статтях Ю. Воскобойнікової («Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звукопластичної та словесно-музичної адекватності», 2003), Ю. Пучко («Сучасна хорова музика: до проблеми інтерпретації», 2007 р.), Ю. Іванової («Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства», 2011), В. Бойка («Специфіка професійної діяльності диригента академічного хору», 2019) та ін. Сутність хорового виконавства як категорії хорознавчої науки було виявлено в статті «Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства» (Белік-Золотарьова, 2023).

**Мета статті** — здійснити огляд сучасного стану вітчизняного виконавства з виявленням напрямів і форм його буття в соціумі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У сучасному хоровому виконавстві Є. Бондар виявила кілька стильових тенденцій, а саме:

- «дотримання “суворого” академічного стилю, якому притаманно використання виключно академічної вокальної манери звуковидобування, статичності колективу;
- формування “експериментального” виконавського стилю: володіння кількома манерами звуковидобування (академічною, народною, естрадно-джазовою), використання <...> театралізації <...>;
- становлення “універсального” виконавського стилю. Колективи — представники даного напрямку розвитку володіють можливістю вибирати комплекс художнього впливу в залежності від музики, цільової аудиторії, концепції концерту» (Бондар, 2019, с. 53).

Дослідниця доходить висновку, відповідно до якого запровадження саме «універсального» виконавського стилю надає хоровим колективам широких можливостей. Як один із прикладів Є. Бондар наводить цитату Л. Бухонської щодо виконання «твору “Золотослов” Л. Дичко», яка зазначала про «новий підхід до амплуа хору, який би своєю поведінкою, своєю участю в мізансценах створював дію» (Костюк, 2003, с. 102). Далі йдеться про те, що хоровий колектив «Хрещатик» «збагатила <...> співпраця з відомими

режисерами, разом з якими робили постановки концертних програм, — знавцями не тільки музичних вистав, а й особливостей саме хорового жанру» (там само). І хоча в якості прикладу обрано твір оперного жанру, де хор не може бути поза сценічною дією, у концертному виконанні така співпраця щодо театралізації хорового *opus*'у Л. Дичко, безперечно, сприяла розкриттю, але, підкреслимо, не повною мірою, задуму композиторки, адже тільки театральна постановка буде адекватним втіленням художніх образів хорової опери *a cappella* «Золотослов».

Виникає питання й стосовно паралелей другої та третьої стильових тенденцій сучасного хорового виконавства, означених Є. Бондар, відповідно: «експериментального» й «універсального» виконавського стилю. Видається, що висновок дослідниці про універсальність виконавського хорового стилю, який надає можливість обрання комплексу художньо-виражальних засобів, що безпосередньо залежать від концепції концерту, змісту програми виступу, слухацької аудиторії, може бути віднесеним і до експериментального. Адже експеримент запроваджується саме для посилення розкриття замислу композитора, що й зумовлює театралізацію, застосування світлових та просторово-рухових рішень, відеоряду, різних манер звукоутворення. Як приклад, ще 1982 р. В. Палкін в інтерпретації обробки І. Бідака української народної пісні «Ой, на Івана, та й на Купала» поєднав солістку, яка виконувала композицію в народній манері, з академічним співом на той час аматорського камерного хору, що викликало захоплення слухацької аудиторії. На початку XXI ст. у композиції «Прощавай, ХХ століття» В. Мужчиля солістка і вже професійний камерний хор Харківської обласної філармонії співали в естрадно-джазовій манері, ритмічно рухаючись сценою. Це, безсумнівно, було експериментом, креативним рішенням, яке сприяло розкриттю задуму композитора. Наведені приклади засвідчують універсальність виконавського стилю колективу.

Нині поєднання різних манер хорового звукоутворення репрезентують, наприклад, камерний

хор «Леонтович-капела» (Вінниця, художній керівник О. Бабошина), Муніципальний хор «Елефтерія» (Кропивницький, художній керівник Ю. Левченко). Для програм «Миттєвості», «Літні тони» вінницького хорового колективу притаманний академічний стиль виконання, а, наприклад, для «У ритмі суперхітів» — естрадний. Синтез народного й академічного вокалу — в обробці української народної пісні-плачу «Да що на горі імбер» Є. Савчука, естрадного й академічного — «Без бою» гурту «Океан Ельзи». Муніципальний хор «Елефтерія» створив джазову програму, у якій синтезував академічну й джазову манери: в академічній виконали “*Little Jazz Mas*” В. Chilcott, “*Jazz Missa Brevis*” W. Todd, у джазовій — “*I got shoes*” (arr. R. Shaw), “*What a wonderful world*” (arr. K.-F. Jehrlander) та ін. У репертуарі хорового колективу аранжування пісень, створених за часів війни («Враже» ANGY KREYDA, «Не відступати» гурту «СКАЙ»), де запроваджується естрадна манера виконання, і духовні композиції минулого (М. Вербицький «Отче наш»), і сучасності (І. Алексійчук «Мій голос до Господа»), у звучанні яких академізм поєднано з молитовністю, заглибленням у сакральний зміст творів.

У сучасному хоровому виконавстві дедалі більшої ваги набуває співпраця хормейстера, режисера, балетмейстера у створенні виконавського продукту, що розкриє на рівні синтезу мистецтв художню ідею хорового твору, сприятиме отриманню естетичної насолоди слухацькою аудиторією. У висловлюваннях Л. Бухонської йдеться як про різноманітні концертні програми, так і про хорову оперу *a cappella* Л. Дичко «Золотослов». Але це, на наш погляд, все ж таки різні рівні театралізації хорового виконавства, тому що опера, як синтез музики і драми, *a priori* потребує від виконавців участі в сценічній дії як співаків-акторів.

Прикладом театралізації хорового виконавства, на нашу думку, є інтерпретація “*Misatango*” (“*Misa a Buenos Aires*”) М. Палмері<sup>1</sup> вінницькими виконавцями навесні 2023 р., а саме 27 квітня. Хор і симфонічний оркестр Вінницького

<sup>1</sup> Виконавські версії цього твору за часів війни створили відомі українські хорові колективи, зокрема LIATOSHYNSKYI CAPELLA (диригент А. Сиротенко), Муніципальний камерний хор «Легенда» (м. Дрогобич, диригент Н. Самокішин).

фахового коледжу мистецтв ім. М. Д. Леонтовича, ансамбль сучасного танцю «Гротеск», солісти (К. Кушнір — вокал, Є. Прокопенко — бандонеон) відтворили виконавську версію, концепція якої — боротьба Добра і Зла, прагнення людини до Бога. Співпостановники: диригент — І. Маринчук, хормейстерка — заслужена діячка мистецтв України О. Бабошина, балетмейстер — Д. Кулик ретельно вивчали партитуру, знаходячи, на їхню думку, приховані змісти. Так виникла диригентська концепція щодо візуалізації змісту: балерина, яка уособлювала людську Душу та її перетворення в костюмах чорного, червоного і білого кольорів; троє чоловіків у чорних костюмах, котрі стали символами Зла і Янгол-охоронець, образ якого втілював хореограф-постановник. Балет був задіяний у трьох частинах меси: *Kyrie*, *Benedictus* і *Sanctus*, які стали ключовими в розгортанні умовного сюжету твору. Ансамбль сучасного танцю «Гротеск» створив не просто точне «відтворення музичного руху в пластиці, а точне відтворення його смислового навантаження» (Воскобойнікова, 2011, с. 259). Якщо хор, симфонічний оркестр і солісти перебували на сцені, то танцівники переміщалися зі сцени до глядацької зали, залучаючи присутніх до співтворчості, що свідчить про ознаки перформансу. Безперечно, виконавську версію посилили розмаїття світлових рішень і костюми артистів хору, де були поєднані чорні й червоні кольори, відповідно до жанру аргентинського танго. Відповідно до висновків Ю. Мостової, підкреслимо, що «міра адекватності виконавської театралізації» (у цьому випадку її різновиду — візуалізації) «музичного твору його ідеальній авторській версії <...> визначає характер кінцевого співвідношення виконавського результату та авторського задуму» (Мостова, 2003). М. Палмері, переглянувши цю театралізовану версію, створив відеозвернення, де привітав виконавців з успіхом.

Інший рівень театралізації запроваджує камерний хор «Софія» (художній керівник О. Шамрицький) у проекті «Звуки Донбасу» — виконавській версії хорової симфонії-перформансу «Осяяні чорним сонцем» Є. Петриченка (на тексти репресованих українських письменників В. Стуса, І. Калинця, М. Чернявського та

поетеси-сучасниці Л. Александрової). Зазначимо, що перформанс, заманіфестований у жанровому імені твору композитором, потребував, з одного боку, постановки просторово-рухомих дій артистів хору, з іншого — передбачав і деяку спонтанність, фактор несподіванки. Водночас, Є. Петриченко підкреслював, що «Постановка перформансу — це робота не тільки композиторська. Це робота і режисера-постановника, і хореографа, і хормейстера, і диригента» (Кулик, 2023). Хормейстер проекту К. Ленчик, який керував прем'єрою в м. Покровськ 21 серпня 2021 р., наголошував, що режисерка Ю. Алексеєва створила сценічне оформлення кожного номеру, яке сприяло єдності масштабного твору. Артисти хору співали напам'ять, адже їх участь у сценічній дії була надважливою. Для створення відчуття прадавнього колориту і настройки хору були задіяні дрімба, калімба, бубон, сопілка, глюкофон. Диригента, за задумом постановників, «було вирішено максимально сховати <...> між хористами й зробити його центральною фігурою, яка об'єднуватиме довкола себе співаків і зсередини керуватиме ними» (Golynska, 2021). Чорно-білі костюми артистів хору символізували темряву й світло, а руни на їхніх обличчях повертали до прадавніх часів, стали магічним атрибутом розкриття художнього змісту. Диригент у цій постановці, по суті, уособлював образ віщуна-жреця, який завдяки переконливій акторській подачі, сценічній пластиці, співу та грі на різних інструментах став своєрідним провідником глибинних сенсів минулого до сьогодення.

Однією з важливих тенденцій сучасного вітчизняного хорового виконавства є превалювання українського хорового доробку як минулих епох (М. Дилецький «Воскресенський канон» — “PARTES”), так і сьогодення (С. Луньов «Різдвяні гімни» — LIATOSHYNSKYI CAPELLA: CHOIR, Р. Толмачов «Псалми Давидові» — Хор ім. В. Газінського, Вінниця); народної творчості в композиторських і хормейстерських обробках («Не стій, вербо» М. Гобдича, «Гей, соколи» О. Токар). З початком агресії Росії визначальною стає патріотична тема у виконавській хоровій практиці, створення версій, знакових для українського мистецтва творів («Степом, степом»

А. Пашкевича, «Україно» Т. Петриненка), презентація нових авторських композицій («Музика війни» Є. Станковича), втілення у хорovому звучанні сучасних естрадних творів («Без бою» — «Океан Ельзи», «Козацькому роду нема переводу» Jerry Neil в обробці для хору) та ін.

Надзвичайно зворушливий хорovий перформанс «Мое дитинство вбите на війні» 4 червня 2023 р. презентували київські дитячі хорovі колективи: дівочий хор «Вогник» під керівництвом О. Соловей і Хорova капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» під орудою заслуженого артиста України Р. Толмачова. За основу музично-поетичного проекту взято авторські акустичні версії пісень, написаних під час війни, в аранжуванні Р. Толмачова; вірші Л. Костенко, створені протягом останнього року. Р. Толмачов підкреслив: «За 14 місяців були народжені пісні, які стали символом нашої боротьби, які співає весь світ, музика та поезія, яка залишиться у пам'яті поколінь та стане літописом цих буремних подій» (Скотнікова, 2023). Виразний спів хорovих колективів у поєднанні зі сценічно-рухомими діями і використанням медіатехнологій сприяв створенню проникливих художніх образів.

Потужно патріотична тема прозвучала в меморіальному концерті «Я зйду колоском» 11 лютого 2024 р. до дня народження народно-го артиста України А. Пашкевича (1938–2005). Чернігівський академічний народний хор під орудою заслуженого діяча мистецтв України В. Коцура створив непересічні виконавські версії видатних творів композитора, зокрема «Пролітали журавлі Україною», «Степом, степом», «Україна моя».

Унікальний патріотичний шоу-проект «Ми — українці» (режисер-постановник Г. Нєнов) створив Національний заслужений хор імені Григорія Верьовки (художній керівник — народний артист України І. Курилів), де поєдналися: «цей неймовірний культурний скарб, який несе в собі хор Верьовки, і сучасні мультимедійні технології <...> з неймовірною кількістю колаборації. Музичних і візуальних експериментів. І це буде перший прецедент такого формату» (Карлашук & Сергієць, 2023).

Відбувається поєднання і декількох тематичних ліній. Так, просвітницька місія проекту

«Звуки Донбасу» 2021 р. з виконанням хорovої симфонії-перформансу «Осяяні чорним сонцем» Є. Петриченка поєднувалася з патріотичною ідеєю, ідеєю єднання Сходу і Заходу нашої держави. Після 24 лютого 2022 р. значно посилену патріотичну тему, пронизливі поєднання прадавнього і сучасності, відгомін воєнних жахів містила виконавська версія цього твору, створена під орудою народно-го артиста України Б. Пліша (хореограф О. Майбенко) LIATOSHYNKYI CAPPELLA: CHOIR (4 жовтня 2022 р.) та хором Національної опери України (24 лютого 2023 р.) Диригентська концепція, узгоджена з композитором, передбачала створення умовного сюжету, задля чого були здійснені перестановки деяких частин, а головним героєм хорovої симфонії-перформансу «Осяяні чорним сонцем» став Воїн, який боронить Україну нині, у часи російсько-української війни.

Легенда про існування прадавніх воїнів, які були осяяні чорним сонцем, перегукувалася у відеоряді постановки Національної опери із символами героїчного полку «Азов». Символи твору: авдіївський мурал; скіфські баби, що лишилися з прадавніх часів; Рутченкове поле — символ розстріляного українського Відродження, посилені сценографією, відеорядом, сценічними костюмами, і головне — тембрально-насиченим звучанням хорovого колективу з надзвичайно виразним словом. Виконавська версія хору Національної опери України вражає неймовірною динамічною шкалою, розмаїттям штрихів, де поєднуються «повітряне» legato й акценти-скандування, то пристрасні, то благальні з потужними кульмінаціями. Символічно й те, що прозвучала хорova симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем» Є. Петриченка в концерті «Україна вільна та незламна». Саме незламність і віру в Перемогу демонстрували артисти хору, згуртовуючись під проводом головного героя — Воїна. Авторське жанрове ім'я — хорova симфонія-перформанс — передбачало не тільки тлумачення композитором хору а cappella як оркестру, але й появу, зокрема, в останній частині тематичного «відгону» попередніх частин, що було посилено аналогічним рішенням у відеопроєкції. А номер «Повертайся живим», по суті, став у цій постановці загальноукраїнською молитвою з щемливими фото, де

в одному дівчинка тримає плакат: «Тату, повертайся живим!». Таким чином, виконавська версія хору Національної опери України під орудою Б. Пліша синтезувала ознаки перформансу й театралізованого дійства.

Уже під час повномасштабної війни з Росією написані твори, що з потужною силою відтворюють воєнну тему. Чільне місце серед них посідає масштабний *opus* Є. Станковича «Україна. Музика війни» для симфонічного оркестру і хору (лібрето В. Вовкуна), прем'єра якого відбулася 8 жовтня 2023 р. на закритті XXXIV Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест-2023». Три частини твору в інтерпретації Національної академічної капели «Думка» (художній керівник — народний артист України Є. Савчук) і Національного академічного симфонічного оркестру (диригент — народний артист України В. Сіренко): «Музика війни», «Колискова для вбитих дітей» і «Псалми війни» на вірші Т. Шевченка, Л. Костенко, В. Симоненка і Псалмів Давида стали реквіємом за тисячами загиблих і, разом з тим, це прагнення до боротьби з ворогом і втілення віри в Перемогу. Необхідно наголосити, що ідея твору була згенерована видатним українським хоровим диригентом Є. Савчуком<sup>1</sup>, а художнє втілення оркестрово-хорової композиції Є. Станковича в хорових звукообразах керованого ним хорового колективу (хормейстер проекту — А. Савчук) вражає високим академізмом, могутністю і проникливістю водночас, потужними драматичними вершинами й пронизливою, тихою кульмінацією у «Колісковій».

Виконавську версію твору Є. Станковича в новій редакції зі зміною назви репрезентували симфонічний оркестр і хор Львівської національної опери. Театралізоване музичне дійство «Псалми війни» створила постановочна група у складі диригента І. Чередніченка, режисера — народного артиста України В. Вовкуна, хормейстера В. Яценка, медіахудожника О. Кіндратіва, художників світла О. Мезенцева і А. Гоця. «Псалми війни» містять чотири частини: «Музика війни», «Чорна рілля ізорана», «Колискова», «Псалма війни», у яких зафіксовано, на думку

очільника проекту В. Вовкуна, «біль і жорстокість цієї війни, увесь спектр емоцій, які ми відчули протягом цього часу. З іншого боку, він містить надзвичайно потужний заклик — одвічне Шевченківське “Борітеся — поборете!” і пересторогу для світу — “...сьогодні ми, а завтра ви”» (Сліпченко, 2023). Візуальний ряд посилює відчуття реальних подій, викликаючи асоціації з бомбосховищем, з евакуацією, а фотографії зруйнованих сіл і міст України викликають жагу до помсти, готовність вистояти і вибороти волю. Буденні костюми, діти з іграшками, домашні тварини в переносках, статика в сценографії, змучені обличчя артистів хору, а головне — їх спів, у якому завдяки широкій динамічній шкалі звучать патетика і благання, заклик до боротьби з ворогом і віра в перемогу.

Віртуальний хор, як одна з форм хорового виконавства, в Україні активізувався ще 2019 року, під час пандемії, за неможливості праці хоровими колективами *offline*. Нині це єдина можливість для хорових колективів у містах, що потерпають від постійних обстрілів ворога, продовжити творче життя. Хорове виконавство віртуального типу репрезентує такі види: власне віртуальний хор, відеокліп, відеоконцерт, відеопрезентація тощо. Як приклади наведемо такі проекти часів війни: Об'єднаний Український хор («Живи, Україно» М. Гайворонського, 2022 р., хормейстер — Ю. Левченко), Хор хлопчиків та юнаків Київського державного музичного ліцею («Молитва за Україну» М. Лисенка, 2022 р., хормейстер М. Коваль), хорові колективи студентів Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського («Ubi Caritas» Ola Gjelio, 2023 р., хормейстер О. Фартушка) та Харківської державної академії культури («То не вітер віє...» І. Гайдена, 2023 р., хормейстер — В. Бойко) та ін. Отже, *віртуальна форма* презентації хорового доробку представлена як хоровими колективами мистецьких закладів, так і загальноукраїнськими проектами.

**Висновки.** У підсумку стислого аналізу сучасного стану українського хорового виконавства:

**Виявлені напрями стосовно манери звукоутворення:** академічний, народний, естрадно-джазовий та їх синтез.

<sup>1</sup> Згадаємо у зв'язку із цим також кантату-поему «Гамалія» М. Скорика, ораторію «Барбівська коляда» Г. Гаврилець.

Створена **типологія форм презентації хорового доробку**:

- **концерт**. За тематикою розподіляються на такі види: концерт як такий, авторський, ювілейний, звітний, меморіальний, гала-концерт;
- **перформанс, театралізоване дійство, шоу-проект, візуалізація**, що є різновидами **театралізації** як методу інтерпретації хорового твору;
- **віртуальний проєкт** (відеопрезентація хорового твору, відеокліп, відеоконцерт тощо).

Підкреслено посилення співпраці хормейстера з представниками позамузичних професій. Виявлено превалювання вітчизняного хорового доробку в українській хоровій виконавській практиці із потужним акцентом патріотичного напрямку.

Подальше дослідження запропонованої теми вважається перспективним, адже сучасне хорове виконавство в Україні навіть за часів війни вражає різноманіттям і отримує значний розвиток.

### Список посилань

- Белік-Золотарьова, Н. (2023). Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXI, 184–206.
- Бондар, Є. (2019). *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія*. Астропринт.
- Воскобойнікова, Ю. (2011). Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації. *Культура України*, 35, 254–263.
- Карлашчук, В., & Сергієць, А. (2023, Вересень 11). «Ми Українці»: до свого 80-річчя хор Верьовки вирушає у міжнародне благодійне турне. *Suspilne.media*. <https://suspilne.media/570419-mi-ukrainci-do-svogo-80-ricca-hor-verovki-virusae-u-miznarodne-blagodijne-turne/>
- Костюк, Н. (2003). Хоровий процес очима виконавця. *Театр. Музика. Кіно: студії мистецтвознавчі*, 2, 99–106.
- Кулик, В. (2023). Євген Петриченко: «Я намагаюся бути щирим у кожному своєму творі». *Музика*. <https://mus.art.co.ua/yevhen-petrychenko-ya-namahaiusia-buty-shchyrym-u-kozhnomu-svoiemu-tvori/>
- Мостова, Ю. (2003). *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації* [Автореферат дисертації кандидата, Харківська державна академія культури]. Харків.
- Скотнікова, О. (2023, Червень 4). «Моє дитинство вбите на війні»: київські дитячі хори «Дзвіночок» та «Вогник» презентували музичний перформанс. *Вечірній Київ*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/83733/>
- Сліпченко, К. (2023, Жовтень 13). У Львівській опері покажуть «Псалми війни» на музику Євгена Станковича. *Zaxid.net*. [https://zaxid.net/u\\_lvivskiy\\_operi\\_pokazhut\\_psalmi\\_viyni\\_na\\_muziku\\_yevgena\\_stankovicha\\_n1572574](https://zaxid.net/u_lvivskiy_operi_pokazhut_psalmi_viyni_na_muziku_yevgena_stankovicha_n1572574)
- Golynska, O. (2021, Серпень 23). Звуки Донбасу — Осяяні чорним сонцем. *Музика*. <https://mus.art.co.ua/zvuky-donbasu-osiaini-chornym-sontsem/>

### References

- Bielik-Zolotarova, N. (2023). Choral Performance as a Category of Modern Ukrainian Integrated Art History. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, XXXI, 184–206. [In Ukrainian].
- Bondar, Ye. (2019). *Artistic and Stylistic Synthesis as a Phenomenon of Modern Choral Creativity: A Monograph*. Astroprynt. [In Ukrainian].
- Voskoboinikova, Y. (2011). Typology of criteria for the adequacy of performance interpretation. *Culture of Ukraine*, 35, 254–263. [In Ukrainian].
- Karlashchuk, V., & Serhiets, A. (September 11, 2023). “We are Ukrainians”: on the occasion of its 80<sup>th</sup> anniversary, the Verovka Choir embarks on an international charity tour. *Suspilne.media*. <https://suspilne.media/570419-mi-ukrainci-do-svogo-80-ricca-hor-verovki-virusae-u-miznarodne-blagodijne-turne/> [In Ukrainian].
- Kostiuk, N. (2003). The choral process through the eyes of a performer. *Teatr. Muzyka. Kino: studii mystetstvovnavchi*, 2, 99–106. [In Ukrainian].
- Kulyk, V. (2023). Yevhen Petrychenko: “I try to be sincere in every work I do”. *Muzyka*. <https://mus.art.co.ua/yevhen-petrychenko-ya-namahaiusia-buty-shchyrym-u-kozhnomu-svoiemu-tvori/> [In Ukrainian].
- Mostova, Yu. (2003). *Theatricalisation of Choral Works as a Method of Artistic Interpretation* [Candidate’s thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Skotnikova, O. (June 4, 2023). “My childhood was killed in the war”: Kyiv children’s choirs “Dzvinochok” and “Vohonik” presented a musical performance. *Vechirniy Kyiv*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/83733/> [In Ukrainian].



- Slipchenko, K. (October 13, 2023). The Lviv Opera will present Psalms of War set to music by Yevhen Stankovych. *Zaxid.net*. [https://zaxid.net/u\\_lvivskiy\\_operi\\_pokazhut\\_psalmi\\_viyni\\_na\\_muziku\\_yevgena\\_stankovicha\\_n1572574](https://zaxid.net/u_lvivskiy_operi_pokazhut_psalmi_viyni_na_muziku_yevgena_stankovicha_n1572574) [In Ukrainian].
- Holynska, O. (August 23, 2021). Sounds of Donbas — Illuminated by the black sun. *Muzyka*. <https://mus.art.co.ua/zvuky-donbasu-osiaiani-chornym-sontsem/> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 11.12.2023

**Н. А. Белік-Золотарьова**

заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

**N. Bielik-Zolotarova**

Honored Art Worker of Ukraine, Candidate of Art Criticism, professor, Choral and Opera-Symphonic Conducting of I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

## РЕЖИСЕРСЬКІ СПОСОБИ ЗОБРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В ХУДОЖНІХ КІНОФІЛЬМАХ УКРАЇНИ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

**В. В. Вітрів**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
 імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна  
 vitriv210@gmail.com

**V. Vitriv**

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and  
 Television, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-1491-3463>

### **В. В. Вітрів. Режисерські способи зображення соціальної проблематики в художніх кінофільмах України доби Незалежності**

У статті розглянуто використання режисерського інструментарію в авторських способах зображення соціальної проблематики. Предметом дослідження є режисерські способи фіксації соціальної проблематики в художніх кінофільмах України доби Незалежності. У результаті аналізу способів зображення соціальної проблематики в художніх кінофільмах України доби Незалежності виявлено, що основою висвітлення соціальної проблематики для авторів-режисерів є драматургічний конфлікт, на базі якого розвивається історія в кінофільмі. Саме певна соціальна проблема стає або контекстовою складовою, або каталізатором, що вмотивовує вчинки протагоніста. Драматургічний конфлікт є мотивом для вибору стилістичного вирішення фільму, яке реалізують певним режисерським інструментарієм. Висвітлюючи соціальну проблематику, вітчизняні автори розробляють інструментарій режисера з метою самоідентифікації українського суспільства.

**Ключові слова:** *режисура художнього фільму, соціальна проблематика, інструментарій режисера-протагоніста, стилістика фільму, художні кінофільми України доби Незалежності.*

### **V. Vitriv. Director's approaches to representation of social problems in Ukrainian cinema of the independence era**

**The purpose of the research.** The article studies director's approaches to ways of representation of social problems as an expression of the author's worldview.

**The main objective** of the study is the work of directors with the author's stylistic ideas in Ukraine cinema during the independence era.

**The methodology.** The following scientific research methods are applied in this article: the exploratory method (for gathering information on the chosen topic),

the deductive method (for isolating specific stylistic characteristics of films within the broader context of Ukrainian cinema in the independence period), comparative (for highlighting the individual director's method), and method of generalization (for drawing conclusions).

**The scientific novelty of the study** is the identification of the peculiarities of director's toolkit, which authors use to expand the ways of representation of social problems in feature films of the independent Ukraine for the sake of self-identification of Ukrainian society.

**Conclusions.** The analysis of the ways in which social problems are represented in Ukrainian feature films of the independence era has revealed that the main tool used by authors-directors to highlight social issues is a dramatic conflict, on the basis of which the protagonists' story develops. Most of the time, it is a certain social problem that either becomes a contextual component or is used as a catalyst that motivates the protagonist's actions. It is the dramatic conflict that motivates the choice of the author's stylistic solution to the film, which is implemented with certain director's tools. By highlighting social problems, Ukrainian authors develop a director's toolkit for the sake of self-identification of Ukrainian society.

**Keywords:** *directing a feature film, social problems, director's toolkit, method of representation of social problems, cinematography of the independent Ukraine.*

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** В Україні активно зростає кількість художніх кінофільмів, які зображають актуальну для країни соціальну проблематику. Така тенденція свідчить про появу вітчизняних режисерів, які мають потребу в осмисленні явищ сучасного суспільства. Це водночас зумовлює необхідність фіксації певних проблем соціуму з метою самоідентифікації українського суспільства. Таким чином, в Україні з'являються

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

нестандартні авторські висловлювання, які потребують особливого способу реалізації. Варто виокремити та проаналізувати ці способи як індивідуальні стилістичні підходи режисерів до зображення певної соціальної проблематики. Означений аналіз має на меті виокремити авторські прийоми заради визначення режисерського інструментарію, яким користуються для вираження проблематики цього типу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Режисерські способи зображення соціальної проблематики активно досліджують американські, європейські науковці та кінокритики. Наприклад, французький дослідник Філіп Меснард (Philippe Mesnard) аналізує особливості авторського почерку у фільмах світових кінорежисерів, намагаючись визначити підходи до використання інструментарію, що зображає певну соціальну проблематику (Mesnard, 2003). Також Ф. Меснард окреслює окремі тематичні сфери, які досліджують автори в межах соціальної проблематики. Вітчизняні науковці, котрі аналізують розвиток кінематографу України доби Незалежності (Зубавіна, 2007; Тримбач, 2019), хоча і окреслюють звернення вітчизняних авторів до соціальної проблематики, але не розглядають її з погляду режисерського інструментарію. Водночас у сфері кінокритики та публіцистики це питання обговорюється набагато активніше, що надає матеріал для здійснення фактологічного аналізу статей, проведення інтерв'ю вітчизняних кінокритиків та журналістів (О. Коркодим, Д. Слободяник, Я. Друзюк). Попри наявність більш поглиблених оглядів зображення вітчизняними режисерами соціальної проблематики, слід зазначити, що ці тексти також не містять докладного вивчення інструментарію режисера. Таким чином, це актуальне для українського кіно явище потребує поглибленого та послідовного наукового дослідження, адже на теренах України його використання має індивідуальні особливості, які залежать від новаторських пошуків авторів у певний період часу.

**Мета статті** — проаналізувати та виокремити способи зображення соціальної проблематики України доби Незалежності вітчизняними авторами та охарактеризувати їхній авторський підхід у використанні режисерського інструментарію.

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

Видатний італійський режисер та один з основоположників італійського неореалізму Вікторіо де Сіка (Vittorio De Sica) у своєму фільмі «Шуша» («Sciusià», 1946) шукає простір для вираження авторського задуму через соціальну проблематику, що була притаманна повоєнній Італії. Автор зосереджує увагу на робітничому класі, який у ті часи мав найскрутніше соціальне становище. В. де Сіка обирає персонажами кінострічки двох хлопчиків, котрі, попри дитячі мрії, вимушені заробляти на життя чищенням взуття на околицях Риму. Вибір персонажів, що репрезентують проблему бідності та вимушене жертвування життям заради грошей, є основою авторського задуму, який відображає становище Італії того часу. Аналізуючи пошуки В. де Сіки, французький кінокритик та теоретик кіно Андре Базен (Andre Bazin) зазначає, що, попри зіпсоване й спустошене соціальною невлаштованістю дитинство персонажів фільму «Шуша», автору-режисерові вдалося відобразити їхні вміння перетворювати свою бідність на чудові мрії (Bazin, 1961). В. де Сіка використовує соціальну проблематику як тло для вираження іншого змістового пласту, а саме конфлікту бажань та дійсності. Персонажі фільму В. де Сіки мріють придбати коня й брати на ньому участь у кінних скачках, але бідність не дозволяє цього зробити. До цього конфлікту, що базується на протиставленні бідності та заможності, автор-режисер звертатиметься і в майбутніх роботах, адже використовуватиме соціальну проблематику як інструмент вираження авторського задуму. Такий підхід запозичать і режисери-послідовники в Європі (Франсуа Трюффо (Les quatre cents coups, 1959), Кен Лоуч (Kes, 1969), Майк Лі (Life is sweet, 1990), Жан-П'єр і Люк Дарденни (Le fils, 2002) та ін.), що зображатимуть соціальну проблематику у своїх кінофільмах.

У зв'язку зі здобуттям Україною Незалежності в суспільстві виникла потреба в переосмисленні власного світогляду, сформованого за доби Радянського Союзу. Авторі-режисери звертаються до критичного осмислення дійсності та різними методами розробляють цю конфліктологію, що стає інструментом самоідентифікації. Приміром, режисерка Кіра Муратова

в кінофільмах «Чутливий міліціонер» (1994) та «Другорядні люди» (2001) використовує авторське стилістичне вирішення, як і у фільмах радянської доби. Багатофігурні композиції, заплутаність сюжету та гротескна гра акторів є невіддільною особливістю режисерського почерку К. Муратової, але такий підхід виражає авторське ставлення більше як ставлення до людських якостей, аніж до якостей конкретного суспільства. Тому К. Муратова, зберігаючи авторський підхід до зображення дійсності, осмислює людську природу, але не проблематику суспільства. Саме осмисленням проблематики суспільства займається більшість авторів-режисерів України доби Незалежності, що звертаються до соціальної проблематики, яка притаманна країні в певний часовий проміжок.

Одним із прикладів осмислення дійсності через соціальну проблематику є кінофільм «Сьомий маршрут» (1997) режисера Михайла Ілленка. У цій кінострічці автор звертається до проблеми еміграції. Історія фільму «Сьомий маршрут» розповідає про молоду дівчину (персонаж Незнайомка у виконанні Вікторії Малекторович), котра приїхала з-за кордону заради того, щоб познайомитися із Києвом, у якому росла її матір. Вона, разом із групою туристів-іноземців, вирушає на екскурсію, яку проводить поет та екскурсовод Данило Притулюк (виконавець ролі — Юрій Євсюков). Головними персонажами кінострічки є персонажі В. Малекторович та Ю. Євсюкова, через стосунки яких М. Ілленко виражає авторський задум. Іноземка не розуміє української мови та світу України загалом, але має українське коріння та спогади матері про життя в Києві до еміграції. За збігом обставин виявляється, що долі її матері та Данила Притулюка певним чином перепліталися в минулому. Такий збіг, хоча і непослідовно викладений у сценарії, є смисловим акцентом фільму, адже відіграє ключову роль у зображенні проблематики еміграції. У результаті зближення Незнайомки з Притулюком відбувається своєрідне з'єднання дівчини-іноземки зі своїм українським корінням. Іноземка знаходить у Притулюці друга та, попри нерозуміння мови, сприймає нового приятеля як близьку людину. Слід зазначити, що і сам Данило Притулюк проходить певний етап

еволюції. На початку історії він перебуває в доволі пригніченому стані та має певне відчуття загубленості, але по мірі розвитку стосунків із Незнайомкою він змінюється та повертається до відчуття повноцінності життя.

Зображальна стилістика в кінофільмі М. Ілленка «Сьомий маршрут» є своєрідним колажем стилів: від поетичного символізму в ілюстрації віршів Притулюка до репортажного способу зйомки в сценах екскурсії. Такий підхід до створення стилістичного вирішення є способом імітації колориту, що притаманний періоду 1990-х рр. в Україні. Розвиток телебачення, переосмислення досвіду кінематографа та популяризація масової культури становлять мультифактурний спосіб візуального викладу. Отже, у кінофільмі «Сьомий маршрут» режисер М. Ілленко висвітлює проблематику еміграції через конфлікт взаєморозуміння іноземців з українським корінням їх предків. Цей конфлікт реалізовано в стосунках між двома персонажами, дія яких спрямована на взаєморозуміння один одного.

Іншим прикладом відображення соціальної проблематики є художній кінофільм «Мийники автомобілів» (2001) режисера Володимира Тихого. «Мийники автомобілів» — це історія про підлітків, що за долею обставин знаходять відраду в житті на вулиці та займаються власним бізнесом — миттям автомобілів. В. Тихий осмислює становище України в 1990-х рр. через спосіб життя дітей, що диктує означений період часу. Автор конструює колективний персонаж на базі персонажів-підлітків. Протагоністи намагаються триматися в компанії приятелів-однолітків, адже прагнуть відчутти причетність до сімейного кола хоча б серед друзів на вулиці. В. Тихий зображає контекст, що оточує протагоністів, демонструючи характерні особливості історичного періоду: бандитизм та соціальну нерівність. Персонажі-підлітки існують саме між цими двома явищами і прагнуть знайти своє місце в соціумі.

В. Тихий зазначає, що прагнучи достовірно відтворити умови існування України періоду 1990-х рр., тому і надихався авторським стилем кінорежисера-документаліста Ігоря Малахова (Коркодим, 2015, EP). У процесі пошуків

зображальної стилістики, що достовірно відображала б реалії 1990-х рр. в Україні, автор створив ідею фільму «Мийники автомобілів» та конфлікт, на базі якого розвивається історія кінострічки. В. Тихий достовірно відтворює характерні ознаки часу, показуючи діяльність персонажів-підлітків та явища, що оточують їх: бізнес із миття автомобілів, залежність від кримінальних авторитетів, пошук відряди в наркотичній залежності та стосунки між друзями-підлітками, що подібні до стосунків у сімейному колі. Саме ці особливості стають матеріалом для створення сюжету історії, що репрезентують проблематику цього періоду. Отже, автор-режисер В. Тихий репрезентує проблематику, створюючи колективного протагоніста та фіксує різні сторони його діяльності, які безпосередньо пов'язані з обставинами життя, що притаманні Україні 1990-х рр. Цей колективний протагоніст є способом портретизування часу.

Одним із потужних авторських висловлювань щодо соціальної проблематики України доби Незалежності є фільм Мирослава Слабошпицького «Плем'я» (2014). У кінострічці «Плем'я» М. Слабошпицький розповідає історію про Сергія, підлітка, що потрапляє до одного з інтернатів для дітей із вадами слуху. Події, у яких розвивається сюжет, базуються на пристосуванні Сергія до середовища закладу. Проблема полягає в тому, що адміністрація інтернату влаштувала підпільний бізнес — проституцію, до якої долучається вихованець закладу. Сергій закохується в одну з дівчат та постає перед потребою врятувати її від лихого долі. Таким чином М. Слабошпицький зображає іншу сторону соціального прошарку людей з обмеженими фізичними можливостями, що існують у державній інституції. Автор-режисер вдається до своєрідної метафори, яка уособлює авторське бачення становища соціуму та умов його існування. Варто зазначити: характерною особливістю цього соціуму є мова жестів, якою спілкуються мешканці інтернату. Вона символізує відокремленість від загальноприйнятих способів комунікації, уособлює жорстокий та закритий світ означеного соціального прошарку. Цей світ існує як зі своєю мовою, так і зі своїми правилами. Як зазначає М. Слабошпицький, світ, зображений у фільмі «Плем'я»,

основується на насильстві, адже, на думку автора, це один із найяскравіших проявів людських емоцій (Десятерик, 2014, EP). За допомогою конфлікту та дії протагоніста автор формулює сприйняття цього соціуму як форми існування, у якій неможливі жодні людські цінності.

Слід зазначити про особливості візуальної складової, яка транслює бачення автора. Спосіб показу, яким користується М. Слабошпицький, має авторський візуальний контрапункт. На противагу достовірним, реалістичним умовам існування, у яких розвивається дія, автор користується оптикою із широким фокусом та оперує виключно загальними планами. Такий спосіб показу створює авторську інтонацію, що позбавляє глядача від сприйняття історії як документального фільму. Загальні плани та широкий кут оптики створюють гіпертрофоване зображення, що підкреслює дві особливості: ставлення автора до зображуваного світу та виведення історії в метафоричну площину. Отже, у фільмі «Плем'я» М. Слабошпицький створює конфлікт, у якому одна особистість протистоїть загальним умовам існування та намагається змінити обставини, що склалися довкола неї.

Цікавим прикладом висвітлення соціальної проблематики є кінострічка «Додому» (2019) режисера Нарімана Алієва. У своєму дебютному фільмі Н. Алієв досліджує тему взаєморозуміння поколінь. Історія кінофільму «Додому» розповідає про сім'ю кримських татар — батька, що втратив старшого сина на російсько-українській війні, та молодшого сина. Герої мусять відвезти тіло загиблого родича з Києва до Криму, аби поховати на Батьківщині. Варто зазначити, що історія кінострічки створена в жанрі роуд-муві (road movie) та розвивається протягом поїздки персонажів до Криму. Під час подорожі додому батько та молодший син наштовхуються на перешкоди, пов'язані із нерозумінням оточення їх складної ситуації. Тема взаєморозуміння поколінь є лейтмотивом сюжетної лінії батька та молодшого сина, що мають різне ставлення до традицій свого народу — кримських татар. Син, Алім, у виконанні непрофесійного актора Ремзі Білялова, покинув Батьківщину та поїхав навчатися до Києва. Мустафа, батько, у виконанні Ахтема Сеїтаблаєва, не схвалює такого

рішення, адже розуміє вчинок молодшого сина як полишення сім'ї та нехтування традиціями свого народу. Як зазначає Н. Алієв, у власних фільмах він зображає ставлення батьків до дітей у кримських татар із яскравими ознаками консервативності. На думку автора, саме такий тип стосунків допомагає зберегти індивідуальні ознаки нації (Слободяник, 2020, EP). Конфлікт протагоніста — сина Аліма, полягає у спробі зміни ставлення до традицій власного народу. Протягом історії протагоніст змінює своє ставлення до батька і, тим самим, — до своєї етнічної приналежності.

Слід зазначити, що у фільмі «Додому» автор створює два пласти зображення світу. Першим і основним є світ стосунків батька та молодшого сина, що є основою для викладу авторського задуму фільму. Другий пласт — світ України, що зумовлює контекст розвитку історії. Таким чином автор зображає вплив подій, які трапляються в державі, на долю окремої сім'ї, що уособлює спільноту національної меншини. Н. Алієв означає конфлікт між світом кримських татар та впливом на нього подій, що відбуваються в Україні.

Ще одним фільмом, у якому загальнодержавні події впливають на персонажів, є фільм «Носоріг» (2021) режисера Олега Сенцова. О. Сенцов звертається до травматичного досвіду 90-х років, який переживала Україна на початку доби Незалежності. Автор-режисер осмислює тогочасне становище країни через проблематику протагоніста. «Носоріг» — це історія про рекетира, який дедалі глибше занурюється в кримінальний світ, що панує на території України в 90-х рр. минулого сторіччя. О. Сенцов порушує тему розпаду особистості та виражає її через проблематику бандитизму, до якого активно зверталися люди у зв'язку з бідністю та соціальною незахищеністю в той період. Головним персонажем фільму є хлопець на прізвище Носоріг. Постійні бійки з місцевими дітьми та проблеми в сім'ї змусили героя постійно захищатись, тому він і зростає в емоційному напруженні. Ставши дорослим, Носоріг не позбувається своєї звички і відкрито протистоїть всім тим, хто йде проти нього. О. Сенцов зумисно акцентує на дорослішанні протагоніста, адже намагається пояснити причини, які змусили хлопця стати грабіжником та

вбивцею в майбутньому. Саме цьому присвячено перший епізод фільму, у якому автор оповідає історію сім'ї Носорога та демонструє середовище його зростання. Цей епізод реалізовано методом зйомки в одній локації, у якій за декілька короткотривалих сцен-планів режисер оповідає життя Носорога від дитинства до юності. Автор використовує художній прийом, за допомогою якого в цьому епізоді роки зливаються в часі.

Слід зазначити, що О. Сенцов, розповідаючи цю історію, охоплює великий проміжок життя протагоніста: від дитинства до зрілості. Такий спосіб демонстрації тривалого періоду життя персонажа має на меті зобразити шлях, який долає протагоніст від створення помилок і до розкаяння. О. Сенцов зображає бандитизм як обставини, які розкривають проблематику протагоніста, тобто середовище 1990-х рр., у якому розвивається історія, яке заволодіває Носорогом та провокує протагоніста на вчинки. Вчинки протагоніста розкривають його сутнісні ознаки, а саме те емоційне напруження та потребу в самозахисті, що супроводжували персонажа все його дитинство. На головну роль О. Сенцов запрошує непрофесійного виконавця Сергія Філімонова, для якого роль Носорога стала дебютом. Режисер ретельно проводив кастинг і шукав виконавця головної ролі серед людей із характерною зовнішньою фактурою: футболні вболівальники, колишні ув'язнені, спортсмени (Друзюк, 2022, EP). Такий підхід до вибору виконавця головної ролі зумовлено бажанням автора виразити внутрішній світ персонажа через його фізичні ознаки. Таким чином, О. Сенцов у фільмі «Носоріг» намагається означити проблематику України на початку доби Незалежності, показуючи індивідуальну історію Носорога та його відносини з навколишнім світом. Цей спосіб зображення дійсності режисер використовує заради висвітлення соціального прошарку бандитів, що здебільшого репрезентують період 1990-х рр. в Україні.

Іншим прикладом зображення дорослішання в 1990-ті рр. в Україні є художній кінофільм «Я і Фелікс» (2022) режисерки Ірини Цілик. «Я і Фелікс» — це історія про хлопця Тимофія, що живе в Черкасах у середині 1990-х рр. та переживає складнощі становлення відносин зі світом.

Художня кінострічка «Я і Фелікс» є авторською інтерпретацією повісті «Хто ти такий?» Артема Чеха. І. Цілик вибудовує історію «Я і Фелікс», не застосовуючи фабульної інтриги в драматургічній структурі, адже приводом для розповіді є не конкретна драматична ситуація, а життя Тимофія загалом. І. Цілик зображає етапи дорослішання протагоніста: епізоди з дитинства, епізоди з юності та декілька фінальних сцен з дорослого життя. Дорослішанню протагоніста та формуванню особистості сприяє його оточення, а саме персонажі: Фелікс, бабуся, мама та дівчина. Не використовуючи фабульну інтригу, І. Цілик зосереджується на стосунках протагоніста з іншими персонажами, що є основним інструментом реалізації авторського задуму. Ключовою сюжетною лінією, яка впливає на формування особистості протагоніста, є стосунки Тимофія з Феліксом. Фелікс у минулому служив в Афганістані, що на той час перебував у стані війни. Звідти Фелікс повернувся із синдромом посттравматичного розладу, від якого страждає і на момент подій, які зображені в кінофільмі. Попри складнощі минулого та надокучливі епізоди хвороби, Фелікс — єдина людина, якій не байдужий Тимофій. І. Цілик репрезентує 1990-ті рр. та певний історичний бекграунд на прикладі особистостей персонажів. Через персонажа Фелікса авторка зображає проблематику, із якою стикались люди в 1990-ті рр. в Україні. Також І. Цілик намагається осмислити вплив проблем на майбутнє людей, що дорослішали в цьому середовищі та, зокрема, проблем, які стали невід'ємною частиною їхніх особистостей (Цареградська, 2022, EP). Прикладом цього твердження є фінальна сцена фільму. У ній уже дорослий Тимофій повертається до рідної квартири, де мешкають інші люди. Звідти він телефонує Феліксу, але дізнається, що його більше немає серед живих. Акторське виконання в цій сцені досить стримане, і це зумовлено тим, щоби глядач не відволікався на співпереживання персонажеві, а осмислював ставлення протагоніста до цієї події. Отже, у художньому кінофільмі «Я і Фелікс» І. Цілик зображає вплив 1990-х рр. на особистість через призму стосунків протагоніста з персонажами другого плану. Режисерка означає етапи дорослішання Тимофія, акцентуючи на

контексті і ставленні протагоніста до власного минулого.

Ще одним яскравим прикладом зображення соціальної проблематики через внутрішній світ протагоніста є фільм режисера Максима Наконечного «Бачення метелика» (2022). Історія кінострічки розповідає про дівчину Лілію, військову із задіяного в зоні АТО підрозділу аеророзвідки, що повертається на Батьківщину з російського полону. М. Наконечний висвітлює проблематику ветеранів війни, що страждають від посттравматичного синдрому. Лілія проходить курс реабілітації та намагається повернутися до звичного життя, але не може позбутися «флешбеків», що постійно її переслідують. «Флешбеками» є сцени-епізоди про перебування в полоні та епізоди із зони бойових дій. Слід зазначити, що авторська зображальна стилістика кінострічки базується на двох способах показу станів протагоніста. Переважну більшість фільму М. Наконечний оповідає в стилістиці документального фільму: камера, що імітує погляд людини поруч, знаходиться близько до персонажа та уважно стежить за змінами станів Лілії. Цю стилістику можна охарактеризувати як документальне спостереження за персонажем. На противагу доволі реалістичному способу показу автор вводить інший зображальний пласт, що кардинально відрізняється за стилістичним рішенням. М. Наконечний використовує цей спосіб показу заради ілюстрації епізодів посттравматичного розладу, що стаються в Лілії. У цих епізодах зміна режисерської стилістики відбувається як у способі зйомки, так і в зміні дії протагоніста — переведенні її в непобутове існування.

Варто зазначити, що візуальним лейтмотивом фільму «Бачення метелика» М. Наконечного є плани або сцени, що стилізовані під зйомку з розвідувального дрону чи квадрокоптера. Такий спосіб зображення стає частиною візуальної метафори, яка символізує світосприйняття протагоніста та її спосіб життя. Таким чином М. Наконечний зображає внутрішній світ головного героя, який існує між двома площинами: реальності (період реабілітації) та душі (спогади про участь у бойових діях та мрії). Ключовим способом зображення проблематики протагоніста є

розв'язка кінострічки. Режисер М. Наконечний зазначає, що фільм «Бачення метелика» є фільмом про переживання наслідків війни, але водночас автор зазначає, що особисто для головної героїні фільму повернення на фронт — єдиний спосіб продовження життя (Друзюк, 2023, EP). У фінальній сцені кінострічки Лілія повертається на фронт. У зв'язку з подіями, що сталися із нею протягом фільму, дівчина вирішує повернутися до захисту країни, адже війна стала невіддільною частиною її особистості. Отже, М. Наконечний у фільмі «Бачення метелика» висвітлює соціальну проблематику через конфлікт у внутрішньому світі протагоніста.

Вплив загальнодержавних подій на особистість розглядає авторка-режисерка Тоня Ноябрьова у своєму дебютному фільмі «Ти мене любиш?» (2023). «Ти мене любиш?» — це історія про сімнадцятирічну Кіру, котра намагається жити своїм життям попри розлучення батьків та розпад Радянського Союзу. Авторка-режисерка Т. Ноябрьова зазначає, що особисто для неї період розпаду Радянського Союзу та перші роки після здобуття Україною Незалежності не мають негативної конотації, адже втілюють яскраві дитячі спогади (Суспільне Культура, 2023, EP). Саме тому авторка намагалася зобразити цей історичний період як тло дорослішання протагоніста, але не концентрувала уваги на його травматичному впливі. Сюжетним каталізатором є розлучення батьків Кіри. Ця подія впливає на дівчину та змушує втекти з дому до ледве знайомого хлопця — старшого на декілька років лікаря швидкої допомоги. Основною характеристикою характеру Кіри є наївність, адже, зростаючи в заможній сім'ї, дівчинка не задумувалася про побутові складнощі «дорослого» життя. Т. Ноябрьова означає обставини «дорослого» життя задля того, щоб зобразити певну незрілість Кіри. Прикладом цього твердження є сцени спроби Кіри скоїти самогубство, вечірки Кіри в кімнаті хлопця, візиту батька Кіри до квартири хлопця, купівлі Кірою кісток для бульйону, порятунку кролика та ін. Саме наївність та незрілий підхід до подолання певного кола побутових проблем свідчать про неспроможність персонажа зрозуміти, що дійсно відбувається довкола: як у стосунках батьків, так і в країні.

Слід зазначити, що режисерка Т. Ноябрьова використовує зображальну стилістику документальної камери (documentary camera). За допомогою короткої дистанції між оптикою та актором авторка чітко фіксує зміни в станах персонажів. Т. Ноябрьова здебільшого використовує спосіб зйомки «одним планом», який надає змоги відчувати історію як таку, що розвивається в реальному часі. Саме подібний підхід до показу подій становить стилістичне рішення фільму, подібне до документального спостереження. Також варто відзначити роботу Володимира Романова, художника-постановника, котрий, підібравши предметне середовище, відтворив побутові деталі інтер'єру, що характеризують час та різницю «імпоротної» й «радянської» фактур. Такий підхід уточнює авторське стилістичне рішення фільму. Отже, у художньому фільмі «Ти мене любиш?» авторка-режисерка Т. Ноябрьова розкриває соціальну проблематику через внутрішній світ протагоніста, що дорослішає на тлі змін у державі: розпаду СРСР та становлення незалежної України.

**Висновки.** У результаті аналізу художніх кінофільмів України доби Незалежності виявлено: осмислення дійсності у вітчизняних авторів-режисерів відбувається в результаті дослідження соціальної проблематики, що притаманна країні. Осмислюючи соціальну проблематику, автори-режисери визначають та формулюють ознаки суспільства, які характерні певному часовому періоду. Основою для зображення соціальної проблематики є драматургічні конфлікти протагоністів, а саме: зовнішній та внутрішній. Вітчизняні автори осмислюють соціальну проблематику здебільшого через зовнішній конфлікт, адже цей тип конфлікту полягає в протистоянні протагоніста із оточуючим світом (або певним персонажем) («Сьомий маршрут» М. Ілленко, «Мийники автомобілів» В. Тихий, «Плем'я» М. Слабошпицький, «Додому» Н. Алієв, «Носоріг» О. Сенцов). За допомогою цього типу конфлікту автори зображають вплив соціальної проблематики на особистість або певний прошарок соціуму. Меншою мірою вітчизняні автори-режисери звертаються до висвітлення соціальної проблематики через внутрішній конфлікт («Я і Фелікс» І. Цілик, «Бачення метелика»



М. Наконечний, «Ти мене любиш?» Т. Ноябрьова). Такий підхід до створення драматургічного конфлікту хоча і не має персоніфікованого антагоніста (персонаж, колективний персонаж), але більш поглиблено зображає особистісні зміни протагоніста.

Задля відображення соціальної проблематики автори використовують такі режисерські прийоми: мультифактурна візуальна стилістика (М. Ілленко), багатофігурні композиції та достовірне відтворення контексту, що притаманний конкретному періоду часу (В. Тихий), контрапункт умовної стилістики зображення та реалістичного середовища дії (М. Слабошпицький), створення двох пластів зображення світу через різницю стосунків протагоніста з персонажами першого плану та середовищем, що репрезентує контекст (Н. Алієв), вибір виконавця головної ролі, зовнішні характеристики якого репрезентують соціальний прошарок (О. Сенцов), авторська інтерпретація літературного твору (І. Цілик), використання «флешбеків» та стилізація зйомки як спосіб зображення внутрішнього стану протагоніста (М. Наконечний), використання стилістики документальної камери та зйомки «одним планом» (Т. Ноябрьова).

Таким чином, із прагненням українського суспільства до самоідентифікації виникає потреба в осмисленні явищ, що характерні для країни в певний часовий проміжок. Висвітлення соціальної проблематики вітчизняними авторами сприяє усвідомленню певних процесів, що надають змоги зрозуміти сутнісні ознаки суспільства. Зображення цієї проблематики потребує нестандартного авторського підходу, що проявляється не лише в драматургічному вирішенні, а й в інструментарії режисера. Вітчизняні автори активно розробляють підходи до використання режисерського інструментарію для пошуку доступного вираження актуальної проблематики вітчизняному глядачеві.

Вітчизняні автори продовжують активно оновлювати підходи до використання режисерського інструментарію задля пошуку доступного відображення актуальної соціальної проблематики на кіноекрані. Відповідно, їхня творча діяльність та активність у пристосуванні до наявних технологій, форматів і інструментів інтерпретації суспільних змін потребують подальшого наукового осмислення. Оскільки після початку повномасштабного вторгнення РФ до України ще більше актуалізувалась потреба в рефлексії кризових соціальних явищ, то посилюється значення неігрового кіно. Ті режисери, що концентрувалися на висвітленні соціальної проблематики через художнє кіно, нині докладають зусиль до документальної фіксації тектонічних зрушень в українському суспільстві (приміром фільми «Літургія протитанкових перешкод», реж. Дмитро Сухомлинський-Собчук; «П'ятниця, субота, неділя», реж. Катерина Горностай; «Ті, що позаду мене», реж. Ірина Цілик тощо). Хоча деякі з цих кінотворів перебувають на етапі розробки, загальна тенденція свідчить про потребу авторів у пошуку нових підходів до портретизування часу. Тому перспективним науковим питанням є подальше дослідження нових напрацювань українських режисерів у сфері ігрового кіно на соціальну проблематику, а також аналіз авторського інструментарію в кінодокументалістиці. Ще однією потенційно важливою для подальших наукових досліджень темою є сценарно-драматургічні новації в зображенні кризових соціальних явищ в українському кіно, в тому числі на воєнну тематику. Тому актуальними для української культури є і подальший розвиток авторського кіно з акцентом на соціальних проблемах, і наукові дослідження сучасних кінопроцесів.

#### Список посилань

- Десятерик, Д. (2014). Мирослав Слабошпицький: «Я щиро не розумію, навіщо живуть люди, які не знімають кіно». *День*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://day.kyiv.ua/article/korona-dnya-kultura/myroslav-slaboshpytskyy-ya-shchyro-ne-rozumiyu-navishcho-zhyvut-lyudy>
- Друзюк, Я. (2022). Олег Сенцов — про новий фільм «Носоріг», кримінальні 1990-ті та Netflix. *The Village Україна*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/322371-oleh-sentsov-rhino-nosorih-2022>

- Друзюк, Я. (2023). Чому не варто пропустити український фільм «Бачення метелика». Інтерв'ю режисера Максима Наконечного. *The Village Україна*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/337021-butterfly-vision-bachennya-metelyka-maksym-nakonechniy-interview-2023>
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. ФЕНІКС.
- Канівець, А. О. (2020). Міфи і сни Михайла Ілленка. *Кіно-Театр*, 5, 30–34.
- Коркодим, О. (2015). Відбулася друга прем'єра стрічки «Мийники автомобілів» Володимира Тихого. *Телекритика*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://web.archive.org/web/20170306052939/http://www.kinokolo.ua/articles/856/>
- Слободяник, Д. (2020). Режисер Наріман Алієв про дебютний фільм «Додому», «Оскар» і сімейні цінності. *Vogue UA*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://vogue.ua/article/culture/kino/rezhisser-nariman-aliev-o-filme-dodomu-seme-i-konservatizme-krymskih-tatar-38636.html>
- Суспільне Культура (2023). Інші 1990-ті у кіно: режисерка Тоня Ноябровова про прем'єру на Берлінале. *Суспільне Культура*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://suspilne.media/culture/393245-insi-1990-ti-u-kino-reziserka-tona-noabrova-pro-premeru-na-berlinale/>
- Тримбач, С. (2019). *Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно*. Саміт-книга.
- Цареградська, Л. (2022). Ірина Цілик: Захистити наших дітей від травм війни неможливо, але зарядити їх любов'ю можна. *Суспільне Культура*. Отримано Листопада 22, 2023, з <https://suspilne.media/culture/314020-irina-cilik-zahistiti-nasih-ditej-vid-travm-vijni-nemozливо-ale-zaraditi-ih-lubovu-mozna-2/>
- Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma?* (Vol. 3, Cinéma et sociologie, p. 181). Éditions du Cerf.
- Mesnard, P. (2003). L'attente du cinéma social. *Mouvements*, 27–28, 17–25.

### References

- Desiateryk, D. (2014). Myroslav Slaboshpytskyi: “I sincerely do not understand why people who do not make movies live”. *Den*. Retrieved November 22, 2023, from <https://day.kyiv.ua/article/korona-dnya-kultura/myroslav-slaboshpytskyu-ya-shchyro-ne-rozumiyu-navishcho-zhyvut-lyudy> [In Ukrainian].
- Druziuk, Y. (2022). Oleh Sentsov — about the new movie “Rhino”, the criminal 1990s and Netflix. *The Village Ukraina*. Retrieved November 22, 2023, from <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/322371-oleh-sentsov-rhino-nosorih-2022> [In Ukrainian].
- Druziuk, Y. (2023). Why you shouldn't miss the Ukrainian movie “The Vision of a Butterfly”. Interview with director Maksym Nakonechnyi. *The Village Ukraina*. Retrieved November 22, 2023, from <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/337021-butterfly-vision-bachennya-metelyka-maksym-nakonechniy-interview-2023> [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Cinematography of independent Ukraine: trends, films, figures*. PHOENIX. [In Ukrainian].
- Kanivets, A. O. (2020). Myths and dreams of Mykhailo Illienko. *Kino-Teatr*, 5, 30–34. [In Ukrainian].
- Korkodym, O. (2015). The second premiere of the film “Car Washers” by Volodymyr Tykhyi took place. *Telekrytyka*. Retrieved November 22, 2023, from <https://web.archive.org/web/20170306052939/http://www.kinokolo.ua/articles/856/> [In Ukrainian].
- Slobodianyuk, D. (2020). Director Nariman Aliiev about his debut film “Home”, Oscar and family values. *Vogue UA*. Retrieved November 22, 2023, from <https://vogue.ua/article/culture/kino/rezhisser-nariman-aliev-o-filme-dodomu-seme-i-konservatizme-krymskih-tatar-38636.html> [In Ukrainian].
- Suspilne Kultura (2023). The other 1990s in Cinema: Director Tonia Noiabrova on the Berlinale Premiere. *Suspilne Kultura*. Retrieved November 22, 2023, from <https://suspilne.media/culture/393245-insi-1990-ti-u-kino-reziserka-tona-noabrova-pro-premeru-na-berlinale/> (accessed 22.11.2023). [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2019). *Cinema born in Ukraine. Album of the anthology of Ukrainian cinema*. Summit Book. [In Ukrainian].
- Tsarehradska, L. (2022). Iryna Tsilyk: It is impossible to protect our children from the trauma of war, but it is possible to charge them with love. *Suspilne Kultura*. Retrieved November 22, 2023, from <https://suspilne.media/culture/314020-irina-cilik-zahistiti-nasih-ditej-vid-travm-vijni-nemozливо-ale-zaraditi-ih-lubovu-mozna-2/> [In Ukrainian].
- Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma?* (Vol. 3, Cinéma et sociologie, p. 181). Éditions du Cerf. [In French].
- Mesnard, P. (2003). L'attente du cinéma social. *Mouvements*, 27–28, 17–25. [In French].

Надійшла до редколегії 22.12.2023

#### В. В. Вітрів

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

#### V. Vitriv

Postgraduate Student of the Television Directing Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

## ДИТЯЧИЙ ХОР У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНИ ДРОБЯЗГІНОЇ

**Ю. М. Іванова**

Харківський національний університет мистецтв імені  
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна  
ivochkajulia843@gmail.com

**Y. Ivanova**

I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts,  
Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-5529-5713>

### **Ю. М. Іванова. Дитячий хор у творчості Валентини Дробязгіної**

Музика Валентини Дробязгіної посідає особливе місце у творчій спадщині композиторів Харківщини. За дитячу хорову музику мисткиня здобула премію імені В. Косенка 2011 року. Відсутність музикознавчих досліджень, присвячених творчості композиторки, визначила актуальність цієї роботи. Мета статті — проаналізувати особливості художньої естетики та композиторської стилістики хорової музики для дітей В. Дробязгіної. Мисткиня мала літературне обдарування — створювала яскраві хорові твори на власні тексти. Хорова музика В. Дробязгіної поєднує надзвичайну насиченість музичного матеріалу з його доступністю як для сприйняття, так і для виконання. Більшість творів композиторки не опубліковані, однак вони фігурують у репертуарі дитячих хорів і нині. У музиці В. Дробязгіної органічно поєдналися українські національні традиції із сучасними засобами виражальності.

**Ключові слова:** *композиторська творчість, хорова музика для дітей, художній образ, музично-виражальні засоби, музично-поетичний синтез.*

### **Y. Ivanova. Children's choir in the works of Valentyna Drobiazhina**

**Relevance of the research topic.** Music for children's choir is represented by a significant layer in the creative heritage of Ukrainian composers. However, children's choral music has hardly been considered in musicological research. Among the composers of the Kharkiv region, the choral works of V. Drobiazhina received special recognition. The lack of musicological research on the composer's work has determined the relevance of this work.

**The purpose of the article** is to analyze the peculiarities of the artistic aesthetics and compositional style of V. Drobiazhina's choral music for children.

**The methodology of the theoretical analysis** combines fundamental methods and approaches to modeling a holistic picture of the composer's children's choral heritage: genre-stylistic; functional-structural; systemic.

**The results.** The first collection "Merry Songs" for junior children's choir, was published in 1976. Jazz rhythms and harmonies, alternating recitation and singing, consonant intonation characterize this cycle. "In the Forest Workshop" is the most popular one among V. Drobiazhina's works, and it is performed by many children's choirs in Ukraine. The choir imitates the sounds of the winter forest and creates a premonition of spring. "Spring" is one of V. Drobiazhina's last compositions. The artist's extremely delicate sensual soul, passionate love for Ukraine and its musical culture are fully reflected here.

**The scientific novelty of the research.** The genre-stylistic aspect of V. Drobiazhina's choral music for children, the peculiarities of aesthetics and composer's style are highlighted in the article for the first time.

**The practical significance of the article** lies in the fact that these materials can be used in the courses "Choral Literature" and "History and Theory of Choral Performance".

**Conclusions.** Music for children's choir is one of the most outstanding pages of V. Drobiazhina's compositional heritage. The uniqueness of V. Drobiazhina's children's choral music lies in the combination of the extraordinary richness of the musical material with accessibility both for perception and performance. The composer's music organically combines Ukrainian national traditions with modern means of expression.

**Keywords:** *composer's creativity, choral music for children, artistic image, musical and expressive means, musical and poetic synthesis.*

**Актуальність дослідження.** У творчій спадщині українських композиторів музика для дитячого хору представлена значним пластом.

Зокрема, вагомий внесок у цей жанр композиторської творчості в другій половині ХХ–ХХІ ст. здійснили Леся Дичко, Богдана Фільц, Марк Кармінський, Володимир Птушкін, Ганна Гаврилець, Михайло Шух, Леся Горова та ін. Їхні твори відіграють важливу роль у репертуарній політиці провідних дитячих хорів України. Проте в мистецтвознавчих дослідженнях дитяча хорова творчість майже не розглядалась. Серед композиторів Харківщини особливого визнання здобула Валентина Дробязгіна — за твори для дітей їй було присуджено Премію імені Віктора Косенка 2011 року. Безмежна щирість музичного висловлення та глибоке розуміння дитячого «світу» надали музиці В. Дробязгіної привабливості. Це зумовило її визнання серед професійної та аматорської аудиторії. Відсутність музикознавчих досліджень, присвячених творчості композиторки, визначила актуальність цієї роботи.

**Постановка проблеми.** Творчість В. Дробязгіної відображає широке коло художніх інтересів мисткині, її відкритість віянням часу, що поєднується з класичними традиціями. Партитури творів В. Дробязгіної існують переважно в рукописах, які зберігаються в архівах Харківської обласної організації Національної спілки композиторів України, унаслідок чого про деякі з них і досі немає жодної згадки в літературі. Хорових творів композиторки не так багато, але написані вони впродовж майже всього творчого шляху. У цій статті автор здійснює аналіз усієї дитячої хорової музики В. Дробязгіної (17 творів). Ці композиції набули значення творчої майстерні мисткині, де відбувалось становлення її індивідуального стилю. У цьому контексті аналіз особливостей художньої естетики та стилістики хорової музики для дітей В. Дробязгіної сприятиме розширенню знань щодо спадщини композиторів України.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дитяча хорова творчість досліджується здебільшого в педагогічних розвідках. У музикознавстві ця тема майже не розглядалась — є поодинокі статті, що висвітлюють окремі аспекти творчості композиторів для дитячого хору. Хорову творчість Б. Фільц було досліджено в статті Ірини Мельник та Світлани Панасюк (Мельник

& Панасюк, 2021). Музику для дитячого хору Л. Дичко розглянуто в статті Оксани Письменної (Письменна, 2004). Серед масштабних музикознавчих праць нині відомі дисертаційні дослідження Лідії Шегди (Шегда, 2010) та Анни Немерко (Немерко, 2023).

Серед харківських композиторів хоровою творчістю для дітей репрезентують Марк Кармінський, Тарас Кравцов, Анатолій Гайденко, Володимир Птушкін, Валентина Дробязгіна, Людмила Шукайло, Ігор Гайденко. У плеяді сучасних митців цей напрям яскраво представлено у творчості Дмитра Малого, Олександра Щетинського та Діани Скоропад. Творчість для дитячого хору М. Кармінського та В. Птушкіна було висвітлено в статтях Юлії Іванової (Іванова, 2020) та Аліни Криченкової (Криченкова, 2015), творчість Т. Кравцова — у праці Наталії Дніпровської (Дніпровська, 2014), кантату для дитячого хору а cappella «Пори року» Л. Шукайло розглянуто в статті Марини Березуцької (Березуцька, 2020).

Творча постать Валентини Дробязгіної майже не висвітлена в українському мистецтвознавстві. Нині відома одна наукова праця, що репрезентує діяльність композиторки — це стаття Юлії Гавриленко «Валентина Дробязгіна “Український триптих”: вклад у світову Шевченкіану» (Навуленко, 2020). Також є методичні рекомендації авторства Наталії Белік-Золотарьової «Хорова творчість а cappella харківських композиторів другої половини ХХ століття» (Белік-Золотарьова, 2019), у яких проаналізовано немало хорових творів В. Дробязгіної.

**Мета статті** — проаналізувати особливості художньої естетики й композиторської стилістики хорової музики для дітей В. Дробязгіної. Ця мета має бути досягнута в результаті виконання таких завдань: 1) розглянути образно-тематичні орієнтири дитячої хорової музики композиторки; 2) визначити жанрово-стильові особливості дитячої хорової музики В. Дробязгіної; 3) виявити специфіку музично-поетичного синтезу в дитячих хорових творах мисткині.

**Методологія дослідження.** Для аналізу образних творів В. Дробязгіної використано методи та підходи, за допомогою яких здійснено спробу моделювання цілісної картини хорової спадщини композиторки: жанрово-стильовий — для

виявлення типологічних ознак музичної семантики творів та обґрунтування інтерпретації певного образу; функціонально-структурний — для з'ясування форми хорового твору та її відповідності змісту літературного тексту; системний — для розкриття закономірності хорового мислення композиторки.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Валентина Дробязгіна (1947–2017 рр.) народилася у Львові, але роки здобуття нею музичної освіти пов'язані з Полтавою та Харковом. Вищу музичну освіту композиторка отримала в Харківському інституті мистецтв (нині Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського) в класі композиції Валентина Борисова. Після закінчення навчального закладу В. Дробязгіна все своє життя викладала на кафедрі композиції ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Хорова музика В. Дробязгіної вирізняється яскравою емоційністю, оптимістичним та життєстверджуючим забарвленням. Композиторкою було створено кантату для хору та інструментального ансамблю «Час кращих» на тексти Миколая Асеєва і Михайла Светлова (1979), хоровий концерт «Травневий сад» (1998), «Український триптих» на текст Тараса Шевченка та Леоніда Талалая (2003), «Сум'яття душі» на тексти Олександра Романовського (2007) для мішаного хору без супроводу; хори без супроводу на тексти Сергія Єсеніна, Леоніда Завальнюка, Ірини Бондаренко та доволі велику кількість творів для дітей різного віку.

Перша збірка дитячих хорів для молодшого шкільного віку «Веселі пісеньки» на тексти Самуїла Маршака в перекладі Наталі Забіли вийшла 1976 року. Збірка налічує дев'ять творів, що об'єднані жартівливим змістом. Алегоричні образи тварин у коротеньких піснях сприяють формуванню в дітей творчого мислення. Попри загальне веселе наповнення творів, вони контрастують між собою тонально та за фактурою. У партитурі відсутні вказівники темпів, замість них авторка залишає лише ремарку про особливість звучання. За словами Олени Заверухи, «важливою складовою композиторського (хорового) письма є авторські ремарки — вербально-текстові елементи, що мають на меті пояснення задуму композитором у трактуванні

твору. Їхня функція — спрямованість на відображення художнього образу в аспекті психології виконавського прочитання (наприклад, “виразно”, “натхненно”). Авторські ремарки спрямовують виконавця на образно-емоційне прочитання тексту» (Заверуха, 2019, с. 179).

Хор «Бабині улюбленці» (Дробязгіна, 1976) є своєрідним вступом, який налаштовує на жартиливий, грайливий зміст творів у збірці.

Рішучий образ трьох мудреців змальований В. Дробязгіною в другій пісні (Дробязгіна, 1976). За допомогою квінтелей в акомпанементі, розмашистій мелодії в хорі та підголосків, що ніби наздоганяють один одного, авторка розкриває характер відчайдушних героїв. Твір складається з двох періодів. Перший (*H-dur*) втілює самі мандрування героїв. Морські хвилі, що гойдають імпровізований корабель мудреців, зображає як фортепіанний акомпанемент, так і нашарування хорових голосів. У другому періоді зміна темпу, динаміки, ладу та ритмічної організації свідчить про зруйнування мрії про далеке плавання, звучать інтонації розчарування. Завершується твір все ж мажорним акордом, що додає життєствердності та свідчить про те, що мудреці й надалі втілюватимуть у життя різноманітні ідеї.

Третій хор «Коваль» (Дробязгіна, 1976) втілює образи кульгавого жеребця та самого коваля. У першому розділі твору змальовується хода жеребця завдяки використанню форшлагів на слабку долю в акомпанементі. Образ коваля розкривається прийомом звуконаслідування — домінування співу на одному звуці в хорі передає звук рівномірних ударів молотом. Розмашиста мелодія втілює голос коваля. Одноплановість сольного епізоду нагадує людську мову. Наступний розділ є неточною репризою, де поєднується тематизм попередніх розділів — спів на одному звуці (тема першого розділу) та стрибки на ч. 4, ч. 5 (інтонації сольного розділу).

Наступний хор «В гостях у королеви» (Дробязгіна, 1976) є казковою розповіддю про мандрування кішки до палацу королеви. Акомпанемент твору має функцію звукопису та зображає портрет самої кішки — манірної, пихатої. Звучання хору, навпаки, є дуже розміреним та плавним, нагадує граційність королівського вальсу. Хорова партитура створена за принципом діалогу,

де партія сопрано є голосом кошачої родини, а партія альтів — голосом головної героїні.

Твір «Козенята» (Дробязгіна, 1976) написаний для хору *a cappella*. Він є надзвичайно зручним для виконання дітьми завдяки використанню елементів канону та поступовому відокремленню однієї партії від хорového унісону. Авторка простими, мінімізованими музичними засобами виражальності (всього 14 тактів) вимальовує жартівливий зміст хору.

Пісня «Косовиця» (Дробязгіна, 1976) за сюжетом є наближеною до байки, у якій осуджується ледарство. В акомпанементі застосовується зображення звуку коси в результаті використання форшлагів у верхньому регістрі. Мелодія хору — дуже проста, поступова, має невеликий діапазон, оскільки провідне значення в цьому творі належить літературному тексту. Авторка використовує сольну партію для зображення негативного персонажа — мухи. Після соло та ж мелодія звучить у вигляді хорového вокалізу, відрізняється лише акомпанемент, що представлений пасажами шістнадцятки.

У творі «Робін Бобін» (Дробязгіна, 1976) композиторка використовує імітацію рішучих та пружних звуків барабану, які в цьому творі *a cappella* набувають значення супроводу. Основна тема поступово підвищується, що збільшує інтервал між «супроводом» та темою. Це розширює звуковий простір, втілюючи образ велетня Робіна Бобіна, який дедалі більше зростає в об'ємі.

Хор «Король Піпін» (Дробязгіна, 1976) уособлює ідеальний світ дитинства, у якому все здається неземним, невагомим, безтурботним. Образ тендітного казкового палацу із солодоців втілено звучанням акомпанементу у високій теситурі, де пощаблева тема проводиться на тлі легкого руху шістнадцятками. Проста мелодія хору в зручній теситурі дозволяє виконавцям природньо донести зміст твору. Підвищення теситури спостерігається лише в кульмінаційних моментах, що підкреслює значущість наказів короля.

Твір «Гулянка» (Дробязгіна, 1976) є найбільш розгорнутим з усієї збірки. Простота хорového

викладу компенсується за допомогою насиченості фортепіанної партії. Інструментальний вступ базується на інтонаціях польки, чим підкреслюється танцювальне наповнення твору.

Попри те, що композиторка не визначає ці пісні як цикл, аналіз послідовності творів, їх образного змісту надає збірці ознак циклічності.

Існує ненадрукований цикл «Веселий зоопарк»<sup>1</sup> із трьох творів для дитячого хору, соліста та фортепіано на вірші Олександра Кремньова. Джазові ритми та гармонії, чергування декламаційності й розспівності, терпки та консонантні інтонаційні звороти зробили цикл яскравим і виразним для дитячого сприйняття. Перший хор «У зоопарку» змальовує різноманітність тваринного світу. Фортепіанний вступ налаштовує слухачів на грайливий, веселий настрій твору. Синкопований ритм у партії хору та супроводі підтримує бадьорий настрій музики. Твір має два куплети і розгорнуту коду, яка ґрунтується на іншому тематичному матеріалі. Кода звучить у повільнішому темпі та рівному ритмі, що акцентує на головній думці твору. Другий твір циклу «Кіт-невдаха» — жартівлива пісенька про лінивого kota. У фортепіанному супроводі завдяки рухливим вісімкам, що піднімаються вгору півтонами, передається образ швидкої миші, яка втекла від kota. Низхідні інтонації півтонами в хоровій партії зображають самого kota-лідаря.

Останній хор циклу «Нетерплячий кінь» має жвавий темп, що зображує молодого коня. Форма твору — куплетно-варіантна з приспівом. Варіантність куплетів утворюється завдяки постійним змінам у супроводі, який насичується дрібними тривалостями та імітує біг. Крім того, кожний куплет модулює на півтоні вище, що відтворює прагнення коня до довгоочікуваної свободи. Приспів, що виконується на склад «ляля», додає образу грайливості й дитячості.

Крім циклів, композиторкою написано немало окремих хорових творів. «Лісова музика» на слова Людмили Зубкової створена ще у 80-ті рр. ХХ століття. Уперше її було виконано молодшою групою дитячого хору «Скворушка» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості. Основна ідея твору — відображення

<sup>1</sup> Тут і далі йдеться про рукописи творів В. Дробязгіної, що зберігаються в особистому архіві Ю. Іванової.

безмежної дитячої фантазії, яка у звуках лісу знаходить чарівну музику. Хор має дуже просту та виразну мелодію, що легко запам'ятовується. Ритмічний малюнок теми (наявність пунктирного ритму) імітує біг із підстрибом. Хор має тричастинну форму, де середній розділ звучить у паралельному мінорі та є більш ліричним і наспівним. У цьому розділі В. Дробязгіна доволі яскраво використовує прийом звукопису. Наприклад, спів на одному звуці в низькій тесатурі є втіленням гудіння бджіл. Наповненості звучанню надає фортепіанний акомпанемент, який стає більш об'ємним, широким за діапазоном, виразнішою стає мелодія басового голосу, у яку додаються рельєфні хроматичні ходи. Третя частина є неточною репризою. Тема фортепіанного вступу звучить уже з додаванням підголосків у хоровій партії.

Хор «У лісовій майстерні» (Веснянка) є найпопулярнішим серед творів В. Дробязгіної, його виконують багато дитячих хорів України. Свою назву твір отримав від літературного першоджерела — вірша «У лісовій майстерні» українського поета ХХ століття Віктора Кочевського з однойменної збірки. Композиторка дещо змінює поетичний текст, додає в нього вигуки «го-го», музичне втілення яких нагадує звучання трембіти та надає твору національного колориту. Хор демонструє звуки зимового лісу і створює передчуття весни. У середній частині ми спостерігаємо зустріч цих пір року. Провідні образи твору є контрастними — заметіль, яка перед настанням весни поспішає вкрити все снігом, та дятел, який постає провідником між зимою та весною. Центральне місце в музичній мові «Веснянки» посідає прийом звукопису, що імітує стукання дятлів. Особливо це проявляється в акомпанементі, де інтонації «стукання» звучать протягом усього твору. Як і в більшості своїх хорів, В. Дробязгіна в останньому розділі («гей, добрий дятле») поєднує весь попередній тематичний матеріал — тут звучать й інтонації акомпанементу, і головна тема хору, і закличні гуцульські мотиви.

Твір «Шкільний дзвоник» написано для двох солістів, дитячого хору та фортепіано в традиційній куплетно-приспівній формі. Автором тексту є сама В. Дробязгіна. Тридольна метро-

ритмічна пульсація споріднює «Шкільний дзвоник» із вальсом. Фортепіанний вступ представлено інтонаційною сферою приспіву, що сприяє об'єднанню форми. У третьому куплеті відбувається модуляція на півтону, яка посилює святковий настрій твору. Завершується хор невеликим доповненням, що модулює в однойменний мажор.

Твір «І години, й хвилини» (на текст Сергія Бережкова) розкриває доволі глибоку філософську тему про швидкоплинність життя та надзвичайну цінність часу. Як і в багатьох своїх хорах, В. Дробязгіна звертається тут до прийому звукопису. Фортепіанна партія імітує звук цокання стрілок та бою годинника, що постає уособленням плину життя. Імітація бою годинника проводиться і в хорі. У завершенні твору невпинний рух поступово затихає, на тлі його рельєфно звучить повторення першої фрази, яка розчиняється у динаміці *p*, ніби йде у вічність.

Хор «Така зима» написано на слова відомої української поетеси Ліни Костенко. У творі використовуються два дитячих вірші «Зимові горобці» та «Синички на снігу» зі збірки «Бузиновий цар». Ці вірші можна поєднати в певний диптих, оскільки вони за тематикою є спорідненими та органічно доповнюють один одного. Обрані поезії — зразки пейзажної лірики, які змальовують картину зимової природи, але тут наявна і громадянська ідея, втілена в словах «оце б у вирій полетіти, так Батьківщини ж там нема». Зимові образи зображені досить похмуро, ця пора року вбачається певним злом для живих істот, які потерпають від голоду та морозів. У музичній мові хору «Така зима» відчувається вплив вокальної естрадної української музики 60–70-х рр. ХХ століття. Твір виконується солістом та хором, який в одних епізодах дублює сольну партію, а в інших є яскравим підголоском, що вносить нові барви у звучання. Між другим та третім куплетом наявна зв'язка, яка підводить до модуляції на малу секунду вгору. Модуляцію підкреслює унісонний хоровий вокаліз, що в цьому куплеті покликаний додати нових забарвлень у гармонії. На фоні нього вступає соліст з основною темою твору. Третій куплет є кульмінаційним, що підкреслюється як тональними змінами, так і щільністю фактури.

Після нього композиторка вводить доповнення, яке стверджує головну ідею твору — «так Батьківщини ж там нема». Неспішна спокійна мелодія базується на інтонаціях, наближених до людської мови, у той час як акомпанемент, насичений сучасними гармоніями, пружним компліментарним ритмом наближує твір до естрадних композицій.

Твір «Весна» є одним з останніх творів В. Дробязгіної, який не було надруковано. Його було написано для дитячого хору «Скворушка» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості, проте твір так і не виконано у зв'язку з надмірною складністю для аматорського дитячого хору. Тональні зіставлення, використання великої кількості альтерацій, наявність *divizi*, великий діапазон твору й широке розташування акордів становлять труднощі для виконання дітьми. У 2018 р. «Весна» прозвучала на VIII Всеукраїнському конкурсі ім. М. Леонтовича у виконанні жіночого хору «Розмай» Харківської гуманітарно-педагогічної академії. Надзвичайно тонка чуттєва душа мисткині, її палка любов до України, до пісенної культури рідного краю повною мірою віддзеркалились у цьому творі. Літературний текст написано самою композиторкою, проте він має типові ознаки пісенного фольклору, що яскраво проявляється в багаторазовому використанні вигуків «ой», «гой-я-гей». Основна ідея — уславлення довгоочікуваного приходу весни, з яким пов'язані кращі сподівання на мир і щастя на землі. Образ весни в хорі є персоніфікованим та постає у вигляді молодої дівчини, «гарної паняночки» у квітчастім вінку. У літературному тексті авторка використовує різноманітні художні прийоми, зокрема звертається до пестливих слів («музиченьки», «діточки», «весняночка», «паняночка», тощо), які не тільки підкреслюють спорідненість із народною творчістю, але й акцентують на доброті весни. Сюжет має дві тематичні лінії — опис урочистого приходу весни та прохання людей до неї про благополуччя рідного краю, що дозволяє стверджувати про наявність громадянської тематики у творі. Весняний образ у цьому контексті постає як символ відродження країни, її процвітання.

Хор починається з унісонного звучання *mormorando*, що створює фон для народно-пісенної теми, яка проводиться в партії SI. Поступове розшарування фактури підголосків у партіях SII та альтів створює відчуття наближення весни. У цьому розділі авторка використовує як імітацію звуків природи (солов'їна трель у сопрано соло), так і українських народних інструментів (імітація звуку трембіти в партії альтів). На словах «ой музиченьки заграють» звучить чотириголосна фактура в гомофонно-гармонічному викладі. Авторка не використовує тут підголосковості, маючи намір акцентувати на ідеї єдності нашого народу. Застосування акордів у широкому розташуванні з діапазоном більше октави створює відчуття просторовості, об'ємності.

Наступний розділ *Allegro* втілює радість від приходу весни («ой радіє, ой сміється»), що підкреслюється використанням мажорного ладу. Радісного настрою надають вигуки «гой-я гей», викладені паралельними септакордами в гучній динаміці. Тема проводиться почергово в різних партіях, що нагадує перегукування людей під час проведення весняних обрядів.

Наступний розділ *Tempo I* базується на матеріалі першої теми та має варіаційний розвиток. Авторка використовує вже відомі прийоми, такі як виклад теми на фоні витриманих звуків. Тут відбувається поступове насичення фактури — тема звучить в унісон у партіях двох сопрано. Далі В. Дробязгіна використовує гомофонно-гармонічну фактуру, яка знову розширюється за діапазоном до двох октав. Після цього знову звучать вигуки «гой-я гей» паралельними септакордами. Повторення цих вигуків далі відбувається вже у виконанні соло у вигляді перегукувань високого та низького голосу на тлі дисонуючого акорду в хорі.

Четвертий розділ починається новою темою, яка проводиться в альтях та нагадує звучання гопака. Танцювальності додає синкопований ритм в акомпануючих голосах. Надалі повертається перша тема, що звучить у партії SI на фоні імітації звучання народних інструментів в інших голосах. Тема звучить у тональностях *d-moll* та *g-moll*, що надає музиці різних тембрових забарвлень.



Невелика двотактова зв'язка приводить до яскравої коди, що має інтонаційні зв'язки з попередніми розділами твору. Щільні акорди нетерцієвої структури, викладені в синкопованому ритмі, накопичують енергію і розв'язуються в октавний унісон.

Гармонічна мова «Весни», насичена альтерованими акордами, оснований на ладах народної музики. Використання нетерцієвих сполук надає гармонії хору сучасності та неординарності. Початок твору звучить у дорійському ладі (*g-moll*), у мажорному епізоді («ой радіє») використовується міксолідійський лад, кода викладена у фрігійському ладі. Акордовий епізод «гой-я гей» звучить у тональності *As-dur*, яка використовується шляхом зіставлення й підкреслює велич України, велику міць її відродження. Розвиток драматургії твору віддзеркалює процес пробудження природи навесні. Початок хору звучить лірично й прозоро, неначе перші світанкові промені світла. Другий розділ є більш рухливим та насиченим, що нагадує поступовий схід весняного сонця, яке своїм теплом змушує і природу, і людські серця відтанути від зимової криги. Третій розділ є найбільш яскравим, радісним, він втілює ту пору, коли весна повною мірою вступає у свої права — усе живе, радіє, процвітає.

**Висновки.** У процесі розгляду художньої естетики дитячої хорової музики В. Дробязгіної було виявлено такі образно-тематичні орієнтири: тваринний світ, казкові персонажі та образи

природи. Більшість дитячих творів композиторки належать до жанру пісні, проте В. Дробязгіна не звертається до традиційних куплетно-приспівних форм, а тяжіє до тричастинності. Використання лейтінтонацій, лейтгармоній та ритмічних формул сприяє єдності музичних форм у творах.

Музична мова дитячих хорових творів В. Дробязгіної органічно поєднує українські національні традиції (інтонації як гуцульських, так і наддніпрянських пісень) із сучасними засобами виражальності.

Композиторка значну увагу приділяє значенню поетичного тексту в дитячих творах, втілюючи конкретні літературні образи за допомогою використання прийому звукопису. Водночас велика кількість хорів була написана на тексти самої В. Дробязгіної.

Унікальність дитячої хорової музики мистикіні полягає в поєднанні надзвичайної насиченості музичного матеріалу з його доступністю як для сприйняття, так і для виконання. Твори В. Дробязгіної і нині перебувають у репертуарі дитячих хорів, попри те, що більшість із них не є опублікованими.

**Перспективи подальших досліджень** цієї теми полягають у розгляді тенденцій розвитку дитячої хорової музики Харківщини ХХІ століття, а також у вивченні сучасного стану дитячого хорового виконавства.

#### Список посилань

- Березуцька, М. (2020). Твори а сарпелла в репертуарі бандуристів як сучасне втілення традицій української музики (на прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці»). *Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України*, 1 (151), 155–164. <https://doi.org/10.15407/nz2020.01.155>
- Белік-Золотарьова, Н. (2019). *Хорова творчість а сарпелла харківських композиторів другої половини ХХ століття*: методичні рекомендації з хорової літератури (української) для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Хорове диригування», ХНУМ ім. І. Котляревського.
- Дніпровська, Н. (2014). Виховне значення дитячої хорової музики (на прикладі творів Т. Кравцова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 32–47. <https://intermusic.kh.ua/vypusk39/vypusk39-32-47.pdf>
- Дробязгіна, В. (1976). *Веселі пісеньки*: збірка хорів для дітей молодшого шкільного віку. Музична Україна.
- Заверуха, О. (2019). Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України*, 65, 174–181. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.17>
- Іванова, Ю. (2020). Дитячий хор у творчості М. Кармінського. *Аспекти історичного музикознавства*, 19, 29–42. DOI: 10.34064/khnum2-1902.

- Криченкова, А. (2015). Актуалізація ренесансного образу світу у хоровій кантаті «Весняні пасторалі» В. М. Птушкіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 208–217.
- Мельник, І., & Панасюк, С. (2021). Вокально-хорова творчість для дітей Богдани Фільц. *Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти*, 69. <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/21093/3/filc.pdf>
- Немерко, А. (2023). *Пісенно-хорова творчість для дітей у мистецькій практиці авторів Львівщини в контексті музичної культури України доби державної Незалежності (1991–2021): традиції та інновації* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка]. [https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/12/diss\\_Nemerko.pdf](https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/12/diss_Nemerko.pdf)
- Письменна, О. (2004). *Світ дитинства у творчості Лесі Дичко (кантата «Здрастуй, новий добрий день!»)*. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/23292/1/Pysmenna.pdf>
- Шегда, Л. (2010). *Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової].
- Havrylenko, Y. (2020). Valentina Drobyazgin's "Ukrainian Triptych": a contribution to the world Shevchenko. *Primedia eLaunch LLC*, 13–19. DOI: 10.36074/matsahk.ed-1.02. [https://www.researchgate.net/publication/346745445\\_VALENTINA\\_DROBYAZGIN'S\\_UKRAINIAN\\_TRIPTYCH\\_A\\_CONTRIBUTION\\_TO\\_THE\\_WORLD\\_SHEVCHENKO](https://www.researchgate.net/publication/346745445_VALENTINA_DROBYAZGIN'S_UKRAINIAN_TRIPTYCH_A_CONTRIBUTION_TO_THE_WORLD_SHEVCHENKO)

### References

- Berezutska, M. (2020). A cappella works in the repertoire of bandura players as a modern embodiment of the traditions of Ukrainian music (on the example of the bandura ensemble "Charivnytsi"). *Narodoznavchi zoshyty: Chasopys Instytutu narodoznavstva NAN Ukrainy*, 1 (151), 155–164. <https://doi.org/10.15407/nz2020.01.155>. [In Ukrainian].
- Belik-Zolotareva, N. (2019). *A cappella choral creativity of Kharkiv composers of the second half of the XX century: methodological recommendations on choral literature (Ukrainian) for higher educational institutions of culture and arts of III–IV accreditation levels in the specialty 025 "Musical Art", specialization "Choral Conducting"*, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- Dniprovskaya, N. (2014). The educational value of children's choral music (on the example of works by T. Kravtsov). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 39, 32–47. <https://intermusic.kh.ua/vypusk39/vypusk39-32-47.pdf>. [In Ukrainian].
- Drobiazhina, V. (1976). *Merry songs: a collection of choirs for children of primary school age*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Zaverukha, O. (2019). Choral writing components: the system of interaction of music composition. *Culture of Ukraine*, 65, 174–181. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.17> [In Ukrainian].
- Ivanova, Y. (2020). Children's choir in the works of M. Karminsky. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 19, 29–42. DOI: 10.34064/khnum2-1902. [In Ukrainian].
- Krychenkova, A. (2015). Actualization of the Renaissance image of the world in the choral cantata "Spring Pastorals" by V. M. Ptushkin. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 44, 208–217. [In Ukrainian].
- Melnyk, I., & Panasiuk, S. (2021). Vocal and choral creativity for children by Bohdana Filts. *Aktualni problemy rozvytku kultury, mystetstva ta osvity*, 69. <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/21093/3/filc.pdf> [In Ukrainian].
- Nemerko, A. (2023) *Song and choral creativity for children in the artistic practice of authors of Lviv region in the context of the musical culture of Ukraine in the era of state independence (1991–2021): traditions and innovations* [PhD thesis, Ivan Franko Lviv National University]. [https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/12/diss\\_Nemerko.pdf](https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/12/diss_Nemerko.pdf). [In Ukrainian].
- Pysmenna, O. (2004). *The world of childhood in the works of Lesia Dychko (cantata "Hello, New Good Day!")*. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/23292/1/Pysmenna.pdf>. [In Ukrainian].
- Shehda, L. (2010). *Genre and stylistic features of Ukrainian song and choral music for children* [PhD thesis, A. Nezhdanova Odesa National Music Academy]. [In Ukrainian].
- Havrylenko, Y. (2020). Valentyna Drobiazhina's "Ukrainian Triptych": a contribution to the world Shevchenko. *Primedia eLaunch LLC*, 13–19. DOI: 10.36074/matsahk.ed-1.02. [https://www.researchgate.net/publication/346745445\\_VALENTINA\\_DROBYAZGIN'S\\_UKRAINIAN\\_TRIPTYCH\\_A\\_CONTRIBUTION\\_TO\\_THE\\_WORLD\\_SHEVCHENKO](https://www.researchgate.net/publication/346745445_VALENTINA_DROBYAZGIN'S_UKRAINIAN_TRIPTYCH_A_CONTRIBUTION_TO_THE_WORLD_SHEVCHENKO). [In English].

Надійшла до редколегії 19.11.2023

#### Ю. М. Іванова

кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

#### Y. Ivanova

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Choral and Opera and Symphonic Conducting, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08>  
УДК 793.33(477)“202”(045)

## РОЗВИТОК БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ У 2010–2020-х РОКАХ

**Н. М. Малиновська**

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

**Н. М. Семенова**

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

**К. І. Шкурєєв**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
shkuryeyev-ki@hotmail.com

**N. Malynovska**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0005-0815-9280>

**N. Semenova**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-3449-6070>

**K. Shkuryeyev**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-6574-7955>

**Н. М. Малиновська, Н. М. Семенова, К. І. Шкурєєв. Розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках**

Ковід-пандемія і повномасштабне вторгнення Російської Федерації з частковою окупацією української території, міграцією населення, розширенням зони бойових дій і регулярним ракетним терором всієї країни внеможливили турнірну й суттєво обмежили навчальну діяльність на всьому Сході України. Однак тренувальний процес в означених регіонах триває, попри всю небезпеку і ризик, адже ці заняття набули особливого значення в умовах дистанційної освіти як можливість живого спілкування й повноцінного навчання в прямій взаємодії з педагогом і однолітками, необхідного для становлення особистості й соціалізації дітей та молоді. При цьому можливості участі в турнірах для танцівників половини України вкрай обмежені, відтак перехід на вищі класи танцювання в наявній конкурсній системі для них тепер практично нездійсненний. Водночас в умовах сьогодення українська бальна хореографія почала активно опановувати невластиву їй раніше суспільно-політичну проблематику, залучаючись таким чином до творення національної культури.

**Ключові слова:** *спортивні бальні танці, змагання з бальних танців, виконання бальних танців, навчання бальних танців в Україні.*

**N. Malynovska, N. Semenova, K. Shkuryeyev. Development of ballroom choreographic culture in Ukraine in the 2010s–2020s**

**The purpose of the study** is to reveal the consequences of the challenges of the 2020s, namely the COVID-19 pandemic and full-scale invasion of the Russian

Federation with partial occupation of territory, migration of population, expansion of zone of battle actions and the threat of aerial attacks for the entire country. All this had an impact on the ballroom choreographic culture in Ukraine.

**The methodology** is based on the principles of a system-synergistic approach. The main methods applied were participant observation, analysis, generalization and systematization of the authors' many years of dance, organizational and pedagogical experience.

**The results.** The challenges of the 2020s, namely the COVID-19 pandemic and the full-scale aggression of the Russian Federation with partial occupation of the territory, population migration, expansion of the combat zone and regular missile terror throughout the country, have significantly affected the ballroom dance culture of Ukraine, in particular, changed the country's dance map, limiting and partially making it impossible to hold competitions and training in the combat zone and eastern regions that are unprotected from sudden missile attacks. The socio-political upheaval has prompted the Ukrainian dance community to seek national self-identification, giving rise to the creation of imaginative and meaningful compositions through ballroom dance that would embody the pressing issues of our time, including the themes of war, occupation and the challenges they have caused. At the same time, the national organization system of the ballroom dance tournaments and training process has revealed significant shortcomings. In particular, the problem of upgrading to an international class of dancing in the context of the pandemic and then the war, which was felt in previous years, made it impossible for dancers in the eastern regions of Ukraine

to develop, as they were deprived of the opportunity to regularly participate in competitions.

**The scientific novelty** of the study is to analyze the modern tournament and training system of sports ballroom choreography in Ukraine in the last decade and to identify the problems that hinder the development of this type of dance art and have become especially acute during the challenges of the 2020s.

**The practical significance.** Some provisions of the article can be used for updating Ukrainian ballroom dance competitions in accordance with current social and political conditions.

**Prospects for further research.** A number of problems require scientific and theoretical comprehension, in particular, the place of ballroom dance in Ukrainian culture, its philosophy, images, styles, principles and expressive means of dance composition. The methodology of dancer's physical training, based on the peculiarities of sports ballroom dance, requires separate research.

**Keywords:** *sports ballroom dancing, ballroom dance competition, ballroom dance performance, ballroom dance education in Ukraine.*

**Актуальність теми дослідження.** За 30 років державної незалежності України проведено величезну роботу з осмислення національного історичного і культурного досвіду, повернення замовчуваних та репресованих творів і авторів, що сприяло трансформації світогляду й самоосмислення українського суспільства. Наполегливою працею українських інтелектуалів відроджено та утверджено цінності свободи, демократії, індивідуальності, творчої і професійної самореалізації особистості. Водночас, позбувшись ідеологічного тиску радянського керівництва і його суперечливої політики, зокрема в галузі хореографічної культури, спортивні бальні танці в Україні стали широко доступною формою активності. Виникали численні студії, школи, клуби зі своїми підходами, методами, стилями навчання, залежно від досвіду та уподобань тренера-керівника. Підприємницька ініціатива створила ринок вітчизняного вбрання й аксесуарів для тренувань та конкурсів. Десятиліттями бальна хореографічна культура України відзначалась космополітизмом, існувала як окремих світ зі своїми авторитетами і цінностями. Однак суспільно-політичні події останніх років змінили ситуацію, змусивши танцювальну спільноту

визначатись з пріоритетами і адаптуватись до змін, принесених суспільно-політичними потрясіннями. Виявити й проаналізувати вплив цих змін на бальну хореографічну культуру останніх років має на меті запропоноване дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Окремі аспекти повсякдення українського турнірно-тренувального процесу конкурсних бальних танців висвітлено в публікаціях М. Богданової, Т. Павлюк та ін. Вітчизняні дослідники схильні окремо розглядати спортивні аспекти конкурсної хореографії і її художньо-естетичну складову або протиставляти техніку емоційно-образному змісту. Так само в Китаї, спостерігаючи величезний інтерес до спортивних бальних танців, науковці зацікавились впливом панівного інтересу до участі в турнірах на підготовку фахівців (Longqi Yu & Ralph Buck, 2022). Виявивши звуження кваліфікації до суто технічних навичок, дослідники спробували знайти шляхи розширення образотворчих можливостей бальних танців. Натомість британська дослідниця Г. Нерс (Nurse, 2007) розглядає спортивний бальний танець з антропологічної точки зору, у людському вимірі, як єдність форми і змісту, коли музика, рухи, костюм, зал, загальна атмосфера змагання й свята поєднуються, дозволяючи всім учасникам пережити особливе емоційне піднесення, яке веде до внутрішнього переродження (Nurse, 2007, с. 165). В останні роки визначився окремих напрям українських хореографічних досліджень, у якому конкурсний бальний танець розглядається в соціокультурному контексті. Зокрема, Д. Федорченко висвітлив історію оформлення вальсу, проаналізував його найвідоміші стилі і форми, звернув увагу на взаємовплив лексики і характеру танцю (Федорченко, 2021). М. Берднік (2003), досліджуючи зв'язок емоційної складової латиноамериканських танців з історією їх походження, акцентує на проблемах бального танцю як на мистецькому феномені, а не тільки як на виді спорту, підкресливши їхню культурно-естетичну глибину. Також нині створено декілька публікацій, що присвячені дистанційному навчанню танцям — проблемі, яка виникла в роки пандемії коронавірусу (Yuhui You, 2022; Shepalov та

ін., 2023). Згадані дослідження на новому рівні привертають увагу до бальної хореографічної культури, її можливостей, проблем і перспектив у контексті національної хореографічної культури, що має висвітлити ця розвідка.

**Мета статті** — визначити, як випробування 2020-х рр. (ковід-пандемія і повномасштабне вторгнення Російської Федерації з частковою окупацією території, міграцією населення, розширенням зони бойових дій і регулярним ракетним терором всієї країни) вплинули на бальну хореографічну культуру України. Відповідно, поставлено такі завдання: виявити і висвітлити нові явища в бальній хореографічній культурі України, проаналізувати, яких змін ця культура зазнала в останні роки, які її проблеми загострилися в соціокультурному контексті.

Методологія дослідження базується на принципах системно-синергетичного підходу. Основними методами стали включене спостереження, аналіз, узагальнення і систематизація багаторічного танцювального, організаційного й педагогічного досвіду авторів. Джерельну базу дослідження склали досвід проведення та участі у великій кількості танцювальних заходів різного рівня, в Україні і за кордоном, аналіз попередньої реєстрації й фактичного перебігу турнірів, зокрема на інтернет-ресурсі Flymark<sup>1</sup> відеоматеріали з відкритих ресурсів і соціальних мереж, спостереження й безпосередні враження танцювального повсякдення.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі сучасної турнірно-тренувальної системи спортивної бальної хореографії в Україні останнього десятиліття й визначенні тих проблем, які стають на заваді розвитку цього виду танцювального мистецтва й особливо загострилися під час випробувань 2020-х рр.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В уявленні українського суспільства конкурсний бальний танець постає як втілення елегантності, вишуканості, індивідуалізму, свободи, цивілізації, західних цінностей і престижу. Його становлення відбулося в 1960-ті — 1970-ті рр. в умовах ідеологічного тиску тоталітарної радянської системи. Відповідних шкіл і студій існувало обмаль, потрапити в них було складно; вони діяли переважно при будинках дитячої та

юнацької творчості і були долучені до загальної програми роботи цих установ, що передбачала численні показові виступи й активну концертну діяльність. Таким чином, бальний танець у підрадянській Україні став дитячим видом танців, що передбачав, зокрема, регулярну участь у турнірах. Сформувалось обмежене коло залучених до бальних танців дітей і підлітків, котрих обирали через суворий конкурс і готували як професійних танцюристів. З розпадом Радянського Союзу ці школи й студії занепали, натомість їхні колишні учасники організували численні клуби власне конкурсного бального танцю, що мали на меті розвивати лише цей вид хореографічного мистецтва і представляти результати на спеціалізованих конкурсах. Такі завдання дозволили знизити вимоги до індивідуальних анатомічних особливостей, фізичної й музичної обдарованості майбутніх танцівників, і бальний танець на вітчизняних теренах повернув свою властиву форму масового виду хореографії. Однак тенденція вважати бальні танці заняттям для дітей, метою якого є турнірні здобутки, в Україні збереглася і закріпилася, на відміну від Заходу, де цей вид хореографічного мистецтва орієнтований на дорослих і студентську молодь, котрі вчать танцювати для самого процесу танцювання, а участю в турнірах цікавляться переважно заради інтересу і нових вражень.

Панівною формою побутування конкурсного бального танцю в Україні були і є різноманітні турніри, фестивалі, деколи — показові виступи на урочистих заходах. Конкурси підтримують стандарт бальних танців, створюють умови для спілкування учасників, надають розуміння можливостей і перспектив цього виду активності. Завітавши на танці із цікавості, за прикладом однокласників чи знайомих, під враженням від телевізійного шоу або маючи на меті організувати дозвілля дитини, урізноманітнити й впорядкувати її фізичну активність, під впливом танцювального середовища нові учасники швидко переорієнтовуються на участь у конкурсах і здобуття турнірних результатів, хоча бальний танець, по суті, — це не спортивна, а художньо-естетична діяльність. Поняття «спорт» стосовно

<sup>1</sup> <https://flymark.com.ua>

бальних танців означає, як влучно відзначила британська дослідниця Г. Нерс, «перевірку здібностей для визначення переваги або порівняльної придатності кількох кандидатів» (Nurse, 2007, с. 59). У широкому значенні в контексті хореографічної культури спортивність бальних танців є способом підтримувати їх стандарт, через регламентацію реакції на ритм (техніка і музикальність) й структури руху (хореографія). Інші критерії оцінки виступу — образ, презентація, характер танцю — є суто мистецькими властивостями. На конкурсах, набираючи певну кількість балів або перемагаючи, танцюристи здобувають підвищення в класі, тобто право вчити і виконувати складніші танці, рухи, технічні прийоми, фігури, схеми й ритмічні рисунки. Турнірна система дозволяє відстежувати і порівнювати напрям розвитку бального танцю, оскільки «чемпіон» являє собою еталонне виконання, тенденцію руху, напрям розвитку та моду в бальному танці, визначає домінування певної школи, групи вчителів танців (тренерів), що дає додаткових учнів, вплив, запрошення на суддівство, а це водночас визначає імідж тієї чи іншої країни, міста чи танцювальної школи.

Можна стверджувати, що турнірно-тренувальна система, яка склалась в Україні на межі ХХ–ХХІ ст., поза всяким сумнівом, корисна для становлення особистості учасників і їх вторинної соціалізації, навіть якщо вони перебувають у ній лише кілька років (у середньому 2–5) і не досягають високих класів, адже танець є перевіреним способом зміни в індивідуальних моделях поведінки (Nurse, 2007, с. 165). Однак час показав, що танцівників світового рівня ця система формує не так багато, а трендмейкерів суто української підготовки, котрі увійшли б в історію спортивного бального танцю, досі не було. В Україні багато дитячого танцювання початкового і середнього рівня, і мало молодіжного й дорослого високого. Більшість учасників залишає бальні танці у 12–15 років, у той час як на Заході в цьому віці лише починають долучатись до цього виду хореографічного мистецтва. Водночас вихованці українських клубів на базі набутої на батьківщині підготовки впевнено досягають високого рівня під орудою закордонних тренерів. Зокрема, визначні здобутки мають

Н. Паніна, К. Смірнов, К. Мошинська, М. Сердюк, Г. Машиц, С. Міліція, В. Гарбузов, Д. Чеснокова, С. Крикливий, Н. Бичкова, Н. Дятлова, А. Плахотний, Н. Майдій, К. Стрельнікова, О. Алтухов, К. Шкуреєв, Є. Євсєєв та ін.

Практично увесь час пересічного українського тренера зайнятий дітьми-початківцями, і для старших танцівників не залишається ані сил, ані ідей, ані кваліфікації, яку треба постійно здобувати і підтверджувати. Турнірно-тренувальний процес складається таким чином, що поглинає всі ресурси як учнів, так і тренерів, при цьому внесок у національну хореографічну культуру надає обмежений. Навіть якщо здолати в той чи інший спосіб гальмуючий вплив вітчизняної системи кваліфікаційного зростання, виникає наступна проблема: учасники, котрі демонстрували високі результати в дитячих категоріях міжнародних змагань, до дорослих категорій не переходять або взагалі залишають танці, часто у зв'язку з травмами, хоча це в принципі не травмонезбезпечний вид хореографії і здійснюється в межах нормальної людської активності.

До сьогодні в різних проявах тренувального процесу бальної хореографії помітні сліди дитячої пізнюрадянської художньої самодіяльності, коли форма домінує над змістом і є самоціллю. І заняття, і конкурси часто проходять у стресовій, конфліктній обстановці, де має місце психологічний тиск і маніпуляції, що показували широкому загалу популярні раніше шоу-проекти на кшталт «Танців з зірками». Певний час така практика надає видимість результату, однак подібний підхід суперечить самій природі конкурсного бального танцю, мета якого — самопрезентація через задоволення від процесу танцювання. Вітчизняні успішні турнірні переможці часто неспроможні до імпровізації, не усвідомлюють зв'язку музики і рухів й узагалі не сприймають танець як гру, як перфоманс, лише як важку працю на результат, яка вимірюється титулами і кубками. Ймовірно, саме в цій царині полягають причини невисокої популярності конкурсного бального танцю серед молоді і дорослих: поширені в Україні підходи й методи навчання не надають цим віковим категоріям можливостей самовиявлення і самопізнання. Методологічно в навчанні бальним танцям зіткнулись суперечливі світоглядні моделі: маніпулятивна

пострадянська й ліберальна західна, і зараз це поєднання дійшло межі продуктивності. Адже танцювальний крок, зразкової техніки якого так відчайдушно добиваються вітчизняні тренери, — це не лише біомеханіка, передусім концепція осягнення простору. Однак на практиці дочекатись скільки-небудь суттєвих пояснень принципів побудови танцювальної варіації від тренерів, котрі на турнірах будуть суддями, надзвичайно важко. На початкових рівнях танцювання це зазвичай довільна комбінація дозволених класом фігур на певну кількість тактів або якась уподобана ефектна комбінація, позичена з відеотурнірів чи майстер-класів, в інших учасників попереднього конкурсу. Так само випадково зазвичай складають варіації і вищих класів, не вдаючись у пошуки змісту хореографії, можливостей зміни акцентів та динаміки з метою адекватного запропонованій музиці виконання. Подібний підхід сам по собі суттєво звужує формування танцювального мислення. Тренери і дослідники української хореографічної культури останнім часом дедалі частіше звертаються до цієї проблеми, демонструючи, що історичні стилістично-емоційні ознаки, які, без сумніву, є в кожного бального танцю, «на сучасному етапі розвитку конкурсного танцю недостатньо розвинені у виконавчій майстерності танцівника», наголошуючи, що під час підготовки турнірних програм «ці елементи потрібно виховувати, оскільки танець — це справжнє життя, а не лише набір фізичних рухів» (Берднік, 2023, с. 81). Таким чином, «сучасним практикам-хореографам слід розвивати поглиблену емоційно-естетичну складову бальної хореографії» (там само).

В останнє десятиліття бальна хореографічна культура в Україні переживає значні труднощі. Окупація Криму навесні 2014 р. позбавила вітчизняних танцівників багатьох перспективних турнірів, а також улюбленого місця для семінарів, зборів і тренувальних таборів. Окупація і зруйнування частини Донбасу зупинили розвиток тамтешньої школи бального танцю, подальша агресія Російської Федерації вніможливила турнірну і суттєво обмежила навчальну діяльність на всьому Сході України, незахищеному від раптових ворожих ракетних атак. Незважаючи на ці обставини, тренувальний процес в означених

регіонах триває, попри всю небезпеку і ризик, адже ці заняття набули особливого значення в умовах дистанційного навчання як можливість живого спілкування і повноцінного навчання в прямій взаємодії з педагогом й однолітками, необхідного для становлення особистості й соціалізації дітей та молоді. Однак можливості участі в турнірах для танцівників половини України значно обмежені, відтак перехід на вищі класи танцювання в межах наявної системи для них тепер практично неможливий.

Весна 2022 р., що минула під ракетні обстріли всієї країни, нескінченні повітряні тривоги, окупацію чверті території, знищення багатьох міст і сіл, з масовою міграцією населення, зривом конкурсного сезону стала тим переламним моментом, після якого українська бальна хореографія почала активно опановувати невластиву їй раніше суспільно-політичну проблематику, залучаючись таким чином до творення національної культури. Під впливом суспільно-політичних процесів у спільноті бальних танців чи не вперше постало питання національної ідентичності. Процес пробудження національної свідомості виявив перші з 2014 р. національні ознаки: етнічні елементи почали з'являтися у вбранні суддів, оздобленні конкурсних костюмів, у їх крої домінували кольори державного прапора, конкурсні варіації виконувались під музику українських авторів. З весни 2022 р. почали масово з'являтися тематичні постановки, котрі осмислювали і втілювали засобами бального танцю теми війни, її випробувань і втрат. Як приклад можна згадати Адажію «Незламні», представлене на Формейшн Чемпіонаті України командою бальників з м. Ірпінь, зруйнованого російськими окупантами. На міжнародних конкурсах українські танцівники, підготувавши свої програми в умовах атак на енергосистему, без опалення взимку 2022–2023 рр., з перебоями електропостачання, з гордістю представляли свою країну, часто маючи додаткову підтримку глядачів. Танцівники, які виїхали до США, створили в Каліфорнії шоу бального танцю «Коло Денс», з яким виступали в Лос-Анджелесі, привертаючи увагу до війни в Україні.

Таким чином, в умовах сьогодення конкурсний бальний танець в Україні постав перед необхідністю створення змістовних композицій і

виявив достатній мистецький потенціал. Р. Вермей, наставник-легенда бальних танців, наголошував, що «сам факт виконання кроків не є основним. Рухи є засобом, за допомогою якого створюється значуще “ціле”. Взаємодія рухових структур і взаємозв’язки всіх компонентів танцювального середовища є невід’ємними складовими цього “цілого”. Танцюрист може зробити певний крок, але крім того, манера, як він це робить, що передує і слідує за ним, чи робить він це назустріч, убік або повз свого партнера, музичний ритм, що його супроводжує, колір, лінія, текстура його одягу, його акцент тощо концептуалізують цей момент особливим чином, являючи нематеріальну віртуальну форму. Знання танцюристом цих нероздільних складових, які разом утворюють ціле, є важливим, якщо він хоче усвідомлювати свій контроль над танцем під час виконання» (Vermeij, 2017). У цьому аспекті цікавий досвід надає спостереження за виступами танцівників під композиції українських музикантів: їх манера невловимо, але помітно змінюється, стаючи більш спокійною ззовні, але внутрішньо зосередженою, відкриваючи нові сенси стандартизованих рухів і їх комбінацій.

Однак звичайна підготовка українського бальника, запрограмованого на турнірний результат, до сьогодні не була системно орієнтована на розвиток танцювального мислення. Більшість тренерів відмовлялись працювати з учнями, котрі хотіли передусім вчитись танцювати, а не виступати на комерційних турнірах що два тижні, адже не знали, що з таким учнем робити. Очевидно, що такий підхід до бального танцю не відповідає ґрунтовним традиціям українського хореографічного мистецтва. Зосередженість на дитячому танцюванні нині є успішним бізнесом, однак внесок в українську хореографічну культуру це надає невеликий. Водночас Україна має давню й різноманітну танцювальну спадщину — від невичерпної скарбниці народного танцю до оригінальних національних балетних вистав, переосмислень сюжетів і форм світової класики, своєрідних трактувань її образів. Українські письменники залишили проникливі танцювальні епізоди, від рефлексій щодо класичного танцю (В. Домонтович, Ю. Яновський) до спостережливих описів

самодіяльних танцювальних вечірок (О. Беляєв, В. Підмогильний). Тому запити потенційної танцювальної аудиторії в Україні — різноманітні й вибагливі, однак система масової хореографічної освіти первинної ланки, яка діє, — клубів, студій і шкіл бального танцю — їм не відповідає.

**Висновки.** Випробування 2020-х рр., а саме ковід-пандемія і повномасштабна агресія Російської Федерації з частковою окупацією території, міграцією населення, розширенням зони бойових дій і регулярним ракетним терором усієї країни суттєво вплинули на бальну хореографічну культуру України, зокрема змінили танцювальну мапу держави, обмеживши, а почасти унеможлививши турнірно-тренувальний процес у зоні бойових дій і східних регіонах, незахищених від раптових ракетних атак. Суспільно-політичні потрясіння спонукали танцювальну спільноту України до національної самоідентифікації, надали поштовх для створення образно-змістовних композицій засобами бального танцю, які втілювали б актуальні проблеми сьогодення, зокрема теми війни, окупації і випробувань, ними спричинених. Водночас вітчизняна система організації турнірно-тренувального процесу бальних танців виявила суттєві недоліки. Зокрема відчутна в попередні роки проблема підвищення до міжнародного класу танцювання в умовах пандемії, а потім війни, унеможливила розвиток танцівників Сходу України, позбавлених можливості регулярно брати участь у конкурсах. Потребує перегляду і вдосконалення методики підготовки виконавців з метою адаптації до дорослих категорій для залучення нових учасників і повернення до танців тих, хто був змушений зробити перерву в турнірно-тренувальному процесі. Також вимагає науково-теоретичного осмислення лексика й композиція конкурсного бального танцю, що допоможе цьому виду хореографії посідати значуще місце в національній танцювальній і загальній культурі.

**Перспективи подальших досліджень.** Науково-теоретичного осмислення потребують немало проблем, зокрема ті, що стосуються місця бального танцю в українській культурі, його філософії, образів, стилів, принципів і виражальних засобів танцювальної композиції. Окремо



слід дослідити методологію фізичної підготовки танцівника, яка ґрунтована на особливостях спортивного бального танцю.

### Список посилань

- Бердник, М. (2023). Вплив історичних хореографічних витоків на формування змісту емоційної складової латиноамериканського бального танцю. *Культура України*, 80, 76–81. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.09>
- Богданова, М. (2012). Основні аспекти дослідження конкурсної бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 18, II, 169–173.
- Богданова, М. (2014). Спортивний танець у системі бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 20, 214–217.
- Голос Америки Українською. (2023, Жовтень 15). *Як українські танцюристи в Каліфорнії привертають увагу до війни в Україні* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/DuDEAO3xUvY?si=XNaNh3bX7lmMtXUd>
- Оновлені правила нарахування класифікаційних балів. (2021). Flymark. <https://flymark.com.ua/News/Read/137>
- Павлюк, Т. (2012). Роль бальної хореографії та її культурної місії в суспільстві. Структурно-функціональний аспект. *Культура України*, 36.
- Павлюк, Т. (2020). Мистецтво бальної хореографії в системі української вищої освіти. *Науковий огляд*, 5 (68), 45–53.
- Правила спортивних змагань зі спортивних танців.* (2020). <https://shorturl.at/bfE18>
- Суспільне Львів. (2023, Січень 31). *У Стрию тренуються п'ятикратні чемпіони світу з бального танцю* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/M7IKrGmOVT8?si=BIURzizcw0aYwX19>
- Факти ICTV. (2022, Листопад 18). *Танцюристи з Ірпеня виграли Чемпіонат світу з бального танцю* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/4dNjOBGnvsK?si=CmxQoh9coF6-Mi-Y>
- Федорченко, Д. (2021). Еволюція вальсу в європейській бальній культурі. *Культура України*, 72, 34–38. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.05>
- Chepalov, O., Yanyana-Ledovska, Y., Melikhov, V., Khendryk, O., & Bugayets, N. (2023). The educational process improvement in the context of the COVID-19 pandemic in the education of future choreographic art specialists. *Youth Voice Journal*, 1, 57–67.
- Longqi Yu, & Ralph Buck (2022). Competition in tertiary ballroom dance education in China: 'a double-edged sword'. *Research in Dance Education*, <https://doi.org/10.1080/14647893.2022.2114447>
- Nurse, G. (2007). *Competitive ballroom dancing as a social phenomenon an anthropological approach* [Doctoral thesis, University of Roehampton]. <https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentTheses/competitive-ballroom-dancing-as-a-social-phenomenon>
- Vermeij, R. (2017, Жовтень 30). *Aesthetic Expression*. <https://dancesportlife.com/blog/aesthetic-expression/> (дата звернення: грудень 2023).
- Yuhui You (2022). Online technologies in dance education (China and worldwide experience). *Research in Dance Education*, 4 (22), 396–412. <https://doi.org/10.1080/14647893.2020.1832979>

### References

- Berdnik, M. (2023). The influence of historical choreographic origins on the formation of the content of the emotional component of Latin American ballroom dance. *Culture of Ukraine*, 80, 76–81. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.09>. [In Ukrainian].
- Bohdanova, M. (2012). The main aspects of the study of competitive ballroom choreography. Ukrainian culture: past, present, ways of development. *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, 18, II, 169–173. [In Ukrainian].
- Bohdanova, M. (2014). Sports dance in the system of ballroom choreography. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 20, 214–217. [In Ukrainian].
- Voice of America in Ukrainian. (2023, October 15). *How Ukrainian dancers in California draw attention to the war in Ukraine* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/DuDEAO3xUvY?si=XNaNh3bX7lmMtXUd>. [In Ukrainian].
- Updated rules for calculating classification points. (2021). Flymark. <https://flymark.com.ua/News/Read/137>. [In Ukrainian].
- Pavliuk, T. (2012). The role of ballroom choreography and its cultural mission in society. Structural and functional aspect. *Culture of Ukraine*, 36. [In Ukrainian].
- Pavliuk, T. (2020). The art of ballroom choreography in the system of Ukrainian higher education. *Naukovyi ohliad*, 5 (68), 45–53. [In Ukrainian].
- Rules of sports competitions in sports dancing.* (2020). <https://shorturl.at/bfE18>. [In Ukrainian].

- Suspilne Lviv. (2023, January 31). *Five-time world ballroom dance champions train in Stryi* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/M7lKrGmOVT8?si=BIURzizcw0aYwX19>. [In Ukrainian].
- ICTV Facts. (2022, November 18). *Dancers from Irpin won the World Ballroom Dance Championship* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/4dNjOBGnvsK?si=CmxQoh9coF6-Mi-Y>. [In Ukrainian].
- Fedorchenko, D. (2021). Evolution of the waltz in European ballroom culture. *Culture of Ukraine*, 72, 34–38. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.05>. [In Ukrainian].
- Chepalov, O., Yanyina-Ledovska, Y., Melikhov, V., Khendryk, O., & Bugayets, N. (2023). The educational process improvement in the context of the COVID-19 pandemic in the education of future choreographic art specialists. *Youth Voice Journal*, 1, 57–67. [In English].
- Longqi Yu, & Ralph Buck (2022). Competition in tertiary ballroom dance education in China: ‘a double-edged sword’. *Research in Dance Education*, <https://doi.org/10.1080/14647893.2022.2114447>. [In English].
- Nurse, G. (2007). *Competitive ballroom dancing as a social phenomenon an anthropological approach* [Doctoral thesis, University of Roehampton]. <https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentTheses/competitive-ballroom-dancing-as-a-social-phenomenon>. [In English].
- Vermeij, R. (2017, October 30). *Aesthetic Expression*. <https://dancesportlife.com/blog/aesthetic-expression/> (date of access: December 2023). [In English].
- Yuhui You (2022). Online technologies in dance education (China and worldwide experience). *Research in Dance Education*, 4 (22), 396–412. <https://doi.org/10.1080/14647893.2020.1832979>. [In English].

Надійшла до редколегії 03.01.2024

**Н. М. Малиновська**

кандидат історичних наук, старший лаборант кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**Н. М. Семенова**

кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**К. І. Шкурєєв**

заслужений тренер України зі спортивних танців, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**N. Malynovska**

Candidate of Historical Sciences, Senior Laboratory Assistant at the Department of Modern and Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**N. Semenova**

Candidate of Art Criticism, Head of the Department of Modern and Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**K. Shkuryeyev**

Honored Coach of Ukraine in Sports Dance, Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Department of Modern and Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ НА МОВУ ЕКРАНУ

**М. О. Мірошніченко**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені Івана Карповича Карпенка-Карого, Інститут екранних  
мистецтв, м. Київ, Україна  
markiiian.mirosh@gmail.com

**M. Miroshnychenko**

Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and  
Television, Institute of Screen Arts, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-6590-3241>

### **М. О. Мірошніченко. Трансформація драматичного тексту на мову екрану**

У дослідженні розглядається екранізація як спосіб інтерпретації літературного тексту, написаного для постановки на сцені, засобами кіномистецтва. У наукових розвідках екранізація розглядається як процес, безпосередньо пов'язаний з роботою режисера. У статті фокус уваги зосереджено на ролі режисера, його власному баченні подій та героїв у процесі перекодування художнього твору на мову кіно. Виокремлено особливості драматичного тексту (монологи, діалоги, авторські ремарки, опис персонажів, поділ твору на сцени та акти), засоби, завдяки яким відбувається вплив драматичного твору на глядача / реципієнта.

У статті, на матеріалі творів Вільяма Шекспіра «Макбет» і Софокла «Цар Едіп», досліджується своєрідність трансформації драматичного тексту на мову кіно. Виокремлено спільні та відмінні ознаки п'єси та кіносценарію. Розглядається взаємозв'язок і взаємовплив художніх засобів, які використовуються в драмі та кіно. У статті окреслено теоретичне підґрунтя кінопоетики, яке дозволило режисерам та сценаристам практично втілити екранізацію сценічної драматургії. Результати дослідження засвідчили, що драматичний текст та його кіноінтерпретація вказують авторську й режисерську рецепцію.

**Ключові слова:** екранізація, кінематограф, режисер, інтерпретація, література, драматургія, п'єса, трагедія, монолог.

### **M. Miroshnychenko. Converting dramatic text to screen language**

**The purpose of the article.** The study considers film adaptation as a way of interpreting a literary text written for stage production by means of cinematography. The article focuses on the role of the director, his own vision of events and characters in the process of transcoding a work of art into the language of cinema. The features

of the dramatic text (monologues, dialogues, author's remarks, description of characters, division of the work into scenes and acts), the means by which the dramatic work affects the viewer/recipient are highlighted. The article, based on the works of William Shakespeare "Macbeth" and Sophocles "Oedipus the King", examines the originality of the transformation of a dramatic text into the language of cinema. The article outlines the theoretical basis of film poetry, which allowed directors and screenwriters to practically embody the film adaptation of stage drama. The results of the study showed that the dramatic text and its film interpretation indicate the author's and director's reception.

**The methodology.** The author uses analysis (theoretical works on screenwriting and directing, research in the field of art history), observation (the creative process in cinema), comparison (the literary source and the finished film), systematization (techniques for transforming the dramatic literary source into a screen work), modeling the principles of directing and script.

**The results** of the research can be used in educational programs of art universities and creative workshops, as well as in the practical work of directors, screenwriters, cultural scientists, and art historians. The paper provides examples that form the basis for practical principles that can help in creating film adaptations based on plays.

**The scientific novelty** lies in the fact that the study represents a unique scientific contribution, carrying out a thorough study of the process of transforming a dramatic work into a film script. It is important to note that this research goes beyond the script, delving into the essence of the director's vision. It provides for a comprehensive understanding and systematization of various directing techniques used throughout the entire film adaptation process.

**Keywords:** film adaptation, cinema, director, interpretation, literature, drama, play, tragedy, monologue.

**Постановка проблеми.** У сучасній кінематографії спостерігається значний інтерес до екранізації літературних творів, починаючи з фільмів, базованих на графічних романах, до стрічок, відзнятих за мотивами бестселерів. Один із цих трендів містить екранізацію класичних творів і їх переосмислення в контексті сучасності. Дослідження акцентує специфіку фільмів, що ґрунтовані на драматичних текстах. Тому зростання інтересу до явища екранізації потребує розробки методології та теоретичного осмислення, що допоможуть спеціалістам кіно в їхній професійній діяльності. У цьому контексті важливу роль відіграє режисер, чиє художнє бачення впливає на результат екранізації. Розглядаючи цей процес крізь призму режисерського бачення, ми прагнемо не лише розкрити ключові аспекти, а й вивчити вплив режисерської концепції на результативність екранізації драматичних творів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання теоретико-методологічного підходу до феномену екранізації окреслили в наукових працях українські та зарубіжні мистецтвознавці. У дослідженні «Сцена і екран: теорія адаптації з 1916 по 2000 рік» (Кардулло, 2012), укладеному Бертом Кардулло, вказано на взаємозв'язок між театром і кінематографом. Збірка містить матеріали теоретиків, режисерів, письменників, які аналізують спільні та відмінні ознаки театру і кіно, порівнюють процес створення сценічного й екранного видовища.

Питанню кіноадаптації та створенню сценарію на основі літературного матеріалу присвячена праця Кеннета Портного «Екранна адаптація» (Portnoy, 1998). Автор, базуючись на власному досвіді, вказує на труднощі сценарної майстерності в процесі екранізації художнього твору. К. Портной наводить приклади та вправи для сценаристів, які допомагають у роботі. У праці науковця зосереджена практична інформація для професіоналів кіносфери. Розкриваються питання побудови сюжетних ліній та принципи впливу жанру фільму на структуру сценарію.

Комплексним дослідженням взаємозв'язку між кіно та літературою є праця Ніла Сіньярда «Фільмування літератури: Мистецтво кіноадаптації» (Sinyard, 2013). Він розглядає кінематографічні екранізації таких письменників, як:

Вільям Шекспір, Генрі Джеймс, Джозеф Конрад, Д. Г. Лоуренс; вказує на внесок у кінематограф літературних діячів, як-от: Гарольд Пінтер, Джеймс Еґрі та Грем Грін. Автор проводить аналогії між митцями літератури та кіно: Діккенс і Чаплін, Форд і Марк Твен, робить припущення, що такі аналогії можуть пролити нове світло на вивчення теми екранізації.

Ґрунтовним дослідженням екранізації є розвідка Дебори Картмелл та Імельди Вілехан «Адаптація: від тексту до екрану, від екрану до тексту» (Cartmell & Whelehan, 2013). У книзі розглядаються питання практичних труднощів, пов'язаних з перекладом літературного тексту на мову екрану, зворотний процес перетворення фільму на роман. Окреслено питання переносу на екран такого складного для адаптації поняття, як авторська іронія. Окрім того, розглянуто процеси перетворення тексту, актуалізацію старих творів у контексті сучасності.

Важливим теоретичним дослідженням з погляду розширення драматургічного інструментарію сценаристів у роботі з екранізацією є праця Лінди Гатчеон «Теорія адаптації» (Hutcheon, 2012). Науковиця актуалізує ключові питання, пов'язані зі сценарною частиною екранізації. Також у праці аналізується екранізація як певне культурне явище, розглядається його вплив на суспільство, досліджується історія екранізації як мистецької складової.

Серед сучасних українських науковців питання екранізації в статті «Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві» аналізували Вікторія Федоренко та Наталія Суліма (Федоренко & Суліма, 2023). У цьому дослідженні здійснено комплексний аналіз техніки створення екранізації, опрацьовано структурні компоненти та типи перекладу літературної мови на мову екрану. У розвідці також проаналізовано семіотичні системи кінематографу та літератури, їхню взаємодію.

Особливий інтерес становить наукова стаття Ганни Хуторної «Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу» (Хуторна, 2023). У статті дослідниця вказує на особливе місце актора в процесі екранізації, вплив його емоційних проявів на результат перетворення літератури на фільм.

Екранізація розглядається як інтерсеміотичний переклад, що є синтезом мови кінематографу та вербальної мови.

**Мета статті** — дослідити вплив режисера на процес трансформації драматургії, написаної для втілення на сцені, на аудіовізуальний твір.

**Завдання статті** — розкрити сутність явища екранізації драматичних творів, проаналізувати й порівняти фільми та їхні літературні першоснови.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У дослідженні розглянемо своєрідність трансформації драматичних творів на мову кіномистецтва. Зауважимо, що драматичний твір або ж п'єса є літературним твором, написаним саме для постановки в театрі. «Драматизація, драматургія. Театр народив драматургію як вид літератури. Але згадаємо, що в грецькій античності драмою називали саму виставу, а не текст п'єси. Лише згодом драматургією поіменували літературну основу вистави, а драмою — один з її жанрів» (Кісін, 1998, с. 74).

Можемо провести паралель зі сценарієм, який також пишеться спеціально для створення фільму. Проте сценарії не прийнято читати як самостійні літературні твори, адже вони мають більш утилітарну функцію. Сама ж форма запису п'єси є такою, що зберігає якомога ширше поле для її трактування. З одного боку, тут немає розлогих описів, таких як у прозі, але з іншого — також відсутні детально прописані дії персонажів, як у кіносценарії. Це не випадково, адже таким чином зберігається простір для власної режисерської інтерпретації.

У Давній Греції сформувались базові принципи, за якими функціонує театральна драматургія і які описав у теоретичній праці Арістотель: «... в кожній трагедії повинно бути шість складових елементів, що від них залежить, якою саме буде трагедія. Ці елементи — фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція. Але найважливіший за все це — зв'язок подій, оскільки трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають у дії, і мета трагедії — дії людей, а не їх властивості» (Арістотель, 1967, с. 48).

Арістотель найбільше наполягав на значенні дій та подій у драматургії, їх він виносив у поняття фабули та відводив їм особливе місце. Персонажі діють, що породжує конфлікт, який у свою чергу породжує події. Тому, відповідно до цього, аналізуючи драматичний текст, ми виокремлюємо діалоги, аналізуємо, яким чином персонажі діють, адже саме дію режисер переносить на екран.

«Характер — це те, у чому виявляються схильності людини. Тому-то не відбиває характеру та мова, з якої не ясно, до чого саме прагне людина або чого уникає. Мислення виявляється в тому, чим доводять існування або неіснування чого-небудь або взагалі що-небудь висловлюють» (Арістотель, 1967, с. 50).

Характер є важливим елементом п'єси. Він проявляється у вчинках героїв та виражається в їхніх словах. Характер також проявляється в ставленні до інших персонажів; розкриваючи стосунки, змальовуємо портрет героя, розуміємо, яким чином він може діяти в різних обставинах. Цей процес є важливим із тієї причини, що в кіно, на відміну від театру, із великою вірогідністю сценаристові доведеться дописувати сцени, яких бракує для побудови структури сценарію. Моделюючи ситуації, «поміщаємо» персонажів у певну ситуацію, описуємо їхню поведінку. Таким чином ми трансформуємо драматичний текст.

«Етимологічно п'єса зберігає конотацію оформленого, текстуалізованого і складеного з різних шматків з'єднуваного дискурсу, професійне поєднання (монтаж або колаж) діалогів або монологів...» (Паві, 2006d).

Більшу частину тексту п'єси становить вербальне спілкування персонажів, яке умовно можна поділити на два види: діалог та монолог. Тому далі слід проаналізувати семантику цих драматургічних термінів, адже вони будуть важливими для розуміння того, яким чином можна деконструювати драматургію сценічну та перетворити її на екрану.

«Драматичний діалог — це зазвичай обмін словами між діючими особами. Проте в рамках діалогу можливі й інші види спілкування: між видимими та невидимими персонажами, між людиною та богом, або приви́дом (Гамлет), між

людиною та предметом (діалог з машиною, телефонна розмова тощо). Головними критеріями діалогу є комунікація і зворотність спілкування» (Паві, 2006b).

Окрім того, що персонажі обмінюються словами, вони ще й намагаються змінити, вплинути одне на одного. Цей вектор спрямування формує діалог та становить драматичну дію. Початково діалоги в п'єсах писались у поетичній формі, зокрема в літературі Давньої Греції герої спілкувались ямбічним розміром. На думку Арістотеля, саме цей віршований розмір був найближчим до людської розмови. Тенденція до поетичної мови у виставах зберігалась достатньо довго, що створило певну стилістику театрального мовлення, яке відрізняється від побутового. Тому під час адаптації поетичного тексту до кіно ми маємо або наблизити його до більш природнього, життєвого спілкування, або ж створити світ фільму, у якому подібне спілкування буде виправданим.

Складнішим для кіноадаптації є монолог. Адже, на відміну від діалогу, він притаманний переважно театру. «Монолог відрізняється від діалогу відсутністю обміну репліками і значною тривалістю тиради... зазвичай людина, що залишається наодинці, не розмовляє сама зі собою... тож монолог акцентує увагу на театральності гри та ролі умовності в правильній організації театрального видовища» (Паві, 2006с).

Монолог є маркером театральної умовності. Автор ніби домовляється з глядачем про те, що в його світі люди можуть розмовляти самі із собою, і це не є ознакою психічних відхилень. Можемо зазначити, що виконання монологу є вершиною виконавської майстерності, адже найскладніше утримувати увагу глядача, коли ти сам протягом тривалого часу перебуваєш на сцені. Використання монологу в кіно є певним художнім акцентом. Якщо режисер застосовує його у фільмі, значить, він усвідомлює, що надає своєму фільму театральної стилістики. Коли ми розуміємо, що монолог природньо витікає з природи кінострічки, коли актор та режисер знайшли виправдання тому, що герой починає спілкуватись сам із собою або ж із глядачем, ми сприймаємо його як невіддільну частину історії.

Розглянемо застосування монологу на прикладі екранізації п'єси Шекспіра «Макбет»

(2015, режисер Дж. Курзель). На відміну від інших екранізацій цього твору, Курзель екранізує висхідну подію та вводить її в драматургічну структуру фільму. Висхідна подія — це подія, що перебуває за межами основного сюжету, але стає каталізатором подій у п'єсі, відбувається до експозиції, у драматичному творі автор зазвичай лише натякає на те, що сталося до подій п'єси, а не зазначає про це прямо. В оригінальному творі, коли Леді Макбет зустрічає чоловіка, вона згадує про те, що вона знає, яка це втіха — годувати малюка груддю. Проте в самій п'єсі ми дитини не бачимо, немає жодних згадок імені, жодної конкретної інформації. Тому ми висновуємо, що дитина в Макбетів була, проте померла в ранньому віці. Фільм режисера Дж. Курзеля починається з похорону маленького сина Макбета. Ця подія стає відправною точкою для формування характеру Леді Макбет (у виконанні М. Котіяр). На початку фільму вона очікує на приїзд чоловіка. Режисер робить акцент на зображенні демонів, намальованих на стінах церкви. Леді Макбет ніби спілкується із цими інфернальними силами, просить у них покровительства та допомоги у вбивстві короля, заради того, щоб її чоловік посів його місце. У фіналі фільму вона повертається до цієї ж церкви. Місцина довкола будівлі тепер спорожня та нагадує цвинтар. У церкві жінка виголошує свій монолог про те, що не може відмити кров із кинджалу, яким був убитий король Дункан. Весь цей час глядачеві здається, що вона говорить сама із собою, але у фіналі сцени режисер показує, що перед Леді Макбет сидів дух її мертвого сина, перед яким вона просить вибачення за скоєний гріх. Дж. Курзель використав театральний прийом, обігравши його кінематографічними засобами виражальності.

Кіноінтерпретацію драматичного твору «Цар Едіп» здійснив у 1967 р. режисер П. П. Пазоліні. Фільм поєднує класичний текст Софокла та особистий погляд режисера на цю відому історію. «Цар Едіп» — трагедія давньогрецького драматурга, що розповідає про долю фіванського царя, який ненароком убив свого батька, не знаючи, хто він такий, та одружився зі своєю матір'ю. Коли виявилось, що він батьковбивця та кровозмісник, Едіп осліпив себе» (Арістотель, 1967, с. 108).

Починається історія з того моменту, коли Едіп уже є царем, але ми не знаємо, як він ним став. Тому ми, як глядачі, відкриваємо для себе інтригу життя головного героя. Жанрово п'єса близька до детективу, адже, по суті, протагоніст веде розслідування пошуку вбивці царя Лая, але в розслідуванні виходить сам на себе. Фабула рухається за принципом пізнання.

«Пізнання ж, як видно вже із самого цього слова, є перехід од незнання до знання, або до дружби, або до ворожнечі тих, кому визначено долею щастя або нещастя. Найкраще те пізнання, разом з яким відбувається перипетія, як, наприклад, в "Едіпі"» (Арістотель, 1967, с. 56).

Почнімо аналіз фільму П. П. Пазоліні зі структури. Картина умовно поділена на дві частини. Друга переказує події, описані в п'єсі, перша ж розкриває передісторію Едіпа. Фактично режисер хронологічно розповів усе життя протагоніста. Перша частина разуче відрізняється від другої своєю поетичністю в кадрі. Не маючи обмежень у вигляді тексту, режисер розповідає історію кінематографічними засобами виражальності, до яких слід віднести особливості поведінки героїв, атмосферу, операторські та художні рішення. Діалоги в першій частині майже відсутні, це радше поодинокі репліки. Також П. П. Пазоліні виносить момент пізнання героєм своєї долі практично на початок сюжету. Оракул говорить передбачення Едіпу та повідомляє про те, що йому доведеться пережити. Саме це передбачення спонукає героя не повертатися в рідне місто, щоб не стати вбивцею власного батька. У зв'язку із цією спробою втекти від долі він і зіштовхується зі своїм справжнім батьком Лаєм.

Важливими структурними елементами фільму є пролог та епілог. Адже початкові та кінцеві події відбуваються в Італії ХХ ст. Режисер у спогадах писав про те, що фільм є саморефлексією. Тематичною основою стали складні стосунки режисера з батьком та матір'ю. Глядачі ніби переносяться у вигаданий світ та повертаються в реальність наприкінці фільму, де були використані, зокрема, документальні кадри, що підкреслює розмежованість двох світів. Особливої уваги заслуговує художнє рішення фільму. Стрічку планували знімати в Румунії, що своїми

пейзажами нагадувала Стародавню Грецію; потім було ухвалено рішення перенести зйомки до Марокко, де збереглися стародавні замки, які стали головними декораціями фільму. Загалом режисер приділив увагу створенню унікального світу. У музичному оформленні поєднуються румунські, японські та арабські мотиви. Локації мало нагадують Грецію, вони радше відсилають глядачів до давніх близькосхідних цивілізацій. Костюми ж є поєднанням грецьких, африканських та середньовічних європейських мотивів. Фільм «Цар Едіп» П. П. Пазоліні існує за власними правилами та інтерпретує п'єсу Софокла відносно теми режисера. Проте водночас збережено і оригінальний текст, і характери, і конфлікт, і велику частину фабули п'єси. У цьому фільмі режисерська тема та режисерське бачення впливають на екранізацію, створюючи новий унікальний витвір мистецтва.

**Висновки.** У процесі дослідження трансформації драматичних творів у кінофільми ми помічаємо унікальні особливості екранізації сценічної драматургії. Передусім важливо відзначити, що п'єса спеціально створюється для театрального видовища. Така побудова зберігає широкі можливості для трактування та інтерпретації під час постановки. Драматургічна форма не містить детальних описів, але залишає простір для режисерської інтерпретації. Зазвичай автор п'єси надає короткі описи персонажів, які є практичними для сценічного втілення, проте не дають детального психологічного портрету героя. Тому завдання режисера в цьому випадку — дешифрувати характер персонажів, відштовхуючись від їхніх дій, прописаних у п'єсі. Авторські ремарки можуть як допомагати режисерові, так і заважати, адже вони містять частину авторського бачення стосовно того, як необхідно втілювати п'єсу на сцені, що може не співпадати з баченням режисера. До того ж сценічний простір є більш умовним, ніж кінематографічний. Кіно має свою специфіку побудови мізансцен, яка пов'язана з рухом камери, композицією, ракурсом, фокусною відстанню, тому ремарки автора п'єси потребують перекладу в контексті особливостей кіномови. Особливістю п'єси є чіткий поділ структури на сцени та акти, що співпадає зі структурою фільму, тому це значною мірою допомагає в процесі

перенесення драматургії на екран. Діалог та монолог визначають вербальне спілкування персонажів у п'єсах. Діалоги виражають драматургічну дію героїв. Під час перенесення драматичних діалогів на екран варто зважати на стилістику мовлення та загальну стилістику самого фільму. Те, як спілкуються персонажі, має співвідноситись зі світом, у якому вони знаходяться. Використання монологів в кіно є своєрідним маркером театральної умовності. На прикладі фільму «Макбет» Дж. Курзеля відзначаємо майстерне використання монологу, інтегрованого в структуру фільму. Це свідчить про те, що театральні елементи можуть не лише існувати в кінофільмах, а й значно збагачувати їхню художню цінність. Аналізуючи драматичний текст, зосереджуємо увагу на діях персонажів, оскільки саме

вчинки персонажів екранізує режисер. У процесі аналізу фільму «Цар Едіп» режисера П. П. Пазоліні помічаємо, як режисер інтегрує особистісну історію в драматургію фільму (початок і фінал), що дозволяє розширити контекст та надати класичній історії більшої актуальності. Віднайшовши власну режисерську тему в трагедії Софокла, П. П. Пазоліні трансформувач відповідно до власного режисерського бачення, створивши свій унікальний світ фільму.

Перспективою подальших досліджень ми вбачаємо розробку методології роботи режисера над екранізацією літературних творів, яка надає практичний інструментарій для кінопрофесіоналів, а також дослідження специфіки екранізації епічних та графічних романів.

#### Список посилань

- Арістотель. (1967). *Поетика*. Мистецтво.
- Кісін, В. (1998). *Режисура як мистецтво та професія*. Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія».
- Мироненко, Т., & Добровольська, Л. (2023). *Теоретичні аспекти адаптації літературного тексту під кіносценарій*. <http://pnap.ap.edu.pl/index.php/pnap/article/view/1005>
- Паві, П. (2006a). Апарте. В *Словник театру*. (с. 23).
- Паві, П. (2006b). Діалог. В *Словник театру*. (с. 74).
- Паві, П. (2006c). Монолог. В *Словник театру*. (с. 191).
- Паві, П. (2006d). П'єса. В *Словник театру*. (с. 268).
- Федоренко, В., & Суліма, Н. (2023). Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (2), 213–223.
- Хуторна, Г. (2023). Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 60 (2), 162–168.
- Lowe, V. (2021). Adapting Performance Between Stage and Screen. *Adaptation*, 14, 3. <https://academic.oup.com/adaptation/article-abstract/14/3/468/6293781?redirectedFrom=fulltext>
- Tucker, P. (2021). Adaptation as revision: Transforming makeover narratives from canonical literature to contemporary Hollywood teen film. *TEXT. Journal of Writing and Writing Courses*. <https://textjournal.scholasticahq.com/article/29649-adaptation-as-revision-transforming-makeover-narratives-from-canonical-literature-to-contemporary-hollywood-teen-film>
- Cardullo, B. (2013). *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000к*. Bloomsbury Academic.
- Cartmell, D., & Whelehan I. (2013). *Adaptations from text to screen, screen to text*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2012). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Portnoy, K. (1998). *Screen Adaptation. A Scriptwriting Handbook*. Routledge.
- Sinyard, N. (2013). *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*. Routledge.
- Neiderman, A. (2020, October 30). *The Golden Age of Book Adaptations for TV*. Publishers Weekly. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/columns-and-blogs/soapbox/article/84767-the-golden-age-of-book-adaptations-for-tv.html>

#### References

- Aristotle (1967). *Poetics*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Kisin, V. (1998). *Directing as an art and a profession*. Scientific and educational center “AELS-technology”. [In Ukrainian].
- Myronenko, T., & Dobrovolska, L. (2023). *Theoretical aspects of adapting a literary text to a screenplay*. <http://pnap.ap.edu.pl/index.php/pnap/article/view/1005>. [In Ukrainian].



- Pavi, P. (2006a). Apartheid. In *Slovnyk teatru*. (p. 23). [In Ukrainian].
- Pavi, P. (2006b). Dialogue. In *Slovnyk teatru*. (p. 74). [In Ukrainian].
- Pavi, P. (2006c). Monologue. In *Slovnyk teatru*. (p. 191). [In Ukrainian].
- Pavi, P. (2006d). Play. In *Slovnyk teatru*. (p. 268). [In Ukrainian].
- Fedorenko, V., & Sulima, N. (2023). Screening in modern audiovisual production. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 6 (2), 213–223. [In Ukrainian].
- Khutorna, G. (2023). Screen adaptation of a literary work as a special type of intersemiotic translation. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*, 60 (2), 162–168. [In Ukrainian].
- Lowe, V. (2021). Adapting Performance Between Stage and Screen. *Adaptation*, 14, 3. <https://academic.oup.com/adaptation/article-abstract/14/3/468/6293781?redirectedFrom=fulltext>. [In English].
- Tucker, P. (2021). Adaptation as revision: Transforming makeover narratives from canonical literature to contemporary Hollywood teen film. *TEXT. Journal of Writing and Writing Courses*. <https://textjournal.scholasticahq.com/article/29649-adaptation-as-revision-transforming-makeover-narratives-from-canonical-literature-to-contemporary-hollywood-teen-film>. [In English].
- Cardullo, B. (2013). *Stage and Screen: Adaptation Theory from 1916 to 2000*. Bloomsbury Academic. [In English].
- Cartmell, D., & Whelehan I. (2013). *Adaptations from text to screen, screen to text*. Routledge. [In English].
- Hutcheon, L. (2012). *A Theory of Adaptation*. Routledge. [In English].
- Portnoy, K. (1998). *Screen Adaptation. A Scriptwriting Handbook*. Routledge. [In English].
- Sinyard, N. (2013). *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*. Routledge. [In English].
- Neiderman, A. (2020, October 30). *The Golden Age of Book Adaptations for TV*. Publishers Weekly. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/columns-and-blogs/soapbox/article/84767-the-golden-age-of-book-adaptations-for-tv.html>. [In English].

Надійшла до редколегії 27.01.2023

**М. О. Мірошніченко**

аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Івана Карповича Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, м. Київ, Україна

**M. Miroshnychenko**

Postgraduate Student, Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, Institute of Screen Arts, Department of Television Directing, Kyiv, Ukraine

## РОБОТА РЕЖИСЕРА З КІНОТЕКСТОМ У ФІЛЬМАХ ІЗ ВТІЛЕНИМ ПРАВИЛОМ ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ

**А. В. Хіміч**

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

**А. Khimich**

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater,  
Cinema and Television, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-1772-1579>

### **А. В. Хіміч. Робота режисера з кінотекстом у фільмах із втіленим правилом трьох єдностей**

У статті розглянуто режисерський взаємозв'язок із кінотекстом в ігровому кіно та виокремлено дві форми взаємодії режисера з кінодраматургією. Означено різницю між «театральним» підходом до роботи з кінотекстом та авторським осмисленням історії. Предметом дослідження є фільми з локалізованою єдністю часу, місця та дії як приклад стимуляції варіативних режисерських авторських рішень. Виокремлено основні типи підходів, завдяки яким режисери ускладнюють кінотекст, насамперед камерні та акторські рішення. Наголошено, що звуження часопросторових та подієвих умовностей в ігровому кіно за правилом трьох єдностей застосовано авторами як експериментальне тло для напрацювання та оновлення режисерського інструментарію з метою незалежного висловлення.

**Ключові слова:** *кінотекст, режисура ігрового кіно, правило трьох єдностей, камерна оповідь, режисерська стилістика, авторське кіно.*

### **A. Khimich. The director's approach to film text in movies following the rule of three unities**

**The purpose of the research.** To identify the director's tools for conveying the authorial understanding of history. To prove that the director's authorial vision in working on film history does not always depend on the script written by the playwright. The article explores the directorial interaction with the film text in fiction films and identifies two forms of director's engagement with film dramaturgy and examines the distinction between the "theatrical" approach to working with film text and the authorial interpretation of the story. The object of the research is films with realized unity of time, place, and action, serving as examples of the space for potential directorial authorial approach.

**The methodology.** In the article the following scientific methods are applied: research (to collect

information about the chosen topic), deductive method (to identify certain stylistic features of films with the rule of three unities), comparative method (to identify the features of the director's work), and generalization method (to write conclusions).

**The results.** In conclusion, films with embodied unity of place, action and time serve as a vivid basis for illustrating the interaction of the director with the cinematic context: working on such projects requires the ability to create a complex cinematic context and tell a story within limited possibilities without violating the artificially defined canon of the three unities. Through the analysis of selected cinematic contexts and the identification of the director's toolkit used in them, authorial experiments with local narratives were divided into two groups. The first group included films in which the director works in a theatrical manner and simply transfers the action from the script to the screen, while the second group includes films with an existing authorial interpretation of the story, where the rule of the three unities is complemented by the director's concept. Studying the director's approaches of the second group allowed for the identification of four main tools for narrating a complex cinematic context, which complement or even contradict the script content: 1) the director-author's chamber view ("camera-pen") — to convey the directorial intonation of attitude towards characters and emphasize his authorial meanings and accents; 2) the chamber view of the character-author to convey his thoughts, attitude towards other characters, motivations, internal events, emotions, experiences, etc.; 3) audiovisual expression of the character's state and associations through associative editing, to narrate the character's perception of events; 4) a special, non-mediated cinema-theatrical actor's existence to narrate complex characters and human relationships. None of these tools is usually inherent in the screenplay of the film, therefore, their application does not affect storytelling but only complements it with new meanings.

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

**The scientific novelty.** It is the first comprehensive study of the director's aspect of interaction with the film text, depending on the author's intention.

**The practical significance.** Prospects for further research are related to the following aspects of the evolution of cinema art, which require scientific attention: the methodology of directorial interaction with text and subtexts; directorial innovations in "screenlife" films, where the rule of the three unities is observed; director's approaches to the cinematic adaptation of theatrical plays, and so on. Overall, the analysis of directorial tools is a dynamic and relevant process in light of the development of cinema industry technologies and the desire to experiment with formats and meanings of authorial expression.

**Keywords:** *film text, direction fiction films, classical unities, camera storytelling, directorial stylistics, film d'auteur.*

**Постановка проблеми.** Поява стримінгових платформ, таких як Netflix чи HBO, спровокувало хвилю масштабування виробництва аудіовізуальних творів, яке можна порівняти з «конвеєрними фільмами» доби Золотого Голлівуду, завдання яких полягало в культивуванні масового глядацького кіно. Такий підхід має на меті оповідь жанрової історії, у якій зацікавлені продюсери комерційного кінематографу. Таким чином, глядач зникає до сприйняття простого кінотексту, який, по-перше, має тенденцію передання змісту фільму через діалог персонажів між собою, а по-друге, функціонує здебільшого для передання фабули: тобто інтриги та послідовності подій. Кінотекст у таких фільмах залежить від сценарію, це «кіно драматургів, де режисер просто розводить мізансцену» (Truffaut, 1954, *Cahiers du Cinéma*), як його називав французький кінокритик та режисер Франсуа Трюффо. Тобто кінотекст підвладний структурі побудови подій (сюжетно-лінійній композиції) та змісту діалогу: для ускладнення кінотексту драматург додає «глибини» через слова, які промовляють герої, як у фільмі «Барбі» Грети Гервіг, або створює концептуальну драматургію, як у фільмах «Начало» Крістофера Нолана або «Все, всюди і водночас» Дена Квана та Деніела Шайнерта.

Авторський кінематограф, у свою чергу, передбачає зацікавленість кінематографістів не в комерційному успіху, а в ідейному пошуку та

переданні образів, змістів та світогляду автора-режисера (Корнеєва, 2016). Такий кінематограф культивує особливий режисерський погляд на кіноісторію, а точніше, пошук відповіді на питання, що є об'єктом оповіді, на чому концентрується наратив. Таким чином, режисер як автор може ускладнити кінотекст, не змінивши жодного рядка в сценарії, створивши особливу камерну стилістику оповіді або досягнувши нестандартного акторського виконання.

Феномен авторського ускладнення кінотекстів постає надзвичайно цікавим для мистецтвознавчого аналізу й водночас корисним з погляду теорії та практики режисури. Зокрема, актуальним стає розгляд режисерських методів і прийомів ускладнення кінотексту на прикладі фільмів із втіленим правилом єдності часу, місця та дії: у них подієвий ряд побудований навколо однієї інтриги, а події відбуваються в одному місці впродовж одного дня (Паві, 2006, с. 332). Такі фільми в сучасному кінематографі трапляються нечасто і здаються на перший погляд де-факто ознакою авторського рішення та складного кінотексту. Оскільки за стандартами сучасної кінодраматургії це не є нормативним для конструювання історії, тому постає питання: чи є таке штучне звуження кінематографічних можливостей справжньою ознакою авторського погляду та чи можна виокремити певні режисерські інструменти, що роблять подібні стрічки цікавими для глядача?

**Мета статті** — дослідити та проаналізувати підходи режисерів до роботи зі звуженням часопросторових та подієвих умовностей в ігровому кіно за правилом трьох єдностей, а також виокремити режисерський інструментарій для передання авторського осмислення історії в таких умовах. Методологія дослідження базується на комплексному застосуванні мистецтвознавчих та культурологічних наукових методів. У процесі дослідження використовувалися такі методи: системно-аналітичний метод (для вивчення та аналізу структур фільмів), порівняльний метод (для зіставлення режисерського інструментарію у фільмах з дотриманим правилом трьох єдностей), метод класифікацій (для узагальнення та систематизації висновків).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Правило трьох єдностей було створено теоретиками драми в межах нормативної парадигми класицизму в XVII ст. Правило локалізації часу, дії та простору було виведено «з довільно інтерпретованої “Поетики” Арістотеля, згідно з якою П. Ветторі (1560), а згодом А. Кастельветро (1570) приписали Арістотелеві закон трьох єдностей» (Клековкін, 2012, с. 237). Але сам Арістотель вказував виключно на необхідності єдності дії: «фабула... повинна відтворювати одну — і до того ж суцільну — дію» (Арістотель, 2023, с. 406). Про єдність часу мислитель лише зазначав в описі тенденцій написання трагедій свого часу: «Щодо протяжності зображувальних подій у часі, то трагедія має за можливості вмістити свою дію в одноденний кругообіг сонця або якнайменше з нього виступати» (Арістотель, 2023, с. 400). Єдність місця взагалі в праці не розглянута давньогрецьким мислителем. Як стверджує український мистецтвознавець О. Клековкін, «В античні часи “Поетика” не вплинула на розвиток театру та драматургії, однак її взяв на озброєння псевдокласицизм, який уперше сформулював уявлення про непорушність цих законів і почав вимагати, щоб драматурги їх додержували» (Клековкін, 2012, с. 104).

На ранньому етапі появи та розвитку кіно виникає усвідомлення того, що драматургія екранного твору не може бути калькою, тобто абсолютним запозиченням театральних канонів. Водночас кінодраматургія апелювала до деяких важливих напрацювань теорії драми: закладеної Арістотелем підходів до фабули, сюжету, композиції, архітекtonіки, перипетії та співпереживання. Про це писали такі майстри драматургії екранних мистецтв, як Сід Філд (2005), Роберт Макі (1997), Лінда Сегер (2010). Теоретики кінодрами закликали до максимальної концентрації навколо інтриги та співпереживання; це приводило до того, що режисери винаходили та використовували специфічні для кіномистецтва засоби виражальності: монтаж, ритм, рух камери, музичний супровід, кольорова гама, рішення візуальної стилістики, акторське виконання тощо. Водночас історія кіномистецтва фіксує й періоди відмови від будь-якої нормативності: це стало гаслом незалежного, експериментального, авторського кіно. Зокрема, французька нова

хвиля продемонструвала способи переосмислення канонічних кінематографічних засобів і стимулювала напрямок подальшого розвитку кіно до відмови від традиційного кінонарративу. Як наголошував французький режисер і теоретик кіно Александр Астрюк: «Я маю на увазі, що кіно поступово звільниться від тиранії візуального, від зображення заради нього самого, від безпосередніх і конкретних вимог нарративу, щоб стати засобом письма так само гнучким і тонким, як і письмова мова» (Abstruc, 1948, *L'Écran française*). “Cinema d'auteur” (авторське кіно) проголосило важливість режисерської фігури, що вплинуло не лише на візуальну складову, але й на режисерську взаємодію з написаним кіносценарієм (Thomson & Bordwell, 1994, с. 517).

Поруч зі складними постдраматичними підходами в кінематографії з'являються експерименти із застарілим для театру та практично неживим у кіно правилом трьох єдностей. Зокрема, це стосується кіноадаптацій камерних п'єс, до сценарної переробки яких перестали додавати сцени, які порушували б оригінальну камерність і збереження правила єдності місця, часу та дії. Так, на зміну масштабуванню світу всередині п'єси за допомогою додаткових локацій, масових сцен, екстер'єрів місць дії, вся увага зосереджується безпосередньо на характерах та взаєминах персонажів. Показовими прикладами є фільми Сідні Люмета «Смертельна пастка» і «12 розгніваних чоловіків»; кіноверсія п'єси Едварда Олбі «Хто боїться Вірджинії Вульф» (реж. Майкл Ніколс, 1966), «Мотузка» (реж. Альфред Гічкок, 1948). Серед кінокритичних та теоретичних робіт, що концентрували свою увагу на такому ставленні до драматургії та режисури екранних творів, слід виокремити працю Андре Базена «Що таке кіно?» (1976). Саме А. Базен наголошував на осмисленому режисерському підході до екранізації: «Кінематографісту завжди здавалось звабленим просто знімати театральну виставу, яка представляє собою вже готове видовище... не дарма вираз “фільм-вистава” став загальноприйнятою формулою критичного за судження» (Bazin, 1976, с. 80). А. Базен звертав увагу на специфічності кінематографа як мистецтва, що потребує особливої режисерської взаємодії з камерним рішенням, акторським

виконанням, монтажем. Саме він вводить у парадигму кінокритики першочергове завдання осмислення власне режисерської площини роботи з кінотвором, не акцентуючи на сценарному чи літературознавчому аспекті.

Такого вектора аналізу дотримано і в цьому дослідженні: кінознавча призма цієї наукової розвідки дозволяє аналізувати специфіку режисури авторського кіно, розцінюючи правило трьох єдностей як тло для експериментальної умовності (такої, як, приміром, відсутність кольору чи звуку в сучасних артхаусних фільмах). Оскільки, попри велику кількість фільмів з локалізованим правилом трьох єдностей, особливості режисерського інструментарію саме в такій експериментальній умовності в наукових працях не розглянуто, це дослідження видається актуальним та має наукову новизну.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У сучасній кінодраматургії правило збереження трьох єдностей (часу, місця та дії) більше не є естетичним імперативом: історія може відбуватись в різних часах, вимірах, поєднувати минуле з теперішнім, тривати рік, десятиліття чи тиждень з безліччю локацій, світів та країн. Чим складніше й більш багатозарово розказати просту історію, тим цікавіше буде глядачу, наприклад: автобіографічна драма Стівена Спілберга «Фабельмани» (2022), мелодрама Мішель Гондрі «Вічне сяйво чистого розуму» (2004), науково-фантастичний трилер Крістофера Нолана «Тенет» (2020) та ін. Попри тенденцію, фільми, які зберігають правило трьох єдностей, продовжують виробляти. Така форма є улюбленою в психологічних трилерах та горорах («Винний» Антуана Фукуа, «Похований живцем» Родріго Кортес), а також у драмах, де це спосіб моделювання соціальних відносин — від проблем маленької групи до глобальних конфліктів («Ідеальні незнайомці» Паоло Дженовезе, «Перестрілка» Бен Вітлі). На перший погляд, власне яскравій драматургії достатньо для оповіді цікавої історії та донесення змісту фільму, але такий погляд виключає роботу режисера та його взаємодію з матеріалом. Саме тому для цієї роботи фільми, де дотримано правила трьох єдностей, були умовно поділені на дві категорії кінотексту:

Камерні екранні твори, здебільшого кіноадаптації театральної драматургії, написаної за законом трьох єдностей.

Кінотвори з використанням локалізації часу, простору та дії, як зручного тла для режисерського висловлення.

До **першої** групи належать твори, у яких відсутній інакший зміст кінотексту, окрім того, що закладений в інтризі чи в діалогах. Як правило, першоджерелами таких сценаріїв є п'єси, і тому, так само, як і в театральній драматургії, оповідь історії відбувається здебільшого на словах: через діалог глядач дізнається ім'я справжнього вбивці, передісторію Ромео і Джульєтти, думки Гамлета та чому Медея спалює своїх дітей. З іншого, для утримання уваги глядача, великого значення надається інтризі, особливо в горорах чи трилерах. Таким чином кінотекст зводиться до відповіді на питання «чим все закінчилось?» Такий простий кінотекст взаємодіє з глядачем за правилами класичного кіно Золотої доби Голлівуду: його оповідь велась «послідовним монтажем» (eng. «continuity editing»), тобто завдання — розповісти історію, передати події в хронологічному порядку і бути «непомітним» (Thomson & Bordwell, 1994, с. 820). Кінотекст в основному передавав фабульний зміст фільму, тобто відповідь на питання: «хто вбивця?», «чи будуть герої разом?», «чи перемаже справедливість?». Роль глядача в таких фільмах — спостерігати за розвитком подій. Такий підхід можна назвати театральним, адже камера просто фіксує вже готову сцену, не додаючи своїм поглядом інакшого змісту тому, що фіксується. Посилена увага до інтриги не лише диктує спосіб оповіді історії камерою, але й впливає на акторське існування. Як правило, актори підігрують «непомітності», існуючи в умовній кіно-театральній манері, де їхні персонажі не живі люди, а радше маски, які імітують живих людей. Функція акторів зведена до того, аби проговорити необхідну інформацію для руху історії далі.

Прикладом такого кінотексту є фільм Романа Поланскі «Різанина» (2011). В основу драматургії покладено п'єсу Ясміни Рези про два подружжя, які зустрічаються, аби мирним шляхом вирішити бійку їхніх синів. Камера в цьому фільмі

«непомітна»: послідовний монтаж концентрується на переданні фабули та поворотних точках, а актори існують опосередковано-кінотеатрально. Уся дія відбувається в одній квартирі, де персонажі постійно намагаються владнати конфлікт, миряться та одразу ж сваряться далі, оскільки не можуть взяти відповідальність за виховання своїх синів і осуджують виховання інших: метафора неможливості порозуміння між людьми. Увесь зміст кінотексту історії підпорядковано інформації в словах і розвитку інтриги (Glombitza, 2011, EP).

Іншим прикладом є підліткова драма Джона Г'юза «Клуб “Сніданок”» (1985). Історія про п'ятьох школярів: «принцесу», «мозок», «спортсмена», «дивачку» та «хулігана», які проводять свою суботу в шкільній бібліотеці, що є покаранням за поведінку. Уся історія відбувається в один день, в одній локації школи, за винятком першої та останньої сцен. Глядач спостерігає за історією порозуміння та дружби між дітьми, які за інших умов ніколи не привітались би між собою в коридорі. Уся дія фільму ведеться словами — ще на етапі пошуку продюсерів, Джону Г'юзу як авторові сценарію часто говорили, що «це чудова п'єса, але не фільм» (Siskel, 1985, EP). Самі персонажі доволі клішовані, як і їхні зміни, тому акторське існування тут умовне, як і в минулому прикладі, а камера не наближається до них близько, аби це не підкреслювати (Buggre, 2015, EP). Попри спробу надати історії авторства, почавши її з закадрового голосу одного з героїв, як передання спогадів одного з них, цей прийом нічим не мотивований і ніяк не розвивається впродовж фільму.

Ще одним прикладом є фільм Сема Левінсона «Малкольм і Мері» (2021), який розповідає про один вечір пари режисера (Джон Девід Вашингтон) та його дівчини (Зендея), точніше один довгий скандал між ними (Bramesco, 2021, EP). Сценарій до фільму написав сам Сем Левінсон, який працював до того сценаристом і режисером у серіалі «Ейфорія» (D'Alessandro, 2020, EP). Артредактор ВВС Віл Гомпертс написав про цей фільм так: «Це 20-хвилинний короткий метр, розтягнутий у 105-хвилинний ігровий фільм, з оповіддю сюжету, про характери та розвиток якого ти перестаєш сильно перейматись, чим довше

йде історія» (Gompertz, 2021, EP). Формально оповідь камери намагається при цьому вийти за межі «непомітного» монтажу: чорно-біла кольорокорекція, загальні плани та рух на «долі», які ніби додають цій історії авторського погляду зі сторони, але цей прийом здається нічим не мотивований і зроблений радше для краси, аніж для змісту.

До **другої** групи належать кінострічки з дотриманим правилом трьох едностей, де кінотекст ширший, оскільки його завдання не просто оповісти жанр, інтригу чи словесну інформацію, але й передати інтонацію та ставлення автора, думки героїв, їхні внутрішні переживання, що, як правило, приводить до створення особливої авторської стилістики. Такий кінотекст створюється режисерським інструментарієм, тобто він не є закладеним у сценарії, а проявляється в камерному та акторському рішенні. У таких фільмах локалізація часу, простору та дії є зручним тлом, яке лише посилює режисерський задум.

Наприклад, класична судова драма Сідні Люмета «12 розгніваних чоловіків» (1957), у якому дія фільму відбувається в будівлі суду, а точніше, за винятком кількох сцен, у малій кімнатці, де засідають 12 присяжних, щоб вирішити, чи винний підсудний. Камера у фільмі не просто фіксує розвиток подій, вона є втіленням ідеї “la camera-stylo” (Abstruc, 1948, *L'Écran française*), тобто камера прагне виступити в ролі оповідача: починаючи з експозиції, знятої одним довгим кадром, у якому глядачу показують, що трапилось, далі камера роздивляється кожного присяжного, намагаючись якось його охарактеризувати, вдивитись у нього та навіть означити ставлення до персонажа — ракурсом, світлом або крупністю. На початку фільму камера передає історію здебільшого через широкі плани, але з часом, ближче до кульмінації, прагне до крупних, клаустрофобічних планів. Це не «непомітна» камера, адже хтось її веде, за нею стоїть автор, який хоче, аби глядач побачив, яким саме способом персонажі змінюють свою точку зору і чому, а не просто чекав відповідь на питання «чи виявиться винним підсудний?» (Scheuer, 1957, с. 13). Протягом усього фільму камера спостерігає за самим процесом розкриття, на перший погляд, зрозумілих характерів та їхніми

метаморфозами (Verini, 2007, EP). Таким чином кінотекст ускладнюється завдяки присутності погляду автора через камеру.

Так само, як і в психологічному трилері Гаспара Ное «Екстаз» (2018), у якому режисер оповідає історію про вечір у клубі, де зібрались переможці танцювального конкурсу. Історія перетворюється на страшний трилер після того, як всі герої випивають сангрію, у яку підсипали ЛСД (Craven, 2019, EP). Камера сама вирішує, за ким спостерігати, і намагається охопити весь простір замкненого клубу, досліджуючи «дику» людську природу. Вона оповідає не лише фабулу, але й передає стан персонажів, підкреслює відчуття клаустрофобії і створює саспенс у глядача. Гаспар Ное тяжіє, особливо на початку фільму, до ефекту однокадрової зйомки з довгими планами (найдовший план у фільмі 42 хвилини). Тобто автор історії (режисер) оповідає свій погляд на неї і сам вирішує, що йому цікаво (Pride, 2019, EP).

Іншим прикладом є фільм Луї Маля «Моя вечера з Андре» (1981), де автором є не режисер, а сам персонаж (Шон Воллес). Фільм починається із закадрової оповіді Шона, який по дорозі в ресторан розказує глядачеві своє ставлення до життя, настроїв та вводить у контекст. Далі вся дія фільму відбувається в ресторані і нагадує театральну сцену, де сидять два актори і ведуть розмову, що радше схожа на філософські мемуари, де один персонаж ділиться своїм досвідом з іншим і під час розмови вони ніби непомітно для себе змінюються, оскільки дізнаються про інакше розуміння та відчуття світу (Hartle, 2020, EP). Першу половину фільму історія розказується послідовним монтажем, але згодом ускладнюється зумом на надкрупні портрети персонажа Андре Грегори, коли він згадує містеріальні переживання. Це не «непомітний» монтаж, а знак присутності автора-героя; це він акцентує, він вдивляється і намагається зловити щось, що знаходиться поза словами персонажа (Ebert, 1999, EP).

Окрім авторського погляду, кінотекст може бути ускладнений переданням стану персонажа, як у монофільмі британського режисера Стівена Найта «Лок» (2013). Уся дія фільму відбувається з одним актором, під час його поїздки на машині

в пологовий будинок до своєї коханки. Окрім оповіді фабули про те, як Лок намагається за допомогою телефону владнати всі свої проблеми, кінотекст оповідає стан головного героя. Камера в якийсь момент починає занадто довго дивитись на світлофор чи ніби через ефект розмиття показує дорогу, таким чином камера імітує погляд головного персонажа та підкреслює його стан: Лок не дуже добре себе почуває у зв'язку з грипом, втомою, вечором (Romney, 2014, EP). Лок настільки напружений, що пароксизм доводить його до розмови зі своїм уявним батьком, ніби монолог *à part*, у якому глядач дізнається, що головний герой боїться повторити долю батька і тому так сильно хоче з усім впоратись (Richards, 2014, EP).

Ще одним інструментом ускладнення кінотексту у фільмах з дотриманням правила трьох едностей є флешбек. Формально це перенесення дії в минуле, тобто порушення єдності часу, але у драмі Ксав'є Долана «Це всього-на-всього кінець світу» флешбек використовується для оповіді свідомості й відчуття головного героя, який приїздить вперше і в останнє за довгий час до своєї родини, аби розказати, що скоро він помре (Bradshaw, 2016, EP). Безпосередньо акторської дії в самих флешбеках не відбувається, вони радше є асоціаціями з минулого і передають думки персонажа (Gant, 2016, EP).

Мексиканська режисерка Ліла Авілес ускладнює кінотекст у фільмі «Тотем» (2023) завдяки акторському існуванню. Дія фільму, крім першої та останньої сцени, відбувається в будинку дідуся семирічної Сол. Сьогодні день народження її онкохворого батька, вся родина готується до святкової вечірки, а паралельно глядач дізнається про те, що Сол намагається побачити свого батька, але татові зле і до нього не можна. Сцени підготовки до святкування займають майже більшу частину оповіді: прибирання, поливання квітів, приготування їжі, миття голови, вигнання злих духів (Lane, 2024, EP). Через таку драматургію маленьких дій та побутових проблем глядач дізнається про стосунки сім'ї. Такі сцени, якби фільм був знятий у стилістиці послідовного монтажу, вирізали б, оскільки вони формально не дієві — тобто не працюють на основну інтригу, але це означає, що авторку цікавить

не сама інтрига, а взаємини у родині: усі під одним дахом, але кожен різний і глядачу надають можливість їх роздивитись (Debruge, 2023, EP). Така драматургія потребує особливого акторського існування, зі складними характерами та внутрішніми конфліктами, без очевидно добрих та злих, без прямої оповіді своїх почуттів у словах, а навпаки — через паузи, мовчання.

**Висновки.** Отже, фільми із втіленою єдністю місця, дії та часу є виразною базою для ілюстрації взаємодії режисера з кінотекстом: у роботі над такими проектами доводиться вміти створювати складний кінотекст та розповідати історію за обмежених можливостей, не порушуючи штучно заданого канону трьох єдностей. Завдяки аналізу обраних кінотекстів та виокремлення застосованого в них режисерського інструментарію авторські експерименти з локальними наративами було поділено на дві групи. До першої групи було віднесено фільми, у яких режисер працює в театральній манері і лише переносить дію зі сценарію на екран, до другої — фільми з наявним авторським осмисленням історії, де правило трьох єдностей доповнює режисерський задум. Вивчення режисерських підходів другої групи дозволили виокремити чотири основні інструменти для оповіді складного кінотексту, що доповнюють чи навіть суперечать

сценарному змісту: 1) камерний погляд режисера-автора («камера-перо») — для оповіді власне режисерської інтонації ставлення до героїв та підкреслення його авторських змістів і акцентів; 2) камерний погляд персонажа-автора для передавання його розмислів, ставлення до інших персонажів, мотивації, внутрішніх подій, емоцій, переживань тощо; 3) аудіовізуальне вираження стану та асоціацій персонажа через асоціативний монтаж, для оповіді сприйняття персонажем подій; 4) особливе, а не опосередковане кіно-театральне акторське існування для оповіді складних характерів та людських стосунків. Жоден із цих інструментів, як правило, не є закладеним у сценарній драматургії фільму, а отже, їх застосування не впливає на сторітелінг, а лише доповнює його новими змістами.

**Перспективи подальшого дослідження** пов'язані з наступними аспектами еволюції кіномистецтва, наукової уваги потребують: методологія режисерської взаємодії тексту та підтекстів; режисерські знахідки у фільмах “screenlife”, де дотримується правило трьох єдностей; режисерські підходи до кіноадаптації театральних п'єс тощо. Загалом аналіз режисерського інструментарію є динамічним й актуальним процесом, зважаючи на розвиток технологій кіноіндустрії та прагнення до експериментів з форматами й сенсами авторського висловлення.

#### Список посилань

- Арістотель (2023). *Політика. Поетика*. (Б. Тен, О. Кислюк, Пер. з давньогр.). Фоліо.
- Клековкін, О. (2012). *Theatrica. Лексикон*. Фенікс.
- Корнеєва, Л. (2016). Авторське кіно. В *Велика українська енциклопедія*. Отримано Січня 01, 2024 з [https://vue.gov.ua/Авторське кіно](https://vue.gov.ua/Авторське_кіно)
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (М. Якуб'як, Пер. з фр.). Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Abstruc, A. (1948). *L'Écran française (144)*. Front national des Écrivains.
- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf.
- Bradshaw, P. (2016). *It's Only the End of the World review: Xavier Dolan's nightmarish homecoming is a dream*. Guardian. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2016/may/19/its-only-the-end-of-the-world-review-xavier-dolans-nightmarish-homecoming-is-a-dream>
- Bramesco, C. (2021). *Malcolm & Marie review*. Little White Lies Magazine. Retrieved February 10, 2024, from <https://lwlies.com/reviews/malcolm-and-marie/>
- Bygre, D. (2015). “*The Breakfast Club*”: *THR's 1985 Review*. The Hollywood Reporter. Retrieved February 03, 2024, from <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/breakfast-club-thrs-1985-review-773357/>
- Craven, S. (2019, March 12). *New film 'Climax' is so bad, our critic gave it 1 star*. AzCentral. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.azcentral.com/story/entertainment/movies/2019/03/12/send-your-regrets-hellish-party-climax/3005068002/>
- D'Alessandro, A. (2020). *Reopening Hollywood: How Zendaya, John David Washington & 'Euphoria' Creator Sam Levinson Started & Finished A Secret Movie During The Pandemic*. Deadline. Retrieved February 10, 2024,



- from <https://deadline.com/2020/07/zendaya-john-david-washington-secret-movie-malcom-and-marie-during-coronavirus-shutdown-1202980360/>
- Debruge, P. (2023, February 24). *'Totem' Review: Secrets Are Made and Truths Revealed at an Unforgettable Family Gathering*. Variety. Retrieved February 03, 2024, from <https://variety.com/2023/film/reviews/totem-review-1235530576/>
- Ebert, R. (1999, June 13). *My dinner with Andrew*. RobertEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-my-dinner-with-andre-1981>
- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delta.
- Gant, C. (2016). *'It's Only The End Of the World': Cannes Review*. ScreenDaily. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.screendaily.com/reviews/its-only-the-end-of-the-world-cannes-review/5104172.article>
- Glombitza, B. (2011, November 01). *Kritik zu Der Gott des Gemetzels*. EPD Film. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.epd-film.de/filmkritiken/der-gott-des-gemetzels>
- Gompertz, W. (2021, February 13). *Malcolm & Marie: Will Gompertz reviews film starring Zendaya & John David Washington*. BBC. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-56005449>
- Hartle, T. (2020, December 18). *Remember 'My Dinner with Andre'? He has more wisdom to bestow*. The Cristian Science Monitor. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2020/1218/Remember-My-Dinner-with-Andre-He-has-more-wisdom-to-bestow>
- Lane, A. (2024, January 19). *A Birthday Party to Die for in "Totem"*. The New Yorker. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.newyorker.com/magazine/2024/01/29/totem-movie-review-iss>
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Regan Books.
- Pride, R. (2019, March 11). *Climax Daddy: The Modern Dance With Filmmaker Gaspar Noé*. NewCityFilm. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.newcityfilm.com/2019/03/11/climax-daddy-the-modern-dance-with-filmmaker-gaspar-noe/>
- Richards, O. (2014, February 13). *Locke Review*. Empire. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.empireonline.com/movies/reviews/locke-review/>
- Romney, J. (2014). *Locke Review — "bold and evocative"*. Guardian. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/20/locke-tom-hardy-review>
- Scheuer, Philip K. (1957, April 11). *Audience Sweats It Out—Literally—With Jury*. *Los Angeles Times*, II, 13.
- Seger, L. (2010). *Making a Good Script Great*. Silman-James Press.
- Siskel, G. (1985, February 17). *John Hughes up to needs of teens with "Breakfast Club"*. Chicago Tribune. Retrieved January 05, 2024, from <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1985-02-17-8501090893-story.html>
- Thomson, K., & Bordwell, D. (1994). *Film History: an introduction*. McGraw-Hill College.
- Truffaut, F. (1954). *Une Certaine Tendance du Cinéma Français*. *Cahiers du Cinéma*, 6 (31), 15.
- Verini, B. (2007, March 30). *Twelve Angry Men*. Variety. Retrieved January 05, 2024, from <https://variety.com/2007/legit/markets-festivals/twelve-angry-men-1200509275/>

### References

- Aristotle (2023). *Politics. Poetics*. (B. Ten & O. Kysliuk, Trans. from the ancient Greek). Folio. [In Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2012). *Theatrica. Lexicon*. Phoenix. [In Ukrainian].
- Kornieieva, L. (2016). *Author's cinema*. In *The Great Ukrainian Encyclopedia*. Retrieved February 10, 2024, from [https://vue.gov.ua/Авторське\\_kino](https://vue.gov.ua/Авторське_kino) [In Ukrainian].
- Pavi, P. (2006). *Dictionary of theater*. (M. Yakubiak, Trans. from French). Publishing center of Ivan Franko Lviv National University. [In Ukrainian].
- Abstruc, A. (1948). *L'Écran française (144)*. Front national des Écrivains. [In French].
- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf. [In French].
- Bradshaw, P. (2016). *It's Only the End of the World review: Xavier Dolan's nightmarish homecoming is a dream*. Guardian. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2016/may/19/its-only-the-end-of-the-world-review-xavier-dolans-nightmarish-homecoming-is-a-dream> [In English].
- Bramesco, C. (2021). *Malcolm & Marie review*. Little White Lies Magazine. Retrieved February 10, 2024, from <https://lwlies.com/reviews/malcolm-and-marie/> [In English].
- Bygre, D. (2015). *"The Breakfast Club": THR's 1985 Review*. The Hollywood Reporter. Retrieved February 03, 2024, from <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/breakfast-club-thrs-1985-review-773357/> [In English].
- Craven, S. (2019, March 12). *New film 'Climax' is so bad, our critic gave it 1 star*. AzCentral. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.azcentral.com/story/entertainment/movies/2019/03/12/send-your-regrets-hellish-party-climax/3005068002/> [In English].

- D'Alessandro, A. (2020). *Reopening Hollywood: How Zendaya, John David Washington & 'Euphoria' Creator Sam Levinson Started & Finished A Secret Movie During The Pandemic*. Deadline. Retrieved February 10, 2024, from <https://deadline.com/2020/07/zendaya-john-david-washington-secret-movie-malcom-and-marie-during-coronavirus-shutdown-1202980360/> [In English].
- Debruge, P. (2023, February 24). 'Totem' Review: Secrets Are Made and Truths Revealed at an Unforgettable Family Gathering. Variety. Retrieved February 03, 2024, from <https://variety.com/2023/film/reviews/totem-review-1235530576/> [In English].
- Ebert, R. (1999, June 13). *My dinner with Andrew*. RobertEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-my-dinner-with-andre-1981> [In English].
- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delta. [In English].
- Gant, C. (2016). 'It's Only The End Of the World': Cannes Review. ScreenDaily. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.screendaily.com/reviews/its-only-the-end-of-the-world-cannes-review/5104172.article> [In English].
- Glombitza, B. (2011, November 01). *Kritik zu Der Gott des Gemetzels*. EPD Film. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.epd-film.de/filmkritiken/der-gott-des-gemetzels> [In English].
- Gompertz, W. (2021, February 13). *Malcolm & Marie: Will Gompertz reviews film starring Zendaya & John David Washington*. BBC. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-56005449> [In English].
- Hartle, T. (2020, December 18). *Remember 'My Dinner with Andre'? He has more wisdom to bestow*. The Cristian Science Monitor. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2020/1218/Remember-My-Dinner-with-Andre-He-has-more-wisdom-to-bestow> [In English].
- Lane, A. (2024, January 19). *A Birthday Party to Die for in "Totem"*. The New Yorker. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.newyorker.com/magazine/2024/01/29/totem-movie-review-iss> [In English].
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Regan Books. [In English].
- Pride, R. (2019, March 11). *Climax Daddy: The Modern Dance With Filmmaker Gaspar Noé*. NewCityFilm. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.newcityfilm.com/2019/03/11/climax-daddy-the-modern-dance-with-filmmaker-gaspar-noe/> [In English].
- Richards, O. (2014, February 13). *Locke Review*. Empire. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.empireonline.com/movies/reviews/locke-review/> [In English].
- Romney, J. (2014). *Locke Review — "bold and evocative"*. Guardian. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/20/locke-tom-hardy-review> [In English].
- Scheuer, Philip K. (1957, April 11). Audience Sweats It Out—Literally—With Jury. *Los Angeles Times*, II, 13. [In English].
- Seger, L. (2010). *Making a Good Script Great*. Silman-James Press. [In English].
- Siskel, G. (1985, February 17). *John Hughes up to needs of teens with "Breakfast Club"*. Chicago Tribune. Retrieved January 05, 2024, from <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1985-02-17-8501090893-story.html> [In English].
- Thomson, K., & Bordwell, D. (1994). *Film History: an introduction*. McGraw-Hill College. [In English].
- Truffaut, F. (1954). Une Certaine Tendence du Cinéma Français. *Cahiers du Cinéma*, 6 (31), 15. [In French].
- Verini, B. (2007, March 30). *Twelve Angry Men*. Variety. Retrieved January 05, 2024, from <https://variety.com/2007/legit/markets-festivals/twelve-angry-men-1200509275/> [In English].

Надійшла до редколегії 08.01.2024

**A. В. Хіміч**

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

**A. Khimich**

Postgraduate Student, Television Directing Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.11>\*  
УДК 791.633:316.61]:791.233(477) "1990"

## ЗОБРАЖЕННЯ 1990-х В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 2010–2020-х ЯК СПОСІБ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

**А.-Г. О. Цьона**

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

**А.-Н. О. Tsona**

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and  
Television, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-0933-1004>

### **А.-Г. О. Цьона. Зображення 1990-х в українському кінематографі 2010–2020-х як спосіб національної самоідентифікації**

Розглянуто підходи режисерів до роботи із зображенням недавнього минулого, а саме 1990-х рр. Предметом дослідження є українські кінострічки, що зображають 1990-ті і які випущені після 2010-х рр. Проаналізовано основні стилістичні та змістовні особливості фільмів, виокремлено головні жанрові та тематичні напрями, що використовують вітчизняні автори. У кожному окремому випадку обраний тематичний напрям залежить від способу вираження автором особистого світогляду. Особливу увагу в статті приділено висвітленню закономірностей у зображенні 1990-х рр., а також питанню кінематографічного відтворення минулого як способу національної самоідентифікації. Виявлено тенденцію до зображення становлення та дорослішання героя в сюжетній моделі фільму-дорослішання.

**Ключові слова:** український кінематограф, режисерська стилістика, 1990-ті, національна самоідентифікація, фільм-дорослішання, світогляд автора.

### **А.-Н. Tsona. The depiction of the 1990s in Ukrainian cinema of the 2010s-2020s as a way of national self-identification**

**The relevance of the study.** Understanding of this period — encompassing the collapse of the USSR, the beginning of Ukraine's independence, and the experiences of contemporary filmmakers during their childhood and youth — remains pertinent and essential.

**The purpose of the study** is to examine the stylistic and substantive features of the depiction of the 1990s by Ukrainian filmmakers in films of the 2010s and 2020s, and to prove that this is a way of national self-identification.

**The methodology.** The following scientific methods were used: analysis (to process theoretical works, works on the history of art and philosophy, articles by film critics and interviews), comparative (to highlight

the peculiarities of each of the domestic directors' works), deductive (to highlight specific stylistic features from the general Ukrainian film process of the era of independence), synthesis (to highlight the tendency of directors' approaches to depicting the past as a holistic phenomenon) and generalization (to write conclusions).

**The results.** An analysis of the stylistic and substantive features of the depiction of the 1990s in Ukrainian cinema in the 2010s–2020s has revealed that this phenomenon is a way of national self-identification. The main thematic blocks that exist in the field of national self-identification in these films are: a critical look at the system of society; production of life values; deromanticization of the past; coverage of generational trauma; nostalgia for youth and childhood; the problem of national mentality and the past existing in the present; existential issues of the search for meaning; and identity crisis. The main tendency is to depict the formation and maturation of the protagonist in the story model of a coming-of-age film. In each case, the chosen thematic area depends on the way the author expresses his or her personal worldview.

**The scientific novelty of the study** lies in the fact that it is the first comprehensive study of the phenomenon of depiction of the 1990s and the period of the first years of independence in Ukrainian cinema after the 2010s, which is a way of national self-identification.

**The practical significance.** This study can be useful for further in-depth scientific study of both the trend of depicting the 1990s in cinema and the process of national self-identification. It can also be used in teaching film theory and film history.

**Keywords:** *Ukrainian cinema, directorial style, 1990s, national self-identification, coming-of-age film, author's worldview.*

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Звернення до контексту минулого завжди зумовлене бажанням осмислити теперішню дійсність, щоб зрозуміти, звідки вона

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

бере своє коріння, що є причиною наслідків, які є в сьогоденні. Доба 1990-х рр. не відзначалась великою кількістю картин, які фіксували або осмислювали б час та стан суспільства. Це було зумовлено певними факторами: нестабільною економічною системою, яка переходила з планової на ринкову; відсутністю фінансування сфери кінематографу, яка повністю залежала від державного фінансування; політичною нестабільністю, переходом країни на демократичний лад та потребами багатьох змін і реформ; інфраструктурні проблеми (для індустрії бракувало студій, обладнання та досвідчених професіоналів, а також існувала потреба в модернізації); невизначеність кінотеатрального ринку, відсутність сформованого механізму дистрибуції та прокату; культурні зміни, перед якими постали кінематографісти, котрі мусили адаптуватись до нового культурного ландшафту; низький рівень розвитку міжнародної співпраці та копродукції у сфері кіно; поява конкурентного та якісного зарубіжного кіно (Брюховецька, 2003; Госейко, 2005). Тому потреба в осмисленні цього періоду часу — розпаду СРСР, початку незалежної України, а також часу дитинства або молодості сучасних кінематографістів — є відкрита та актуальна як ніколи. Війна в Україні лише загострила потребу в осмисленні періоду, коли країна та люди, котрі жили в ній, здобули незалежність, а з нею — нові виклики та проблематику. До того ж погляд на цей історичний відрізок суттєво відрізняється в різних режисерів, що дозволяє глибше та з різних сторін поглянути на недавнє минуле.

**Мета статті** — окреслити стилістичні та змістовні особливості зображення українськими кінематографістами 1990-х рр. у фільмах 2010–2020-х, довести, що це спосіб здійснення національної самоідентифікації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблемою зображення 1990-х рр. на теренах України серед вітчизняних дослідників займалися такі науковці, як Ірина Зубавіна (2003; 2007), Людмила Брюховецька (2003), Сергій Тримбач (2019) та ін. Проте вони торкаються фільмів, знятих переважно до 2010-х рр. Аспекти художнього зображення періоду 1990-х у кінематографі останнього десятиліття були розкриті лише

побіжно. За відсутності цілісного наукового дослідження сфера публіцистики та кінокритики порушує це питання більш активно, що надає матеріал для розгляду й аналізу інтерв'ю та статей українських журналістів, кінознавців (Ільків, 2022; Кудряшова, 2023; Корсун, 2015). Однак практично немає поглибленого вивчення режисерських інструментів та стилістичних особливостей фільмів 2010–2020-х рр., які зображають 1990-ті рр. Таким чином, ця актуальна тенденція в українському кінематографі потребує детального та послідовного наукового дослідження.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На початку 1990-х рр. Україна випускала ще відносно велику кількість кінокартин, але доволі швидко їх цифра стала скорочуватись. Фільми, що виходили в той час, були зняті на різноманітну тематику, але більшість фокусувались на питанні національної самоідентифікації, насамперед: українська історична давнина («Гетьманські клейноди» 1993 р., «Вперед, за скарбами гетьмана!» 1993 р.), етнографічна та українська міфологічна тематика («Голос трави» 1992 р., «Фучжоу» 1993 р.), сталінські репресії та теми, що були заборонені за радянської влади («Голод-33» 1991 р., «Кисневий голод» 1991 р.), кримінальна тематика («Погань» 1990 р., «Глухий кут» 1998 р.) та фільми, які намагались висвітлити нову реальність («Цвітіння кульбаби» 1992 р., «Чутливий міліціонер» 1992 р., «Приятель небіжчика» 1997 р.).

У ХХІ ст. для нас 1990-ті — це вже історичне минуле, умови життя першого покоління, яке формувалось уже в незалежній демократичній державі. Рефлексія періоду переходу від «радянщини» до самостійності почалась одразу в 1990-ті рр. Зі зникненням радянської влади та її провідної ідеології постала гостра потреба в новій національній самоідентифікації України та українців. Ганна Циба у 2014 р. зазначала: «Проблемні пошуки національної ідентичності спостерігаємо в українському суспільстві і дотепер». Ця тенденція осмислення і пошуку самоідентифікації досі гостро стоїть, зокрема перед кінематографом.

Одним із перших режисерів, хто знову звернувся до цього періоду, є Мирослав Слабошпицький у фільмі «Плем'я» (2014). Фільм розповідає історію підлітка Сергія, який потрапляє

в школу-інтернат для людей з вадами слуху та стає частиною кримінального угруповання, що займається крадіжками й проституцією. Фільм брав участь у багатьох міжнародних фестивалях і здобув нагороду Гран-прі «Тижня критиків» на Каннському кінофестивалі. Сам М. Слабошпицький називає свій фільм «драмою дорослішання» (англ. «coming-of-age»), але не заперечує важливості соціального підтексту (Корсун, 2015). У цьому фільмі світ вимальовується похмурим, брудним та жорстоким, у ньому немає місця для любові й кохання. Режисер та оператор формують свою візуальну естетику за допомогою документального погляду камери, яка, наче «спостерігаючи» зі сторони, підсилює враження від реалістичності подій і безпристрасного відображення середовища, де розгортається життя, зняте без прикрас і естетизації. Характери героїв природньо породжені цим середовищем. Головні персонажі у фільмі — це зазублені, жорстокі та передчасно дорослі діти. На думку Ірини Колодійчик (2015), «драматизм та реалізм у показі стосунків між глухоніми підлітками у “Племені” — це один із способів зосередити увагу на відсутності достойних вихователів, вчителів, наставників». Це саме ті люди, які формують життєві цінності. Для підсилення відчуття достовірності режисер використовує не лише візуальні засоби, але й достовірну акторську гру виконавців ролей, які не є професійними акторами. Усі ці діти — це справжні глухонімі підлітки, яких шукали по всьому пострадянському просторі, для створення «людського» середовища.

Режисер «Племені» звертається до 1990-х рр. для того, щоб показати тогочасний світ як замкнуту систему, у якій панує жорстокість та сила, а будь-які прояви любові та людяності в ній знищуються. Герої та події фільму органічно вписуються в період і той світ. Поєднання документального «брудного» зображення й достовірної гри непрофесійних акторів створює відчуття присутності в цьому світі, втягує глядача в середину «племені», провокуючи роздуми на тему власної належності до «племені». Це безкомпромісне та жорстке зображення моделі суспільства зумовлює критичний погляд, що звертає увагу на проблеми суспільного устрою,

основаного на насиллі, а також на відповідальності дорослих за виховання підлітків та продукування життєвих цінностей. Розуміння ж суті та базової спрямованості національних цінностей є важливим в осмисленні національного буття (Бушман, 2006, с. 65).

Також свій погляд на цей період надає Олег Сенцов в «Носорозі» (2021). Це перший фільм, знятий ним самим, після повернення з російського полону. Історія про хлопця на прізвище «Носоріг», який входить в український кримінальний світ 1990-х рр. і торує свій непростий кривавий шлях. Розповідь розгортається у формі спогадів головного героя про дитинство та кримінальне минуле, де світ зображується як мото-рошній і жорстокий. Режисер відзначає, що він хотів зробити певну деромантизацію цього часу та зачепити питання травми завданої цим періодом (Ільків, 2022). Деромантизація фігурує як суттєвий аспект у репрезентації подій та персонажів, де насилля не лише не романтизується чи виправдовується, але й стає звичайною буденністю. Вибір жанру кримінальної драми визначає певні стилістичні рішення — композиційна структура, насичені світлові та художні образи, а також динамічний монтаж сцен. Це створює певний дисонанс у сприйнятті, де естетизована представленість контрастує з жорстокістю подій у фільмі та вчинками героїв. Протагоніст не викликає емпатії чи співчуття, та й загалом «усі герої Сенцова — персонажі, біля кожного з яких хочеться написати застереження “не намагайтеся повторити у реальному житті”» (Жирненко, 2022), що також сприяє деромантизації. Однак герої не набувають тривимірності, а радше стають об'єктами прямого ілюстрування. Вибір на головну роль непрофесійного актора, а саме Сергія Філімонова, нетиповий для цього жанру. Виконавець легко справляється з фізичними діями, бійками та перестрілками. Він створює яскравий зовнішній малюнок, що асоціюється з тваринним, а це уподібнює його до носорога. Внутрішній конфлікт не проявляється в діях чи мотивах персонажа, однак режисер намагається створити конфлікт на основі лінії сповіді, де герої згадує минуле та шкодує, що ступив на цей злочинний шлях, і хоче спокутувати свої гріхи,

оскільки жити «нормально» після всього скоєного та побаченого він не може.

Це непривабливе кримінальне середовище, яке спонукало людей ступати на кривавий шлях, травмувало багатьох людей у свій час та, як не прикро, також є частиною української історії. Режисер пропонує не запліщувати очі на минулі огріхи та біди, не відбілювати факти, не виправдовувати проблеми, а прийняти та спокутувати їх для можливого руху вперед. Основний режисерський підхід полягає в поєднанні контрастних рішень: естетизованого зображення, відтворення злочинних подій та ілюстративної акторської гри для висвітлення кримінальної тематики часу. Цей час, який спричинив травму цілого покоління, виявився періодом, який багато хто волів би забути та не згадувати, ніж визнати його як дійсно темний період. «Фільм розбиває флер романтики навколо “східноєвропейської естетики 90-х”» (Барсукова, 2023), тобто має місце спроба деромантизації минулого та висвітлення травми покоління, що також зачіпає питання самоідентифікації.

Ще одним фільмом, який фокусується на зображенні 1990-х рр., є «Я і Фелікс» (2022) Ірини Цілик. Фільм є екранізацією книги Артема Чеха «Хто ти такий?» і розповідає про дитинство та дорослішання Тимофії, який живе в провінційному місті разом зі своєю сім'єю та незвичним другом Феліксом. Кінострічка відрізняється від попередніх тим, що не фокусується на кримінальному середовищі та гострих соціальних проблемах того часу. Однак і перше, і друге тут є, але вже на периферії історії. «Там, де Сенцов у “Носорозі” руйнує міф про романтику бандитизму 90-х, Цілик лякаюче спокійно демонструє епоху у своїй рутині» (Бондаренко, 2022). Це виражається у відсутності загостреного сюжету та показі неспрямленої течії життя, яка надмірно не прикрашена та не ідеалізована. Як згадує режисерка, у пам'яті той час закарбувався завдяки гіркоті й ніжності, сміху та сльозам, музиці та сваркам, а самі спогади — це ніби знімки з кольорової плівки Kodak або Fuji (Хемій, 2022), саме тому зображення епохи яскраве та кольорове. Світ, показаний у цьому фільмі, має багато барв, він різноманітний та апелює до відчуття ностальгії. Влучно підібрані декорації й локації сприяють створенню враження

життєвої наповненості, водночас як мінливий, то активний та ексцентричний, то спокійний та навіть медитативний погляд камери підкреслює виразні деталі світу героїв. Точно відтворені 1990-ті рр. виступають у ролі образного тла для розвитку подій та розкриття характерів, з пріоритетним акцентом на останніх.

Робота з акторами відзначається високим ступенем людської правдивості. Усі персонажі природно походять зі свого часу: і Тимофій, який поступово на наших очах дорослішає, і вже дорослі мама, бабуся, і особливо Фелікс. На основні ролі І. Цілик взяла свого сина Андрія та товариша й відомого поета Юрія Іздрика, для якого це перша роль у кіно. Спершу такий підбір мотивувався доступністю цих людей для зйомок у тизері на пітчінг, але згодом вона побачила, як добре вони ладнають між собою, спілкуються, та вирішила не змінювати склад (Ільків, 2022). Саме вибір Ю. Іздрика, з його розумінням характеру, на роль незвичайного співмешканця бабусі, афганця, ветерана, що бореться з посттравматичним синдромом грою на піаніно та алкоголем і ділиться своїм досвідом з хлопчиком, надає основу для створення унікального живого характеру. А Тимофій, представлений трьома акторами в різному віці, врешті постає у фіналі в сучасності вже як дорослий воїн, що краще розуміє почуття ветерана-афганця після «примірки його взуття».

Особливою інтимною інтонацією та правдивості фільму надає те, що режисерка працює зі спогадами дитинства А. Чеха, автора книги та її чоловіка, власними спогадами, та зануривши у них свого сина, створює модель світу, де вони всі поєднуються разом. Фільм працює з відчуттям легкої ностальгії не стільки за часом і способом життя, а за дитинством автора та молодістю покоління, яке також мало хороші дитячі спогади навіть у складних умовах 1990-х. «Це шлях, який проходить уся країна, переоцінюючи власні ідеали і стосунки із колись близькими» (Бондаренко, 2022). А також це спроба зрозуміти багатогранний вплив пострадянського суспільства на людей та багатозаровий контекст щойно відновленої незалежної країни, у якій жили батьки та діти того часу. Відповідно, проводиться паралель між минулим і сучасністю для осмислення

того, що об'єднує нас із попереднім поколінням, що воно надало нам корисного та цінного, у контексті сучасних викликів і вимог часу.

Фільм, який також торкається теми 1990-х рр. та їх впливу, є «Ла Палісіада» (2023) Філіпа Сотніченка. Історія розповідає про розслідування вбивства поліцейського в Ужгороді та фальсифікацію кримінальної справи, яка відбувається напередодні відміни смертної кари в Україні. Події подаються в незвичній формі мок'юментарі (псевдодокументальний фільм), яка набуває вигляду криміналістської хроніки міліціонерів. Референсами для режисера були справжні матеріали із сімейних архівів продюсерки Валерії Сочивець та художниці-постановниці Маргарити Кулик, а також матеріали роботи поліції й касети навчальних відео з музею МВС, з яких він випишував діалоги та мізансцени (Кудряшова, 2023). Автор поєднує два часові пласти між собою — наш час та 1990-ті рр. Кожен з них має своє візуальне рішення: сучасне якісне цифрове зображення та камера, що існує поруч з персонажами в сьогоденні; та «аналогове» касетне зображення й камера, учасник подій у минулому. Пласти поєднуються у зворотному порядку — спершу глядач бачить сучасну дійсність, а потім занурюється в минуле. Такий прийом створює не пряму та ілюстративну причинно-наслідковість подій, а більше асоціативно підштовхує до роздумів над темою спільного в нас із попереднім досвідом та контекстом. Сама кримінальна тематика є радше побічною лінією, а глядач спостерігає за життям слідчого й судового медика та їх сімей. Це занурення у світ людей, які були в системі управління та мали повноваження, але які також жили у світі «понять», а не законів, і для яких смертний вирок та вбивство навіть завідомо невинного хлопця з порушеннями психіки є буденною справою. З розвитком подій у фільмі вбивство, скоєне на початку, не видається в такій конструкції дивним та абсурдним, а знаходить свої джерела в минулому через національну ментальність, яка є «своєрідною пам'яттю народу про минуле, спосіб мислення і переживань, властивих людям даної соціальної і культурної спільноти» (Ющенко, 2009), що зберігається в середині дотепер.

Режисер відправляє глядача в минуле, щоб подумати про теперішній час. Зіставляючи два часових пласти, він шукає корінь сучасних проблем ментальності та насилля, демонструючи, як минуле «живе» в теперішньому. Важливим інструментом для створення цього є візуальна стилістика, що відтворює зображення й атмосферу минулого та стилістичні прийоми мок'юментарі (під документальне кіно), щоб занурити глядача в середину іншого часу, зробити його співучасником.

Ще одним фільмом, історія в якому відбувається в 1990-х рр., є «Ти мене любиш?» (2023) Тоні Ноябрьової. Він розповідає про життя та дорослішання 17-річної Кіри, яка переживає розлучення батьків під час розпаду СРСР. 1991 рік та розпад Радянського Союзу вибрані не випадково, оскільки, за словами режисерки, «це мало підсилити драму головної героїні й показати, що для людини внутрішній розпад такий самий трагічний, як і тектонічний розкол навколо» (Кудряшова, 2023). Тут драма молодої дівчини, яка звикла жити в комфорті, реалізується через руйнування ілюзій та пошук любові. Оповідь у фільмі концентрується на характері молодої студентки акторського факультету, ексцентричної, інфантильної та чутливої. Глядач слідкує за її буденним життям, де вона бере участь у сімейних святах, ходить на навчання, їздить з батьком на машині, та за тим, як це життя раптово починає руйнуватись: батьки сваряться, навчання не задається, стара країна зникає. Врешті, героїня не хоче миритись із цією реальністю, тому пробує втекти від неї та до останнього хапається за ілюзії. Погляд камери у фільмі акцентує не стільки на ході подій, які відбуваються з головною героїнею, а радше на її внутрішніх станах та переживаннях, ловлячи погляди, реакції та емоційний настрій. У фільмі детально відтворено побут та предметне середовище початку 1990-х рр., що створює достовірний антураж історії. Режисерка з командою понад рік збирала вази, тарілки, ложки та костюми для наповнення кадрів, що особливо помітно в сценах із комунальною квартирою (Кудряшова, 2023). Що ж до роботи з актором, то авторка поєднує професійних та непрофесійних акторів, щоб таким чином створити живий людський

контекст, у якому існують різні філософії й погляди на життя. Світогляд попередніх поколінь транслюється через добрих та інтелігентних дідуся та бабусю, які однак не розуміють, як вписатись у новий світ. І дуже символічною є смерть дідуся, який разом зі своєю країною та цінностями йде в минуле. З іншого боку, ми бачимо цинічного друга родини Шабанова, який швидко прилаштувався до мінливого часу та для якого заробіток за будь-яку ціну, навіть у площині незаконного та неетичного, стає головною цінністю. Кіра ж постає в процесі визначення і формування своїх ставлення та бачення світу.

Зіставлення глобального процесу розпаду країни з особистими процесами розділення сім'ї та втрати облаштованого існування є основою образної складової фільму. Деталізовано відтворене середовище та люди, котрі його населяють, більше діють на протагоністку, ніж вона на них, провокуючи у ній відгук та реакцію, за якою уважно стежить камера. Дорослішання та переживання незалежності молодою дівчиною підводить до необхідності здійснення вибору в пошуку власного ставлення до подій і навколишнього світу, що виражає екзистенціальну проблематику пошуку сенсу.

Також фільмом, що зачіпає тему 1990-х, є «Назавжди-назавжди» (2023) Анни Бурячкової. Він розповідає про 15-річну Тоню, яка переходить у нову школу, вливається у відчайдушну компанію підлітків та попадає в середину любовного трикутника. Ще одна драма дорослішання цього разу створена суто жанровими інструментами мелодрами. Фільм знято в «кліповій» стилістиці: зображення підкреслено прикрашене світловими, композиційними та колористичними рішеннями, а також наявна велика кількість внутрішньокадрової та закадрової музики. Це полегшує його сприйняття, зокрема для самих підлітків. Для режисерки 1990-ті — це також «пошук дофаміну на тлі темряви й катастрофи, бо коли ти підліток чи дитина, то однаково більш позитивно налаштований, ніж дорослі» (Кудряшова, 2023). Дорослі ж у фільмі підкреслено не присутні і не беруть участі в житті дітей. Дія головної героїні спрямована на пошук щастя, але вона також має проблему ідентичності, тобто «приналежності до спільноти» (Розумний, 2007, с. 94), нерозуміння, хто вона така та чого насправді

хоче. Саме із цього народжується її симпатія до двох хлопців одночасно. Їхні типажі ж доволі чітко визначені: Саня, якого грає Артур Алієв, — сильний, харизматичний та жорсткий хуліган, та Журік, у виконанні Захара Шадріна, — красивий, добрий та ліричний герой-коханець. І якщо перший ще досить органічно вписується в кінець 1990-х рр., то другий виглядає там чужорідним. Тому коли вони разом «опиняються в одному кадрі, складається враження, ніби зустрілися персонажі з різних часових періодів» (Шилова, 2023). Характери персонажів легко можна вписати в сучасний контекст, тобто зображені ніби підлітки, вирвані з теперішнього, яких перенесли в часи початку незалежності. Із цього виникає ефект анахронічності, коли люди з одного часу поміщені в інший час.

Фільм, використовуючи мелодраматичні засоби, відзначається «кліповою» стилістикою, що сприяє полегшенню сприйняття. Характери персонажів, представлених як сучасні підлітки в часи початку незалежності, створюють ефект анахронічності, коли людей з одного часу переносять в інший. Проблеми нерозуміння себе, відсутності залученості батьків, пошуку «свого» та належності виводять кризу ідентичності на передній план.

**Висновки.** Отже, у 1990-ті рр. зі здобуттям незалежності в Україні відбувається світоглядний злам. Люди намагались відійти від радянської ментальності та відчували потребу в пошуку нової ідентичності. Відсутність кінопроцесу не надала можливості висвітлити цю проблему в кінематографі того періоду. У 2010–2020-х рр. на фоні нових викликів ця потреба знову виникла та торкнулась багатьох режисерів, які звернулись до недавнього минулого, а саме до 1990-х рр., у своїх кінострічках. У цей перелік входять такі режисери-постановники, як М. Слабошпицький, О. Сенцов, І. Цілик, Ф. Сотніченко, Т. Ноябрьова та А. Бурячкова. Для деяких із них цей час припав на їх етап дорослішання та формування, саме тому більшість фільмів створена в площині драми дорослішання. Кожен автор-режисер застосував власний підхід до створення фільму та, відповідно, оригінальну стилістику, що має характерні особливості й тематичне спрямування: поєднання документального «брудного» зображення та достовірної гри непрофесійних



акторів для висловлення критичного погляду на систему суспільства («Плем'я» 2014 р.); поєднання контрастних рішень: естетизованого зображення, відтворення злочинних подій та ілюстративної акторської гри для деромантизації минулого та висвітлення травми покоління («Носоріг» 2021 р.); використання інтимної інтонації, яскравих тонів, достовірної акторської гри для створення ностальгії за молодістю та дитинством («Я і Фелікс» 2022 р.); псевдодокументальний стиль, поєднання двох часових пластів у зворотному порядку, щоб порушити питання національної ментальності та зв'язку теперішнього з минулим (минуле, що існує в теперішньому) («Ла Палісіада» 2023 р.); ностальгічний

погляд, що висвітлює зміну світоглядів та порушує екзистенційну проблему пошуку сенсу («Ти мене любиш?» 2023 р.); мелодрама в «кліповій» стилістиці, яка містить елементи анахронізму (перенесення характеру з одного часу в інший) та порушує проблему кризи ідентичності («Назавжди-назавжди» 2023 р.) Серед згаданих фільмів переважає тенденція до зображення буденного життя, замість гостросюжетних жанрових моделей. Також частим є підхід у використанні непрофесійних акторів. Кожен з фільмів відображає світобачення автора через погляд на минуле, ставлення до нього, та проблематику, в основі якої — питання самоідентифікації.

### Список посилань

- Барсукова, О. (2023, Лютий 23). Кримінальна історія 90-х та елегія юності: три фільми, які занурять в український момент. *Ukrainian Moment*. Отримано Лютого 26, 2024, з <https://ukrainianmoment.format21.org/uk/kultura/kryminalna-istoriya-90-h-ta-elehiya-yunosti-try-filmy-yaki-zanuryat-v-ukrayinskyj-moment/>
- Бондаренко, О. (2022, Жовтень 27). Рецензія на фільм «Я і Фелікс». Історія за сусідніми дверима. *Лірум*. Отримано Лютого 26, 2024, з <https://liroom.com.ua/films/rock-paper-grenade-review/>
- Брюховецька, Л. (2003). *Приховані фільми: українського кіно 1990-х*. АртЕк.
- Бушман, І. (2006). Національна самоідентифікація як фактор соціокультурного розвитку. *Філософія освіти*, 1 (3), 63–69.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995*. Пер. із франц. КІНО-КОЛО.
- Жирненко, Х. (2022, Лютий 22). 1990-ті без ностальгії і романтики. Кого «бодає» «Носоріг» Олега Сенцова. *Главком*. Отримано Лютого 26, 2024, з <https://glavcom.ua/digest/1990-ti-bez-nostalgiji-i-romantiki-kogo-bodaje-nosorig-olega-sencova-824055.html>
- Зубавіна, І. (2003). Ідентифікація екраном. В І. Д. Безгін (Гол. наук. ред.), *Мистецькі обрії'2001–2002: альманах: науково-теоретичні праці та публікації* (4/5, с. 335–348). КНВМП «Символ-Т».
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. ФЕНІКС.
- Зубавіна, І. (2007). Кінематограф України «перехідної доби» та часів незалежності: туга за героєм (начерки екранної еволюції кінця 1980–1990-х рр.). *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*, 1, 137–145.
- Ільків, Я. (2022). «Я і Фелікс». Ірина Цілик та критики розповідають про фільм за мотивами книги Артема Чеха «Хто ти такий?». *Лірум*. Отримано Січня 11, 2024, з <https://liroom.com.ua/films/felix-and-me/>
- Ільків, Я. (2022). Романтизація 90-х чи національна травма? У прокат вийшов новий фільм Сенцова — «Носоріг». *Лірум*. Отримано Січня 11, 2024, з <https://liroom.com.ua/interview/oleh-sentsov-nosorih/>
- Колодійчик, І. (2015). «Плем'я» — арт-хаусне кіно чи оригінальний соціальний трилер? *Наше Слово*. <https://nasze-slowo.pl/plemya-art-hausne-kino-chi-origina/>
- Корсун, Л. (2015). Інтерв'ю: Мирослав Слабошпицький: «Мій фільм «Плем'я» не тільки для глядачів, а й глядачі — для «Племіні». *Час і Події*. Отримано Січня 11, 2024, з <https://www.chasipodii.net/article/15456/>
- Кудряшова, В. (2023). Інтерв'ю: Чому зараз так багато кіно про 90-ті? Запитали трьох українських режисерів. *The Village Україна*. Отримано Січня 11, 2024, з <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-situation/345151-chomu-zaraz-tak-bagato-kino-pro-90-ti-zapitali-troh-ukrayinskih-rezhiseriv>
- Розумний, М. (2007). Фактори сучасної національної самоідентифікації українців. *Політичний менеджмент*, 1, 93–99.
- Тримбач, С. (2019). *Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно*. Саміт-книга.
- Хемій, М. (2022). Прем'єра фільму «Я і Фелікс» Ірини Цілик відбудеться на Варшавському кінофестивалі. *Тиктор media*. Отримано Січня 11, 2024, з <https://tyktor.media/novynu/premiera-filmu-ia-i-feliks/>
- Циба, Г. (2014). Пошуки національної ідентичності та історичної правди в українському кіно доби Перебудови (1986–1991). *МІСТ*, 10, 224–233.

- Шилова, А. (2023, Жовтень 16). Про підліткову розгубленість на тлі хаотичних дев'яностих: рецензія на фільм «Назавжди-Назавжди» Анни Бурячкової. *Суспільне Культура*. Отримано Лютого 26, 2024, з <https://suspilne.media/culture/589927-pro-pidlitkovu-rozgublenist-na-tli-haoticnih-devanostih-recenzia-na-film-nazavzdi-nazavzdi-anni-burackovoi/>
- Ющенко, П. (2009). Національна ідея як основа самоідентифікації особистості. *Вісник НТUU «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*, 3 (27), 2, 23–28.

### References

- Barsukova, O. (February 23, 2023). A criminal story of the 1990s and an elegy of youth: three films that will immerse you into the Ukrainian moment. *Ukrainian Moment*. Retrieved February 26, 2024, from <https://ukrainianmoment.format21.org/uk/kultura/kryminalna-istoriya-90-h-ta-elehiya-yunosti-try-filmy-yaki-zanuryat-v-ukrayinskyj-moment/> [In Ukrainian].
- Bondarenko, O. (27 October, 2022). Review of the movie “Me and Felix”. The story behind the next door. *Lirum*. Retrieved February 26, 2024, from <https://liroom.com.ua/films/rock-paper-grenade-review/> [In Ukrainian].
- Bryukhovetska, L. (2003). *Hidden films: Ukrainian cinema of the 1990s*. ArtEk. [In Ukrainian].
- Bushman, I. (2006). National self-identification as a factor of socio-cultural development. *Filosofia osvity*, 1 (3), 63–69. [In Ukrainian].
- Goseiko, L. (2005). *History of Ukrainian Cinematography. 1896–1995*. Translated from the French. KINO-KOLO. [In Ukrainian].
- Zhyrnenko, H. (February 22, 2022). The 1990s without nostalgia and romance. Who is “hurt” by Oleh Sentsov’s “Rhino”. *Glavkom*. Retrieved February 26, 2024, from <https://glavcom.ua/digest/1990-ti-bez-nostalgiji-i-romantiki-kogobodaje-nosorig-olega-sencova-824055.html> [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2003). Identification by the screen. In I. D. Bezgin (Editor-in-Chief), *Artistic horizons 2001–2002: an almanac: scientific and theoretical works and publications* (4/5, pp. 335–348). KNVMP “Symbol-T”. [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Cinematography of independent Ukraine: trends, films, figures*. FENIKS. [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). Cinematography of Ukraine in the “transitional period” and the times of independence: longing for a hero (sketches of screen evolution in the late 1980s and 1990s). *Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenko-Karoho*, 1, 137–145. [In Ukrainian].
- Ilkiv, Y. (2022). “Me and Felix”. Iryna Tsilyk and critics talk about the movie based on Artem Chekh’s book “Who Are You?” *Lirum*. Retrieved January 11, 2024, from <https://liroom.com.ua/films/felix-and-me/> [In Ukrainian].
- Ilkiv, Y. (2022). Romanticization of the 1990s or national trauma? Sentsov’s new movie Rhino was released. *Lirum*. Retrieved January 11, 2024, from <https://liroom.com.ua/interview/oleh-sentsov-nosorih/> [In Ukrainian].
- Kolodiychuk, I. (2015). “Tribe” — art house movie or original social thriller? *Nashe Slovo*. <https://nasze-slowo.pl/plemya-art-hausne-kino-chi-origina/> [In Ukrainian].
- Korsun, L. (2015). Interview: Myroslav Slaboshpytsky: “My movie “Tribe” is not only for the audience, but the audience is for “Tribe””. *Chas i Podii*. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.chasipodii.net/article/15456/> [In Ukrainian].
- Kudriashova, V. (2023). Interview: Why are there so many films about the 1990s now? Three Ukrainian directors were asked. *The Village Ukraina*. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-situation/345151-chomu-zaraz-tak-bagato-kino-pro-90-ti-zapitali-troh-ukrayinskih-rezhiseriv> [In Ukrainian].
- Rozumnyi, M. (2007). Factors of modern national self-identification of Ukrainians. *Politychnyi menedzhment*, 1, 93–99. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2019). *Cinema born in Ukraine. Album of the anthology of Ukrainian cinema*. Summit Book. [In Ukrainian].
- Khemiy, M. (2022). I and Felix by Iryna Tsilyk to premiere at the Warsaw Film Festival. *Tyktor media*. Retrieved January 11, 2024, from <https://tyktor.media/novyny/premiera-filmu-ia-i-feliks/> [In Ukrainian].
- Tsyba, G. (2014). The Search for National Identity and Historical Truth in Ukrainian Cinema of the Perestroika Era (1986–1991). *MIST*, 10, 224–233. [In Ukrainian].
- Shylova, A. (October 16, 2023). About teenage confusion against the backdrop of the chaotic nineties: a review of the film “Forever-Forever” by Anna Buryachkova. *Suspilne Kultura*. Retrieved February 26, 2024, from <https://suspilne.media/culture/589927-pro-pidlitkovu-rozgublenist-na-tli-haoticnih-devanostih-recenzia-na-film-nazavzdi-nazavzdi-anni-burackovoi/> [In Ukrainian].
- Yushchenko, P. (2009). The national idea as the basis of self-identification of the individual. *Visnyk NTUU “KPI”. Filozofia. Psyholohiia. Pedahohika*, 3 (27), 2, 23–28. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 22.12.2023

#### А.-Г. О. Цьона

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

#### А.-Н. О. Тсона

Postgraduate student, Department of Television Directing, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

## ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ БАТЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ СТАЛІНСЬКОГО ПЕРІОДУ

**В. В. Никоненко**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенко-Карого, м. Київ, Україна  
nikonenkovolodimir5@gmail.com

**V. Nykonenko**

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and  
Television, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-3516-7041>

### **В. В. Никоненко. Художні трансформації образу батька в українському кінематографі сталінського періоду**

У статті послідовно розглядаються особливості художніх інтерпретацій батьківського архетипу в українському кінематографі в період правління Йосифа Сталіна. На прикладі кінофільмів «Іван» (1932), «Чарівний сад» (1935), «Аероград» (1935), «Партизани в степах України» (1942), «Третій удар» (1948) здійснюється аналіз політичних та соціокультурних чинників, що корінним чином вплинули на особливості трактування екранного персонажа батька в зазначений період. Згідно з юнгівським ученням про архетипи колективного несвідомого, батьківська постать розглядається в статті в найширшому символічному значенні — коли батьківську роль для людини може відігравати ціла соціальна інституція або ж апарат державної влади. Саме тому значна увага приділяється взаємовідносинам між радянською владою та громадянами УРСР. Ці зв'язки тогочасні кінематографісти часто репрезентували, орієнтуючись на класичні моделі сімейних відносин: представникам більшовицької системи відводилася роль опікунів, населенню — їхніх вихованців.

**Ключові слова:** *Українське кіно, кінематограф тоталітарної доби, архетип, художній образ батька, кінопропаганда, Олександр Довженко, Ігор Савченко.*

### **V. Nykonenko. Artistic transformations of the image of father in the Ukrainian cinema during the Stalinist era**

**The purpose of the article** is to study the peculiarities of artistic interpretations of the image of father in Ukrainian cinema during the Stalinist era, with special attention to the socio-cultural and political factors of the period, which fundamentally influenced the trends in the interpretations of the screen image of father.

**The methodology.** On the example of the films “Ivan” (1932), “Wonderful Garden” (1935), “Aerograd” (1935), “Guerillas in the steps of Ukraine” (1942), “Third

strike” (1948) historical factors were analyzed that fundamentally determined the peculiarities of the screen character of father during the years of Soviet repressions. In the article, a definition of the concept of paternalism in the context of the theory of law and statecraft is provided. Also in the article Ukrainian films of the Stalinist era were studied, in which the paternal concept “The state is father of its citizens” was fully manifested. Socio-cultural analysis of films, in which the figure of the genetic father was relegated to the background by Soviet ideology, and the role of the main educator of children was taken over by representatives of the Russian imperial authorities, was carried out. The paternal figure is considered in the broadest symbolic context — when the paternal role for a citizens can be played by an entire social institution or the apparatus of state power.

**The results.** The period of Joseph Stalin turned out to be one of the most difficult in Ukrainian history. In those years, the Ukrainian nation faced numerous political cataclysms: industrialization, the Holodomor, deportation to remote regions of the USSR, repressions and World War II. However, the cinematography presented a completely transformed picture of reality, according to which the Bolshevik government was a kind and caring father for Ukrainians, but not a cruel tyrant. Nevertheless, even in such a tragic historical period, national directors were able to reflect in propagandistic films the longing of Ukrainian society for the traditional family system, and by biological parents in particular.

**The scientific novelty.** The main attention is focused on the essential characteristics of the archetypal image of father and it makes it possible to analyze many Ukrainian classic films in a new scientific context.

**The practical significance.** The article can contribute to further research in the field of several humanitarian disciplines: film studies, cultural studies, art studies, sociology and History of Ukraine.

**Keywords:** *Ukrainian cinema, cinema of totalitarian era, archetype, artistic image of father, film propaganda, Oleksandr Dovzhenko, Ihor Savchenko.*

**Актуальність теми дослідження.** У наші дні з'являється дедалі більше наукової зацікавленості в мистецтві радянської доби. Кінематограф, як один із найвпливовіших засобів державної пропаганди, надає науковцю багатий матеріал для аналізу основних принципів пропагандистської міфотворчості. Дослідження ж у цій сфері можуть допомогти проаналізувати й численні політтехнології сучасності. Адже за будь-яких часів імперська пропаганда була схильна апелювати до універсальних людських цінностей, мімікуючи під важливі для кожного громадянина архетипічні постаті: брата, матері або ж батька.

**Постановка проблеми.** З початком 1930-х рр. починається один із найдраматичніших етапів в історії українського кіно. З одного боку, технічна революція в кінематографі (прихід звуку) зумовила переконструювання всіх попередніх форм екранної розповіді, з іншого — утвердження тоталітарного режиму знаменувало остаточний перехід контролю над кіновиробництвом до рук головного «продюсера» та цензора країни Й. Сталіна. У лічені роки кіноекран зосередиться на єдиному дозволеному в СРСР напрямі — соціалістичному реалізмі, а одним із головних завдань кінематографа стане культивування міфу про мудрого та доброго «батька усіх народів» товариша Сталіна.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Детальну хроніку виходу українських кінофільмів в історичний період, який досліджується, здійснив французький історик кіно Л. Госейко — у праці «Історія українського кінематографа: 1896–1995» (2005). Серед сучасних публікацій, присвячених відображенню батьківського архетипу в кінематографі Сталінської доби, варто виокремити есе британського кінокритика Пітера Кенеца «Фільми Другої світової війни» (Kenez, 1992). У цьому тексті автор оприлюднює ту методичку, за якою радянський екран інтерпретував постать Сталіна як мудрого та владного батька. Становить інтерес і монографія американського кінознавця Джона Гейнза «Нова радянська людина: гендер та маскуліність у сталінському кіно» (Haynes, 2003). У ній проаналізована та специфічна форма радянського патріархату, за якої в радянського громадянина міг існувати лише один батько — Сталін. Серед вітчизняних досліджень неабияк цінна стаття

кінознавця С. Тримбача «Довженко та вожді (Сталін — Хрущов — Берія)» (2014), у якій послідовно розглянуто взаємовідносини режисера-класика з радянськими вождями, у тому числі й з «батьком народів» Сталіним.

**Мета статті** — дослідити художні інтерпретації образу батька в українському кінематографі періоду правління Й. Сталіна в контексті тогочасних соціокультурних та політичних реалій України.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** 1920-ті роки в СРСР минали під знаком загальних реформ буквально в усіх сферах соціокультурного життя країни — в освіті, культурі, політиці, економіці, в інститутах шлюбу та сім'ї. Різка перебудова віковичних соціальних моделей в означений період призвела до колосального розриву між батьками та їхніми дітьми і, як наслідок, — до остаточної втрати порозуміння між старшим і молодшим поколінням. Цей конфлікт належним чином відображався на кіноекрані 1920-х рр.: молодь часто інтерпретувалася режисерами як апологети світлого комуністичного майбутнього, а старше покоління — як провідники застарілих ідей учорашнього дня. Значення родових зв'язків зводилося нанівець: режисери та їхні герої вважали себе не стільки дітьми власних батьків, скільки дітьми революції чи класу.

У наступному десятилітті, разом з посиленням тоталітарного режиму, ці ідеї набули послідовного розвитку. Так, революційний міф 1920-х рр. про повалення старого патріархального світу цілком логічно трансформувався в новий тоталітаристський міф 1930-х рр. — про здобуття нового батька в обличчі Радянської держави.

Згідно з «Юридичною енциклопедією», терміном *патерналізм* (що в буквальному перекладі з латини означає «батьківський») у державно-правовій сфері позначається принцип відносин держави та її громадян, за яким суспільне життя залежить виключно від волі правителя, «вождя» (Литвинов, 2017, с. 556). Початки цієї теорії закладено ще за часів Конфуція: китайський філософ розглядав державу як одну велику родину і прирівнював відносини правителя і його підлеглих до сімейних стосунків, — у яких молодші залежать від старших (Конфуцій, 2023,

с. 103–104). Патерналізм характеризується сильною державною владою, монополією держави на здійснення більшості функцій соціуму, зарегламентованістю, опікою держави над громадянами. Як вказує історія, патерналістська ідеологія є обов'язковою передумовою встановлення авторитарного режиму. І попри те, що з критикою політичного патерналізму виступав ще І. Кант (Литвинов, 2017, с. 558), Новітня історія подарує достатньо прикладів втілення в життя ідеї «держави-опікуна»: Китайська Народна Республіка, Третій Рейх, Радянська держава періоду правління Сталіна.

Далі буде розглянуто декілька українських кінострічок сталінської доби, у яких найбільш виразно відобразився міф про державу, яка, наче турботливий батько, опікує своє населення.

У 1932 р. на екрани виходить перша українська звукова кінострічка «Іван» режисера О. Довженка, присвячена будівництву Дніпрогесу. За словами постановника, темою «Івана» стала ліквідація «решток капіталістичної психіки» в дрібновласницькій свідомості сільського мешканця (Довженко, 2019, с. 378–379). Стрічка розповідає історію молодого тямущого колгоспника Івана (актор П. Масоха), якого разом з односельцями мобілізують на будівництво гідроелектростанції. Хоч Іванові бракує досвіду та освітньої бази, він сповнений ентузіазму, — що і перетворює хлопця на потенційного шкідника. Проте під впливом колективу на чолі з комсомольцем, психологія селянина «переорюється», і він стає свідомим зразковим трударем.

Іван — не сирота. Його батько працює на будівництві поруч із ним, проте вже нічого не може навчити сина в нових умовах індустріалізації. У кінці фільму, коли хлопчину приймають на навчання в технікум, йому повідомляють: «Сьогодні ти виграв у житті саме головне. Сьогодні тебе, Ваню, усиновляє робочий клас». Обличчя Івана осяяє радістю: тепер він під надійною опікою держави. Під закадрові бравурні акорди розриваються віковічні родинні зв'язки.

Батьки, котрі не можуть належним чином виховати дітей і змушені передоручати їх колективу та партії, — один з основних мотивів картини. Ще одна сюжетна лінія «Івана», у якій відбувається розрив кровних зв'язків — відносини

негативного персонажа стрічки, прогульника Губи (актор С. Шкурат) зі своїм сином — комсомольцем Іваном (роль К. Бондаревського). Цей свідомий ленінець, почувши про прогули батька, публічно відрікається від нього в радіоєфірі. Після чого слідує моторошна сцена: батько ціпком розбиває радіоприймач і, дивлячись прямо в об'єktiv камери, сповіщає: «Не желаю!.. Боюся... Сина боюсь...».

О. Довженко та С. Шкурат розробляли прогульника Губу як персонажа принципово комічного, аби на прикладі його особистих вад зобразити ті суспільні анахронізми, що гальмують розвиток соціалізму (Довженко, 1968, с. 62). Однак, з висоти сьогодення часу в батьковому зізнанні страху перед власним сином убачається зловісна констатація: той, хто у розпал революції був апологетом утопічного майбутнього, уже перетворився на кривавого прислужника нового царя і готовий за наказом прийти грабувати батьківську оселю. У дні, коли фільмувалася стрічка, повною ходою йшло масове вилучення їстівних припасів в українського селянства. Через кілька місяців після її прем'єри Голодомор досягне апогею. Певною мірою утиски торкнуться і родини О. Довженка. Відомо, що незабаром після виходу «Івана», Петра Довженка виженуть з колгоспу. Донощики звинуватять батька режисера у тому, що він церковник, «хлібороб-власник» та націоналіст (Трибач, 2007, с. 306).

Ще один український фільм, у якому, хоча й у дещо завуальованому вигляді, однак чітко простежується ідея держави-опікуна — це «Дивовижний сад» (1935) режисера Л. Френкеля. Головним завданням стрічки було продемонструвати залучення радянських дітей у події, що відбувалися тоді в державі.

Вундеркінд-скрипаль Льоня (актор О. Корнет) виступає з номером на столичному концерті, присвяченому полярникам в Арктиці. Один із цих полярників — батько Льоні (актор М. Надемський). На далекій арктичній станції батько слухає виступ сина по радіо, і його обличчя сяє гордістю за сина. Коли ж, після трансляції колеги рвуться привітати щасливого батька, той скромно відмахується, — буцім успіхи сина — це не його заслуга, а виключно вчителя гри на скрипці.

Таким чином влучно розставляються пріоритети: провідна роль у вихованні індивіда відводиться педагогіці, тоді як кровному батькові надається право стороннього спостерігача, іноді — на досить віддаленій дистанції.

Тема роз'єднаності членів сімей на тисячі кілометрів один від одного могла резонувати в душі тодішнього глядача через внутрішньополітичні обставини, досить далекі від сюжету «Дивовижного саду»: з 1933 р. в СРСР почнуть набирати обертів політичні репресії. Досягнувши апогею в 1937–1938 рр., ці утиски ввійдуть в історію під назвою Великий терор. Тисячі громадян Сталінська каральна машина проголосить «ворогами народу», і їх буде ув'язнено або страчено. Безліч дітей залишаться напівсиротами чи сиротами (Гуцула, 2015). Звісно, є значна різниця між батьком, заточеним у концентраційному таборі, й батьком, що, як у сценарії фільму Л. Френкеля, відкомандирований на півтора року до Арктики. Однак суворе історичне тло невимушено підштовхує глядача до сумних асоціацій.

Ці паралелі виглядають ще більш доречними при ознайомленні з фінальним епізодом трагічної біографії актора М. Надемського, який виконує у цій картині роль батька. Через два роки після знімання «Дивовижного саду» видатного актора буде безпідставно ув'язнено органами НКВС і через кілька днів страчено. Подальша доля його доньки Зої невідома. На момент ув'язнення батька дівчині було 20 років (Новікова, 2015, с.172).

Скоро кінематографісти віднайдуть універсальний образ ідеального вихователя дитини: він, обов'язково, партійний громадянин, часто обіймає певну керівну посаду і завжди готовий усиновити дитину, яку покинув її біологічний батько. Тобто, будучи офіційним представником державної влади, слугує взірцем для безвідповідальних чоловіків. Наприклад, у фільмі українського режисера Ф. Савченка «Випадкова зустріч» (1936) амбітному спортсменові Гриші, що розійшовся з вагітною дружиною, протиставляється статечний директор фабрики іграшок: він виховує аж трьох чужих дітей. «Партія вчить нас берегти родину», — промовляє основну ідею стрічки директор. У цій та в деяких наступних

фільмах тема усиновлення чітко підкреслювалась: радянський громадянин мусить виховувати дітей (своїх чи чужих), керуючись не стільки батьківськими інстинктами чи базовими принципами гуманізму, скільки обов'язком перед державою.

Отже, такий важливий аспект батьківства, як зв'язок з власним родом, кінематографістами Сталінської доби тенденційно нехтувався. Дещо завуальовані рефлексії з цього приводу можемо відшукати в кіноутопії О. Довженка «Аероград» (1935), дія якої розгортається поблизу східного кордону СРСР. Український авіатор-більшовик Глушак, ніби на підтвердження міфу про дружбу народів, одружується з молодою кореянкою Ю-лі і в них народжується дитина.

Прикметною є сцена колективних дебатів з приводу того, як назвати новонародженого. Молода кореянка, подружка матері, пропонує дати малюкові корейське ім'я — Кім, маленький гольд радить назвати хлопчика Дерсу, китайські гості, відповідно, наполягають на китайському імені Ван-Лін. Після них озивається Глушак-старший (роль С. Шагайди): «Назвіть мого онука Павлом. Партизанське, наше ім'я».

У голосі старого тигролова, окрім тепла, можна відчутти й печаль. Так само як відчувається певна доля іронії і в ремарці О. Довженка, якою він у кіносценарії «Аерограда» закінчує цю сцену: «Спить біля материнського серця Кім-Дерсу-Ван-Лін-Павло» (Довженко, 1964, с. 85).

Варто зазначити, що перші хвили масового переселення українців на територію Далекого Сходу здійснювалися ще за часів Російської імперії в 1850-х рр. Перші десятиліття радянської історії також позначені черговими етапами масової міграції українців до Приморського та Хабаровського країв. Цим новим етапам сприяла сума політичних й економічних факторів: голод 1921–22-х та 1932–33-х рр., політичні репресії, оргнабори. Окрім того, значна кількість українських фахівців із різних галузей була примусово вислана за професійним переведенням (Попок, 2004, с. 281). О. Довженко в цій сцені ніби запитує: чи вийде в наступних поколіннях далекосхідних українців зберегти свої питомі культурні джерела?

Один із принципових постулатів соцреалізму проголошував: мистецтво має бути національним за формою і соціалістичним (а отже, — інтернаціональним) за змістом. Так, ідеологічна кінопреса після прем'єри стрічки натхненно писала про зрілість режисерського почерку О. Довженка та про те, що в «Аерограді» різні народи постають як зразкові громадяни СРСР, зв'язані з життям усієї країни: «Індивідуальні місцеві риси збагачують загальний образ, його соціально типові риси» (Зельдович, 1936, с. 12). Сталінський проект творення новітньої багатонаціональної родини, не в останню чергу, зосереджувався на руйнуванні моноетнічності населення буквально в усіх підпорядкованих Кремлю республіках. Згідно з утопічними візіями «Аерограда», «світле» прийдешнє отримає від учорашнього світу (світу батьківських традицій) щедрий спадок: зостануться традиційні імена, красиві та звучні назви, можливо, навіть формально залишаться деякі національні обряди та звичаї. У реальності ж абсолютно всі національні культури ризикували позбутися найголовнішого: свого колориту, автентичності. І О. Довженко, який у публікації 1926 р. «До проблеми образотворчого мистецтва» наголошував на відокремленості української культури від російської (Довженко, 1926, с. 33), безумовно болісно осмислював майбутні наслідки цих етнічних експериментів.

Український кінематографіст Б. Жолдак (2004, с. 211–220) позиціював цю стрічку як «рекорд естетичного абсурду». Справді, крізь оптимістичну історію «Аерограда» повсякчас проглядаються інші катастрофічні прикмети епохи, переосмислені до повної своєї протилежності. У фільмі немає того загостреного конфлікту між батьками та дітьми, що був характерний «Івану». Пріоритети вже визначено: майбутнє — за комуністичною молоддю, тоді як шановані батьки спостерігають за зведенням осяяного сонцем футуристичного міста льотчиків. Сьогодні в цій історії можна відзначити абсолютне спотворення тодішньої дійсності. Саме з 1930-х рр. починає свою активну діяльність підрозділ НКВС з управління концентраційними таборами — ГУЛАГ. Замість оспіваних кінематографом казкових міст діти на очах батьків збільшували будівництво концтаборів. Пророчий страх прогультника Губи перед власним сином, про який

повідомляв Губа в «Івані», повною мірою утілювався в життя.

У другій половині 1930-х рр. культ особистості Сталіна досягне піка. Україно-американський історик С. Плохій описує загальну політичну ситуацію в СРСР так: «Ще ніколи до того в мирний час не залежало так багато від думок, дій та примх однієї особи. За владою та впливом Сталін перевершив Леніна та кожного зі своїх імперських попередників, зокрема Петра І. Хоча було б помилкою пояснювати все, що відбувалося в Радянському Союзі, вказуючи лише на Сталіна (часто він тільки реагував на події замість того, щоб їх ініціювати), немає сумнівів у тому, що Сталін та вузьке коло його помічників ухвалювали всі найважливіші рішення того періоду. Більшість із цих помічників були під враженням влади й інтелекту Сталіна; з часом вони стали побоюватися висловлюватися всупереч думці свого лідера, чий культ особи неухильно зростав протягом 1930-х років» (Плохій, 2023, с. 321).

Розглядаючи населення держави як єдину велику родину, тирани в усі часи позиціювали себе батьками націй. З другої половини 1930-х рр. кіноекран став дедалі відвертіше пропагувати легенду про величного «отця народів» та «кращого друга усіх дітей» товариша Сталіна.

Вершиною культивування цього міфу стала знята на Московській студії кінохроніки стрічка «Колискова» (1937) режисера Дзиги Вертова, — митця, який у 1920-х рр. значною мірою посприяв розвитку українського документального кіно. У «Колісковій» Сталін за допомогою монтажного синтаксису поставав батьком усіх народів, а заодно і чоловіком усіх радянських жінок, мало не в буквальному сенсі. Певно, саме цей неприхований буквалізм, що повсякчас граничив з абсурдом, і призвів врешті до цензурної заборони картини.

Зазначена політтехнологічна тенденція проявилась і в кінематографі українського виробництва, до того ж найповнішою мірою це відбулося в роки Другої світової війни. Головним героєм фільму І. Савченка «Партизани в степах України» (1942) є колгоспник Саливон Часник (актор М. Боголюбов). Часник, як природжений лідер, уособлює для свого партизанського

загону постать бойового батька, однак протягом усієї стрічки виглядає суто функціональним персонажем порівняно з образом його ж дружини — жертвовної української Мадонни Пелагеї (роль Н. Ужвій). Кричуща нежиттєздатність цього героя ще дужче підкреслюється у фіналі: партизанський загін надихається на рішучу битву з загарбниками не промовою батька Часника, а радіоголосом товариша Сталіна, що, наче безтілесний дух, спускається на землю до своїх підопічних. В образній системі стрічки кремлівський вождь і є істинним «патріархом» народу.

Кінознавець Пітер Кенз, аналізуючи драматургічні особливості воєнного фільму Сталінського періоду, означає такі особливості: екстремальні прояви патріотизму персонажами, відхід на другий план теми керівної ролі партії в житті радянського громадянина, тоді як жертва в ім'я Сталіна є для бійця найбільшим проявом його мужності, а також найвагомим доказом його любові до Батьківщини (Kenez, 1992, p. 150–160). Таким чином, Сталін починає фігурувати на екрані не лише як всенародний архетип батька, він також репрезентує для глядача символічне втілення радянської країни загалом.

У повоєнні роки персонаж Сталіна на певний час остаточно закріпиться в кіноролі бога-батька, чий могутній інтелект привів народи СРСР до перемоги над нацистською Німеччиною. Серед українських хрестоматійних фільмів «сталініани» вартує згадки «Третій удар» (1948, реж. І. Савченко). Фільм оповідав історію розгрому

окупаційних військ у Криму (роль тирана виконував актор О. Дикий). Бійці Червоної армії зображені майже як механізовані маріонетки, що старанно виконують волю свого войовничого деміурга.

Дослідник радянського кінематографа Дж. Гейнз зазначав, що за сталінізму значна частина чоловіцтва радянських республік розучилася ідентифікувати себе як батька та главу родини, уступивши врешті ці суспільні ролі образу кремлівського вождя (Haynes, 2003). Кіно, — як мистецтво, що володіє даром потужного впливу на масову свідомість, — старанно та послідовно сприяло цим процесам.

**Висновки.** Період правління Й. Сталіна став одним із найдраматичніших етапів в історії українського кіно. У цей період українська нація пройшла через немало політичних катаклізмів: індустріалізацію, Голодомор, депортацію населення у віддалені регіони Радянської імперії, репресії та Другу світову війну. Кінематографісти тієї доби були змушені презентувати глядачам зовсім іншу, трансформовану картину дійсності. Згідно із цією картиною, більшовицька влада була стосовно свого населення не жорстоким тираном, а добрим і турботливим поводитирем, архетипічним батьком. Проте навіть у ті трагічні роки деякі режисери-постановники у фільмах, пронизаних пропагандою, змогли відобразити тугу тогочасного українського суспільства за традиційним сімейним устроєм, і зокрема — тугу за кровними батьками.

### Список посилань

- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа: 1896–1995*. KINO-KOLO.
- Гуцула, В. (2015, Листопад 11). Доля дітей «ворогів народу» в СРСР. *Интернет-ресурс Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/44121>
- Довженко, О. (1926). До проблеми образотворчого мистецтва. *ВАПЛІТЕ. Зошит перший*, 25–36.
- Довженко, О. (1964). *Твори в п'яти томах (Т. 2: Кіноповісті)*. О. Т. Гончар, М. Т. Рильський (Ред. колегія). Дніпро.
- Довженко, О. (1968). Чому «Іван»? В О. Бабишкін (Упоряд.), *Про красу: збірник статей* (с. 59–62). Мистецтво.
- Довженко, О. (2019). «Іван»: «фільм про нову людину». Інтерв'ю з автором «Івана»: від революційного кіна до пролетарського кіно-мистецтва. В В. Н. Миславський (Упор. і авт. комент.), *Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка: збірник* (с. 378–380). Дім реклами.
- Жолдак, Б. (2004). Абсурдність «Аерограда». В Л. Брюховецька, С. Тримбач (Упор.), *Довженко і кіно ХХ століття: збірник статей* (с. 211–220). Редакція журналу «Кіно-Театр».
- Зельдович, Г. (1936). Зростання творчої спрямованості автора «Аерограда». *Радянське кіно*, 4 (квітень), 8–17.
- Конфуцій. (2023). *Вислови*. Фоліо.
- Литвинов, О. (2017). Патерналізм. В *Велика українська юридична енциклопедія* (Т. 2, 556–560). Право.



- Новікова, Л. (2015). Справа про «контрреволюційну діяльність» актора Миколи Надемського (за матеріалами Державного архіву Одеської області). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 16, 171–192.
- Плохій, С. (2023). *Брама Європи: Історія України від скіфських воєн до незалежності*. КСД.
- Попок, А. (2004). Далекосхідні поселення українців. В В. А. Смолій (Голова ред. кол.), *Енциклопедія історія України* (Т. 2.: Г–Д, с. 281–283). Наукова думка.
- Тримбач, С. (2007). *Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі*. Глобус.
- Тримбач, С. (2014). Довженко та вожді (Сталін — Хрущов — Берія). В. В. Агеєва, С. Тримбач (Упор.), *Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки* (сс. 193–264). Комора.
- Haynes, J. (2003). *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*. University of Manchester Press.
- Kenez, P. (1992). Films of the Second World War. In A. Lawton (Ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema* (pp. 148–171). Routledge.

### References

- Hoseiko, L. (2005). *History of Ukrainian cinema: 1896–1995*. KINO-KOLO. [In Ukrainian].
- Hutsula, V. (2015, November 11). The fate of children of “enemies of the people” in the USSR. *Internet-resurs Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/44121>. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1926). To the problem of fine arts. *VAPLITE. Zoshyt pershyi*, 25–36. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1964). *Collected works in five volumes* (Vol. 2: Kinopovisty). O.T. Honchar, M.T. Rylsky (Eds.). Dnipro. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1968). Why “Ivan”? In O. Babyshkin (Ed.), *About beauty: a collection of articles* (pp. 59–62). Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (2019). “Ivan”: “a movie about a new man”. An interview with the author of “Ivan”: from revolutionary cinema to proletarian cinema. In V. N. Myslavskyyi (Ed. and author’s commentary), *The first decade of Oleksandr Dovzhenko’s cinematic work: a collection* (pp. 378–380). Dim reklamy. [In Ukrainian].
- Zholdak, B. (2004). The absurdity of “Aerograd”. In L. Briukhovetska, S. Trymbach (Eds.), *Dovzhenko and the cinema of the XX century: a collection of articles* (pp. 211–220). Editorial office of the journal “Kino-Teatr”. [In Ukrainian].
- Zeldovych, G. (1936). The growth of the creative orientation of the author of “Aerograd”. *Radianske kino*, 4 (April), 8–17. [In Ukrainian].
- Confucius. (2023). *Sayings*. Folio. [In Ukrainian].
- Lytvynov, O. (2017). Paternalism. In *The Great Ukrainian Legal Encyclopedia* (Vol. 2, 556–560). Pravo. [In Ukrainian].
- Novikova, L. (2015). The case of the “counter-revolutionary activity” of the actor Mykola Nademsky (based on the materials of the State Archives of Odesa region). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 16, 171–192. [In Ukrainian].
- Plokhii, S. (2023). *Gates of Europe: The history of Ukraine from the Scythian wars to independence*. KSD. [In Ukrainian].
- Popok, A. (2004). Far Eastern settlements of Ukrainians. In V. A. Smolii (Ed.), *Encyclopedia of the History of Ukraine* (Vol. 2: G-D, pp. 281–283). Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko: the death of the gods. Identification of the author in the national time-space*. Hlobus. [In Ukrainian].
- Trymbach, S. (2014). Dovzhenko and the leaders (Stalin — Khrushchev — Beria). In V. Ageeva, S. Trymbach (Eds.), *Dovzhenko without makeup: letters, memoirs, archival findings* (pp. 193–264). Komora. [In Ukrainian].
- Haynes, J. (2003). *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*. University of Manchester Press. [In English].
- Kenez, P. (1992). Films of the Second World War. In A. Lawton (Ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema* (pp. 148–171). Routledge. [In English].

Надійшла до редколегії 09.01.2024

#### **V. V. Nykonenko**

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

#### **V. Nykonenko**

Postgraduate Student, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.13>  
УДК 791.233:17.026

## КУЛЬТУРНА ОРІЄНТАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА «МІМІКРАНТІВ». ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ЕКРАННІЙ ТВОРЧОСТІ

**О. А. Пономаренко**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого,  
Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення,  
м. Київ, Україна  
alexadof@gmail.com

**O. Ponomarenko**

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema  
and Television,  
Institute of Screen Arts, Department of Television Directing,  
Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0004-0673-108X>

**О. А. Пономаренко. Культурна орієнтація суспільства «мімікрантів». Пошук національної самоідентифікації в сучасній екранній творчості**

Війна, як потужний каталізатор усіх сфер людської діяльності, потенціє історичну потребу формування якісних ознак поведінкової природи архетипу українського екранного героя. Якісне переосмислення цілепокладання сучасних українських екранних героїв спрямоване на формування парадигми резильєнтності шляхом фрустрації абুলічних ціннісних засад суспільства «мімікрантів». Дослідницька робота фокусується на аналізі поведінки героїв, що реалізовані в екранних творах жанру байопік та його різновидах (псевдобайопік та міфічний байопік). Серед аналізованих фільмів — робота українського режисера Олеся Саніна «Поводир», а також фільм режисера Зази Буадзе «Червоний». Основну увагу дослідження спрямовано на окреслення якісних характеристик, що притаманні українському архетипічному герою, проявлених у результаті вербального та невербального спілкування за допомогою кінематографічних засобів виражальності.

**Ключові слова:** екранний твір, герой, поведінка персонажа, адаптація, культурна орієнтація, самоідентифікація, архетип.

**O. Ponomarenko. Cultural orientation of the “mimicry” society. The search for national self-identification in contemporary screen art**

**The purpose of this article** is to study the peculiarities of the behavioral manifestation of Ukrainian screen characters in order to identify qualitative features characteristic of the Ukrainian mentality. This will allow us to determine the themes of screen works that will be relevant for the contemporary Ukrainian viewer, which will improve the qualitative and quantitative characteristics of Ukrainian audiovisual art.

**The methodology.** Five scientific sources were studied (one dissertation, one collective scientific work, and three scientific articles), which allowed us to analyze the relationship between the behavioral reactions of the screen character and the nature of fear that was formed in the process of adaptive transformation of society. On the example of the films “The Guide” by Oles Sanin, “The Red” by Zaza Buadze, and “The Rising Hawk” by Leonid Osyka, the main themes and conflicts that characterize Ukrainian identity were identified and formulated.

**The results** of the study demonstrate certain stable psychophysical reactions displayed by the screen character in a situation of existential conflict caused by the historical development of Ukrainian society. The nature of fears, as the main instrument of the motivating impulse in the process of forming cognitive, emotional and behavioral reactions, is determined by the level of the scale of the hero’s own identity recognition.

**The scientific novelty** of the study lies in the author’s attempt to consider the conflict of the Ukrainian screen hero as a value clash between the goal-setting of a free individual and a society that has undergone adaptive transformations, which is realized through the manifestation of a certain behavioral nature of screen characters.

**The practical significance** of the research findings will help in the process of creating new screen works. This will increase the attention to Ukrainian cinema.

**Keywords:** screen work, hero, behavior, adaptation, cultural orientation, self-identification, archetype.

**Актуальність.** Здатність екранного видовища впливати на формування культурної орієнтації складно перебільшити в умовах сучасності. Аналіз зв’язку між темами фільмів, які досліджуються, та образним рішенням поведінкової природи екранних героїв створює підстави

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

для ґрунтового аналізу ознак амбівалентності, що притаманні суспільству «мімікрантів», яке було сформовано внаслідок адаптаційної трансформації когнітивних та поведінкових проявів у результаті змін світоустрою. Історичні події, на тлі яких проявляються якісні ознаки трансформаційних змін поведінки героїв, уможливають визначення глибинних конфліктів українського суспільства, що особливо гостро проявилися під час повномасштабного вторгнення 2022 р. Дослідження дозволить сформулювати вектор подальшого розвитку актуальних тем аудіовізуальних творів, що дозволить наблизитися суспільству до відновлення власної ідентичності.

**Постановка проблеми.** Сугестія, як механізм деструкції ментальної резильєнтності українського суспільства, що відбувається в процесі адаптаційної трансформації «мімікрантів», становить причину невідоротної фрустрації. Актуалізація механізмів відновлення національної ідентичності шляхом селективного аналізу та популяризації поведінкового прояву архетипічних українських героїв оптимізує розвиток культурної орієнтації нації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У монографії «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття» Г. Погребняк дослідила «можливості кінематографа як засобу витонченого та складного пізнання світу, знаряддя духовного спілкування з метою розкриття і відтворення на екрані людського в людині, тим самим постійно змушуючи глядача бачити за цим визначне, вічне, світле її призначення» (Погребняк, 2020, с. 124). Науковиця, проаналізувавши екзистенційні процеси в авторському кінематографі зазначеного періоду, зосередилася на питаннях зв'язку природи особистості автора та якісного вирішення образів його героїв. Це зумовлює масштаб відповідальності за вплив автора екранного твору як носія певних культурних орієнтацій, що за допомогою засобів екранної виражальності створює певні моделі для наслідування та визначення власної ідентичності глядацької аудиторії.

У праці «Українське екранне мистецтво початку ХХІ століття в процесі національної

ідентифікації» Т. Журавльова (2023) дослідила аспект впливу вербальної сепарації на процес відродження національної ідентичності в українському медіапросторі.

Професор А. Лобанова (2000) провела ґрунтовне дослідження соціальної поведінки, причин виникнення та адаптаційних механізмів суспільства «мімікрантів» у праці «Особливості моральної свідомості соціальних суб'єктів-мімікрантів». Дослідження охоплює широкий спектр людської діяльності, розглядаючи адаптивні поведінкові прояви на побутовому, емоційному та духовному рівнях.

Розглядаючи страх як основний подразник, що впливає на поведінкову природу індивідуума, О. О. Резниченко (2020) проаналізував механізми його виникнення, природу та градацію, у представників різних психологічних моделей світосприйняття в науковому дослідженні «Страх як психологічний феномен: сучасні концепції та підходи до вивчення». Автор, досліджуючи різновиди природи страху, створює моделі його поведінкового прояву.

**Мета статті** — дослідження та аналіз поведінкової природи екранних героїв, які демонструють ціннісну парадигму ментальної ідентичності в процесі зіткнення із представниками суспільства «мімікрантів», що було сформовано внаслідок адаптивної трансформації в процесі історичного становлення українського суспільства. Метою дослідження становить визначення конфліктних тем, що є «тригерними» для українського суспільства; означення тематичної актуальності аудіовізуальних видовищ, що демонструють тенденційні поведінкові моделі екранних героїв, які потенціюють асертивність українського суспільства в процесі становлення національної ідентичності.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** «Життєспроможність» аудіовізуального твору виражається рейтингами глядацької уваги, комерційним успіхом, тривалістю екранного життя. Суспільний запит формується в контексті емоційного очікування, що змінюється в кожному періоді свого еволюційного розвитку. Незмінною є потреба людини шукати відповідь на питання «Хто я?», що перебуває в площині

наявної аперцептуючої маси, яка визначається унікальністю досвіду становлення кожної нації.

Аналіз історичного досвіду становлення української нації пояснює тенденцію актуалізації «волі» як визначальної у всіх видах мистецтв, включно з аудіовізуальними. Втрата волі, боротьба за волю, нехтування волею, мрії про волю — ось незначний перелік тригерних тем для українського суспільства.

Така тематична актуалізація «волі» можлива лише за умови її тотального дефіциту. Поетизація «волі» в українському мистецтві формулює в суспільстві образне бачення ідеального світу як моделі абсолютного щастя.

Леонід Осика у своєму фільмі «Захар Беркут» 1971 р. (Juriy A Levchenko, 2023) за твором Івана Франка, реалізував модель ідеального суспільства з морально-етичними нормами, що дозволяють конкурувати з агресивним впливом чужорідних ціннісних орієнтацій, що ґрунтуються на непереможній силі насилля. Екранна історія демонструє самобутні ціннісні парадигми, які були запорукою збереження волі: повага до всього живого, гідність, плекання свого світосприйняття.

Точкою біфуркації сутнісного самовизначення українського суспільства, на думку А. Лобанової, стала зміна культурних орієнтацій, що відбулася зі становленням християнства. Це спричинило процес трансформаційної адаптації, результатом якого стала поява суспільства «мімікрантів», коли «соціальні суб'єкти з метою соціалізації (адаптації) спочатку маскують свої справжні інтереси, норми, ціннісні орієнтації під суспільно визнані, щоб придивитися до навколишнього соціального середовища, вивчити його норми — цінності й, з часом, успішно інтегруватися в його соціальну структуру. За умов кризових явищ, тобто порушення стабільної соціальної структури суспільства, її розбалансування, мімікрійні процеси набувають тотального характеру, поширюючись майже на всі сфери людської життєдіяльності: приватну (особистісну, сімейну) і суспільну (політичну, економічну, трудову, військову та інші)» (Лобанова, 2000, с. 315).

Конфлікт сутнісної ідентичності та сформованої поведінкової моделі «мімікранта» зумовлює

розвиток, що проявляється в поведінковій природі індивідумів, їхніх ціннісних орієнтаціях. Яскравими прикладами такого конфлікту є фільми «Поводир» реж. О. Саніна 2013 р. (Я дивлюсь фільми українською, 2022) та «Червоний» реж. З. Буадзе 2017 р. (Welcome to Ukraine, 2023). У процесі аналізу поведінкової природи героїв конфліктних таборів цих фільмів автор пропонує зосередитися на природі їх цілепокладання та виражальних засобах поведінки, що розкривають характерні ознаки героїв.

Екранна історія «Поводиря» (Я дивлюсь фільми українською, 2022) демонструє авторську версію історії винищення комуністичним режимом бандуристів як носіїв культурної спадщини українського народу. Середовищем конфліктного зіткнення стала Слобожанщина початку 1930-х років. Гостре відчуття тоталітарним режимом загрози від сліпих бандуристів проявляється в нав'язливому бажанні фізичного знищення останніх. Подібна демонстрація агресії є наслідком визнання потужного впливу на суспільну думку, що ґрунтується на усній культурній традиції збереження національної ідентичності, яку методично винищували всі окупаційні режими. Яскравими прикладами подібних явищ є Емський указ від 18(30) травня 1876 р., пов'язаний з активізацією українського руху на території Російської імперії в другій половині XIX ст. Мова, як ключ до національної свідомості, завжди була тригерною темою окупаційних режимів. Відповідно, бандуристи, як носії національних культурних традицій українського суспільства, становили об'єктивну загрозу для комуністичного режиму, що встановлював свою панівну політику на теренах України в першій половині XX ст. Розуміння того, що «важливим чинником процесу самоідентифікації національної кіно- та телепродукції стала державна мова як засіб комунікації в межах екранного твору. Мовне питання акцентувало проблему рецепції кіно- чи телевізійного фільму, серіалу — україномовний персонаж сприймається глядачем як українець, а навколишні обставини — як Україна» (Енергія відродження, 2022, с. 97). Так вербальним проявом конфлікту стала саме площина «мовного зіткнення». Представники табору протагоністів (бандурист Кочерга,

майстер Богдан, Оріся та всі кобзарі) реалізують свої образи в українській мовній традиції на всіх рівнях існування — від побутового до поетично-мистецького. Представники ж табору антагоністів (співробітник ОДПУ Володимир та його підлеглі) дотримують мовної традиції, насадженої окупаційною владою. Цей спосіб реалізації конфлікту застосував і З. Буадзе у своєму фільмі «Червоний» (Welcome to Ukraine, 2023), де головні конфліктні сторони представлені полоненими воїнами УПА, чий мовний вибір є проявом громадянської позиції, та російськомовним керівництвом табору.

Для детальнішого дослідження поведінкової природи «мімікрантів» зосередимося на аналізі представників антагоністичного табору обох фільмів. В «Поводирі» це співробітник ОДПУ Володимир (О. Кобзар) — затятий прибічник комуністичного режиму. На початку історії Володимир постає в образі відкинутого претендента на серце актриси Ольги Левицької (Джамала). Лінія любовного трикутника Володимир — Левицька — Майкл Шемрок дозволяє побачити масштаб его Володимира. «Друга роль» принизлива для нього. Контроль і стримувана лють стають базисом для підступності, що є головною характеристикою цієї людини. Проте, як і будь-яка особистість, Володимир прагне досягнення власної мети. Завзятість, з якою він добивається Левицької, стратегічне маневрування, до якого він вдається задля отримання бажаного, демонструє колосальну силу і волю цієї людини. Його поведінка свідчить про те, що «мімікранти (мімікранти активні) виробляють і утілюють в життя гнучкі та хитрі технології поведінки, що дають їм змогу, маскуючи свою справжню мету, яка суттєво різниться від суспільних настанов і вимог, досягти наміченого, за будь-яку ціну набути бажаного соціально значущого статусу, авторитету, успіху, слави, процвітання» (Лобанова, 2000, с. 316). Проте, отримавши Левицьку, він не відчув спокою і щастя. Ущільнення «пружини» внутрішнього конфлікту не послабляється від цього «трофея». Напруження історії зростає шляхом паралелізму, який застосував режисер, демонструючи миттєвості щастя Івана Кочерги (С. Боклан) та його дружини (І. Саніна). Поетизація сцени кохання сліпого бандуриста (місячна ніч, мерехтіння води, димка туману, краса

тіла) контрастує з вихолощеними сценами «холоду», у яких Санін реалізував стосунки Володимира та Левицької. Усе — композиція кадру, колірна палітра, світлове рішення, темпоритм сцен, психологія поведінки, вербальне та невербальне спілкування — транлює емпатичну сепарацію героїв. Левицька є одним з образних рішень іудівських тридцяти срібляників, що так і не змогли компенсувати духовних потреб самотності Володимира як втілення регульованого центру особистості.

Володимир, відчувши потенціал можливостей своєї влади, «повністю перевтілюється в вигадану і відтворювану нею протягом певного часу роль, набуваючи “нового Я”, повністю втрачаючи своє “справжнє Я”» (Лобанова, 2000, с. 316). Глядач може спостерігати за процесом його трансформації завдяки зміні реакцій (проявленню загостреної дратівливості, командним інтонаціям голосу, постійній дистанційованості в спілкуванні з оточенням, зникненню заподатливості в інтонаціях, відчуттю постійного незадоволення), до яких вдався виконавець ролі. Але всі проявлені поведінкові маркери транлюють передусім динаміку внутрішнього розпаду засадничої моделі ціннісного світосприйняття. Постійна потреба Володимира доводить свою виняткову відданість тоталітарному режиму, люта ненависть до усього, що транлює українську культурну орієнтацію — традиції, одяг, мистецтво, люди, — зумовлене внутрішнім конфліктом, що спіткає «мімікрантів». Він характеризується своєрідним «рубцюванням» емпатичної чутливості, «вихолощуванням» людськості, емоційним «зачерствінням». Відчуття порожнечі, що витісняє пульсацію життя, потребує постійного живлення потужними емоційними збудниками. Це явище нагадує наркотичну залежність, де збудниками рецепторів є не хімічні сполуки, а відчуття влади, ілюзія свободи.

Чим ближче наближається Володимир до переслідуваних бандуриста Кочерги та Пітера Шемрока, тим менше людськості лишається в цього персонажа — хижак бере верх над людиною.

Спільне минуле, що пов'язує Володимира та Кочергу, розкривається практично наприкінці фільму. Інтрига причинності заклятої ненависті антагоніста полягає в зраді самого себе, що

проявилася в зраді побратимів, у вбивстві волі в обмін на рабське життя. Чорно-біле рішення сцени розстрілу Володимиром побратимів в обмін на збережене життя — влучне кінематографічне відображення головного конфлікту фільму — зіткнення волі й страху.

Абулія, якої зазнав антагоніст, трансформувала його волю, зруйнувала резильєнтність його особистості та спотворила ідентичність. У фрустрації, що її зазнав Володимир, він звинувачує саме Кочергу. Прояв інфантилізації індивідуума під тиском життєвих випробувань свідчить про ментальну слабкість, втрату ціннісних орієнтацій. Натомість проявляється інстинкт самозбереження, який диктує тваринні принципи виживання. «Детермінантами виникнення і функціонування цього явища є зовнішня ситуація — стан або зміни (трансформації) суспільного життя і стан моральної свідомості людини» (Лобанова, 2000, с. 316). У випадку Володимира — це вибір між власним життям та вбивством побратимів.

Цікавим образним рішенням було надання особливого символізму бандурі та сліпим бандуристам. О. Санін протиставив грубій загарбницькій силі комуністичного терору нечисленну спільноту сліпих музик-бандуристів та когорту дітей-поводирів. Фактично Володимир, розшукуючи маленького втікача із документами, які несли йому та тоталітарній комуністичній системі загрозу викриття, протягом усього фільму намагався знищити бандуру як образ втраченого себе. Не даремно відбулася кореляція образних носіїв правди — документів американського інженера про кривавий терор комунізму та музичного інструмента, що допомагав бандуристам оспівувати правдиву історію українського народу.

Реплікування біблійської притчі «Давид та Голіаф» розраховане на ефект підсвідомого очікування перемоги добра над злом. Проте історія «Поводиря» не має такої виключної однозначності. Почуття провини, що гнітить Кочергу, збільшує масштаб конфліктності екранного вдовища, оскільки «ідеал, що визначає моральну сутність людини, є нескінченним процесом пошуку досконалості, його не варто ототожнювати із жодною історичною особою, із жодним

художнім героєм. Водночас розмисли про моральний ідеал не слід відкидати, коли йдеться про визначення міри героїчного в позитивному персонажу, зведеному в культ героя, або ж у реальній людині, якій судилося чи ні потрапити в статус героя» (Погребняк, 2020, с. 118).

Запропонований режисером фінал історії — спільна загибель Кочерги й Володимира, — є кінематографічною метафорою перерваної пісні бандуриста, потужної руйнівної сили суспільства «мімікрантів», що обопільно спрямоване назовні та всередину їх особистості. Холодне замерзле безмежжя засніженого простору — перспектива чергового «льодовикового періоду» в історії існування української нації в державі «мімікрантів». Проте американський хлопчик, що наприкінці історії називає Івана татом, дарує глядачам надію. Залита сонячним гарячим світлом сцена, у якій сліпий бандурист Іван Кочерга та американський хлопчик на тлі стіни зруйнованого храму перебувають у стані абсолютної гармонії — ні втрат, ні поневірянь, ні відчуття провини, лише життя — надія, яку плекає автор та ділиться нею із глядачем.

Ще один приклад конфлікту сутнісної ідентичності з проявом ментальної мімікрії реалізував режисер З. Буадзе і у фільмі «Червоний» 2017 р. (Welcome to Ukraine, 2023). Історія зіткнення нездоланного прагнення волі ув'язнених воїнів УПА та штучної світоглядної парадигми «мімікрантів» радянського льотчика. Данило Червоний (М. Береза) — вольовий, міцний, справедливий, незламний. Це сукупний образ ідеального героя, чий дух витримує будь-що, окрім неволі. Виразальні засоби, що їх використав актор для створення персонажа, являють собою лаконічну та стриману палітру. Герой — зосереджено-мовчазний, уважний до деталей, дистанційований для усіх, окрім побратимів-українців. Гострий погляд та міцно стиснуті тонкі вуста демонструють колосальний рівень зосередженості й контролю над ситуацією. Огида, яку Червоний відчуває до табірної керівництва, транслюється в опосередкованих невербальних реакціях на рутинний принизливий ритуал перевірок, на прискіпливі зауваження та висміювання морально зубожілих табірних «авторитетів». Червоний не вступає в полеміку, не витрачає енергію

на даремні балачки. Він спостерігає, аналізує, об'єднує українців. Коли ж залякане масштабом потенційних проблем, пов'язаних із ним, керівництво колонії дає наказ знищити Червоного та українську групу полонених, він безстрашно та безжалісно перемагає ворога в рукопашному бою. Витривалість волі, що ґрунтується на відчутті власної правди, є невичерпним джерелом натхненної боротьби за власну свободу. Червоний, як потужний та яскравий дороговказ, об'єднує довкола себе українців за виключними ознаками національної ідентичності. Це не ідеологія, як у радянського льотчика Віктора Гурова (О. Шульга). Це — потужний механізм кореляції ціннісних проявів національної ідентичності — добро, людяність, сміливість, наполегливість, зятятість, правдивість, тобто те, що формує резильєнтність цілісної особистості.

Гуров є класичним прикладом жертви сугестії окупаційного режиму радянської влади. Підміна ідентичних цінностей ідеологічними постулатами позбавляють Гурова здатності критичного сприйняття об'єктивної реальності. Модель світу, що базується на презумпції вини, викривляє чуттєве розуміння добра і зла, навіює почуття провини й сумніви в мотивації власних вчинків.

Зіткнення цих двох героїв — демонстрація конфлікту світоглядів ідентичності і адаптивної «мімікрії».

Образ Гурова, на відміну від Володимира у «Поводирі», не є однозначним антагоністом. Це представник «мімікрантів» м'якої форми трансформації. Зміна в їх самоідентифікації відбувається не насильницьким шляхом, а методом формування штучних культурних орієнтацій. Це ослаблює потенцію особистості, руйнує віру в себе, викликає стале відчуття емоційного дисбалансу. Саме тому Віктор Гуров відмовляється визнавати несправедливість свого засудження. Це результат сформованої моделі вторинності в процесі самоідентифікації. Суспільство вторинних людей — ідеальний керований ресурс для цілепокладання окупаційних режимів. Основним інструментом контролю над свідомістю таких індивідуумів є відчуття провини і страх. «Коли загальна сума страхів обмежує певними засобами реагування та взаємодії із зовнішнім

світом, що виключає інші можливості, то може виникнути стан психічного напруження, безпорадності, абсолютного безсилля» (Резниченко, 2020, с. 92).

Головним страхом «мімікрантів» є страх викриття і необхідності визнання власної вторинності. Це спонукає Гурова щосили обстоювати свої переконання в прямому зіткненні з Червоним. Сцена бійки в шахті є демонстрацією подібного конфлікту волі та страху.

Руйнація світосприйняття Гурова відбувається через почуття любові до табірної лікарки (у виконанні Л. Тищенко). Кохання стає тригером для формування потреби позбутися нав'язаних моральних орієнтацій. Трикутник Гуров — Таміла — майор Абрамов (начальник табору) вивільняє пригнічені та витіснені істини моральні орієнтації. Кульмінацією цього «звільнення» є демонстрація жорстокості та несправедливості у сцені з розстрілом Перев'язки (Б. Орлов). Метафоричний образний паралелізм зграї лелек, що повертаються додому, та імпульсу Перев'язки подолати колючі дроти в підсвідомому повторенні пташиних рухів став потужним тригером для кожного українського в'язня. Зняти капелюх та перехреститися — звичний жест, що виокремив ментальну спільність на безумовному рівні та збудив приспану свідомість Гурова.

Фінал екранної історії демонструє перемогу нестримного прагнення волі над страхом та безпорадністю цінностей «мімікрантів», що втілює рефреймінг образу Гурова.

**Висновок.** Аналіз конфліктів екранних творів «Поводир» та «Червоний» реалізує етап дослідження поведінкових ознак екранних героїв, що демонструють зіткнення культурних орієнтацій індивідуумів суспільства «мімікрантів» та носіїв української самобутньої ідентичності. Історичні обставини, за яких сформовано українське суспільство, зумовлюють адаптаційні трансформації, унаслідок яких відбувалося пригнічення сутнісних ознак ідентичності. У результаті цього знижується резильєнтність та формується суспільство «мімікрантів». Основною темою конфлікту стає боротьба за волю як основна цінність людського буття. Зіткнення агресії, що викликана страхом перед визнанням власної

особистісної потворності, та асертивності визначає прояв поведінкової природи представників таборів антагоністів і протагоністів в аудіовізуальних творах, які досліджуються.

Тема «волі» як внутрішнього прагнення до мети, свободи цілепокладання, здатності приймати рішення та долати випробування долі є визначальною парадигмою української ідентичності, що об'єднує творчі зусилля митців та не втрачає своєї актуальності на кожному історичному етапі формування української нації.

Дослідження можливих проявів поведінки представників суспільства «мімікрантів» та індивідуумів із домінуючими вольовими якостями стане підґрунтям для реалізації майбутніх екранних історій, що сприятимуть наближенню українського глядача до джерел власної самоідентичності.

Також одним з можливих векторів подальшого розвитку цієї теми є дослідження особистості режисера як головного втілювача екранної історії, його культурної орієнтації як камертона екранної правди аудіовізуального твору.

### Список посилань

- Енергія відродження (2022). Українське кіно 2014–2020. В Л. Брюховецька (Упор. і наук. ред.), *Кінематографічні студії: колективна монографія* (Вип. 13). Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Освіта України». <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8ee88a75-d528-4664-8879-b4a8c126aead>
- Журавльова, Т. В. (2023). Українське екранне мистецтво початку XXI століття в процесі національної ідентифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 32, 93–100. [https://scholar.google.com.ua/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=uk&user=pVghNscAAAAJ&sortby=pubdate&citation\\_for\\_view=pVghNscAAAAJ:ULOm3\\_A8WrAC](https://scholar.google.com.ua/citations?view_op=view_citation&hl=uk&user=pVghNscAAAAJ&sortby=pubdate&citation_for_view=pVghNscAAAAJ:ULOm3_A8WrAC)
- Лобанова, А. (2000). Особливості моральної свідомості соціальних суб'єктів-мімікрантів. *Актуальні проблеми духовності*, 3, 314–322. <http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/6208>
- Погребняк, Г. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття: монографія*. НАКККіМ. [https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafii/Pogrebniak\\_Avtorskiy\\_kinematograf.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafii/Pogrebniak_Avtorskiy_kinematograf.pdf)
- Резниченко, О. О. (2020). Страх як психологічний феномен: сучасні концепції та підходи до вивчення. В *Досягнення сучасної психологічної науки та практики: збірник Матеріалів і тез доповідей Учасників II Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, аспірантів і молодих вчених, ДНУ імені Василя Стуса*, с. 89–94. <https://jamp.donnu.edu.ua/article/view/7890>
- Словник психологічних термінів НФУ. <https://nuph.edu.ua/slovník-psihologichnih-terminiv/>
- Я дивлюсь фільми українською. (2022, Квітень 26). *Поводир 2014*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TvScw6zDWHE&t=4499s>
- Juriy A Levchenko. (2023, Жовтень 9). *ЗАХАР БЕРКУТ фільм 1971*. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=GgOqcgmDQ\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=GgOqcgmDQ_I)
- Welcome to Ukraine. (2023, Грудень 11). *Червоний — Український історичний фільм 2017 року UA*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2YAzXpOHda8>

### References

- The energy of revival (2022). Ukrainian cinema 2014–2020. In L. Briukhovetska (Ed. and scientific editor), *Cinematic studies: a collective monograph* (Issue 13). Editorial office of the journal “Kino- Teatr”, Publishing house “Osvita Ukraine”. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8ee88a75-d528-4664-8879-b4a8c126aead>. [In Ukrainian].
- Zhuravlova, T. V. (2023). Ukrainian screen art of the early XXI century in the process of national identification. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 32, 93–100. [https://scholar.google.com.ua/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=uk&user=pVghNscAAAAJ&sortby=pubdate&citation\\_for\\_view=pVghNscAAAAJ:ULOm3\\_A8WrAC](https://scholar.google.com.ua/citations?view_op=view_citation&hl=uk&user=pVghNscAAAAJ&sortby=pubdate&citation_for_view=pVghNscAAAAJ:ULOm3_A8WrAC). [In Ukrainian].
- Lobanova, A. (2000). Features of moral consciousness of social subjects-imitators. *Aktualni problemy dukhovnosti*, 3, 314–322. <http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/6208>. [In Ukrainian].
- Pohrebniak, H. (2020). *Authorial Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the XX and the Beginning of the XXI Century: A Monograph*. NAKKKiM. [https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafii/Pogrebniak\\_Avtorskiy\\_kinematograf.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafii/Pogrebniak_Avtorskiy_kinematograf.pdf). [In Ukrainian].
- Reznichenko, O. O. (2020). Fear as a psychological phenomenon: modern concepts and approaches to study. In *Achievements of modern psychological science and practice: collection of materials and abstracts of the participants*



- of the II All-Ukrainian scientific and practical conference of students, postgraduate students and young scientists, *Vasyl' Stus Donetsk National University*, pp. 89–94. <https://jamp.donnu.edu.ua/article/view/7890>. [In Ukrainian].
- Dictionary of psychological terms of the National University of Pharmacy. <https://nuph.edu.ua/slovník-psihologichnih-terminiv/>. [In Ukrainian].
- I watch movies in Ukrainian. (2022, April 26). *Povodyr 2014*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TvScw6zDWHE&t=4499s>. [In Ukrainian].
- Juriy A Levchenko. (2023, October 9). *Zakhar Berkut movie 1971*. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=GgOqcgmDQ\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=GgOqcgmDQ_I). [In Ukrainian].
- Welcome to Ukraine. (2023, December 11). *Chervonyi — Ukrainian historical film of 2017 UA*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2YAzXpOHda8>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 28.12.2023

**О. А. Пономаренко**

аспірантка, викладачка,  
Київський національний університет театру, кіно і телеба-  
чення імені І. К. Карпенка-Карого,  
Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телеба-  
чення, м. Київ, Україна

**O. Ponomarenko**

Postgraduate Student, lecturer,  
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater,  
Cinema and Television,  
Institute of Screen Arts, Department of Television Directing,  
Kyiv, Ukraine

## Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування

Під час подання рукопису до журналу автори повинні підтвердити його відповідність всім зазначеним вимогам, що вказані нижче. У разі виявлення невідповідності поданої статті пунктам цих вимог редакція повертатиме матеріали на доопрацювання.

Стаття подається в **електронному** вигляді на електронну пошту редакції: [rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net).

У темі листа зазначаються прізвище автора та назва видання. Наприклад:

«Петренко. «Культура України»

Файли називати за зразком: «Прізвище\_Заявка», «Прізвище\_Стаття\_укр», «Прізвище\_Рецензія», «Прізвище\_Рисунок1», тощо.

Після розгляду на плагіат і «сліпого» рецензування, якщо стаття приймається до друку, редакція може запросити паперовий варіант пакета документів. Роздрукований варіант документів автори приносять у редакційно-видавничий відділ ХДАК або надсилають листом на поштову адресу редакції: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Харківська державна академія культури, редакційно-видавничий відділ ХДАК. Тел. (057)731-27-83.

Усі документи, *що містять підписи та печатки, мають бути відсканованими*. На кожній сторінці паперового примірника статті автор проставляє свій підпис, а на першій вказує дату подання до друку.

Автори подають до редакції:

- Статтю.
- Заяву на розміщення наукової статті в збірнику.
- Анкету — відомості про автора(-ів) українською та англійською мовами.
- Англомовну анотацію. Вона долучається до статті і подається окремим документом, який слід завіршити підписом перекладача та печаткою за місцем його роботи.

Редактор упродовж 14 робочих днів із моменту отримання статті повідомляє автору(ам) про позитивне або негативне рішення щодо прийняття статті для публікації в збірнику.

Статті за обсягом мають бути до 12 стор. (включно з анотаціями, таблицями, графіками та списком посилань). Більші за обсягом статті можуть бути прийняті до друку за подвійною вартістю кожної сторінки після стандартного обсягу на підставі рішення редколегії.

Формат статті Microsoft Word (\*.doc, \*.docx, \*.rtf).

Параметри сторінки — формат А4; орієнтація — книжкова; поля — по 2 см; шрифт — Times New Roman; кегль — 14; міжрядковий інтервал — 1,5; абзацний відступ — 1,25 см. Текст має бути вирівняний за шириною аркуша.

Рисунки і таблиці вирівнюються по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Їх необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше.

На кожну формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання. Формули, на які є посилання, нумеруються арабськими цифрами в круглих дужках праворуч. Таблиці повинні бути компактними, мати назву та номер.

Ілюстративний матеріал слід подавати у форматі .jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi.

На початку статті зазначається:

- індекс УДК (по лівому краю);
- ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю);
- науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, країна;
- електронна адреса (обов'язково);
- номер ORCID (обов'язково);
- назва статті, анотація, ключові слова українською мовою;
- прізвище автора(ів), назва статті, анотація й ключові слова англійською мовою.

Далі йде текст за структурою наукової статті, затвердженою постановою президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків

ВАК України». Структурні елементи статті виділяють жирним шрифтом і крапкою:

- актуальність теми дослідження;
- постановка проблеми;
- аналіз останніх досліджень і публікацій;
- мета статті;
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки.

**Вимоги до анотації:** інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст анотації українською мовою має бути 800–900 знаків (відповідно до вимог реферативної бази даних Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського «Україніка наукова»). Анотація англійською мовою обсягом близько 2500 знаків надається згідно з вимогами наукометричних баз як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мета, методологія, результати, новизна, практичне значення, висновки.

В англійських статтях на початку розміщується англійська анотація, далі — українська (800–900 знаків).

Ключові слова: не менше 3 і не більше 10.

Прикінцевий **Список посилань** оформляється відповідно до міжнародного стандарту APA Style, має містити лише назви праць, на які посилається автор (не менше 5 джерел), не може складатися лише з посилань на вебсайти! Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою, не нумеруються.

Цитування в тексті також слід оформити за міжнародним стандартом APA Style. Якщо в огляді літератури або далі в тексті наявне посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку посилань після статті. Слід уникати посилань на газети, виробничі журнали, навчальні посібники та власні публікації авторів. Посилання на неопубліковані праці не дозволяються. За правильність наведених у списку посилань даних відповідальні автори.

Список посилань в англійській статті подається мовою оригіналу (тобто укр., англ. тощо).

**References** наводиться після списку посилань з метою активного долучення публікацій до обігу наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами, тому список посилань перекладається англійською мовою. Якщо наукова публікація, на яку посилається автор, має ідентифікатор DOI, його треба зазначити в кінці опису праці.

Наукове видання

*Культура*  
України

Збірник наукових праць

Випуск 83

Scientific edition

*Culture*  
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 83

На обкладинці: фрагмент роботи Нікіти Тітова (джерело: сторінка автора у Facebook. Адреса зображення: [https://scontent.fhrk6-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/274081921\\_4920116068055508\\_1142988911786237499\\_n.jpg?\\_nc\\_cat=100&ccb=1-7&\\_nc\\_sid=5f2048&\\_nc\\_ohc=lrvmT1ww-MAX-Kb8nO&\\_nc\\_ht=scontent.fhrk6-1.fna&oh=00\\_AfC3yiH2Jzz8P0NLAfNk8pCmiCUhcPpydHly5-Y4anc3A&oe=6600B4BD](https://scontent.fhrk6-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/274081921_4920116068055508_1142988911786237499_n.jpg?_nc_cat=100&ccb=1-7&_nc_sid=5f2048&_nc_ohc=lrvmT1ww-MAX-Kb8nO&_nc_ht=scontent.fhrk6-1.fna&oh=00_AfC3yiH2Jzz8P0NLAfNk8pCmiCUhcPpydHly5-Y4anc3A&oe=6600B4BD)).

Редактори:

*А. А. Троян*

*Г. С. Положій*

Редактор англomовних текстів:

*В. О. Афанасьєв*

Комп'ютерна верстка:

*І. Г. Колесник*

Підписано до друку 21.03.2024 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «*Minion Pro*». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 14,4. Обл.-вид. арк. 13,4. Наклад 500 пр.

---

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: [rvv2000k@ukr.net](mailto: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.