

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 **84**

**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. 84. — 100 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. 84. — 100 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 № 10 від 31.05.2024 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 № 10 dated 31.05.2024).

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, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

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

### Заступник головного редактора

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

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

### Відповідальний секретар

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

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

### Редакційна колегія

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

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

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

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

**Бертелсен О.**, Університет авіації Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, доктор історичних наук, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки (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, доктор культурології, професор кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства (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, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності, доцент (Україна);

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

**Познер В.**, Національний інститут історії мистецтв, доктор історичних наук, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції (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, доктор філософських наук, кафедра сучасних мов і культур, професор (Великобританія);

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

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

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

**Шаповалова Л. В.**, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, 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, Doctor of Art Criticism, Assistant Professor (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, PhD in History, Department of Global Security and Intelligence Studies; 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, Candidate of Philosophical Sciences, Head of the Editorial and Publishing Department (Ukraine);

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

**Myslavskiy V. N.**, Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Associate Professor (Ukraine);

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

**Pozner V.**, National Institute of History of Arts, Doctor of Historical Science, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity (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, Doctor of Art Criticism, Head of Interpretology and Music Analysis Chair, Professor (Ukraine).

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

# Зміст

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Л. І. Брюховецька <b>Розстріляне світло. Актор Степан Шагайда як жертва сталінського терору</b> .....	7
В. А. Герасимчук <b>«Такою він мене любив» — то промовляють її очі... (Образ Ликери Полусмак у житті та творчості Тараса Шевченка)</b> .....	23
А. В. Трушевська <b>Театр-ікігай як вид призначення: сучасний погляд на концепцію сценічного мистецтва</b> .....	35
Г. М. Хмель-Дунай, І. В. Холод <b>Відтворення традиційного одягу Дніпропетровщини (за матеріалами музейних фондів)</b> .....	44

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ю. В. Воскобойнікова, Р. В. Толмачов <b>Українське дитяче хорове виконавство в умовах війни з Росією (до постановки проблеми)</b> .....	56
Л. О. Красовська <b>Процес трансформації, стилі та засоби вокального естрадного виконавства в Україні наприкінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст.</b> .....	64
Н. М. Малиновська <b>Бальний танець у творчій концепції І. Нечуя-Левицького</b> .....	71
А. А. Паладійчук, Н. В. Цигановська <b>Progressing Ballet Technique (PBT) як метод формування сучасного танцівника</b> .....	78
В. М. Чучман <b>Візія функцій капельмейстера в XVI–XVIII ст.: на матеріалі докторату Адольфа Хибінського</b> .....	87

## РЕЦЕНЗІЇ

В. М. Шейко <b>«Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник»</b> .....	97
<b>Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування</b> .....	99

# Content

## CULTUROLOGY

- L. Briukhovetska  
**Executed light. Actor Stepan Shahaida as a victim of Stalinist terror** ..... 7
- V. Herasymchuk  
**“That’s how he loved me” — that’s what her eyes say... (The image of Lykera Polusmak in the life and works of Taras Shevchenko)** ..... 23
- A. Trushevska  
**Ikigai-theater as a type of purpose: a modern view of the concept of stage art** ..... 35
- H. Khmel-Dunai, I. Kholod  
**Recreating the traditional clothes of the Dnipro region (based on museum materials)** ..... 44

## ART CRITICISM

- Y. Voskoboinikova, R. Tolmachov  
**Ukrainian children’s choral performance in the conditions of the war with Russia (to the problem statement)** ..... 56
- L. Krasovska  
**The process of transformation, styles and methods of vocal pop performance in Ukraine at the end of the XX – beginning of the XXI century** ..... 64
- N. Malynovska  
**Ballroom dance in the creative concept of I. Nechui-Levytskyi** ..... 71
- A. Paladiichuk, N. Tsyhanovska  
**Progressing ballet technique (PBT) as a method of a modern dancer development** ..... 78
- V. Chuchman  
**The vision of the kapellmeister’s Functions in the XVI–XVIII centuries: Based on Adolf Chybi ski’s thesis** ..... 87

## REVIEWS

- V. Sheiko  
**“Western cinema. Conceptual and terminological dictionary”** ..... 97
- Rules for design of author’s originals for scientific collections and conditions for their publication** ..... 99

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.01\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.01*)

УДК 791.635-051+792.071.2.028]-058.64(477)Шагайда:[94:323.281](47+57)“192”(045)

## EXECUTED LIGHT. ACTOR STEPAN SHAHAIDA AS A VICTIM OF STALINIST TERROR

**Л. І. Брюховецька**

Національний університет «Кієво-Могилянська академія»,  
Навчальна культурологічна лабораторія, журнал «Кіно-Театр»,  
м. Київ, Україна  
ktm@ukma.edu.ua

**L. Briukhovetska**

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Educational Cultural  
Laboratory, “Kino-Teatr” magazine, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-2391-2144>

*“Colleagues loved Stepan Vasylovych for his sincerity, cheerful disposition and humor” (from the memoirs of Oleksandr Shahaida’s son)*

*“There is no more room for graves in the cemetery of executed illusions” (Vasyl Symonenko)*

### **L. Briukhovetska. Executed light. Actor Stepan Shahaida as a victim of Stalinist terror**

The article examines the life and work of one of the leading Ukrainian theater and film actors Stepan Shahaida (1896–1938) in the discourses of the Cultural Renaissance of Ukraine in the 1920s and the historical trauma caused under the conditions of the Bolshevik terror. The Ukrainian Renaissance — an important phenomenon of the XX century — became possible thanks to the NEP, Ukrainianization and some autonomization in the economic and cultural life of the Ukrainian SSR. Stepan Shahaida — one of the most famous actors of that time — made his contribution to the achievements of theatrical art, which gained its national uniqueness thanks to the efforts of the director, a proponent of Europeanization, Les Kurbas. As his student and associate in the famous “Berezil” theater (Kyiv, Kharkiv), Shahaida played the main roles in the plays “The fooled ones” by Marko Kropyvnytskyi, “Commune in the steppes” by Mykola Kulish, “Jacquerie” by Prosper Merimee, “The Golden Belly” by Fernand Krommenlink, “The King is playing” by Victor Hugo. After starring in the film “The Man from the Forest” by Heorhii Stabovyi, he transferred to the Odesa Film Factory, where he successfully embodied the image of the Cossack Chapyra in “Pearl of Semiramis” also directed by H. Stabovyi. During ten years, he played in many films, including: “Five Brides” by Oleksandr Soloviov, “The Museum Guard” by Borys Tiahno, “Perekop” by Ivan Kavaleridze, “Karmeliuk” by Faust Lopatynskyi,

“Ivan”, “Aerograd” by Oleksandr Dovzhenko, “Rich bride” by Ivan Pyriev. The actor is characterized by high professionalism and humanity.

Stepan Shahaida, like many conscious Ukrainians, took part in the Liberation War for the Ukrainian sovereignty. He was arrested and shot on January 20, 1938 in the cells of the NKVD, becoming an innocent victim of Stalinist repressions.

**Keywords:** *Stepan Shahaida, cultural revival of Ukraine in the 1920s, theater of Les Kurbas, Ukrainian cinema of the 1920s, Stalin’s repression of the Ukrainian intelligentsia.*

### **Л. І. Брюховецька. Розстріляне світло. Актор Степан Шагайда як жертва сталінського терору**

У статті розглядається життя та творчість одного з провідних українських акторів театру і кіно Степана Шагайди (1896–1938) як типовий приклад для дискурсу про культурне відродження України 1920-х рр. та історичну травму, спричинену умовами більшовицького терору. Як і багато свідомих українців, він брав участь у визвольній боротьбі за суверенітет України. Заарештований і 20 січня 1938 р., розстріляний у камерах НКВС, С. Шагайда став невинною жертвою сталінських репресій.

Відродження — важливе явище ХХ століття — стало можливим завдяки непу, українізації та певній автономії в економічному та культурному житті УРСР. Степан Шагайда — один із найвідоміших акторів того часу — зробив свій внесок у досягнення театрального мистецтва, яке завдяки зусиллям ре-

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

жисера Леся Курбаса, прихильника європеїзації, набуло своєї національної унікальності. С. Шагайда, який був його учнем і однодумцем у відомому театрі «Березиль» (Київ, Харків), грав головні ролі у виставах «Одурені» за Марком Кропивницьким, «Комуна в степах» Миколи Куліша, «Жакерія» Проспера Меріме, «Золотий живіт» Фернана Кроммелінка, «Король грає» Віктора Гюго. Після головної ролі у фільмі «Людина з лісу» Георгія Стабового, він переходить на Одеську кінофабрику, де успішно втілює образ козака Чапири в «Перлині Семіраміди» згаданого вище режисера. Протягом десяти років С. Шагайда зіграв у багатьох фільмах, серед яких: «П'ять наречених» Олександра Соловйова, «Музейна варта» Бориса Тягну, «Перекоп» Івана Кавалерідзе, «Кармелюк» Фауста Лопатинського, «Іван», «Аероград» Олександра Довженка, «Багата наречена» Івана Пир'єва. Актора відрізняє високий професіоналізм і людяність.

**Ключові слова:** *Степан Шагайда, культурне відродження України 1920-х рр., театр Леся Курбаса, український кінематограф 1920-х рр., сталінські репресії української інтелігенції.*

**Problem statement.** In the process of decommunization and decolonization of the Ukrainian cultural space, the history of cinema occupies an important place. The origin and development of Ukrainian cinematography still leaves many unknown facts. Not cinematography in Ukraine, but rather Ukrainian cinematography.

**The purpose of the article** is to show how the cultural renaissance of Ukraine was formed, the direction in which it moved, and the achieved results that led to the beginning of Stalin's terror, using the example of the creative fate of a specific Ukrainian actor, Stepan Shahaida.

**Presentation of the main research material.** Many Ukrainians born at the turn of the XIX and XX centuries are “self-made” people. A vivid example is the actor Stepan Shahaida (1896, Biloholovy village, now Ternopil region — 1938, Kyiv). He came from a poor family, his parents had to leave their native Ternopil region and move to Bosnia, to Devedin village, in order to save themselves from famine. At the age of 26, having finally chosen acting as his profession, Stepan Shahaida worked with such famous directors as Les Kurbas and Oleksandr Dovzhenko. Les Kurbas was his teacher, he formed him as an actor. Oleksandr Dovzhenko filmed him

in the main role in “Aerograd” (Mosfilm studio), with which he was supposed to rehabilitate himself in the eyes of the authorities after brutal harassment in the press, and if we take into account that the main characters in the films of this Master were his second “self”, then it was Stepan Shahaida, in the image of the tiger hunter Stepan Hlushak, who had to embody the alter ego of the author of the film.

In this article, the life and work of one of the leading Ukrainian theater and film actors will be considered in the discourses of the Cultural Renaissance of Ukraine in the 1920s and the historical trauma caused under the conditions of Bolshevik terror.

The Cultural Renaissance of Ukraine as a kind of phenomenon of creative intensity of the nation arose thanks to the Liberation Struggle of Ukraine and awareness of national identity. The overthrow of the monarchy in 1917 was perceived by Ukrainians as liberation from colonial dependence on the Russian Empire and an opportunity to freely develop their culture. Political shifts were called to life by creative forces, and many scientific and creative intellectuals appreciated the chance to revive the native language, literature and art, which were discriminated against during the time of tsarist Russia — the government considered them as a manifestation of separatism. From 1917, for four years, Ukraine had been fighting against the Bolsheviks for its independent state, but was defeated. In order to attract the population of the union republics of the USSR, the Kremlin authorities introduced the process of indigenization (in the Ukrainian SSR — Ukrainization). Together with the NEP policy, this allowed Ukrainians to work fruitfully in various fields of economy and culture. The Cultural Renaissance developed until 1927 and bore valuable fruits. As for the cinema, in 1917-1920 it functioned in the south of Ukraine — in Odesa and Yalta — as a continuation of pre-revolutionary Russian cinema. Therefore, we can talk about the cinematography of the Cultural Renaissance of Ukraine as the day of its birth and formation. It took place intensively, at an incredibly fast pace, thanks to the organizational talent of administrators and economists and the creative energy of artists who came to cinema from literature (screenwriters) and theater (directors and actors), as well as a part of pre-revolutionary specialists — actors, directors



and cameramen. Valuable contributions to the development of Ukrainian cinema were made by foreign, mostly German, experts (cinematographers, decorators, laboratory workers). The totality of these creative forces, the ambitious goal for just four years of activity of the All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU) gave successful results, brought Ukrainian cinema to the international space and to the leading positions in the USSR in terms of economic and creative indicators. It was a short period of relative freedom and autonomy in the economic and cultural spheres.

Having given these few years of relative freedom, the Kremlin authorities in the early 1930s completed the process of Ukrainization, carried out collectivization in the countryside, and industrialization of production sector. Stalin, breaking the resistance of political opponents, strengthened his power with terror and intimidation. If before Russia's full-scale war against Ukraine, someone still doubted that Ukraine's stay in the USSR was nothing more than Russian occupation, then from the point of view of current events, it is more than obvious. The stabilization of the Stalinist regime in the period between 1929 and 1933 was a time of mass purges, when many citizens of the country, including members of the Bolshevik Party, had to go through moral execution. This also happened in the scientific and cultural space of Ukraine: 1929 — arrests of Ukrainian scientists, 1930 — the SVU (the Union of Liberation of Ukraine) trial, 1932–1933 — Holodomor, 1934 after the assassination of one of the Bolshevik leaders Kirov — repression against the Ukrainian intellectuals, executions in Bykivnia, exile to GULAG. In 1937, the year of the so-called Ezhovshchina (The Great Purge), there were again mass shootings of innocent victims of Bolshevism. The country was completely isolated. At that time, norms of "revolutionary legality" were introduced in the USSR, on the basis of which political repressions were carried out, and this norm was based on the principles of "revolutionary expediency" of the fight against the alleged counter-revolution.

Therefore, the 1930s became the deadliest period for Ukrainians and remain a collective trauma to this day, especially since these crimes go unpunished. The memory of the victims of Bolshevik terror should remind us that the enemy's intentions have

not changed, and he has not given up his bloody goal even now.

During the Khrushchev thaw, the innocent people that had been punished were rehabilitated, but not everybody was rehabilitated, and those guilty of these crimes were not punished. Already in the mid-1960s, re-Stalinization began at the top notch of society of the Soviet Union. The figure of silence surrounding the repressions, as D. Vedienieiev stated, "did not contribute to the establishment of legal awareness and respect for inalienable human rights. The national memory, the socio-cultural heritage of the Ukrainian people was impoverished as a result of the taboo on studying the activities of prominent figures of national statehood, the national liberation movement, science, art, religious figures, military leaders, etc." (Vedienieiev, Dmytro, 2012).

Ukrainians began to uncover the crimes of the Bolshevik regime in the late 1980s, when access to archives was given and banned works were published. By the decree of the President of Ukraine dated May 21, 2007, the Day of Remembrance of the Victims of Political Repressions was established annually on the third Sunday of May. For three decades of independent Ukraine, the intellectual opinion of society has been working to restore historical justice and honor the memory of the victims of Stalinist terror. But there is still a lack of understanding of the causes and consequences of numerous facts of collective trauma. It is missing because it was forbidden to mention these tragedies throughout the years of the USSR's existence. Unlike the Nuremberg Trials, which punished Nazi criminals, unfortunately, nothing similar happened to the criminals of the Stalinist regime. Therefore, in the Russian Federation, which is the successor of the USSR, the punitive structure of the KGB only changed its name, but not its essence, so the KGB-like regime was revived at the beginning of the XXI century, manifesting itself in aggression and crimes committed by the terrorist country in Ukraine.

According to the definition of scientists, "in social theory, the concept of collective trauma becomes widespread in the middle of the XX century due to the rethinking of the fundamental principles of theories of social change. Collective trauma refers to the destructive, dysfunctional consequences of social transformations that affect large groups of

people. Among them, in particular, wars, disasters, terrorist acts, other events related to death, loss of freedom, etc. (Sushyi, 2014, p. 19). The concept of cultural trauma is also singled out, the specificity of which “consists in the fact that mastering cultural traumas creates solidarity, increases the space of clarity for society” (ibid., p. 22). The memory of the events that took place in Ukraine in the XX century remains relevant. We were not participants in the tragedies of the 1930s, but we inherited them and are experiencing them. To overcome the psychological consequences, as scientists advise, we must share the experience of historical trauma and build a new identity in the format of hope.

There are thousands of victims of the Stalinist regime among the Ukrainian creative intellectuals. Literary experts who publish previously banned books, historians who study archives and publish scientific studies continue to work in Ukraine (only ten years ago there were about 5,000 scientific works on the problem of illegal repressions and the rehabilitation of their victims), journalists who make TV programs and documentaries, museum workers who arrange the expositions, open new museums (in particular, the memorial complex “Bykivnia Graves”, the Holodomor Museum) in order to bring to the broad sections of society, and especially to the youth audience, the names of those who have been pushed out of the information space for a long time, to expand the field of historical memory.

The Bolshevik authorities equated the art of speech, stage and screen with the ideological weapon necessary to manipulate the consciousness of the masses, and did so quite successfully. Considering artists and directors to be minions of the party, executors of its direct instructions, the authorities in the USSR considered any opinion that did not fit into its postulates as opposition to the system — active, as in the case of the writer and polemicist Mykola Khvylovyi, or passive, as in the case of the neoclassicists. Neoclassicists, avoiding current topics, delved into European culture, finding valuable material for research and exerting an intellectual influence on students — in the literature of that time, this was recorded in the image of one of the heroes of the novel “The City” by Valerian Pidmohylnyi, whose prototype was professor Mykola Zerov. In 1937, both the

author of the work and Mykola Zerov were shot in Sandarmokh (Karelia) together with hundreds of other Ukrainian intellectuals. Investigators and prosecutors accused Pidmohylnyi, Zerov, and other famous Ukrainian writers and scientists of counter-revolutionary activities, and, for the sake of variety, of espionage for the benefit of some foreign country, especially those who spoke foreign languages or met with foreigners. Neither counter-revolutionaries nor spies existed in this environment, and if the motherland defines you as an enemy of the people, then you should not doubt it, and the masters of interrogation knew how to extract confessions.

Crimes of the penal system, committed among Ukrainian cinematographers, are less well known. If writers had a choice: emigration abroad (poet and translator Yuri Klen), suicide (Mykola Khvylovyi), silence, repression and concentration camps or one more option — glorification of the party, then cinematographers who were arrested and then released after some time had the opportunity to emigrate to Moscow — this is how one of the leading film directors, Heorhii Stabovyi, screenwriter, editor and director Vasyl Radysh, saved himself, although he lost his right to a profession. Oleksandr Dovzhenko and his wife Yuliia Solntseva escaped from the real threat of arrest in Moscow, and actor Semen Svashenko, who played the main roles in the silent Dovzhenko’s trilogy, went there as well. Galician Faust Lopatynskyi had no intention of leaving Ukraine and was shot in 1937 as a Polish spy and an “enemy of the people.” The famous cinematographer, producer of the Dovzhenko’s “Arsenal” and “Earth” Danylo Demutskyi suffered as a representative of a socially unreliable category of the population, he had a noble origin, which automatically caused distrust in the USSR authorities, he was accused of a non-existent connection with his cousin, a White Guardsman, whom Danylo Porfyrovych saw only once in his life. Demutskyi had to realize his talent for a long time at the Tashkent Film Studio. Film director Arnold Kordium also found himself in Central Asia, and was accused of misrepresenting the image of the main character in the film “Wind from the Rapids” (another title is “The Last Pilot”) with Ukrainian theater luminary Mykola Sadovskyyi in the main role. Directors Marko Tereshchenko, Borys Tiahno, and Pavlo Dolyna survived, but were

suspended from working in cinema. The talented cinematographer, innovator and researcher of cinematography Oleksii Kaliuzhnyi also emigrated to Moscow, where he was invited to teach at the film institute, but the Chekists found him there as well — he served his prison sentence in the north of Russia, where he was shot (his investigative file is not in the Ukrainian archives), and the films he shot, including Ivan Kavaleridze's experimental film "Shower rain", were destroyed. A giant range of repressions descended upon screenwriters and administrators. Among the latter, Zakhar Khelmno, Ivan Vorobiov, Hryhorii Kosiachnyi, that is, almost all the heads of the VUFKU (except Oleksandr Shub), as well as the director of the Yalta, Odesa and Kyiv film factories, Solomon Orelowych, were shot. The martyrology of Ukrainian writers "Altar of Sorrow" includes 246 writers — victims of Stalinist terror. Among them are those who collaborated with the VUFKU as screenwriters and editors: Mykhailo Semenko, Dmytro Falkivskiy, Hryhorii Kosynka, Oles Dosvitnii, Hryhorii Epik, Mike Johansen, Geo Shkurupii, Dmytro Buzko, Volodymyr Yaroshenko, as well as Russian-language writers who worked in cinema, Mykola Borysov and Isak Babel.

Moscow's policy was to rid the Ukrainian film industry of Ukrainians — while Ukrainian directors were arrested and forced to "voluntarily-forcefully" leave their homes and work in Ukraine, Russian film directors who lacked space in Moscow studios worked instead at the newly built Kyiv Film Factory: Mykola Shpykovskiy, Mykola Ekk, Hryhorii Roshal, Oleksandr Havronskiy (served imprisonment as a Trotskyist), Ivan Pyriev, Abram Room. This fact confirms one of the methods of the government to form *homo sovieticus* by mixing the population.

Until the beginning of the Second World War, Ivan Kavaleridze continued to work at the Kyiv Film Studio, but in 1935 he also suffered devastating criticism for the film "Prometheus", which was inspired by Taras Shevchenko's poem "Caucasus".

In the hierarchy built by the authorities, film actors were considered executors of the director's conceptual vision, so it was not possible to make ideological demands on them. However, while "working" on interrogations with Stepan Shahaida, the Chekists forced him to admit that he "unconsciously faked the image of Karmeliuk"

(Shahaida, 2017, p. 102). Actors whose names appeared in the credits of Ukrainian films, especially the most popular ones, were also considered "enemies of the people", fabricating standard accusations. Some (Yosyp Hirniak, Les Podorozhnyi) were sent to the GULAG, others (Stepan Shahaida, Mykola Nademskiy, Borys Zahorskiy, Leonid Barbe, Serhii Minin) were exterminated. They also destroyed the films where they were filmed, freeing up space for "ideological" bush-leaguers. Actually, in those dark times, the authorities were not interested in the quality of artistic products, the main thing was that their producers sang odes to the party and its leader, as well as reported their colleagues to the relevant authorities. It should be emphasized that Moscow did not want Ukraine to have success in culture and science recognized abroad. Some of the talented figures were turned into Russian figures, and some were liquidated.

During the period of silent cinema, Ukrainian cinema developed its own acting school, the core of which was made up of "Berezilians" who had got professional training at the theater of Les Kurbas. The activities of Les Kurbas as a director and as the head of the Berezil Art Association can be compared with the activities of Max Reinhardt in Germany — both were innovators and reformers of the theater, both successfully trained actors who became leading actors of cinema and brought glory to their national cinematography.

The most popular silent movie actors in Ukraine were "Berezilians" Amvrosii Buchma, Stepan Shahaida (both came from Galicia) and Mykola Nademskiy — this is confirmed by the largest number of mentions in the periodicals of those years.

In the early 1920s, Amvrosii Buchma was a leading actor in the Berezil avant-garde theater organized by Les Kurbas. Stepan Shahaida also joined this theater, but a bit later. And if we talk about the career of both of them in the cinema, Shahaida replaced the popular Buchma and remained popular until the day of his arrest. The difference between them is that Buchma was lucky — thanks to the role of Lenin in the play "Truth" based on the play by Oleksandr Korniiichuk, he avoided arrest and until the end of his days played on the stage of the leading Ukrainian I. Franko Drama Theater. In Soviet times, a lot was

written about Buchma, books were published, but Shahaida, of course, was not mentioned.

The world war, revolution, civil war, changing borders, newly formed countries, ideological dogmas — all this is the reason that little information about Shahaida's life has been preserved. The memories of people who spoke to him and remembered his stories remained. And also documents from the archives of the SSU — the former KGB.

Shahaida's childhood can be imagined as a large family from Yurii Illenko's film "The White Bird with a Black Mark", which shows how children were hired so that they would not die of famine — this happened in Bukovyna, which was part of Romania until 1940. Shahaida's childhood was spent in the village of Devedin in Herzegovina, where his parents moved. The boy had a beautiful voice and sang with his father in the village church. Having heard his singing, a clergyman from Lviv suggested that he move to this city, and there in 1912 the boy became a servant in the Cathedral of St. George, from where he moved to the Pochaiv Lavra, where he studied icon painting and carpentry in an icon painting workshop. Shahaida's youth coincided with the beginning of the First World War: in 1914, to avoid the Austro-Hungarian mobilization, he moved to Russia. In 1915–1918, he worked as an orderly, disinfectant and storekeeper in the organization of the All-Russian Zemstvo Union, a carpenter at a boiler foundry in Moscow.

Shahaida's subsequent biography was typical of the Ukrainian intellectuals — in April 1918, he returned to Ukraine to defend Ukrainian statehood. He joined the First Hundred of the Bohdan Regiment of Sich riflemen<sup>1</sup>. During the period of the Hetmanate, he served in the personal guard of Hetman Pavlo Skoropadskyi — as a hereditary cadre military hetman, he knew people who were suitable for military service, and properly evaluated Stepan Shahaida. In December 1918, when the Hetmanate was replaced by the Directory, the future actor continued to serve in the Ukrainian army, but after its defeat in 1920, he joined the Red Army as a

volunteer. Being a member of the 45<sup>th</sup> Red Banner Volyn Division, thanks to his good voice and acting skills, he participated in the regimental dramatic and choral circles. After the disbandment of the regiment in 1922, with the help of his army friend Oleksa Lazoryshak, he entered the theater studio at the "Berezil" theater, where he studied acting and took part in plays.

As follows from this fact, Shahaida owes the start of his professional acting biography to Oleksii Lazoryshak (1892–1945), who during the formation of the Berezil Art Association was a political commissar there, then made a career in other structures as an administrator, in the end, in his speeches, he "emphasized Kurbas' incorrect, bourgeois-nationalist line in Berezil" (Revutskyi, 1989, p. 64). On October 5, 1933, when the authorities removed Les Kurbas from the management of "Berezil", Oleksa Lazoryshak was appointed director of this theater. But he also, like Les Kurbas, fell into the hands of the Chekists — his arrest in the spring of 1937 as a Polish spy was mentioned by Stepan Shahaida in his statement to the head of the Regional Directorate of the NKVD" (Shahaida, 2017, p. 101).

Shahaida's creative life lasted only 15 years, five of them (1922–1927) were dedicated to the theater, and during his ten-year career in cinema, he managed to appear in 26 films. Stepan Shahaida's work in the theater was very intensive, he participated in many performances of "Berezil". This theater needed an actor — an "intelligent harlequin", Les Kurbas trained him with his talent and energy, like many others, he wanted "the artist to become a master of theatrical action" (Les Kurbas Theater, 1923, p. 104).

For the first time, he appeared on the stage of "Berezil" in the expressionist play "Gas" by Kaiser. It took from 100 to 150 rehearsals for its release, Les Kurbas made the leading force not an individual, but the working class. The performance testified to the hellish work of the director, artist and actors. Critics enthusiastically wrote that the theater in Ukraine had never seen such a huge and flawless work of art. According to the reviews of the press at

1. The First Ukrainian Bohdan Khmelnytskyi Regiment is the first Ukrainian military unit in the Russian army. It was formed on April 18 (May 1) 1917 in Kyiv on a voluntary basis. The creation of the regiment marked the beginning of the Ukrainization of military units in the Russian army. The soldiers of the regiment were historically called Bohdaniivtsi. The Bohdan regiment became a pillar of the Ukrainian national movement and the foundation of the creation of the Ukrainian Army.

the time and a few photographs, theater historians reconstructed it. A researcher of Kurbas' work and the "Berezil" theater, Natalia Yermakova carefully analyzed her heart-breaking scenes, in particular, the scene of the "wedding tank of the Daughter of the Billionaire's Son (V. Chystiakov), when the heroine's movements were drawn as if "graphically", that is, without emotions, sketchily. Three of her partners (D. Antonovych, S. Shahaida, and B. Balaban) were worthy performers of this "spiky," so to speak, "geometric tank" (Yermakova, 2012, pp. 161–162).

The next play, in which Stepan Shahaida took part, was "The fooled ones". After German expressionism, the appeal to the classical Ukrainian thing was a movement towards the traditional Ukrainian theater, not in a traditional, but in an avant-garde solution. In the production of Faust Lopatynskyi, this is a comedy filled with circus tricks, which the actors mastered through exhausting rehearsals. Shahaida played the role of Dranko, and the role of Kuksa was played by Marian Krushelnytskyi and Yosyp Hirniak. As Yosyp Hirniak recalled, "Kuksa and Dranko removed the external signs of circus clowns and all their behavior continued like this" (Hirniak, 1982). The level of skills of the Berezilians involved there — Hirniak, Shahaida, Zinaida Pihulovych — was universally recognized, their acting art developed rapidly.

All subsequent roles confirm the wide acting range of Stepan Shahaida. In the play "Sava Chalyi" based on the historical drama of Ivan Karpenko-Karyi Shahaida played the role of Shmyhelskyi. In Bereza-Kudrytskyi's stage interpretation of "Communes in the steppes" based on Mykola Kulish's play, which testified to Berezil's appeal to modern Ukrainian drama, which required new directorial and acting searches, Shahaida played the head of the commune.

Critics called Borys Tiahno's play "Jacqueria" by Prosper Merimee colorful and emotionally strong. Here, Stepan Shahaida got the main role — the leader of the "forest brothers" — Gray Wolf.

"Berezil" expanded the genre palette and entered the territory of satire theater and variety theater. In the play "Shpana" by Volodymyr Yaroshenko — a satirical depiction of a topical problem related to the new, already socialist bourgeoisie, the audience especially singled out Valentyna Chystiakova, Oleksandr Serdiuk and Stepan Shahaida.

The theater of Les Kurbas is transferred from Kyiv to Kharkiv, the capital of the Ukrainian SSR of that time, and "Berezilians" open the season with the play "The Golden Belly" by F. Krommenlink. Yurii Shevelov, a resident of Kharkiv, regarded it as a milestone in the history of the "Berezil" theater. In his opinion, from this play "began the theatrical thinking of the Kurbas Theater". Being a student at that time, he was impressed by the performance, and many years later he wrote in his memoirs: "There was no love intrigue in the play, no class struggle and no victory of the proletariat. <...> The whole play was the story of a disease — the disease of avarice, the gradual transition from youthful generosity to ever more devastating avarice, the story of the dying of human feelings in the soul of a person poisoned by the taste of gold, and ultimately to the extinction of life itself. The elements of the theater play were layered on top of this <...>, it became a means of a philosophical vision of the world and man <...> in the general style of switching everyday life through the grotesque into philosophy" (Shevelov, Yu. (Yurii Sherekh), 2001, p. 106, 107). According to modern theater experts, "The Golden Belly" by F. Krommenlink in the production of Les Kurbas was decided as a farce. Here, Shahaida faced not just any test. He plays the main role — Auguste. Yurii Smolych, an active theater critic of that time, wrote: "A capable performer S. Shahaida. He deals well with transitions, but Pierre Auguste is an exceptionally difficult role" (Smolych).

"The King is playing" by Victor Hugo was translated by Maksym Rylskyi for "Berezil", the play was set by Borys Tiahno. The performance, as well as the creative direction of the theater itself, was highly appreciated by Yurii Smolych: "The artistic means of "Berezil" — a qualified acting ensemble, direction — all this convinces that the classical repertoire finds quite worthy performers in the Ukrainian theater and the audience gets to know the classical repertoire from serious, high-art productions". (Hudran, 1927). Shahaida played Saltobadil there. One of the reviews emphasizes that the actor "in simple tones and colors without cartoons gives an outstanding stage figure, having characterized it surprisingly truthfully. This simplicity may be against Saltobadil's melodramatic physiognomy, but it artistically deepened the image" (ibid.).

Not all the plays in which Stepan Shahaida's acting talent was showcased have been mentioned, there were much more of them, but even from these it is clear what difficult creative tasks were fulfilled by the actor, what various characters he had to embody on stage. On the basis of Les Kurbas' productions of Mykola Kulish's dramas, passions of an all-Ukrainian scale flared up: at the Theater Dispute in 1929, Kurbas not only ardently defended his position of eternal movement and artistic search, but also exposed the ignorants. In the early 1930s, the harassment of Les Kurbas in the press for distorting the party line intensified. The directive instructions that the proletariat is moving to the creation of artistic products and to the direct management of the entire artistic front sound quite serious.

Stepan Shahaida's film career began, once again, thanks to Les Kurbas. In the summer of 1924, when "Berezil" was on tour in Kharkiv, at the insistence of the All-Ukrainian Photocinema Administration (VUFKU), Kurbas took up the production of short feature films at the Odesa Film Factory. The scenarios offered to him did not pretend to be more than propaganda, but the management of the film factory decided that this would be enough for a test of strength. The first to be filmed was an "anti-religious" satire called "Vendetta" and the director appointed Yosyp Hirniak and Stepan Shahaida (the role of deacon Hordii Sviatoplytsyn) to play the main roles. In Kurbas' next films — "McDonald" (a political satire on the British prime minister) and "Arsenal" — the main roles went to Amvrosii Buchma, after which Buchma was involved in his epics "Taras Shevchenko" and "Taras Tryasylo" by the leading director of the film factory Petro Chardynin. Therefore, it was Les Kurbas who paved the way to cinema for his actors. But the films he shot in 1924–1925 were destroyed, leaving only memories and descriptions made public during the "thaw".

If the film career of Les Kurbas did not work out (according to one of the film officials, Kurbas wanted to bring an individualistic and vivid expression to his film work), then the actors of his theater — Semen Svashenko, Les Podorozhnyi, Zinaida Pihulovych, Petro Masokha — began to occupy leading positions in Ukrainian cinema. And this was a tangible step in the Ukrainization of this Russified art form. The

most indicative in this sense is Buchma's career at the Odesa Film Factory, which developed rapidly, which was facilitated by his sociability, wit and ability to capture the attention of the public. In the end, he leaves "Berezil" and fully devotes himself to work in the cinema. After "Vendetta", Shahaida's next role was the role of the thief Mytko Kutsyi in the comedy "Vasia the Reformer", which was staged by Faust Lopatynskiy based on the script of Oleksandr Dovzhenko. However, the director leaves the stunt production unfinished, and the cameraman Yosyp Rona, who was finishing it, did not manage to make the film successful (it has not been preserved).

At the beginning of 1928, Stepan Shahaida left the theater and went to work at the Odesa Film Factory of the VUFKU. His role in the film "The Man from the Forest" contributed to this decision. Of course, after such an education, such a theatrical repertoire and creative tension, the roles offered to Stepan Shahaida by cinema look primitive and flat. But cinema attracted theater actors with great popularity and it was impossible to resist such a lure. In addition, it is clear: compared to the exhausting creative practice of "Berezil", it seemed like a resort. Although not necessarily a resort — in the films where Shahaida was shot, his characters, and therefore the actor, had a lot of physical exertion.

Film director Heorhii Stabovyi, who had a flair for talented people, was not afraid to take risks, inviting little-known actors to play roles in his films. He appoints Stepan Shahaida for the main role — the engineer Gray, the head of the construction of a small hydroelectric power station — in his film "The Man from the Forest" (premiered in January 1928). The film has not survived, there is only a photo of the working moment of the shooting, but the expressive manly face of the main character, depicted in a conventional style, appears on the poster for this film. Since then, interest in this actor has been growing among film directors, and it is not by chance that his characters become the personification of their time. If Buchma is primarily associated with the historical genre, then Stepan Shahaida, in his first notable role, declared himself as an enthusiast and a devotee of building a new life.

Having switched to full-time work in the cinema, he starred a lot, in particular, in the films of Heorhii Stabovyi, Oleksandr Soloviov, Hryhorii Roshal,

Borys Tiahno, Ivan Kavaleridze, Faust Lopatynskiy, Oleksandr Dovzhenko. As we can see, directors who clearly knew the purpose of their own creativity are interested in this actor. In 1928, the palm of victory in film acting went to Stepan Shahaida.

At that time, Ukrainian cinematographers had finally abandoned the primitive campaign poster and were looking for an opportunity to create psychologically more voluminous characters, they needed an actor in whom professionalism would be combined with an expressive appearance and texture. Stepan Shahaida fully met these needs. However, he could capture the viewer's attention with his plasticity, as in Ivan Kavaleridze's film "Perekop". Today, this geographical name does not mean anything except its direct meaning — the isthmus of land connecting the Crimean Peninsula with the mainland. But after 1920, when the Red Army broke through the defenses of Wrangel's White Army and captured Crimea, this name became symbolic and marked a victorious offensive. That is why Kavaleridze believed that his film was not only a recreation of the events of the war between the Reds and Whites, which took place in the south of Ukraine, but also the implementation of the first five-year plan and the struggle "against the kulaks". In this propaganda film, which, largely thanks to the cameraman skills of Mykola Topchii, took on an avant-garde form, the actors, accordingly, created not only images of people, but also signs and symbols. Here, Stepan Shahaida, who played the representative of the center of Comrade Artem, accurately embodied the symbol of a confident winner who will not give up the gains of the revolution for a moment, a winner who leads the working masses. It is clear that it was not easy to create such a largely poster-like image. Monumentality could be read in it — and not by chance, because Ivan Kavaleridze, already a famous sculptor at that time (before the revolution, he studied in Paris and managed to build a monument to Princess Olha in Kyiv, which today, like two other monuments to outstanding historical figures — Yaroslav the Wise and Hryhorii Skovoroda — decorate the squares of the capital of Ukraine)

also belonged to the monument to the Bolshevik Fedor Sergeev (Artem) near Sviatohirsk in Donbas, mounted in a rock<sup>1</sup>. Thus, he instructed Stepan Shahaida to bring this character to life on the screen.

Ivan Kavaleridze recalled in his memoirs: "I saw Shahaida in Merimee's drama "Jacqueria". The leader of the peasant rebellion, Gray Wolf, argues with the churchman Brother Jean (Amvrosii Buchma). Outstanding artists argue with each other with such conviction and persuasion that the audience forgets about the theater; in front of them there are live people, history, the Middle Ages... Thomas Müntzer in his duels with the Catholic Church, Archbishop Avvakum in a polemic with Patriarch Nikon and Tsar Oleksii Mykhailovych. You leave the theater, but they, these historical figures, do not leave you, they remain in your memory; as if alive, emerge before the eyes" (Kavaleridze, Ivan. *Shadows*, 2005).

Stepan Shahaida, working in the popular art of cinema, was ready for any reincarnations, the most unexpected directorial decisions. His heroes fight for the victory of the "proletarian revolution" in various situations, both close to the truth of life and frankly propagandistic. His characters have to kill not only class opponents, but also their own relatives (for example, in the film "I Give You", his hero kills his son, who goes from the Reds, where he fought with his father, to the army of the Ukrainian People's Republic). And such a collision is likely, because in the hell of those battles, the front could pass through one family, as, for example, in Yurii Yanovskyi's novel "Riders", where the Polovtsi brothers kill each other.

It should be remembered that the theme of battles prevailed in the Ukrainian cinema of the 1920s — and that is why Shahaida had to repeatedly fight in front of the camera, repeating what he experienced in real life. In the films about the Liberation Struggle ("civil war" in Soviet terminology), the Soviet authorities welcomed manifestations of Bolshevik fanaticism in class confrontations. A new mythology of invincibility was being created — so new heroes were needed. Stepan Shahaida did not get to play the local leaders, but his representative of the center

1. Today, this monument, installed on the right bank of the Siversky Donets river, is the tallest Cubist object in Europe — 22 meters in height, and including a pedestal — 28 meters. And at the same time, it is the heaviest concrete sculpture in the world — more than 800 tons. On such a scale, there are no analogues in the world. According to modern researchers, this monument has nothing to do with the real image of the Bolshevik Artem, neither in portrait nor anthropologically.

from “Perekop”, the father from the film “I Give You” are depicted entirely in the spirit of Soviet ideology.

If Ivan Kavaleridze focused on experimental cinema, striving to push the usual boundaries of cinematography, to give the image a symbolic meaning, then Heorhii Stabovyi, already a fully formed film director, looking for the appropriate way of self-expression, also cared about the viewer. Stepan Shahaida’s most notable role in silent cinema was the role of Zaporozhets Chapyra in Stabovyi’s film “Pearl of Semiramis”. Unfortunately, the film did not survive: during the Stalinist era, the slightest hint of the history of Ukraine, and especially those pages related to the heroism of Ukrainians, was considered treason and “bourgeois nationalism.” Although it is not clear what kind of nationalism could be seen in the picture in which the history of Odesa was depicted in a humorous way. And the humor is not accidental, because the script was written by Stanislav Weiting-Radzynsky, a journalist from Odesa. Thanks to the few shots and the interesting and witty critic Mykola Ushakov and his report on the filming, printed in the magazine “Kino”, you can understand what historical collision and humor of the picture was. The Turks starred in the film who established their fishery on the Black Sea coast, where the lighthouse stood, the French general De Fougeot, who fled the revolution in his country to Russia and began to serve Catherine II, and the Zaporozhians, who found a free place to live here and managed to capture the Turkish fortress, although the French general declared that it was not done according to the rules, and ordered his army to capture it again. There are episodes in the film where, with a change of government, the owner of the tavern changes the signs and the portrait on the wall — as Mykola Ushakov noted, “the transfer of modern household features to the past is one of the best methods of irony” (Ushakov, 1927).

In 1929, Stepan Shahaida was filmed by Vasylyl Radysh, and at the same time he was invited to the Yaresky village in Poltava region to be shot in an episode of the film “Earth” by Oleksandr Dovzhenko. Radysh did not let the actor go. We learn about this from the protocol of the meeting of the Board of the VUFKU dated August 23, 1929, where the member of the Board P. Kosiachnyi reported: “In a conversation with the director Radysh, the latter

categorically refused to send it, citing a number of reasons” (Protocols of the Board of the All-Ukrainian Photocinema Administration (1922–1930)). S. Shahaida did not star in “Earth”, but he starred in two subsequent films by Dovzhenko — “Ivan” and “Aerograd” — in the first one in partnership with another “Berezilian” Petro Masokha, in the second one — with actor Stepan Shkurat.

But first, let’s finish the review of his works in silent cinema. The role of a sailor in Borys Tiahno’s film “The Museum Guard” can be considered successful (a photo with the actor was put on the cover of “Kino” magazine, 1930. No. 21–22). Here his character is not a monument, but a person who, thanks to the professor, begins to understand artistic values. This is the story of a professor who, in the whirlwind of revolutionary events, renounces his nationalist views and takes the side of the Soviet government. The script was written by Moisei Zats, shot by an experienced cameraman Borys Zaveliev, the main roles were played by Ivan Zamychkovskiy, Nina Li, Stepan Shahaida, Les Podorozhnyi (Brief synopsis of the film “The Museum Guard”, 1929).

At that time, no one saw anything anti-Soviet in the film. But in 1932, when official propaganda was crushing all the directors of the VUFKU, the critic Adelheim, examining the work of Borys Tiahno, explained what the “deviation” from the party line was in the first film. He reminded that the center of the film — “The Museum Guard” — is a Ukrainian intellectual who devoted his life to museum work, collecting and processing museum collections. Such a character, by the way, is not peculiar for the cinema of that time — the directors covered mainly the events of class battles or the “hard work” of workers for the sake of a new life. The vast majority of films were reduced to schemes, but if it was possible to go beyond the boundaries of the scheme, then such convincing dramas as “Two Days” by Stabovyi or “Arrest Warrant” and “Night Cab Driver” by Heorhii Tasin could appear, psychological portraits in which were created by talented actors Ivan Zamychkovskiy, Valentyna Varetska and Amvrosii Buchma. “The Museum Guard” seems to have gone beyond the sharp collisions that unfolded in these mentioned films. The old professor (Ivan Zamychkovskiy) was engaged in science, was on the side of the National People’s Republic of Ukraine (in



Adelheim's article — “on the side of the Petliurites”), but his political orientation changed dramatically when he saw how the Poles, allies of the “Petliurites”, treated museum exhibits: a Polish officer enters the museum on horseback and destroys the most precious old relics. The theme of the film was the old professor's wavering between “the Ukrainian counter-revolution and his switch to the side of the Bolsheviks” (Adelheim, 1920). The reviewer considers only such a problem to be narrowed, and “the transition of an honest bourgeois intellectual to another camp is actually motivated by the negative essence” (ibid.). Adelheim excuses the director by saying that he was pressured by Zats' script. But, in his opinion, the shortcoming of the picture is the camera, because “there is no revolution, civil war in the picture, we only observe the dawn of these distant events. <...> The mistake of the director of the film lies precisely in the fact that Borys Tiahno did not take the narrow specialist interests of the professor to wider social horizons” (ibid.). In 1938, while already under arrest, Borys Tiahno explained to the Chekists: “I also plead guilty to having set the nationalist scenario of M. Zats, where the gradual intergrowth of nationalists into socialism was shown” (Protocol of the interrogation of Borys Tiahno). So the Chekists were able to turn the content of the work upside down. In the film “The Museum Guard”, Shahaida played a former revolutionary sailor who became a commissar and contributes to the correct political orientation of the elderly professor. His open face, the uniform of a sailor cannot fail to evoke sympathy.

The actor embodied extreme revolutionary fanaticism in the image of his father in the aforementioned film “I Give You” by Vasyl Radysh (the film has not been preserved). In this way, the still relatively young actor entered age specific roles. His character, like Gogol's Taras Bulba, kills his son because he betrayed the Bolsheviks and went over to the side of the Ukrainian People's Republic.

In 1930, he played Professor Grabar in the film by Heorhii Stabovyi “They impede my stepping”. Here, his hero is an agent of the “counter-revolution” who infiltrated the environment of Soviet scientists.

The actor also played a representative of the opposite camp in Oleksandr Soloviov's film “Five Brides”. It concerns the fact that the UPR detachment

gives the residents of the Jewish town an ultimatum: there will be no massacre if they give the officers “five brides”. The film lacks action and development of the plot, so the emphasis is put on the actors — Amvrosii Buchma demonstrated an incredible skill of reincarnating into two characters at once — a rabbi and a fool. Stepan Shahaida embodies the calm dignity of a Ukrainian officer, his hero has an spectacular appearance, does not evoke negative emotions, he just silently waits for his “prey”. This film was preserved till now.

Shahaida belonged to flexible actors, that is, he could play heroes of different characters and beliefs with the same success. He also looked natural in films of the historical genre (Zaporozhian Chapyra, Karmeliuk — Ukrainian Robin Hood).

“Karmeliuk” by Faust Lopatynskyi is an adventure film based on the script of Stanislav Weiting-Radzynsky. It is about a local conflict — the peasant leader Karmeliuk with his small squad challenges Count Pihlovskyi, who owns a tapestry factory and takes advantage of his serfs. The actor had a tiring job, when his Karmeliuk saves his squad, which he ordered to leave, and he himself chases the rocks, calling upon himself the “fire” of a considerable army. The film was criticized for “romanticizing the past” even at the time of its release, and later representatives of vulgar sociological criticism used it as an argument for accusing the director of bourgeois nationalism, and they did not even consider it necessary to support it with any arguments. From the current point of view, nationalism is nowhere near — a feature film in which the events are fantasized by the screenwriter. Lopatynskyi explained to the commission that he did not want to make this film at all (he dreamed of “Zakhar Berkut”, but they did not allow it), but if he refused, he would be accused of welfarism. Together with the cameraman Oleksii Kaliuzhnyi, he was looking for an original visual solution, but these searches were not of interest to blind critics.

Already under arrest and apparently sensing the finale of the terrible story, Shahaida claimed in his statement to the head of the NKVD regional office dated December 24, 1937 that “Karmeliuk” was banned as a nationalist picture and that he “unconsciously falsely created the image of Karmeliuk” (Shahaida, 2017, p. 102).

Not all silent film actors were able to adapt to sound cinema. Shahaida did not have any problems here — he continues to act: in 1932 in Oleksandr Dovzhenko's film "Ivan", in 1934 in Hryhorii Gricher-Cherikover's film "Crystal Palace", in 1935 — in "Aerograd", 1936 — in "Zaporozhian beyond the Danube" by Ivan Kavaleridze and in the same year — in the "collective farm comedy" "The Rich Bride" by the Russian director Ivan Pyriev.

In "Ivan", he had an insignificant role. He played a peasant who arrives with his son Ivan at the majestic (which is exactly how it is shown in the film) construction of Dniproges (Dnieper Hydroelectric Station). Two-thirds of the film is occupied by an industrial landscape shot from different angles. It was taken as a triumph of hard work. Young Ivan hammers the rails with all his might — physical labor is shown in contrast to the work of machines. Actually, the idea of the film, as explained by the director, is that the rural youth who came to the construction site should learn — in the finale, Ivan enters the audience and joins the student youth. Shahaida had short episodes in the role of a father: a meeting with his relative, when both express joy with long laughter. Introducing Ivan to him, Shahaida's hero sternly told his son: "Take off your hat!". And Shahaida's character also has a phrase about youth, in which he sees the leading stratum of society.

Hryhorii Gricher-Cherikover's film "Crystal Palace" shows the tragedy of a young architect who goes to his death in solidarity with the working class. The events take place in the 1920s in one of the industrial cities of Western Europe. Shahaida organically transformed into Martin Bruno, an intellectual architect.

Oleksandr Dovzhenko's film "Aerograd" belongs to the so-called defense cinema. Stepan Shahaida played the main role — the tiger hunter Stepan Hlushak, known in the taiga for his courage and as a masterful hunter. From a modern point of view, the film can be called surrealistic — it lacks psychological motivations, in particular, the viewer is not told why Hlushak's old friend, the hunter Khudiakov, became a traitor. Dovzhenko filmed "Aerograd" in the conditions of rapid deployment of illegal repression. So, it can be assumed that this is why he shows Khudiakov as a conditional traitor, the viewer has to believe it without delving into the life

circumstances. Apparently, this is why Stalin liked this film, that the traitor is killed not by the punisher of the NKVD, but by a comrade of the "traitor". Full of calm and dignified demeanor, soft pronunciation (the film is in Russian) of Stepan Shahaida testify not to his bloodthirstiness, but on the contrary, to his humanity (this contrasts especially with the manner of acting of the Russian actor Borys Dobronravov, who plays the role of Shabanov, an outspoken enemy of the Soviet government). That is why the author of the film gives Hlushak the opportunity to show himself firstly as a defender of the homeland from enemies — to kill spies who are heading through the taiga, carrying dynamite in their backpacks (it is also unknown what they are going to blow up). Then the hero of the film leads his squad against the enemies — in "Aerograd" these unconscious Old Believers succumbed to the propaganda of a Japanese samurai saboteur. The scene of the collision is not shown fully, but the main thing in it is that Hlushak was convinced that his old friend Khudiakov was with the enemies. Before shooting his old friend, who became a traitor, Stepan Hlushak says with restrained dignity: "Be the witnesses of my sadness." The phrase is eloquent. The actor in this film worked in a wide range — from light humor to tragedy.

Just like Dovzhenko, Kavaleridze, filming Hulak-Artemovskiy's opera "Zaporozhian beyond the Danube", popular since the XIX century, had to rehabilitate himself before the authorities, not with a defensive, but with an entertaining film. The director transfers the work to the screen not verbatim, he goes beyond the limits and starts with horsemen rushing after the rider. This is Andrii, a Cossack, and he wants to secretly cross the Danube to Turkish territory to his fellow Ukrainians and his beloved Oksana. And he succeeded thanks to the fisherman Stepan. He saves Andrii from the Russian detachment, ferried him across the Danube to the Turkish side on his boat. Shahaida's role is small, but significant, because Stepan naturally had to deceive both the Russian and Turkish squads. His comedic talent was revealed even more fully in the role of the hairdresser Baraba in Ivan Pyriev's Russian-language film "The Rich Bride". The audience loved this character for his cheerful disposition and musical talent, because he is not only a hairdresser,

but also heads a village orchestra that performs fiery dance tunes on summer evenings. Stepan Shahaida was among the creators of the film who were presented for the award. But the NKVD decided in its own way...

The actor was arrested on December 17, 1937. Researcher Liudmyla Novikova gives the reminiscence of Shahaida's son Oleksandr about this event: "Dad was in the prime of his physical and creative powers. He actively took part in public activities, as a deputy of the district council he often met the voters. Always tried to respond to complaints and always helped. In addition, my father often went to film festivals, where he performed in front of the audience <...>

On December 17, 1937 <...> after midnight, there was a knock on the door. Parents were not asleep yet. Mom was reading. Father was sitting by the radio and was turning the knob, going through the stations. <...> Turning the knob and catching stations from all countries of the world was a great pleasure for him. Mom opened the door. Two people in NKVD uniforms entered, accompanied by our neighbor Kamynskyi. A search and arrest warrant was issued. Father became pale, white as a wall. While they were searching, rummaging through my clothes, underwear, books, my toys, my father and mother were not allowed to talk. And only when they were allowed to say goodbye before leaving, mother asked father: "Stiopa, tell me honestly, are you guilty of something? — I swear by the most precious thing for me — my son's life, that I am not guilty of anything!" — he replied with tears in his voice, approached me, sleeping, and kissed my forehead in farewell" (Shahaida, 2015).

In the materials of the investigative case of Stepan Shahaida, stored in the Central State Archive of Public Associations of Ukraine, it is stated: the reason for his arrest was the information "received" by the Kyiv Regional Office of the NKVD:

"Indictment bill on the case No. 83968".

"Kyiv Regional Office of the NKVD received information that the resident of Kyiv, Shahadin-Shahaida Stepan Vasilievich, a former member of the Petliura army, is anti-Soviet, and is suspected of espionage for the benefit of Poland" (Indictment bill No. 83968). It is clear that he was accused of uncommitted crimes. And how can it be called

crimes?! The facts in the indictment have nothing in common with a crime, and the "spy testimony" is formulated as a complete absurdity, because it turns out that as a "Polish spy" he "reported" on: a) the state of the Kyiv film factory; b) the products being produced; c) the political attitudes of actors and employees of the film factory (ibid.).

According to Olena Polidovych, the head of the research department for the protection of monuments of cultural heritage, archeology and fund work of the National Cultural and Historical Reserve "Bykivnia Graves", "investigators did not need any evidence. More important for them was the recognition of the fact of connections with the "enemies of the people", which Stepan Shahaida did not deny. The experienced actor, known for his dramatic work, was hardly surprised by how the interrogation process was structured. The arguments of the investigators were very similar to the motivation of the "heroes of the revolution" he was familiar with...

Stepan Shahaida agreed with almost everything, reserving the only right — self-justification. "I have never been and never will be a conscious counterrevolutionary, a nationalist, a saboteur, a spy," — these words end the statement written by Shahaida on the eve of the interrogation.

In a situation of death threats, for the investigators he was like an unconscious Galician nationalist, taught from an early age that "every Ukrainian should fight for an independent Ukraine" (Polidovych, 2021).

On January 20, 1938, at the age of 42, his life was cut short by an NKVD-representative's bullet. Among the thousands of other repressed people, he was taken to the forest near Bykivnia village near Kyiv, where executioners from the People's Commissariat of Internal Affairs took the tortured in cells and shot them. The apartment was taken from the wife and son and they found themselves on the street. Fortunately, the wife's sister sheltered them, thus Shahaida's family moved to Moscow, where Stepan Vasyliovych's grandson lives to this day.

The cinematography of the time of VUFKU was created by charismatic personalities who sacrificially devoted their strength and talent to this young art. Without this self-sacrifice, success

would be impossible. But as rapid and victorious was the Ukrainian Cultural Renaissance of the 1920s, as total and merciless, its destruction was. Arrests of Ukrainians have taken place before, but the beginning of mass repressions is the middle of 1929, when intellectuals — writers and scientists were arrested as members of the mythical “Union for the Liberation of Ukraine”. From the circle of cinematographers, Yurii Tiutiunyk was then imprisoned, but, of course, not as the responsible secretary of the VUFKU, as he had been already working for several years, and not as a co-author of the script for “Zvenyhora”, but as a cornet general of the UPR army, whom the Cheka tricked out of emigration. In 1934, many Ukrainian writers who worked on scripts and were editors at film factories and the VUFKU were arrested.

“What kind of government is this, which has so many enemies!” — Oleksandr Dovzhenko exclaimed in despair in a close circle (the Master’s words were carefully noted down by the secret staff and collected in the case-form file kept against him at the NKVD).

Rehabilitation of the Shahaida case took place in 1958 at the request of his wife. Relatives were not informed about the burial place. A street in Ternopil is named after him. His fate was presented at the photo-documentary exhibition about repressed theater actors “Names Erased from Posters”, which in 1921 was demonstrated at the entrance to the territory of the National Historical and Memorial Reserve “Bykivnia Graves”. For the 80<sup>th</sup> anniversary of the Great Terror, the Center for Cinematographic Studies of “Kyiv-Mohyla Academy” National University published a collection of articles and documents “Repressed Cinematographers. Current memory” (2017), which included research on the shot ones: screenwriter Mike Johansen, film director Faust Lopatynskiy, actors Mykola Nademskiy and Stepan Shahaida, artists who served sentences in the GULAG or in exile — cinematographers Danylo Demutskiy, Mykola Topchii.

In May 2019, on the occasion of the 100<sup>th</sup> anniversary of the Odesa Film Studio, a memorial plaque was solemnly opened on the facade of the administrative building, on which the memory of thirty outstanding cinematographers, repressed by

the totalitarian regime in the first half of the XX century, was immortalized.

**Conclusions.** The Cultural Renaissance of Ukraine, as a phenomenon of the nation’s creative intensity, arose thanks to the Liberation Struggle and awareness of national identity and developed until 1927. We can talk about the cinema of these times as the day of its birth and formation. It took place intensively, at an incredibly fast pace, thanks to the organizational talent of administrators and economists and the creative energy of artists who came to cinema from literature (screenwriters) and theater (directors and actors), as well as some pre-revolutionary specialists — actors, directors and cameramen. Valuable contributions to the development of Ukrainian cinema were made by foreign, mainly German specialists (cinematographers, decorators, laboratory workers). The totality of these creative forces, the ambitious goal of the All-Ukrainian Photocinema Administration (VUFKU) in just four years of activity yielded successful results: Ukrainian cinema entered the international space and advanced positions in the USSR in terms of economic and creative indicators.

In the early 1930s, the Kremlin authorities completed the process of Ukrainization, carried out collectivization in the countryside, industrialization in industry. The Bolshevik authorities equated the art of speech, stage and screen with the ideological weapon necessary to manipulate the consciousness of the masses, and did so quite successfully. Considering artists and directors to be minions of the party, executors of its direct instructions, the authorities in the USSR regarded any opinion that did not fit into its postulates as opposition to the system and punished mercilessly.

**Prospects for further research.** There are thousands of victims of the Stalinist regime among the Ukrainian creative intelligentsia. Therefore, the work of literary experts, historians, scientists, journalists, and museum workers is of great value in order to convey the names of those who have been pushed out of the information field for a long time to the broad sections of society, and especially to the youth audience.

## Список посилань

- Анотація фільму «Охоронець музею» (1929). *Кіно*, 20, 15.
- Адельгейм, С. (1932). Режисер П. Долина. *Кіно*, 9–10, 12.
- Веденєєв, Дмитро (2012, Грудень 26). Політичні репресії 1920-1980-х та проблеми формування національної пам'яті. *Історична Правда*. <https://www.istpravda.com.ua/research/50db659307b77/>. Дата звернення: 28.11.2023.
- Гірняк, Й. (1982). *Спомини*. Богдан Бойчук (Упоряд.). Сучасність.
- Гудран, Ж. [Ю. Смолич] (1927). В театрі «Березиль»: «Король бавиться». *Нове мистецтво*, 12/13, 6–7.
- Єрмакова, Наталя (2012). *Березильська культура*. Фенікс.
- Кавалерідзе, Іван. Тіні. (2005). В *Микола Шудря. Геній найцивілішої проби*. (с. 213). Юніверс.
- Обвинительное заключение по следделу № 83968. ЦДАГО. Ф. 263. Оп. 1. Спр. 83968. Арк. 15.
- Полідович, Олена (2021, Травень 16). Розстріляний «Кармелюк». Історія Степана Шагайди. *Історична Правда*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2021/05/16/159494/>. Дата звернення: 10.11. 2023.
- Протоколи Правління Всеукраїнського фотокіноуправління (1922–1930 рр.)*. Р. Росляк (Упор., коментарі, примітки). Ліра К.
- Ревуцький, Валеріян (1989). *Леся Курбас і театр. Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників — документи*. В. Ревуцький (заг. редакція, передмова і прим.). Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка.
- Смолич, Юрій. «Золоте дерево». *Нове мистецтво*, 24. Цит. за: Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників — документи (1989). О. Зінкевич (Упор.) (с. 535). Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка.
- Суший, Олена (2014). Проблема колективної травми в українському соціумі та пошук стратегії її опанування. *Наукові записки ІІІЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України*, 6(74), 19.
- Театр Леся Курбаса (1923, серпень). *Нова громада*, 2, 104.
- Ушаков, Н. (1928). На Одеській фабриці. «Перлина Семираміди». *Кіно*, 9, 9.
- Шагайда, Олександр (2015). Спогади про батька. Публікація Людмили Новикової. *Кіно-Театр*, 6.
- Шагайда, Степан (2017). Заява начальнику обласного управління НКВС. В *Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи* (Вип. 5, сс. 101–102). Редакція журналу «Кіно-Театр», АРТК-НИГА.
- Шевельов, Ю. (Юрій Шерех) (2001). *Я — мене — мені... (і довкруги). Спогади 1. В Україні*. Видання часопису «Березиль». Видавництво М. П. Коць.
- Протокол допиту Бориса Тягна. 7. 09. 1938. *Архів управління Служби безпеки України у Харківській області*. Ф. 1–3.

## References

- Brief synopsis of the film *The Museum Guard* (1929). *Kino*, 20, 15. [In Ukrainian].
- Adelheim, E. (1932). Director P. Dolyna. *Kino*, 9–10, 12. [In Ukrainian].
- Vedieniev, Dmytro (December 26, 2012). Political Repressions of the 1920s-1980s and the Problems of Forming National Memory. *Istorychna Pravda*. <https://www.istpravda.com.ua/research/50db659307b77/>. Accessed: 28.11.2023. [In Ukrainian].
- Hirniak, Y. (1982). *Memoirs*. Bohdan Boichuk (Ed.). Suchasnist. [In Ukrainian].
- Hudran, Zh. [Yu. Smolych] (1927). In the Berezil Theater: “The King is playing”. *Nove mystetstvo*, 12/13, 6–7. [In Ukrainian].
- Yermakova, Natalia (2012). *Berezil culture*. Feniks. [In Ukrainian].
- Kavaleridze, Ivan. Shadows. (2005). In *Mykola Shudria. The genius of the highest order*. (p. 213.). Yunivers. [In Ukrainian].
- Indictment bill on the case No. 83968. *Central State Archive of Public Associations of Ukraine*. F. 263. Op. 1. Case No. 83968. P. 15. [In Russian].
- Polidovych, Olena (May 16, 2021). Shot “Karmeliuk”. The story of Stepan Shahaida. *Istorychna Pravda*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2021/05/16/159494/>. Date of access: 10.11. 2023. [In Ukrainian].
- Protocols of the Board of the All-Ukrainian Photo and Cinema Administration (1922-1930)*. R. Rosliak (ed., comments, notes). Lira K. [In Ukrainian].
- Revutskyi, Valeriian (1989). *Les Kurbas and the Theater. Les Kurbas in theatrical activity, in the eyes of contemporaries — documents*. V. Revutskyi (general edition, foreword and notes). Ukrainiske Vydavnytstvo “Smoloskyp” im. V. Symonenka. [In Ukrainian].

- Smolych, Yurii. "Golden Belly". *Nove mystetstvo*, 24. Quoted in: Les Kurbas in theatrical activity, in the eyes of contemporaries — documents (1989). O. Zinkevych (ed.) (p. 535). Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka. [In Ukrainian].
- Sushyi, Olena (2014). The problem of collective trauma in Ukrainian society and the search for a strategy to overcome it. *Naukovi zapysky IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, 6(74), 19. [In Ukrainian].
- Les Kurbas Theater (August, 1923). *Nova hromada*, 2, 104. [In Ukrainian].
- Ushakov, N. (1928). At the Odesa Factory. "The Pearl of the Semiramis". *Kino*, 9, 9. [In Ukrainian].
- Shahaida, Oleksandr (2015). Memories of my father. Publication by Liudmyla Novikova. *Kino-Teatr*, 6. [In Ukrainian].
- Shahaida, Stepan (2017). Statement to the Head of the Regional Department of the NKVD. In *Repressed Filmmakers. Actual memory: Articles and documents* (Issue 5, pp. 101–102). Redaktsiia zhurnalu "Kino-Teatr", ARTKNYHA. [In Ukrainian].
- Shevelov, Y. (Yurii Sherekh) (2001). *I — me — for me... (and around). Memoirs 1. In Ukraine*. Vydannia chasopysu "Berezil". Vydavnytstvo M. P. Kots. [In Ukrainian].
- Protocol of interrogation of Borys Tiahno. 7. 09. 1938. *Archives of the Department of the Security Service of Ukraine in the Kharkiv region*. F. 1–3. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 05.01.2024

**Л. І. Брюховецька**

старший викладач, кафедра культурології, Національний університет «Києво-Могилянська академія», керівник Навчальної культурологічної лабораторії, головний редактор журналу «Кіно-Театр», м. Київ, Україна

**L. Briukhovetska**

Senior Lecturer, Department of Cultural Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy, Head of the Educational Cultural Laboratory, Editor-in-Chief of the Cinema-Theater magazine, Kyiv, Ukraine

## «ТАКОЮ ВІН МЕНЕ ЛЮБИВ» — ТО ПРОМОВЛЯЮТЬ ЇЇ ОЧІ... (ОБРАЗ ЛИКЕРИ ПОЛУСМАК У ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА)

**В. А. Герасимчук**

Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», м. Київ, Україна  
valandr1313@gmail.com

**V. Herasymchuk**

National Technical University of Ukraine  
"Ihor Sikorskyi Kyiv Polytechnic Institute", Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-8896-8478>

*Присвячується Герейло Світлані Олександрівні*

**В. А. Герасимчук.** «Такою він мене любив» — то промовляють її очі... (Образ Ликери Полусмак у житті та творчості Тараса Шевченка)

У статті розглянуто драматичну історію взаємин Тараса Шевченка і Ликери Полусмак та її віддзеркалення в ліричній поезії останнього творчого періоду Тараса Шевченка, у т. зв. Ликериному циклі. Лінгвофілософський аналіз періоду зародження, розквіту і згасання почуття, що об'єктивізує різні екзистенційні стани Тараса, презентує нові смислові акценти в реальній історії взаємин і у творчості поета. Творче піднесення митця, спричинене посиленням почуття кохання, відкарбувалося в поезії «Ликері», її портреті; екзистенціали зневіри в буттєвому контексті простежуються в поезії «Барвінок цвів і зеленів...» і, зрештою, екзистенціали розпачу і усвідомлення неминучої самотності оприявнюються в поезії «Л». Мета статті: розкрити глибинну суть істинних взаємин Тараса і Ликери. Особлива увага в статті приділена духовному й душевному пориву Ликери після смерті Тараса. Наголошується, з якою великою людською жертовністю вона віддавала шану і прихильність людині, яку, на жаль, свого часу так легковажно втратила, і тільки глибоко усвідомивши провину за втрачене щастя, довгі роки зігрівала «самотню хату» Тараса.

**Ключові слова:** *драматична історія, поетичний твір, ліричний герой, лірична героїня, екзистенціали кохання, зневіри, роздратованості, розпачу, самотності.*

**V. Herasymchuk.** “That’s how he loved me” — that’s what her eyes say... (The image of Lykera Polusmak in the life and works of Taras Shevchenko)

The article is devoted to consideration of the dramatic history of the relationship between Taras Shevchenko and Lykera Polusmak and its reflection in the lyrical

poetry of Taras Shevchenko’s last creative period, the so-called Lykera’s cycle.

**The relevance of the article** lies in the search for new semantic accents and in the real history of relationship and in the works of the poet, in his intimate lyrics. The whole story of the long-cherished and finally found but then suddenly lost paradise, which is partially transformed into somewhat existential meditative understanding of paradise as incomplete lonely place, is reflected in three poems of Shevchenko dedicated to these events and experiences. The linguistic and philosophical understanding of the period of birth, flourishing and fading of feeling objectifies the various existential states of Taras. Emotional, spiritual and creative elevation of the poet, caused by the strengthening of the feeling of love, is emphasized (poetry “To Lykera”, her portrait); the existential elements of despair and irritation are traced in the material context of epistolary sources, in the memories of eyewitnesses and creativity (poetry “The periwinkle bloomed and turned green...”) and, ultimately, the existential elements of despair and awareness of inevitable loneliness are revealed (poetry “L.”). Lykera’s cycle continues in philosophical poems with frankly critical introspection of life journey and ironic anticipation of its end (“The summers of youth have passed...”, “If we had someone to sit down to eat bread with...”, “Why don’t we leave, niece, ...”).

**The purpose of the article** is to reveal the deep essence of the true relationship between Taras and Lykera, confirmed by the poet’s lyrics and bypassed by many researchers.

**The methodology of the theoretical analysis.** On the basis of the biographical approach, the complex life collision between lovers is revealed, caused by the provocative influences of Taras Shevchenko’s entourage.

Lord’s supremacy, emphasizing social inequality affected the breakdown in the relationship between Taras

and Lykera. Entourage of Taras never understood that in women he wanted to see something from his childhood memories, from his first childhood fascination with Oksana Kovalenko, who captivated his soul for the rest of his life: sincere feelings, natural beauty. He dedicated many poems to Oksana and often reproduced her bright image (“We together used to grow up, we used to love when we were children...”, “You didn’t pray for me”, “I was thirteen years old...”). In this, the views of Taras correlate with the views of Henri-Louis Bergson — the French philosopher, the representative of intuitionism and philosophy of life, according to whom, a person has only the past, which in the course of his/her further life shapes his/her present, determines the future exclusively from the view of the past, which is extrapolated in thoughts, in deeds, etc.

**The results.** Therefore, it becomes quite clear that the image of Oksana lived in Shevchenko’s soul all his life, he looked for her features in every woman with whom he dreamed of connecting his fate. The article substantiates Lykera’s spiritual and emotional impulse after the death of Taras. With great human sacrifice, she paid respect and affection to the person whom, unfortunately, she lost so carelessly at one time, and only after deeply realizing the guilt for the lost happiness, she warmed the “lonely house” of Taras for many years.

**Keywords:** *a dramatic story, poetic work, lyrical hero, lyrical heroine, existential themes of love, despair, irritation, despair, loneliness.*

**Актуальність теми дослідження.** Тарас Шевченко, поза будь-яким сумнівом, — знакова постань в українській культурі, зважаючи на його тернистий, страждальний життєвий шлях, на його самотній творчий спадок. Це персона, яка постійно потребує нових осмислення і переосмислення з метою щоразу нової актуалізації її духовно-естетичної ваги в сучасному гуманітарному знанні.

**Постановка проблеми.** Однією з улюблених естетико-філософських ідей творчості Тараса Шевченка є ідея раю (і пекла). Це — одна із провідних культурних універсалій. Саме вона лежить у підґрунті його естетичної картини світу, в основі смислових глибин його нескінченних дум. Особлива сила впливу ідей Шевченка полягала в тому, що він їх виражав через поетичний світогляд засобами художньої творчості — думки його розгортаються як художні, як своєрідні смислообрази, а ставлення до світу завжди

було ліричним. Саме на ідеї раю базуються всі софійні проекти «нового життя» поета з його культурними константами: українська хата, «садок вишневий коло хати...», близька духом наречена, мати з дитяточком малим, тихі радіощі подружнього життя.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Багато дослідників присвячували свої праці жіночій темі в житті і творчості Тараса Шевченка, зокрема, Т. Бовсунівська (1999), Ф. Кейда (2003), Л. Новиченко (2003), А. Ткаченко (2003; 2013), Н. Чамата (1996; 2014), О. Б. Будник (2017).

Розглядаючи образи жінок, інтимну лірику, а також художні портрети, присвячені їм поетом, названі автори досліджень актуалізують і міфологізують жіночі образи й, зокрема, образ Ликери, ставлячи його в один ряд з іншими. Ми ж у своїй статті виокремлюємо саме образ Ликери, підкреслюючи її особливий статус у житті і творчості поета. Це була і велика трагедія, і велике непорозуміння. Тарас Шевченко через свій характер, через вікову невпевненість сам доклав зусиль до приборкання почуттів до Ликери (або ж навпаки — не доклав до збереження), позбавивши себе родинного життя. Хоча творчий і буттєвий контекст поета, на нашу думку, є переконливим свідченням того, що він її по-справжньому любив.

**Мета статті** — на основі культурологічного підходу до життя і творчості поета, їх лінгвофілософського аналізу висувати думку про реальність його щирого почуття до Ликери і реальність її щирого запізненого каяття.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Наприкінці життя Тарас Шевченко, пройшовши тернистий, страдницький шлях, найвищі почуттєві прояви, найглибинніші порухи своєї душі спрямував на творення свого особистого омріяного раю, на реальне оприявлення його у своїй, на Україні милій, у своїй хатині, із садком вишневим, зі своєю коханою жінкою. І таку жінку, Ликеру, на його переконання, він знайшов на початку 1860 року. Вона жила в домі сестри знайомого Шевченка М. Я. Макарова, куди часто навідувався Тарас. Улітку (після від’їзду своїх панів за кордон) Ликера жила в Стрельні під Санкт-Петербургом на дачі Надії Забіли, Шевченко зачастив і туди, привозив Ликері дарунки,



і там 27 липня запропонував Ликері Полусмак вийти за нього заміж (Жур, 2003). Ликера Полусмак у листах до свого господаря М. Я. Макарова також просила дозволити їй вийти заміж за Шевченка (Жур, 2003).

Уся історія омріяного знайденого раю, а згодом раптово втраченого, що частково трансформується на ближче до екзистенційного медитативного розуміння раю як неповного самотнього раю, набула свого віддзеркалення в трьох поезіях Шевченка, присвячених цим подіям і переживанням.

Перша поезія, присвячена Ликері, так і називається — «Ликері» («Моя ти люблю, мій ти друже»). Вона розкриває вільнолюбну суть ества закоханого поета, яке він так само хоче бачити у своїй коханій. Ось який спогад залишив син господині Ликері:

«Якось він (Тарас — ред.) написав матері, прохаючи її відпустити з ним Ликеру в місто за покупками... Мати відмовила, природно побоюючись відповідальності, взятої на себе стосовно молодій дівчини. Тоді Шевченко приїхав сам і особисто став просити матір про це. Вона й тут йому категорично відмовила. Він розгнівався й іронічно запитав:

– А якби ми повінчані були, то пустили б?  
– Звичайно, — заперечила мати, — яке б тоді я мала право утримувати її...

Страшно роздратований Шевченко підсів тут же до столу і одразу, згарячу, експромтом накидав відому поезію:

Моя ти люблю, мій ти друже.

Не ймуть нам віри без хреста... — спрямоване проти моєї матері»

(Кибальчич, 1890).

Тарас Шевченко завжди відкидав жорсткі догми християнської святенницької моралі. У цій поезії («Ликері» — 5 серпня 1860 р.) проявляється світорозуміння поета, так чи інакше пов'язане з поняттям і явищем гуманізму, відкритого добою Ренесансу, у підґрунті якого естетика сходиться до субстанційно-людського і особистісного, коли людина позбавляється церковного диктату, постає не рабом Божим, а проявом Божим, наділеним ренесансним духом поклоніння перед величчю людини та її індивідуальною свободою («Моя ти люблю! мій ти друже! / Не ймуть

нам віри без хреста, / Не ймуть нам віри без попа. / Раби, невольники недужі! / Заснули, мов свиня в калюжі, / В своїй неволі!). Тарас пропонує Ликері з надією, що вона з ним однієї крові, своє бачення вільнолюбства, незалежності від тих, хто підпорядковує своїй волі інших, а самі і є рабами. Він дає їй поради (Мій ти друже, / Моя ти люблю! Не хрестись, / І не кленись, і не молись / Нікому в світі! Збрешуть люде, / І візантійський Саваоф / Одурить! Не одурить Бог, / Карать і миловать не буде: / Ми не раби Його — ми люде!»). В останньому рядку втаємничено стрижневий смисл, пов'язаний не з людьми, не з церквою, не з посередниками Бога на землі, а з Богом у Ренесансному розумінні, вищою силою, для якого люди не раби, а «богорівні» люди, і саме такий Бог, має надію поет, допоможе їхньому з Ликерою щастю, їхньому такому жаданому омріяному земному раю («Моя ти люблю! усміхнись / І вольную святую душу / І руку вольную, мій друже, / Подай мені. То перейти / І Він pomoже нам калюжу, / Поможе й лихо донести / І поховать лихе дебеле / В хатині тихій і веселій») (Шевченко, 2001–2005).

Ця поезія з обнадійливими думками і замислами була написана в розквіті їхнього кохання. *Хатина тиха і весела* — це та така уявна й така очікувана сакральна локація ніби такого близького і такого здійсненого родинного раю в уяві Тараса Шевченка.

Тоді закоханий поет і художник намалював портрет Ликері (Шевченко, 1857–1861) (див. рисунок 1).

У портреті прочитується два сприйняття: художника своєї підопічної і дзеркально: самої підопічної художника. Ликера сприймає автора свого портрета з невідомою приємністю і допитливістю. Леде усміхнена, посмішка як для покоївки — відкрита, смілива, очі випромінюють ніжність і грайливу цікавість, у ній підкуповують природна зовнішність і природна внутрішня принадність. Художник також тепло сприймає Ликеру, на ній — білого кольору блуза, символ молодості і чистоти, стрічка на волоссі, слов'янський і український національний атрибут, який, можливо, сколихнув спогади про дитячі роки, про дівчинку Оксану. Відчувається, що портрет написаний зі щирими теплими



Рис. 1. Портрет Ликери, літо 1860 р.

почуттями і з любов'ю. Але кохання тільки зароджується і за певних обставин могло б зрости до справжнього діалогу душ, діалогу людей, які розуміють одне одного, розуміють мову кохання (це впливає зі смислового сюжету портрета). Проте цього, на жаль, не сталося — діалог не започаткував акт сакрального смислотворення — ні як діалог серця, ні як діалог культур. Така комунікативна ситуація героя спричинилася тим, що Тарас так і не зміг налаштуватися на хвилю душевного діалогу з Ликерою з різних причин і передовсім — у зв'язку з упередженим ставленням до шлюбу з Ликерою його оточення.

Ликера Полусмак — останнє кохання Тараса, остання його надія на родинну ідилію. Він зустрів її під завісу свого життя. 46-річний «наречений» із невтомною наполегливістю завойовував серце молоді 19-річної дівчини — його зусиллями її відпустили на волю, поет винайняв їй квартиру (хоча, правда, вона продовжувала бути покоївкою), засипав подарунками. Він навіть робив ескізи одягу для Ликери, за якими його шили у французькому магазині, зрештою, запропонував їй одружитися і переїхати в Україну.

Та складалося все не просто. Хоча поет, як міг, захищав свої щирі, глибокі почуття, мало хто зі знайомих Тараса схвалював його стосунки з

Ликерою. Тараса Шевченка в Санкт-Петербурзі знали як славетну людину — художника, поета, друга багатьох відомих людей Російської імперії, з-поміж них і земляки — українці. Багато хто з них не тільки не вірив, а й був переконаний, що і кохання, і шлюб між Тарасом Шевченком та покоївкою неможливий, тому що він нерівний. Його відмовляли від заручин.

Про свою ситуацію з Ликерою поет писав у листі до брата Варфоломія: «Я оце заходився жениться... Будуще подружжє моє зоветься Ликеря — крепачка, сирота, така сама наймичка, як і Харита, тільки розумніша од неї, письменна і по-московському не говорить. Вона землячка наша із-під Ніжина. Тутешні земляки наші (а надто панночки) як почувли, що мені Бог таке добро посилає, то ще трошки подурнішали. Івалтом голосять: не до пари, не до пари! Нехай їм здається, що не до пари, а я добре знаю, що до пари» (Шевченко, 2001–2005).

Так він думав, вірив у це і щиро надіявся, що зможе стати щасливим з Ликерою. Піклувався він і про її здоров'я. В одному з листів до Н. М. Забіли (серпень 1860 р.) читаємо:

«Любая Надежда Михайловна.

Передайте оце добро Ликері. Я вчора тільки почув, що вона занедужала. Дурна десь тьопала по калюжах та й простудилася. Пришліть з Федором мерку з її ноги. Закажу теплі черевики, а може, найду готові, то в неділю привезу.

Щирий ваш Т. Шевченко

[Пере]кажіть з Федором, чи лучше їй, чи ні»

(Шевченко, 2001–2005).

Об'єктивний, неупереджений портретний опис і більш-менш позитивну характеристику Ликери, на нашу думку, ми знаходимо в російського письменника Івана Тургенєва: «У пані Карташевської була покоївкою дівчина, малоросіянка, на ім'я Ликера; створіння молоде, свіже, трохи грубувате, не дуже гарне, але по-своєму привабливе, з чудовими білявими косами і тією чи то гордовитою, чи то спокійною поставою, яка властива її племені. Шевченко закохався в цю Ликеру і вирішив одружитися з нею; Карташевські спочатку дивом дивувались, але кінчили тим, що визнали її нареченою поета і навіть почали робити їй подарунки та шити придане; зі свого боку Шевченко старанно готувався до

весілля, до нового життя... Та Ликера сама передумала й відмовила своєму нареченому. Її, мабуть, злякали вже немолоді роки Шевченка... й крута удача; а оцінити високу честь бути дружиною народного поета вона була неспроможна» (Бородіна & Павлюка, 1982).

Земляк Ликери, дослідник Віталій Пригоровський став на захист молодій дівчині, акцентувавши на багатьох речах, зокрема на неприхованому лицемірстві і нещирості стосовно неї. Дорогий український наряд («Одних стрічок було на мені, — розповідала Ликера, — яких півсотні аршин та з десять низок намиста»), у який одягали покоївку, підкреслював Ликерину вроду для гостей лише з метою підтримання іміджу її господарів і господинь. Насправді ж, Ликера, за її словами, «ні з ким з тих панів не балакала, бо не мала права». (Згадаймо таку саму показову роль козачка Тараса в домі пана Енгельгардта). А коли Карташевські відбули за кордон і дівчину залишили за прислугу рідним борзнянським сестрам Надії Забілі та Олександрі Куліш, потреба піклуватись Ликерою одразу відпала. «Я тоді жила в Стрельні... — згадувала Ликера, — і було мені дуже погано...», ходила «в дірявих черевиках і обірвана». Панське оточення, щоб відвернути Ликеру від Тараса, буквально ополчилось проти неї. Особливо Олександра Куліш та Надія Забіла. «Як моя мати почула сю звістку, — читаємо спомин Забілиної доньки, — їй здавалось, що стеля звалилась на її голову... — Боже мій, — скрикнула вона, не тямлячись від горя і здивування, — що ви задумали, Тарасе Григоровичу?! Хіба ви не знаєте, що то таке Ликера?! І тут відразу, не роздумуючи, вона розказала йому про Ликеру, що знала недоброго, і стала його намовляти, щоб покинув свій чудний намір». «Панночки» опускалися до найбрудніших характеристик молодій дівчині: мала «чорну душу», ледача, неохайна, зухвала, вона вважала, що робить честь Т. Шевченкові, йдучи за нього. «Боже мій! Як він засліплений! Поет і проза! Він створив собі ідеал і не хоче поглянути (на Ликеру) простими очима, а нам так боляче за нього», — писала Олександра Кулішева. Під-

креслювали легковажність Ликери, її грубість, навіть (який жах?!) самостійність у вчинках, що не надто схоже на поведінку служниці, але наводить на крамольну думку, все ж таки було в ній щось від самодостатніх, вільнолюбних, лайливих, тобто гострих на язик українських жінок. На лайливі висловлювання не скупився і сам Тарас, коли зачіпали його хворі душевні струни. Та й болюча реакція на кпини панів, на їхнє зверхнє ставлення й принизлива залежність від них і для Ликери, і для Тараса Шевченка була нестерпною. Характери не в усьому, звичайно, але багато в чому були близькі. І навіть реакція на розрив є передбачуваною. Зі свого боку налаштували і Ликеру проти Тараса<sup>1</sup>.

Але Тарас чомусь настійливо, безоглядно йшов до своєї мрії, до свого райського щастя. І не знайшлося жодної доброї душі, яка поговорила б з поетом про його почуття, яка зробила б спробу дослухатися до молодій дівчині Ликери і допомогти обом відкрити двері до їхнього спільного майбутнього. Панська зверхність, підкреслення соціальної нерівності вплинули на розлад у стосунках Тараса і Ликери.

Оточення Тараса так і не зрозуміло, що в жінках він хотів бачити щось від його спогадів з дитинства, від його першого дитячого захоплення Оксаною Коваленко, яка полонила його душу на все життя: щирими почуттями, природною красою. Оксані він присвятив багато поезій і часто відтворював її світлий образ («Ми вкупочці колись росли, маленькими колись любились...», «Не молилася за мене»). Їй же присвячена поема «Мар'яна-черниця». А в поезії «Мені тринадцятий минало...» Тарас відтворив розмаїту палітру почуттів, у якій гармонійно злились воедино сприйняття природи, стан душі і перші прояви закоханості, що почали зароджуватися в ньому: «А дівчина при самій дорозі / Недалеко коло мене / Плоскінь вибирала / Та й почувала, що я плачу / Прийшла, привітала / Утирала мої сльози / І поцілувала...» (Шевченко, 2001–2005).

Анрі-Луї Бергсон — французький філософ, представник інтуїтивізму і філософії життя стверджував, що людина має лише минуле, яке

1. Див. докл. про обставини знайомства, заручини і наклепи та розрив Тараса Шевченка і Ликери: Бородіна, В. і Павлюка, М. «Спогади про Тараса Шевченка», 1982.

упродовж подальшого її життя формує її сьогоднішнє, визначає майбутнє виключно з погляду минулого, що екстраполюється в думках, у вчинках тощо (Бергсон, 1999).

Образ Оксани жив у Шевченковій душі все його життя, її риси він шукав у кожній жінці, з якою мріяв пов'язати свою долю.

У Тарасовій долі були й інші жінки, яким він присвячував поезії, але чомусь саме Ликера відкарбувалася в його серці спочатку як остання надія на сімейне щастя, а згодом — як душевна невиліковна рана, як безвихідна розпачлива приреченість. Ним була пережита «ціла гама... почуттів...», які вивершилися зойком «відчаєної людини» (Федченко, 1989).

Образ раю, раювання, райської насолоди в Тараса Шевченка завжди співвідноситься зі світом природи, її живої краси та з її вільним існуванням, в лоні якої Шевченко сформувався ментально як митець («Встала й весна, чорну землю сонну розбула, уквітчала її рястом, барвінком укрила; і на полі жайворонок, соловейко в гаї землю, убрану весною, вранці зустрічають... Рай та й годі!») (Шевченко, 2001–2005).

Ликера для Шевченка — це сама природа, органічно вкраплена в його пантеїстичні уявлення про світ, що, природна річ, і приваблювало поета. В одній із поезій, написаних після розриву з нею, з присвятою («Н. Я. Макарову на пам'ять 14 сентября») «Барвінок цвів і зеленів...», згорьована душа поета через образи природи змальовує свої відчуття втрати нареченої. На перший погляд, поезія малює контрастну пейзажну картину, з одного боку, райський текст («Барвінок цвів і зеленів, / Слався, розстилався...»), з другого — текст із негативною конотацією («Та недосвіт передсвітом / В садочок укрався. / Потоптав веселі квіти, / Побив... Поморозив...») (Шевченко, 2001–2005).

Змальована картина є не бароковою (як протистояння), а швидше романтичною, в якій, на відміну від барокової, знімається суперечність, але з позиції переважання не кращої сторони, а зі сторони, словами поета, недоброї, злої, — недосвіту, тобто приморозку.

Образ барвінку в українській культурі уособлював та й продовжує уособлювати протилежні значення: з одного боку, тривожні смисли — магичні, потойбічний світ, а то й смерть (не

випадково барвінок садять на цвинтарі, російською мовою він так і називається *могильник*), з іншого — нев'януче кохання, символ весілля, найпотаємніший образ сподівань і мрій Тараса про родинне щастя, чим він буквально снів.

Із цих ментальних значень барвінку випливають різні смислові картини, одна з яких — найпереконливіша: розквітле кохання було чимось (кимось) обірване. І це зрозуміло. Барвіночка (тобто кохання) шкода, а от чому шкода недосвіта, думка не розпрозорилася, спираючись на текст як на твір. Проте викликає подив скрушений мотив автора в останніх рядках поезії: шкода того барвіночка й недосвіта шкода. Барвіночка й нам однозначно шкода, а чому шкода недосвіту? Упевнено стверджуємо: без культурологічного чи семіотичного підходу до аналізу тексту ніхто не надасть осмисленої відповіді. Але якщо виходити на рівень культурологічного або семіотичного дослідження, де тексти розглядаються як «зв'язні знакові комплекси» (Ю. Лотман), що дозволяє, зокрема літературний текст, ставити в один ряд з іншими, невербальними текстами, і тоді текст справді постане «знаковим комплексом», своєрідним «конструктором» для думки, яка збирає з різних компонентів текст, у якому розкодовуються його різні смислообрази. Тобто культурологічні підходи до аналізу допускають і реальність, яка сприяє розпрозоренню смислів художнього тексту. Для цього з'ясуємо обставини написання поезії і особу того, кому присвячена поезія, а саме — «Н. Я. Макарову на пам'ять 14 сентября». Як виявляється, у «Більшій книжці» Тараса Шевченка спочатку була інша присвята: «Ликері на пам'ять 14 сентября», але потім поет густо закреслив ім'я Ликери й надписав зверху: «Н. Я. Макарову».

Образ недосвіту (у прямому значенні — ранок напровесні — до сходу сонця) — у непрямому — це панські плітки з приводу сватання Тараса до Ликери, наклепи на його кохану, загалом все те, що стояло на заваді його омріяному щастю. Йому шкода барвіночка, його втраченого раю. А недосвіта шкода, тому що до нього він відносить і свою молоду наречену, яка так потоптала його останні надії на родинне щастя («Та недосвіт передсвітом / В садочок укрався. / Потоптав

веселі квіти, / Побив... Поморозив...) (Шевченко, 2001–2005).

Закоханий поет присвятив Ликері дві поезії «Ликері» та «Л.», а в 1860 р. написав її портрет. На ньому зображена красива молода дівчина, яка знає собі ціну, з розумною посмішкою, з грайливими очима та непідробною зацікавленістю тим, хто її малював. Та й портрет Ликери, написаний Тарасом Шевченком, засвідчує аж ніяк не характерні риси служниці. Він став тим семантично-семіотичним комплексом, який розпрозорив глибинну суть їхніх стосунків, що її несвідомо, а то й свідомо прогледіли найближчі друзі і земляки поета.

Що ж насправді сталося? Дозволимо собі зіслатися на, здавалося б, подібну кульмінаційну ситуацію між героями роману «Жінка французького лейтенанта» англійського автора Дж. Фаулза. Головний герой роману англійський аристократ Чарльз Смітсон, людина вищого світу, зустрівши дивну, зневажену всіма жінку Сару Вудрафф, яку одні називають повією, інші — божевільною, одразу кинув виклик громадській думці. Він допомагає їй ціною втрати власної репутації, розриву з нареченою зі свого кола. Після близькості із Сарою був просто шокований її цноту і, попри класові упередження, вирішив одружитися з нею. Проте Сара, яка, здавалось би, мала б радіти цьому, тим більше, що вона з перших хвилин закохалася в Джона, щезла, не залишивши адреси. Знайшлася через декілька років, пояснивши своє раптове щезнення тим, що їй хотілося стати самодостатньою, незалежною, тобто вийти заміж не із вдячності Джону, а на рівних.

Ликера теж, на наш погляд, попри заручини з такою славетною людиною, як Тарас Шевченко, спостерігаючи косі погляди панянок і пань, слухаючи їх образи та докори, хотіла одружитися на рівних. Та усвідомивши, що цього не допустить «жіноче оточення» Тараса, яке всіляко чинило різні перешкоди, саме на зло їм, з бажанням якомога більше їм нашкодити почала поводитися ще зухваліше — до ночі ходила на вечорниці, співала, кокетувала із солдатами, згадувала Надія Забіла. Складається враження, що Ликера сама відштовхувала Тараса. Та проте

ніхто не знає про останню краплю, що спричинила непорозуміння в їхніх стосунках і, зрештою, остаточний розрив.

Як бачимо, за своїм психотипом Ликера схильна відповісти не надто делікатно. Тарас думав, що своїм ставленням, подарунками заслужив на вдячність. Однак для вільнолюбних, хай і служниць, це не завжди так, а інколи й принизливо. І така жінка, як Ликера, хоча і колишня кріпачка, образила самого Тараса Шевченка, причому, напевне, надто дошкульно, що поет (такий милосердний і душевний) образився до глибини душі. І, ясна річ, у відповідь спересердя вибухнув, «віддячив такою самою мірою». Він написав своїм знайомим, колишнім господарям Ликери Надії Забілі та Миколі Макарову «А те, що осталося в Ликери (йдеться про його дарунки. — *Авт.*), спалить, та й годі!» (Шевченко, 2001–2005). І ще: «Коли бить, то треба бить так, щоб боліло... Крім речей, котрі я вас просив спалить при її очах, треба, щоб вона заплатила на квартиру 14 руб., за ключ, нею загублений, — 1 руб.» (Шевченко, 2001–2005). Шевченко не міг просто залишити Ликеру, він хотів дістати її якнайдошкульніше, щоб хоч трошки відчула, як йому боляче («спалить при її очах»), його дріб'язковість, намагання принизити Ликеру, хоча як це парадоксально, але тільки засвідчувало глибину його переживань. Він так надіявся, малював в уяві близьке щасливе раювання з Ликерою у власній хаті. Та Ликера своїм життям розпорядилась сама. Як завжди алегорично і лапідарно розкрила смисл драматичного кульмінаційного моменту в стосунках Ликери і Тараса Ліна Костенко висловлюванням, яке одразу стало крилатим: «А коли безсмертя впало на Ликеру, вона якраз по бублики пішла...» На жаль, «бублики» не припали до смаку, виявилися «черствими і пересоленими». І Ликера жила далі тяжким життям. Та й Тарасові подальша його доля не приносила радості.

У поезії «Л.» («Поставлю хату і кімнату...»), написаній за два тижні до смерті Шевченка, відкарбувалися душевний біль від розриву з Ликерою та цілковита зневіра у нездійсненні мрії — удвох, укупочці облаштувати рай. До поета, зрештою, прийшло остаточне усвідомлення майбутньої вже тільки самотньої картини раю,

що і оприявнюється у фрагменті поезії: «Поставлю хату і кімнату, / Садок-райочок насажу. / Посіжу я і похожу / В своїй маленькій благодаті. / Та в одині-самотині / В садочку буду спочивати...»).

Тарас розуміє, що рай удвох для нього втрачено, і його згорьована, неприкаяна душа схиляється до екзистенційного раю в самотині, що його він, хоч як це парадоксально, також боїться втратити. І, як завжди, трансцендентна картина раю постає в Шевченка через смислообраз сну, у якому зринають милі й близькі його серцю образи, від яких віє теплом і спокоєм — образ матері та діточок: «Присняться діточки мені, / Веселая присниться мати, / Давне-колишній та ясний / Присниться сон мені!.. І ти!..» (Шевченко, 2001–2005). І головне — і ти!.. Ликера для нього — це роз'ятрена душевна рана, вона сниться йому, як та, хто закарбувався в серці назавжди попри його бажання викреслити її зі свого життя. Почуття Тараса надзвичайно сильні, будь-який спомин про неї надто щемливий для поета. Виникають побоювання: Ликера зруйнувала його великий рай, а тепер у сні може зруйнувати й малий його рай: «Ні, я не буду спочивати, / Бо й ти приснишся. І [в] малий / Райочок мій спідтиха-тиха / Підкрадешся, наробиш лиха... / Запалиш рай мій самотний» (Шевченко, 2001–2005). Але акцентоване в поезії, знеособлене «І ти!..» засвідчує, що в поета до кінця життя попри все почуття до Ликери не згаснули. Помиляються ті, хто так настійливо відвертав Тараса від Ликери, особливо тим, що він — поетична натура, а вона — прозаїчна дійсність. І в тому, що сталося, вина і їхня, не тільки молодій дівчині і немолодого закоханого поета.

Подальша доля Ликери спростовує хибні уявлення про неї. Останній період її життя підтверджує прояв її поетичної натури, у якому відбилося хоча і запізнале, але усвідомлення нарешті того, що доля її судила щастя, а вона «якраз по будлики пішла».

Це поезія, написана поетом за два тижні до смерті. Останнє його пристанище — омріяна оселя, висока круча, Дніпро біля порога «хати» і Ликера.

Чорновий автограф, написаний на окремому аркуші, М. В. Гербель (знайомий Тараса Шевченка,

поет і перекладач) вклеїв до свого альбому з нотаткою про обставини, за яких до нього потрапила ця чернетка: «Автограф, подарований мені покійним Шевченком тижнів за два до смерті. “Ось вам на пам'ять мої останні вірші, — сказав він, — я щойно написав їх і дарую їх вам, перекладачеві мого „Кобзаря“». Тут М. В. Гербель припустився хронологічної неточності: оскільки вірш написано наприкінці вересня 1860 р., то або М. В. Гербель бачився з Шевченком не «тижнів за два» до його смерті, або ж поет подарував йому не щойно написаний вірш (Доманицький, 1908; Павлюк, 1976).

Після розриву з Ликерою творчість Тараса набула незворотних мотивів трагізму, затьмарених заглибленістю в особисті переживання, передчуттям неминучої щемливої самотності. Ці поезії викликають моторошні відчуття втраченої назавжди не тільки надії, а й віри в облаштування свого душевного простору («Минули літа молодії...», «Якби з ким сісти хліба з'їсти...» та інші тексти). «Холодним вітром» віддає від поезії «Минули літа молодії», де поет відтворив стан обледенілої душі, яку вже ніхто, ніщо і ніколи не відігріє: «Минули літа молодії, / Холодним вітром од надії / Уже повіяло. Зима!..» (Шевченко, 2001–2005). Образ зими зумовлюється станом приреченої самотності: «Сиди один в холодній хаті, / Нема з ким тихо розмовляти, / Ані порадитись Нема, / Анікогісінко нема! / Найжахливіше те, що помирає остання надія, спливає, як лист за водою: Не жди весни — святої долі! / Вона не зійде вже ніколи / Садочок твій позеленить. / Твою надію оновить!.. / ... Сиди / І нікогісінко не жди!..» (Шевченко, 2001–2005).

В іншій поезії надривним внутрішнім мовчазним криком відлунюють ті ж самі нестерпні мотиви самотності: «Якби з ким сісти хліба з'їсти, / Промовить слово, то воно б, / Хоч і як-небудь на сім світі, / А все б таки якось жилось. / Та ба! Нема з ким. Світ широкий, / Людей чимало на землі... / А доведеться самотним / В холодній хаті кривобокій / Або під тином простягтись» (Шевченко, 2001–2005). Ці ж мотиви приреченої самотності привели поета до розпачливого кроку, спричиненого усвідомленням наближення до неминучого — прощання зі світом. У поезії «Чи не покинуть нам, небого...» він створює

художню реальність, позабуттєву ситуацію, яка стає предметом трансцендентної свідомості. З почуттям гіркої самоіронії, підсумовуючи земне життя, поет виводить себе за межі буттєвого кола, повертає обличчям до потойбіччя, майбутнього, що трансцендується звертанням до вічності, яка як романтична іронія постає в потішному трансформованому образі минулого — «веселої хати». Супутницею в цю останню путь він обирає таку ж нещасну — свою куму: «Чи не покинуть нам, небого, / Моя сусідонько убога, / Вірші нікчемні віршувать, / Та заходиться ристувать / Вози в далеку дорогу, / На той світ, друже мій, до Бога, / Почимчикуєм спочивать. / Втомилися і підтоптались, / І розуму таки набрались, / То й буде з нас! Ходімо спать, / Ходімо в хату спочивать... / Весела хата, щоб ти знала!..» (Шевченко, 2001–2005).

Дослідник П. Зайцев, який скрупульозно вивіряв фактографію життя і творчості Тараса Шевченка, залишив ґрунтовну працю про поета, слушно зауважив про стосунки Тараса і Ликери: «Ні про один з інших моментів Шевченкового життя не збереглося стільки матеріялів, скільки про цей трагічний епізод. А проте в усьому цьому багатющому “архівному фонді” стільки неясного, заплутаного, суперечливого та загадкового, що критично розібратися в ньому і вилуцтити всю правду до кінця не лише важко, а в деяких окремих моментах просто неможливо» (Жур, 2003).

До сьогодні більшість дослідників схиляється майже до одноставної думки Шевченкового оточення про Ликеру: не пара вона Тарасові. Проте є й ті, хто повернув Ликері її справжнє чисте ім'я. Зокрема, згаданий вище дослідник В. Пригоровський, земляк Ликери, у своїй статті, залучивши спогади самої Ликери, і глибоко й об'єктивно проаналізувавши життя та стосунки її з Шевченком, перебування в ролі покоївки в Карташевських, потім у «борзнянських сестер» Надії Забіли та Олександри Куліш у Стрельні, означає резонне запитання: «А сам Шевченко — пара?» Чомусь це риторичне твердження делікатно обходять, за замовчуванням: геній — завжди пара. Дослідник на основі фактів обґрунтовано доводить спланованість «земляків» Шевченка стосовно дискредитації моральної

поведінки Ликери. Слушним питанням залишилося, кого ж вони хотіли запропонувати в ролі нареченої Шевченкові замість Ликери. А така думка простежується за їхніми «дружніми» наклепами на молоду дівчину не з їхнього кола.

Як насправді пережила розрив з Тарасом Ликера — складно сказати, але те, що його образ жив у її серці після їхнього розлучення, засвідчує подальша доля жінки. За спогадами, Ликера, почувши звістку про смерть Тараса, побігла через Неву й провалилася під лід. Її врятували. Лікувалася майже третину року. Після цього вона з Петербурга переїхала в Царське Село, де вийшла заміж за перукаря.

Не пізнавши щастя зі своїм чоловіком, мабуть, все ж таки до неї прийшло запізнеле усвідомлення, що, напевне, це щастя було поруч, та з її вини, коли раптом розірвала заручини, оминуло її долю. Достоту зрозуміло, що Тарас ніколи не йшов з голови, не випадково жінка потай від рідних збирала кошти на відвідини його могили.

Після смерті чоловіка, коли діти підросли, Ликера спочатку тільки навідувалася до Канєва. Згодом перебралася назавжди, щоб до кінця свого життя каятися про непоправний свій вчинок і до останнього свого дня доглядати могилу любого їй Тараса на Чернечій горі. У книзі народних відгуків, яка постійно лежала у світлиці перед портретом Шевченка, її власноручний запис свідчить також багато про що: «13 мая 1905 року приїхала твоя Ликера, твоя любя, мій друже... Подивись на мене, як я каюсь...»

Місцеві діти прозвали її: «Тарасовою нареченою». Уся в траурному вбранні, Ликера годинами просиджувала біля могили, плакала. Справляла панахиду по Тарасові, клала на могилу хлібину, яблука, цукерки, роздавала гостинці тим, хто приходив скласти шану поету. Зі спогадів письменника канівчанина Олекси Кобця: «Кожного дня... неодмінно заставав стареньку коло могили, де вона з гордо піднесеною вгору головою і задивленим у далину, за Дніпро, поглядом, годинами проходжувалася стежками попри могилу. А коли прочан збирався більший гурт, раптом припадала до могили ниць, розпростирала руки, як птах на льоту, і так непорушно вилежувала по годині й більше» (Тарахан-Береза, 1998; Дудар, 2017).

Чи грала Ликера роль покаяльниці, що їй закидали нові «доброзичливці і заздрісники», чи щиро каялася, ми не братимемо на себе категорично щось стверджувати. Єдине, що можна зауважити: Ликера з великою людською жертовністю віддала шану і прихильність людині, яку, на жаль, свого часу так легковажно втратила, а тепер, усвідомивши провину за втрачене щастя, довгі роки зігрівала «самотню хату» Тараса.

Зацікавленість Ликерою Полусмак виявляли відомі діячі української культури, відвідуючи її в Каневі: артисти Г. П. Затиркевич, Л. П. Ліницька, Л. Квітка, донька відомого поета і драматурга Л. М. Старицька, яка Ликеру опікувала до самої її смерті. З нею зустрічалася в Каневі і Олена Пчілка (мати Лесі Українки). Підтримував зв'язки з Полусмак відомий археолог М. Ф. Біляшівський, про що свідчать адресовані йому листи Ликери Іванівни. За спогадами правнука Тараса по сестрі Катерині письменника Д. Ф. Красицького, він ще підлітком неодноразово відвідував поетову наречену в Каневі разом із батьком.

Переживши свого коханого на 56 років, Ликера Полусмак закінчила свої дні в канівській богадільні. 4 (17) лютого 1917 р. її не стало. Ликера просила поховати її на Монастирці, урочищі, найближчому до Чернечої гори. Однак поховали Ликеру в іншому місці. Тривалий час нічого не було відомо про могилу «Тарасової нареченої». Її віднайшла аж 1982 р. З. Тарахан-Бережа, завдяки місцевому мешканцю Бондаренку, якого Ликера в дитинстві врятувала, тому він і доглядав її поховання. Зусиллями згаданої дослідниці 1989 р. на могилі поставлено новий пам'ятник, на якому закарбували такі слова: «Тут поховано наречену Тараса Шевченка Ликерію Іванівну Полусмакову (1840–1917)» та рядки з поезії Тараса Шевченка «Барвінок цвів і зеленів...». З 1991 р. могилу Л. І. Полусмак визнано пам'яткою історії.

Найповніші відомості про Ликерину долю і про її перебування в Каневі збирила дослідниця З. Тарахан-Бережа (1998). Найперше, чим ми завдячуємо їй, це відновленням чесного імені та істинного портрета Ликери. На основі численних спогадів, свідчень, перевірених фактів, З. Тарахан-Бережа дійшла справедливого висновку: «... те, що сказав народ про Шевченкову наречену,

діаметрально протилежне тому, що сказало про неї поетове оточення» (там само, 1998). Ликера працювала все життя. Вона була швачкою: шила верхній і спідній одяг, вишивала. Отже, не була тим ледащом, як про неї відгукувалися наші «щирі» земляки, не була нечепурею, розпусницею, мала пристойний вигляд. До глибокої старості не втрачала своєї привабливості. «Єдине, що залишилося від неї на згадку людям, — написала З. Тарахан-Бережа, — ... рушник, майже чотириметровий, з домотканого полотна ... з вишитою посередині літерою її імені. Над нею — круглий віночок, а збоку — півні ... За переказами відомо, що Тарас Шевченко хотів мати на весіллі саме рушник із півнями» (Дудар, 2017).

**Висновки.** Тарас Шевченко присвятив Ликері Полусмаковій три поезії і художній портрет. Поезія «Ликері» написана під час розпалу їхнього кохання, у якій жевріла надія поета на близьке і незворотне щастя. Поезія «Барвінок цвів і зеленів...» змальовує відчуття поета від втрати нареченої, за якою поет сумує і щиро жалкує, що так сталося. У поезії «Л.» («Поставлю хату і кімнату...»), написаній за два тижні до смерті Шевченка, відкарбувалися душевний біль від розриву з Ликерою та цілковита зневіра в нездійсненні мрії — удвох, укупочці облаштувати рай.

У художньому портреті Ликери оприявнилися істинні почуття Тараса, на які вона повною мірою відповіла після його смерті. Її вчинок набуває емоційно-екзистенційного сенсу, що виводить художні тексти Тараса Шевченка на онтологічний вимір, буття художності проявляється в найсуттєвішому — «людському», «людяному». Ликера через потрясіння, переживання, спокуту і каяття приходить до усвідомлення (можливо, ірраціонального) величі й самого Тараса і його хай неоціненого свого часу, але щирого почуття любові до неї. Своєю жертвовною присутністю, перебуванням упродовж років (близько 10) поруч свого коханого, вона віддала сповна йому свою шану і любов.

Талановита поетеса Світлана Герейло написала поезію «Портрет Ликери Полусмак», у якій, на наше переконання, розкрила істинний підтекст стосунків між Тарасом і Ликерою. І підтверджує це портрет коханої, написаний поетом: «Такою



він мене любив» — то промовляють її очі, / як дві зорі в темноті ночі, / З такою з серцем говорив... / І так любив, що аж прокляв... / І не знайшов у серці для прощення / Ні слова, ні добра, ні одкровення, / А я ж була тоді дівчачою. / дурним, невільним і знадливым, / І не вгадала, що то є / Єдине щастячко моє!.. І тільки сум в куточках

уст / І чорних брів чайні крила... / Такою ти для нас лишилась, / Такою він тебе любив».

**Перспективи подальших досліджень.** Подальші дослідження Шевченківської інтимної лірики, поза сумнівом, відкриють можливості для висвітлення ще незнаних іпостасей великого поета, які водночас збагатять сторінки культури України.

### Список посилань

- Бергсон, А. (1999). *Творча еволюція. Матерія і пам'ять*. Харвест.
- Бовсунівська, Т. (1999). *Художня концепція жінки в творчості Тараса Шевченка*. Дивослово.
- Бородина, В., & Павлюка, М. (1982). *Спогади про Тараса Шевченка*. Дніпро.
- Будник, О. Б. (2017). Кохання в драмі життя Тараса Шевченка. *Обрії*, 1 (44), 7–10. [https://ippo.if.ua/images/stories/Obrii\\_2013/obrii\\_2017\\_1.pdf](https://ippo.if.ua/images/stories/Obrii_2013/obrii_2017_1.pdf)
- Доманицький, В. (1908). *Україніца в альбомі М. Гербеля*. ЗНТШ.
- Дудар, О. (2017, Березень 09). Невідомий Шевченко: останні наречені поета. *Дивись Info*. <https://dyvys.info/2017/03/09/nevidomyj-shevchenko-ostanni-narecheni-poeta/>
- Жур, П. (2003). *Труди і дні Кобзаря*. Дніпро.
- Зайцев, П. (2004). *Життя Тараса Шевченка*. Обереги.
- Кейда, Ф. (2003). «Подай їй долю на сім світі...»: (Проблематика жіночої лірики Тараса Шевченка). *Наука і сучасність: збірник наукових праць* (Т. 37, сс. 113–121).
- Кибальчич, Н. (1890). *Воспоминания о Т. Г. Шевченко: Из рассказов моей матери*. Киевская старина.
- Новиченко, Л. (2003). *Лірика Тараса Шевченка*. Слово і час.
- Павлюк, М. (1976). Шевченко і Гербель. *Збірник праць двадцять першої та двадцять другої наукових шевченківських конференцій*, 155.
- Пригоровський, В. (2013). До питання про Шевченкову «любову» з-під Ніжина. *Сіверянський літопис: всеукраїнський науковий журнал*, 4/6, 52–59.
- Тарахан-Береза, З. (1998). Скорботна постать на Шевченковій могилі. *Святиня. Науково-історичний літопис Тарасової гори*, 173–180. Родовід.
- Ткаченко, А. (2003). Спокуса і спокута: фактажний і моральний фон «Ликериного циклу». *Літературна Україна*, 24, 3.
- Ткаченко, А. (2013). Ликері (Аналіз та інтерпретація поезії Шевченка). *Шевченківська енциклопедія: в 6 т.* (Т. 3, сс. 744–746). НАН України.
- Федченко, П. (1989). *Тарас Григорович Шевченко*. Наукова думка.
- Чамата, Н. (1996). *Барвінок цвів і зеленів*. Слово і час.
- Чамата, Н. (2014). *Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації*. Києво-Могилянська академія.
- Шевченко, Т. (1963). *Повне зібрання творів у десяти томах*. Видавництво Академії наук УРСР.
- Шевченко, Т. (2001–2005). *Зібрання творів: У 6 т.* (Т.1, Т.2, Т.6.). Наукова думка.

### References

- Berhson, A. (1999). *Creative evolution. Matter and memory*. Harvest. [In Ukrainian].
- Bovsunivska, T. (1999). *The artistic concept of woman in the works of Taras Shevchenko*. Dyvoslovo. [In Ukrainian].
- Borodina, V., & Pavliuka, M. (1982). *Memories of Taras Shevchenko*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Budnyk, O. B. (2017). Love in the drama of Taras Shevchenko's life. *Obrii*, 1 (44), 7–10. [https://ippo.if.ua/images/stories/Obrii\\_2013/obrii\\_2017\\_1.pdf](https://ippo.if.ua/images/stories/Obrii_2013/obrii_2017_1.pdf). [In Ukrainian].
- Domanytskyi, V. (1908). *Ukrainica in the album of M. Herbel*. Notes of the Shevchenko Scientific Society. [In Ukrainian].
- Dudar, O. (2017, March 09). Unknown Shevchenko: the last brides of the poet. *Dyvys Info*. <https://dyvys.info/2017/03/09/nevidomyj-shevchenko-ostanni-narecheni-poeta/>. [In Ukrainian].
- Zhur, P. (2003). *Works and days of Kobzar*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Zaitsev, P. (2004). *The life of Taras Shevchenko*. Oberehy. [In Ukrainian].
- Keida, F. (2003). “Give her a fate on the seven worlds...”: (Problems of Taras Shevchenko's female lyrics). *Nauka i suchasnist: a collection of scientific works* (Vol. 37, pp. 113–121). [In Ukrainian].
- Kybalchych, N. (1890). *Memories of Taras Shevchenko: From the stories of my mother*. *Kievskaiia starina*. [In Ukrainian].

- Novychenko, L. (2003). Lyrics of Taras Shevchenko. *Slovo i chas*. [In Ukrainian].
- Pavliuk, M. (1976). Shevchenko and Herbel. *Collection of works of the twenty-first and twenty-second scientific Shevchenko conferences*, 155. [In Ukrainian].
- Pryhorovskiy, V. (2013). On the question of Shevchenko's "darling" from Nizhyn. *Siverianskyi litopys: all-Ukrainian scientific journal*, 4/6, 52–59. [In Ukrainian].
- Tarakhan-Bereza, Z. (1998). A mournful figure on Shevchenko's grave. *Sviatynia. Naukovo-istorychnyi litopys Tarasovoi hory*, 173–180. Rodovid. [In Ukrainian].
- Tkachenko, A. (2003). Temptation and Atonement: Factual and Moral Background of the "Lykera's Cycle". *Literaturna Ukraina*, 24, 3. [In Ukrainian].
- Tkachenko, A. (2013). Lykery (Analysis and interpretation of Shevchenko's poetry). *Shevchenkivska entsyklopediia: in 6 vols.* (Vol. 3, pp. 744–746). National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Fedchenko, P. (1989). *Taras Hryhorovych Shevchenko*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Chamata, N. (1996). Periwinkle bloomed and turned green. *Slovo i chas*. [In Ukrainian].
- Chamata, N. (2014). *Taras Shevchenko's lyrics. Analyzes and interpretations*. Kyiv-Mohyla Academy. [In Ukrainian].
- Shevchenko, T. (1963). *Complete works in ten volumes*. Publishing house of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Shevchenko, T. (2001–2005). *Collected works: In 6 volumes* (Vol. 1, Vol. 2, Vol. 6). Naukova dumka. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 07.03.2024

**В. А. Герасимчук**

доктор філософських наук, професор, кафедра української мови, літератури та культури, Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», м. Київ, Україна

**V. Herasymchuk**

Doctor of Philosophical Sciences Professor, Department of Ukrainian Language, Literature and Culture, National Technical University of Ukraine "Ihor Sikorskyi Kyiv Polytechnic Institute", Kyiv, Ukraine

## ТЕАТР-ІКІГАЙ ЯК ВИД ПРИЗНАЧЕННЯ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА КОНЦЕПЦІЮ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

**А. В. Трушевська**

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

**A. Trushevska**

Creative Postgraduate Student, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National  
University of Theater, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-5208-589X>

**А. В. Трушевська. Театр-ікігай як вид призначення: сучасний погляд на концепцію сценічного мистецтва**

У статті виконано аналіз останніх публікацій та досліджень і розглянуто деякі сучасні концепції театрального мистецтва, такі як «постдраматичний театр» та «театр спонтанності». У межах розвідки запропоновано концепцію «театру-ікігай» як театру нової генерації.

У процесі дослідження сучасного театру в контексті метафізичного простору ми дійшли висновку, що за основу роботи театрального простору взято принцип дзеркальної моделі співіснування, де зовнішнє являється лише відображенням внутрішніх процесів людини.

Також виявлено, що сприйняття глядачем класичного театрального дійства відбувається «за горизонталлю». У той час як театр-ікігай пропонує сприйняття інформації «за вертикаллю», тобто не через стимули, реакції та проєкції, а через глибинні трансформаційні процеси індивіда.

Як результат дослідження ми представили унікальну модель вистави, де рух актора відбувається за чакральним стовпом (від нижніх чакр до верхніх), «за вертикаллю», унаслідок чого він віднаходить свій ікігай або своє призначення, автоматично транслюючи його глядачеві.

**Ключові слова:** театр, ікігай, простір, модель існування, чакри.

**A. Trushevska. Ikigai-theater as a type of purpose: a modern view of the concept of stage art**

**The purpose of the article** is to analyze recent publications and research and to consider some contemporary concepts of theater art. We propose a new concept of theater art — “ikigai-theater” based on the human life purpose. The purpose of the article was to fulfill a number of tasks: to define the concept of “ikigai” and consider its main components; to identify the factors that

are the foundation for the formation of ikigai-theater; to integrate the concept of “ikigai” into the concept of theater. In our opinion, a concept of ikigai-theater can be a solution to the problem of separation between the director, actor and audience. We consider theater as a mirror model of coexistence and found out that establishing communication between the actor and the audience depends on the formation of a new type of actor. Who translates sincere love, so forming an emotional closeness with the audience.

**The methodology** of this article based on both the whole complex of ideas related to the object of research and a specific scientific toolkit formed by the multidisciplinary and methodological discourse.

**The results.** The research presented a new structure of the performance as a movement from the lower to the upper chakras. So the actors on stage go through a transformation from the lowest conditions of fear, anger, envy, and despair to state of bliss. Moving up the chakras “vertically”, the actor finds his or her ikigai, automatically transmitting it to the audience. Therefore, the concept of “ikigai-theater” is proposed as a theater of destination, where information is perceived “vertically”.

**The scientific novelty.** The main element of classical theater, the basis of its dramaturgy is a conflict. Ikigai-theater is a concept of non-conflict theater. As the scientific novelty we propose an opportunity for people to unite on a spiritual level. In this level the energies of love, friendship and bliss reign and there is no interpersonal conflict that manifests itself from the outside.

**The practical significance.** The materials of this article can be used in the theoretical and practical study of the concept of ikigai-theater as a new kind of theater art. As well as concept of ikigai-theater can become a theoretical basis for the formation of a new theater with the aim of clarifying, improving, and providing scientific and creative substantiation.

**Keywords:** theater, ikigai, space, model of existence, chakras.

**Постановка проблеми, її актуальність і зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми.** Сучасне театральне середовище пропонує великий спектр форм сценічного мистецтва. Це надає можливість митцям експериментувати в цій царині та зумовлює високий інтерес у науковому середовищі. Проте в театральному просторі продовжує існувати проблема роздільності актора та глядача, у межах якої діалог відбувається лише на поверхневому рівні зовнішнього плану, залишаючи глядача всередині байдужим. Така тенденція, ймовірно, спричинена переважно замкненим простором театральних митців, які ототожнюють себе з мистецтвом та реалізацією своїх потреб у цьому контенті, а не задоволенням потреб глядача.

Тема наукового дослідження — театр-ікігай як вид призначення — є актуальною, адже пропонує один із варіантів вирішення проблеми роздільності та розриву ланцюга режисер — актор — глядач. Розглядаючи театр у контексті дзеркальної моделі співіснування, ми встановлюємо зв'язок із практичними завданнями, такими як налагодження комунікації між актором і глядачем та виховання нового типу актора, котрий транслює щирі любов, формуючи емоційну близькість із глядачем. За такого енергетичного обміну утворюються довірливі стосунки між актором і глядачем, у межах яких виникає можливість дослідити власні внутрішні глибинні процеси, скорегувати когнітивні процеси і, як наслідок, відчуття свій «ікігай».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблемам сучасного театру приділена значна увага в працях сучасних науковців дослідників. Так, сценографічний аспект сучасного театру висвітлено в працях О. Островерх (Островерх, 2011) та Л. Бевзюк-Волошиної (Бевзюк-Волошина, 2014), музичний аспект — у праці С. Маценка (Маценка, 2009), проблеми театру в контексті соціокультурного простору розглянуто в працях М. Гринишиної (Гринишина, 2013) та О. Колісник (Колісник, 2016), інші аспекти (Левченко, 2014).

**Мета статті** — запропонувати нову концепцію театрального мистецтва — «театр-ікігай», яка базується на життєвому призначенні лю-

дини. Мета статті передбачала виконання ряду завдань: надати визначення поняттю «ікігай» та розглянути його основні складові; виявити фактори, що являються підготовчим фундаментом для утворення театру-ікігай; інтегрувати поняття «ікігай» у концепцію театру.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сценічне мистецтво ХХІ ст. пропонує нові театральні концепції. Класичний театр трансформується в метафізичний. Подібна тенденція викликає неабиякий інтерес серед науковців-дослідників. Відтак О. Танюк стверджує, що «постдраматичний дискурс — термін, який “перекочував” зі сторінок книги німецького дослідника театру Х.-Т. Лемана “Постдраматичний театр” (1999), — для свідомості деяких театральних критиків схожий на велике провалля, у якому зникає текст, зміст, сюжет, фабула, тобто вся класична драма в її аристотелевсько-гегелівському вигляді. Для інших же ця безодня означає те саме, що Порожнеча в буддизмі (шуньята). Саме там народжується Все. Нові форми, нове Очікування, новий театр, нове Слово. Новий спосіб театрального мислення» (Танюк, 2015, с. 162).

Натомість Б. Лазоренко пропонує розглянути концепцію театру спонтанності як комплексну арттерапевтичну технологію, що базується на ідеях Я. Морено та Б. Хеллінгера (Лазоренко, 2020, с. 44). Дослідник зазначає, що перший крок полягає у встановленні довірливого контакту керівника театру з акторами та глядачем, що стимулює прояв внутрішніх почуттів та актуалізує спонтанність дійства. Модель театру виявляється в спонтанному розгортанні своєрідних сюжетів життєвих історій учасників, які вони розігрують між собою. Відтак створюються умови для «нормалізації» і прийняття таких негативних станів, як тривога, страх, злість, вина, образа, спротив та інших у якості своїх власних захисників і помічників, вчителів і наставників по життю (Лазоренко, 2020, с. 46).

Отже, сценічний простір сучасності є сприятливим середовищем для інтеграції нових театральних концепцій. Тому в межах теми наукового дослідження, ми пропонуємо власний погляд на концепцію сценічного мистецтва.

Тривимірний план людського існування передбачає наявність двох величин — часу і простору. Саме з такої позиції ми сприймаємо зовнішню реальність, вектор погляду на яку визначає внутрішній стан індивіда. Театральне мистецтво діє за законами Всесвіту — мізансцени, темпоритм, візуальні та звукові ефекти утворюють нові форми матеріального світу. Тому розглянемо, з чого починається театр, та його дію за принципом дзеркальної моделі існування світу.

Дзеркальна модель співіснування знаходиться на метафізичному рівні, де зовнішнє являється лише відображенням внутрішніх процесів людини. Театр працює за тим же принципом. На сцені глядач бачить себе, точніше проєкції свого мозку. Проте для того, аби «дзеркало» було чистим та транслювало виставу без спалювань, необхідно підготувати простір або зробити його порожнім. «Щоб з'явилося що-небудь якісне, спершу треба створити порожній простір, — писав Пітер Брук. — Саме простір сприяє народженню нового явища, оскільки все, що стосується змісту, значення, вираження, мови, музики, може існувати тільки за умови свіжого і нового досвіду» (Брук, 2005, с. 10).

У чому полягала причина такого підходу до постановки вистави відомого британського режисера та що він мав на увазі, коли орієнтувався на простір, а не на актора чи глядача? Щоб наповнити простір необхідною інформацією, для початку необхідно очистити його від усього зайвого. У такий спосіб на тонких планах утворюється необхідне енергетично-інформаційне біополе, у котрому в подальшому стається магія театру. Важливою домінантою цього простору стає ланцюг з режисера — актора — глядача, де кожна одиниця відноситься до простору відповідно: режисер і простір, актор і простір, глядач і простір та дорівнює єдиному поняттю — людина і простір. Розглянемо простір у цьому разі як нейтральне явище, нейтральну енергію, якій учасники сценічного дійства надають певного забарвлення. Порожній простір являє своєрідну чорну діру всередині індивіда, з якої він створює те, що йому необхідно. Проте що є першопричиною створення продукту мистецтва? Першопричиною являється людина. Не було б

людей, не було б речей. Тому для того, аби режисерові створити не просто виставу, а сформувавши театральне середовище, необхідно всередині себе мати вихідну точку у вигляді порожнього простору. Звільнившись від культурно-інформаційного шуму, свідомість митця отримує доступ до підсвідомості. Так режисер через акторів стає якісним дзеркалом, яке відображає дійсність глядача без спалювань.

Театр як вид мистецтва намагається відповісти на екзистенціальні питання на кшталт «у чому сенс життя» та «як віднайти своє призначення», щоразу демонструючи персонажів, які, долаючи випробування, досягають своєї мети, яку на початку історії вони могли навіть не усвідомлювати. Приховане повідомлення надає глядачеві розуміння, що життєві процеси в будь-якому випадку коригуватимуть його дії, згідно із завданнями свого персонажа, тобто Душі. Проте постає важливе питання: чи може театр надавати істинні відповіді, коли, дивлячись на сценічну дію, глядач сприймає інформацію «за горизонталлю», яка переходить від зовнішнього об'єкта до внутрішнього, стимулюючи певні нейрони головного мозку для потрібних реакцій. У такій позиції театр постає не більше ніж зовнішній стимулятор. Ю. Легенький, О. Бойко, А. Госталюк зазначають, що сучасні театральні системи можна умовно поділити на горизонтальний і вертикальний тип, де горизонтальний тип орієнтовано на чуттєве сприйняття, на театр емпатії, вчування, вживання (Lehenkyi, Boiko, Hotsaliuk, 2023, с. 167). Натомість вертикальний тип, навпаки, звужує сцену до просценіуму, де місцезнаходження людини не визначено, а психологічному аспекту немає місця. «Це не так, як в давньогрецькій трагедії: герої негативні, герої позитивні, і сама доля розводить їх по епізодам і по вчинкам взаємодії. У сучасному театрі вертикаль має, власне, архетип перевернення, обертання» (там само, с. 167). Так, горизонтальний тип сприйняття орієнтований на лінійний дискурс, на послідовність події, в той час як вертикаль — на циклічний колоподібний або спіралеподібний дискурс, де злет і падіння відбуваються в стислих темпоральностях подій (там само, с. 167–168).

Переходячи до розгляду сприйняття сценічного дійства «за вертикаллю», ми наближаємось до розуміння концепції театру-ікігай, або театру-призначення. У цьому контексті ми розглядаємо не лише специфічно вихованих акторів та певний тип фігури режисера, а й реципієнта, який підготовлений до сприйняття інформації не через стимули, реакції та проєкції, а через глибинні трансформаційні процеси, тобто «за вертикаллю». Це схоже на свого роду містичний досвід, який актор може передати глядачеві лише коли сам пережив його. Подібний підхід виходить за межі театрального мистецтва та стає способом життя. Тому актор не грає на сцені, а транслює через себе те, чим він живе, тим самим на підсвідомому рівні допомагаючи глядачеві відчутти власне призначення. У звичайних умовах гри також видно, чим живе актор, проте на його трансляцію накладається картинка персонажа. Роль відводить увагу глядача від справжнього, фіксуючи її на ілюзіях. Отже, вистава ніяк не впливає на подальше життя глядача, не змінює його зсередини подібно до персонажа вистави. Лише показує варіативність дій та їх можливі наслідки, що стає приводом для обговорення, рідше — для переосмислення. Для того аби театр став середовищем внутрішніх позитивних трансформацій, звернемось до японського поняття «ікігай» та спробуємо інтегрувати цю концепцію в театральне мистецтво.

Сам термін «ікігай» введено в японську літературу Камією (1966) і має приблизний переклад — «мета життя», або «причина життя» (ікі — причина, гаї — життя). Його можна визначити як «відчуття, що отримує людина, яка робить щось корисне для суспільства, отже, відчуває, що життя варте того, щоб його прожити» (Sartore, Buisine, Ocnareescu, Joly, 2023, p. 387). Дослідження в різних галузях науки показали, що Ікігай покращує здоров'я і сприяє довголіттю, знижуючи ризики смертності. Концепція Ікігай внутрішньо пов'язана з унікальною японською культурою і належить до позитивної психології, яка, на відміну від звичайної, розглядає позитивні аспекти людської психіки: щастя, радість, оптимізм, мотивацію, довіру тощо.

У статті “An Integrated Cognitive-Motivational Model of Ikigai (Purpose in Life) in the Workplace”

(Sartore, Buisine, Ocnareescu, Joly, 2023) автори організують цю ідею в процес, який вони називають «інтегрованою когнітивно-мотиваційною моделлю ікігай» (“an integrated cognitive-motivational model of ikigai”). Дослідники концепції ікігай стверджують, що він може сприяти задоволенню семи потреб людини: виживанню, зростанню та змінам, життєвим цілям та мріям у контексті майбутнього, соціальному впливу (необхідність для іншого), свободі вибору, самореалізації (автономне зростання) і сенсу життя (почуття самоцінності). У спробі формалізувати ікігай, японський психолог М. Кумано визначає чотири фактори, описані як психологічні стани (життєствердження, сенс життя, життя й екзистенціальна цінність), а також п'ять когнітивних ціннісних механізмів, через які люди сприймають життєву гідність: осмислення минулого, встановлення цілей на майбутнє, заглибленість у позитивне теперішнє, прийняття і подолання негативних ситуацій (там само, р. 388). Так у результаті когнітивної корекції правильними мотиваційними переконаннями можна віднайти свій ікігай.

У наш час велика кількість людей стикається з депресією, що є наслідком відсутності сенсу в житті. Це може бути глибока депресія, яка супроводжується зовнішньою самоізоляцією, або поверхнева депресія з помірною соціальною активністю. На зовнішньому локусі контролю процеси протікають без відхилень. Індивід ходить на роботу, спілкується з друзями, має хобі, відвідує виставки, театр. Проте на внутрішньому плані його життя наче на повторі, де кожен наступний день нагадує попередній. Це призводить до того, що людина «відключається» від життєвого потоку, який здатен змінювати хід подій з метою еволюції, втрачає контакт із собою та починає регресувати. Так ми стикаємось з проблемою внутрішніх рівнів підсвідомості індивіда, яку може частково вирішити театр-ікігай.

Людина за своєю природою є транслятором, який приймає енерго-інформаційні потоки, трансформує їх згідно зі своєю якістю енергії та відправляє назад у зовнішній світ. Цей процес чимось нагадує танець, у якому один рух перетікає в інший і виникає щось нове. Утворюється

неперервний ланцюг режисер — актор — глядач. Таким чином, якщо режисер володіє певними техніками, то вони автоматично передаються його акторам, а через акторів — глядачеві. Так, маючи правильну когнітивно-поведінкову модель та відчуваючи своє призначення, режисер передає це по ланцюговій реакції, формуючи концепцію театру-ікігай.

Для детальнішого розуміння принципу роботи такого театру розглянемо схему «ікігай». Вона вміщує такі основні пункти, як: робота, пристрасть, місія та покликання (див. рисунок 1). Якщо звернутись до чакрального стовпа, то ми можемо провести відповідну аналогію.



Рис. 1. Схема ікігай

Робота — перша чакра (муладхара) відповідає за базові потреби та виживання. Пристрасть — друга (свадхістана) та третя (маніпура) — за задоволення та комунікації відповідно. Місія — четверта (анахата) та п'ята (вішудха) відповідають за сферу почуттів та творчу реалізацію відповідно. Покликання — шоста (аджна), сьома (сахасра) — за інтуїцію та божественну мудрість.

Отже, можна констатувати, що покликання розташоване на вищих рівнях, до яких можна дістатись лише у випадку проживання та відпрацювання нижніх. Такий підхід свідчить, що театральна діяльність, як і життєві процеси, які протікають усередині кожного з нас, поєднує в собі як земне, так і духовне, де одне не може існувати без іншого, і для того, аби досягнути свого ікігаю, необхідно пройти три нижніх рівня існування, на яких знаходяться виживання, гедоністичні задоволення та соціальні комунікації. Проте тимчасове перебування на нижніх

рівнях не означає, що сприйняття в ланцюгові режисер — актор — глядач протікає «за горизонталлю», адже увесь театральний процес від виховання акторів до комунікації з глядачем через виставу побудований за принципом «вертикалі». Структура вистави сформована таким чином, що актори проходять на сцені цей шлях трансформації від низинних переживань страху, гніву, заздрості, розпачу до станів блаженства. Рухаючись за чакральним стовпом за вертикаллю, актор віднаходить свій ікігай, автоматично транслюючи його глядачеві. Так утворюється театр-ікігай.

У контексті теми дослідження зазначимо чотири фактори, які являються підготовчим фундаментом для утворення театру-ікігай: створення дружньої атмосфери, емоційний контакт із глядачем, енергетичний зв'язок між театром і глядачем, ефект ланцюгового стану.

Театр є місцем, де все повинно бути орієнтовано на клієнта, від вхідних дверей до місця в глядацькій залі. Важливо створити атмосферу, у якій глядачеві буде комфортно і він не відчуватиме себе чужим у цьому просторі. У разі виникнення подібної ситуації режисерові важливо скорегувати атмосферу своїм щирим внутрішнім відношенням до глядача. Таким чином, театр стає дружнім середовищем, де кожен має можливість проявляти себе як йому хочеться, без упереджених поглядів. Так формується правильна атмосфера.

Часто ми спостерігаємо картину, де актори перебувають у своєму замкненому світі, працюючи не на глядача, а обслуговуючи свої потреби. Створюється своєрідна ілюзія, у якій актор відділений від глядача, повністю занурений у свого персонажа та взаємодію з партнерами. Утім, першочергове завдання актора — з'єднатись із глядачем, утворивши дружні взаємостосунки. Так формується емоційний контакт актора з глядачем.

Після того як сформовано сприятливе середовище, у якому глядачеві буде комфортно і він матиме можливість відкривати для себе інших людей, смакуючи благо соціалізації, з'являється необхідність у враженнях. За своєю природою людина прагне отримувати та ділитись враженнями, прагне любові й прийняття. Насичення

глядача враженнями може відбуватись за допомогою шоу-ефекту, методу «монтажу атракціонів» з певною кількістю кульмінацій, живою комунікацією актора і глядача. Так не створюється обтяження при перегляді вистави, де глядач напружено намагається розшифрувати «інтелектуальні режисерські ходи», натомість формується ефект розслабленого та розширеного спільного проведення часу. Відчувши одного разу позитивні емоції, радість і щастя, глядач хотітиме повернутись у подібний контент, аби відчуті те, що він відчув вперше. Так формується енергетичний зв'язок між театром і глядачем.

Робота режисера з актором залишається в пріоритеті, адже саме актор транслює глядачеві необхідні послання зі сцени. Театр постає як форма запуску життєвих процесів усередині індивіда, впливу на його емоційно-чуттєву сферу, відкриття в ньому здатності до емпатії. Механізмом запуску задоволення в глядача є уявлення режисером потрібного стану, який він повинен пережити. Так формується ефект ланцюгового стану — від режисера, через актора, до глядача.

Прикладом реалізації гіпотези «театру-ікігай» у практичному театральному форматі стала робота авторки статті над виставою «Алло» Сергія Марена (Марен, 2020) при театрі-студії сучасної драми і комедії (художній керівник — О. Білера) на базі Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса<sup>1</sup>. Це вистава стала для мене своєрідним режисерським дебютом саме як постановника драматичної вистави. Робота з двома складами, невелика кількість персонажів (лише двоє), повноцінні дві дії на півтори години, аншлаг на прем'єрі. Хоча форма роботи студії полягала більше в «театрі для акторів», мене зацікавила можливість попрацювати саме з непрофесійними акторами, які були незаангажованими різними школами та техніками, своєрідними *tabula rasa*. Оскільки в самій концепції театру-ікігай закладені такі домінанти — театр як вид призначення та спосіб очищення свідомості шляхом позитивної психології — важлива була саме взаємодія з людською природою акторів, їхньою чуттєвою сферою та підсвідомістю. Упродовж 15 днів ми

активно працювали над створенням вистави. Варто зазначити, що на момент мого приєднання до проекту актори вже володіли текстовим матеріалом і були органічними в ньому. Проте бракувало дієвості, історії, вільного енергообміну. (Ця вистава «трапилася» зі мною випадково, хоча я вбачала в цьому закономірність. Це був період, коли я втратила будь-який сенс у житті, подібно до персонажа Фелікса, який на початку історії збирався звести рахунки з життям, що і вказувало на дисбаланс у роботі першої чакри за «чакральним стовпом», яка відповідає за виживання. — А. Т.).

Початкові етапи репетицій я діяла за класичними канонами сценічного мистецтва, втім, десь усередині процесу побачила, що вони не давали бажаного результату. Здавалось, наче продукт ставав важким, актори втомлювались, а я відчувала, що є інший шлях. Тож я почала експериментувати. Спочатку повністю прожила сюжет п'єси, інтегрувавши його в життя. Знову опустивши себе на рівень страхів, гніву, розпачу, пройшла три нижніх рівні існування (виживання, гедоністичні задоволення та соціальні комунікації), що надало мені чималий енергетичний поштовх і врешті осяяння-інсайт. Далі я поставила за основну мету викликати в акторів необхідний стан, щоб вони відчували себе і відчували партнера, запустивши їх чуттєвий механізм. На певній стадії, відмовившись від відігривання подій, фіксованих мізансцен, повністю сконцентрувала увагу на градації персонажів. Зазначала на репетиціях, що їхня гра за емоційним наповненням має бути схожою на американські гірки, які з кожним падінням підіймаються все вище і вище. Для мене не були важливими інтонації акторів чи інші зовнішні атрибути, я вибудовувала саме цю «вертикаль» руху персонажів від стану «не-виживання» до стану блаженства. Сприяв експерименту і текстовий матеріал, де в першій дії Фелікс на початку збирається вішатись, відчувуючи розпач від самотності, а в кінці другої зізнається у своїх почуттях Марго, виконуючи пісню Ф. Сінатри “I love you baby” під гітару.

Варто зазначити, що акторів було підібрано доволі вдало. Абсолютно різні за темпераментами

1. <https://kiev.karabas.com/ua/allo>



та характерами, психотипом, віковим фактором персонажі, тому вийшли і абсолютно різні історії. На це впливало багато факторів, зокрема і взаємини між акторами: в одному складі було порозуміння, в іншому — ні. Тож я вирішила використати все. Так вийшло, що одна історія була про двох сформованих особистостей, які, попри життєвий досвід кожного, все ж таки відкриваються одне одному і досягають близькості, друга ж історія — про токсичні незрілі стосунки, які виглядають більше як ланцюг емоційних сплесків між партнерами, утім, через зацікавленість одне в одному, маски все ж таки зриваються і вони стають собою.

Ця вистава стала своєрідним трампліном у моїх дослідженнях комунікації режисера з актором, а через актора — з глядачем. Першочерговою моєю метою було побачити саме матеріалізацію тієї картини, яка в мене була всередині. Проте в процесі я усвідомила, що візуальна складова сама по собі нічого не варта. Я почала досліджувати, щоб мені як глядачеві хотілось отримати, прийшовши до театру. Відповідь: стан, у якому ти відчуваєш себе живим, відчуваєш життя всіма фібрами. І навіть сюжет п'єси був про це, про вихід з власного внутрішнього бункера на ззовні, у світ, який ти сам створюєш. До прем'єри я не відчувала необхідного стану, відповідно, не виходило визначити правильні акценти і запустити механізм енергетичного обміну. Тому я вирішила в прямому сенсі пропустити п'єсу через себе. Зустріла свого Фелікса, перевтілилась у Марго, і ми обидва вийшли з бункерів власної голови, наскільки дозволяв потенціал нашої історії. За допомогою моєї чуттєвої домінанти я підійняла емоційний градус до максимуму і в просторі почали відбуватись метаморфози. Ця хвиля захлиснула всіх учасників — і акторів, і глядачів, в особистих життях кожного також почали відбуватись зміни.

Завдяки цьому досвіду я відкрила для себе професію режисера по-новому, віднайшовши свій ікігай. Усвідомила по-новому роль режисера як «електростанцію», котра заряджає все і всіх учасників у межах свого біополя. Тобто завдання режисера полягає насамперед у створенні належних умов для того, аби ввести артиста в певний емоційно-чуттєвий стан, а далі контролювати його вертикальний рух за «чакральним

стовпом». О. Ємельяненко (виконавець ролі Фелікса) зазначав, що йому необхідно пройти всю п'єсу з початку до кінця, адже якщо він вийде за межі театру в стані «не-виживання», не піднявшись до стану блаженства, це буде погано для його ментального здоров'я.

Результатом дослідження став ефект ланцюгового стану, у якому кожен з учасників театрального процесу режисер — актор — глядач відчув свій ікігай. Відгук однієї з глядачок, після обговорення крайнього показу: «Для мене “Алло” щось подібне до останньої сповіді, коли ти стаєш перед фактом неминучості смерті. Продовжити жити з жінкою, з котрою ви б не зійшлись, якби не були останніми людьми на планеті, в умовах, де життя більше не можливе, фінал страшніший, ніж завершити виставу з відкритим кінцем. І для мене Фелікс помер. Помер легко, закоханий та вільним, що насправді дуже щасливий та життєстверджуючий фінал.

У творі Гюго “Знедолені” є персонаж Єпископ Міріель. Щоб змалювати його характер, Гюго описує, як він взяв на себе тягар сповідати перед смертю приреченого до ешафоту злочинця. Його роль була в тому, щоб дати людині спокій перед неминучою смертю. Цей чоловік ішов з життя щасливим. У п'єсі цією святою людиною, цим провідником постає Марго.

У дискусії після вистави моя думка про смерть як щасливий кінець була дещо контроверсійною. Я працюю у сфері сучасного мистецтва і, на жаль, інфантильність суспільства та його утилітарний підхід до мистецтва не новина. Люди очікують позитивних емоцій та “всі жили довго і щасливо” (я сама фанатка ромкомів 1990–2000-х), але досі жодне зображення райдужного єдинорогу нікого не врятувало від самогубства. Мистецтво ж це свідоме занурення в травму, безпечний простір для її проживання. А розуміння кінцевості буття, його прийняття, дозволяє звільнитися від страхів та цінувати кожну мить життя.

Головна акторка обурилася за долю Марго. Але далі (в дискусії) звучало питання, чи змінила Марго Фелікса, всі однозначно сказали «так», і чи змінив Фелікс Марго, всі визнали, що ні, бо їй не потрібна була зміна. Що тільки підкреслює роль Марго як того самого провідника. Вона

сформована особистість, яка прийняла свій біль. Доросліша за Фелікса, це підкреслюється навіть такою деталлю, як улюблена група «Радіохед» (у груп М'юз та Радіохед різниця в віці якраз біля 10 років). Вона знайома зі смертю, вона це прожила та прийняла. Її щаслива мить зустріти людину як таку. Вона це отримала в п'єсі. Можливо, Фелікс — то, взагалі, була суто її фантазія.

Навчившись ігнорувати біль та сум, ми також ігноруємо радість та любов. Це геніальна робота. Аплодую стоячи» (Відгук глядачки після обговорення «Алло», 2023).

**Висновки.** Отже, розглянувши театр як явище дзеркальної моделі співіснування світу метафізичного рівня, де зовнішнє являється лише відображенням внутрішніх процесів людини, ми виявили необхідність в утворенні порожнього простору не лише на сценічному майданчику, а і всередині режисера, аби «дзеркало» було чистим та транслювало виставу без спалювань.

Розглянуто поняття «ікігай» та проведено аналогію між сімома потребами, які входять у

нього, та чакрами відповідно. У ході чого була запропонована концепція «театру-ікігай» як театру призначення, де інформація сприймається «за вертикаллю». У межах дослідження ми розглянули структуру вистави як рух по чакральному стовпу, де актори на сцені долають шлях трансформації від низинних переживань страху, гніву, задрості, розпачу до станів блаженства. Рухаючись за чакральним стовпом «за вертикаллю», актор віднаходить свій ікігай, автоматично транслюючи його глядачеві.

Театр-ікігай — це можливість єднання людей на тонкому рівні духовного світосприйняття, де панують енергії любові, дружби та блаженства і немає роздільності у вигляді внутрішнього міжособистісного конфлікту, що проявляється ззовні.

**Перспективи подальших досліджень** убачаємо в теоретичному та практичному вивченні представленої концепції театру-ікігай як нового виду театрального мистецтва, з метою її уточнення, удосконалення та науково-творчого обґрунтування.

#### Список посилань

- Бевзюк-Волошина, Л. А. (2014). Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 15, 64–71.
- Брук, П. (2005). *Пітер Брук: Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Piter-Bruk.pdf>
- Відгук глядачки після обговорення «Алло» (2023). [https://www.instagram.com/p/Cy9TUbRNSuN/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==](https://www.instagram.com/p/Cy9TUbRNSuN/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==)
- Гринишина, М. (2013). Сучасний театр у національному контексті: пошуки семантичної тотожності. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, 8, 246–247.
- Колісник, О. В. (2016). Театр у соціокультурній динаміці сьогодення. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 11, 56–58.
- Лазоренко, Б. (2020). Театр спонтанності: особливості соціально-психологічного супроводу особи у задзеркалля особистості. В Л. А. Найдьонова, О. Л. Вознесенська, О. М. Скнар (Наук. ред.), *Простір арттерапії: творчість як задзеркалля реальності, Матеріали XVII Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (м. Київ, 27–29 лютого 2020 р.)*. 44–47. ФОП Назаренко Т. В.
- Левченко, О. Г. (2014). Сучасний театр: втеча від маски. *Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження*, 31, 189–194.
- Марен, С. (2020). Алло. *Портал сучасної української драматургії UKRDRAMAHUB*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/allo>
- Маценка, С. П. (2009). «Театр із духу музики»: музично-драматичні засади Б. Брехта в сучасному театрі. *ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 210–213.
- Островерх, О. (2011). Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання*, 45–53.
- Танюк, О. (2015). Зони ризику постдраматичного дискурсу (або «Метафізичний крик» постдрами). *Курбасівські читання*, 10, 161–178.
- Lehenkyi, Y., Woiko, O., & Hotsaliuk, A. (2023). Театральний простір і час. *Theory and practice of design*, 28, 165–172.

Sartore, M., Buisine, S., Ocnarecu, I., & Joly, L. R. (2023). An Integrated Cognitive-Motivational Model of Ikigai (Purpose in Life) in the Workplace. *Europe's Journal of Psychology*, 19 (4), 387–400. <https://doi.org/10.5964/ejop.9943>

### References

- Bevziuk-Voloshyna, L. A. (2014). Stage designer or director: the priority of authorship in contemporary theater. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 15, 64–71. [In Ukrainian].
- Bruk, P. (2005). *Peter Brook: No secrets. Thoughts on acting and theater*. Publishing Center of Ivan Franko Lviv National University. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Piter-Bruk.pdf>. [In Ukrainian].
- Feedback from the viewer after the discussion “Hello” (2023). [https://www.instagram.com/p/Cy9TUuBRNSuN/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==](https://www.instagram.com/p/Cy9TUuBRNSuN/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==). [In Ukrainian].
- Hrynshyna, M. (2013). Contemporary Theater in the National Context: Search for Semantic Identity. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, 8, 246–247. [In Ukrainian].
- Kolisnyk, O. V. (2016). Theater in the socio-cultural dynamics of the present. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 11, 56–58. [In Ukrainian].
- Lazorenko, B. (2020). The Theater of Spontaneity: Peculiarities of Social and Psychological Support of a Person in the Looking Glass of Personality. In L. A. Naidonova, O. L. Voznesenska, O. M. Sknar (Scientific editors), *The space of art therapy: creativity as a mirror of reality, Proceedings of the XVII International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference (Kyiv, February 27–29, 2020)*. 44–47. FOP Nazarenko T. V. [In Ukrainian].
- Levchenko, O. H. (2014). Contemporary Theater: Escape from the Mask. *Totallogy-XXI. Postneklasychni doslidzhenia*, 31, 189–194. [In Ukrainian].
- Maren, S. (2020). Hello. *Portal of contemporary Ukrainian drama UKRDRAMA HUB*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/allo>. [In Ukrainian].
- Matsenka, S. P. (2009). “Theater from the spirit of music”: musical and dramatic principles of B. Brecht in modern theater. *VISNYK Zhytomyrskoho derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka*, 44, 210–213. [In Ukrainian].
- Ostroverkh, O. (2011). Contemporary theater: between scenography and installation. *Kurbasivski chytannia*, 45–53. [In Ukrainian].
- Taniuk, O. (2015). Risk Zones of Postdramatic Discourse (or the “Metaphysical Cry” of Postdrama). *Kurbasivski chytannia*, 10, 161–178. [In Ukrainian].
- Lehenkyi, Y., Boiko, O., & Hotsaliuk, A. (2023). Theater space and time. *Theory and practice of design*, 28, 165–172. [In Ukrainian].
- Sartore, M., Buisine, S., Ocnarecu, I., & Joly, L. R. (2023). An Integrated Cognitive-Motivational Model of Ikigai (Purpose in Life) in the Workplace. *Europe's Journal of Psychology*, 19 (4), 387–400. <https://doi.org/10.5964/ejop.9943>. [In English].

Надійшла до редколегії 15.03.2024

#### A. В. Трушевська

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

#### A. Trushevska

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

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.04>  
УДК 069(477.63):391(=161.2)](045)

## ВІДТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ОДЯГУ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ (за матеріалами музейних фондів)

**Г. М. Хмель-Дунай**

Національна спілка майстрів народного мистецтва України,  
ВНПЗ «Дніпровський гуманітарний університет»  
м. Дніпро, Україна  
dgu\_pamokos@i.ua

**І. В. Холод**

ВНПЗ «Дніпровський гуманітарний університет»,  
м. Дніпро, Україна  
irena.the.cold@gmail.com

**H. Khmel-Dunai**

National Union of Masters of Folk Art of Ukraine, Dnipro  
Humanitarian University  
Dnipro, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-0220-2744>

**I. Kholod**

Dnipro Humanitarian University,  
Dnipro, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-2816-2082>

*Г. М. Хмель-Дунай, І. В. Холод. Відтворення традиційного одягу Дніпропетровщини (за матеріалами музейних фондів)*

Стаття присвячена дослідженню формування одягу мешканців Дніпропетровщини. На основі вивчення експонатів, що знаходяться в музеях області, проведено дослідження впливу культурних особливостей переселенців з прилеглих територій на еволюцію стилістичних та структурних елементів одягу місцевого населення. Зовнішній вигляд і компоненти вбрання жителів Дніпропетровщини набували своєї унікальності в умовах віддалених сіл та хуторів, де вони формувалися самостійно. Також слід виділити особливості вигляду складових елементів одягу, а саме сорочок у людей унікальної професії лоцманів, яких не було на інших територіях України. Автори діляться думками про принципи формування в населення відповідального ставлення до предметів побутової культури, ремесел, традицій життя українців певного регіону. Опис матеріалів та аналіз історичних подій, побуту мешканців регіону може бути використаний у вивченні дисциплін фахівцями в галузі історії української культури, мистецтвознавства, дизайну одягу тощо, може бути впевнено застосований як один із суттєвих важелів у вихованні широких верств населення України в процесі формування етнічної самоповаги та патріотизму у визначенні свого місця в сучасному світі.

**Ключові слова:** український стрій, вишивка, обереги та символи, особливості крою, збереження традиційного українського вбрання.

*H. Khmel-Dunai, I. Kholod. Recreating the traditional clothes of the Dnipro region (based on museum materials)*

The purpose of the article is to determine the characteristics, conditions of development, changes in appearance, components, as well as the purpose of the women's clothes of the Dnipro region and locksmith's shirt.

The methodology of the theoretical analysis in this article is based on the studying of original artefacts of clothing elements of the inhabitants of Dnipro region in the collections of museums of Dnipro region on the basis of ethnography; analysis of literary sources on the traditions of Ukrainian life with reference to historical accuracy; semantic analysis of elements of everyday culture. In conducting the research, we adhered to a scientific approach and an objective assessment of the museum artefacts under study.

**The results.** 1. In the course of field research, we have identified the conditions for the formation of traditional clothing of the inhabitants of the Dnipro region, namely, the resettlement of people from different regions of Ukraine to the future city of Dnipro with the aim of developing it as an industrial metallurgical centre. The greatest influence on the cultural development of folk art, especially in embroidery, was exerted by immigrants from Poltava and Chernihiv regions, which is reflected in the elements of clothing decoration — the eight-petal flower, the tree of life, the Brocade style, the white-on-white technique, the embroidery technique, and the lace with a flooring. 2. We have outlined the constituent elements of clothing, such as shirts, outer loom clothing, and hats. Regarding the purpose of the clothing of the inhabitants of Dnipro region, in this study we have

identified a professional feature of locksmith's clothing, namely a shirt with long and wide sleeves, which served as a means of signalling to oncoming floating craft.

**The scientific novelty of the research** lies in the fact that original artefacts of clothing elements of the inhabitants of Dnipro region in the collections of museums of Dnipro region on the basis of ethnography are studied for the first time. The analysis of women's clothes of Dnipro region and locksmith's shirt was made based on literary sources on the traditions of Ukrainian life with reference to historical accuracy and semantic analysis of elements of everyday culture.

**The practical significance of the article** lies in the fact that the scientific analysis allows us to identify the influence of the everyday culture of immigrants from other locations on the elements and decoration of Dnipro region clothing based on the study of local museum exhibits. The overview of materials and analysis of historical events, everyday life of the region's inhabitants can be used in teaching Ukrainian cultural history, art history, fashion design, etc. and can be confidently used as one of the essential levers in the education of the general population of Ukraine in the development of ethnic self-respect and patriotism in determining their place in the modern world.

**Keywords:** *traditional Ukrainian clothing, locksmith's shirt, embroidery, amulet symbols, design features.*

**Постановка проблеми.** Український традиційний одяг відіграє визначну роль у відтворенні історії, долі та культурних змін українського народу. Ця тема стає особливо нагальною в сучасному світі, де зростає інтерес до національної спадщини та пошуків етнічних витоків. На зорі часів український традиційний одяг відображав природні умови життя та етнічну особливість народу. Він складався з різних шарів, які зберігали тепло й захищали від погодних умов, а також мав унікальні вишивки, візерунки і орнаменти, які передавали важливі інформаційні повідомлення. З плином часу традиційний одяг не просто адаптувався до змін у модних тенденціях, а й ставав свідком важливих історичних подій. Під час національних рухів та визвольної боротьби українці носили одяг із символічними вишивками й кольорами, що виражали їхню патріотичну думку та відданість національним ідеалам. Традиційний одяг також віддзеркалював роль і статус особи в суспільстві. Він показував, чи належить людина до селянства, козацтва, шляхти

або духовенства. Крім того, традиційний одяг мав і релігійний аспект, оскільки він використовувався під час обрядів та церемоній.

У сучасному контексті український традиційний одяг набуває нового значення. Він стає пам'яткою історії, способом збереження національної ідентичності та духовної спадщини, може бути використаний як потужний важіль в етнокультурному вихованні. Складові елементи одягу українців виникли та закріпилися ще в давньослов'янські часи і мають своє походження з періоду Київської Русі. Про це яскраво свідчить одяг членів родини князя Ярослава Мудрого на одній із фресок собору Святої Софії у Києві (Вовк, 2015; Лазебник, 2012).

Носіння традиційного одягу може відзначати різні святкові події, фольклорні фестивалі, а також стає символом об'єднання та гордості за своє походження. Українське традиційне вбрання як свідок подій і духовної особливості людини підкреслює, що традиційний одяг несе в собі невичерпну інформацію про життя, історію та культуру українського народу, створюючи містичний місток між минулим і сьогоденням.

У місцевому українському вбранні кінця XIX–XX ст. поряд зі збереженими з місцевими ознаками елементів оздоблення, технік вишивок приживаються й запозичені, з інших територій України. Так, одяг жителів Правобережжя зазнав відчутної присутності польсько-литовських традицій, Лівобережжя — російської культури (Васіна, 2006, с. 340–344).

Неможливо заперечити, що територія України слугувала шляхами інтенсивного обміну торговими й культурними взаємодіями між західними та східними державами. Завдяки унікальним особливостям традиційний одяг українців став визначальним знаком належності особи до певного соціального класу. Він мав вишукану та складну семантику, що відображала не лише етнокультурні, регіональні чи соціальні характеристики, а й вік, стать, сімейний стан та заняття людини.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Традиційний український одяг завжди привертая увагу дослідників, оскільки він слугував переконливим показником української самобутності та містив важливу інформацію щодо

матеріальної і духовної складових життя цього етносу. Народний одяг, у різні історичні періоди, присутній був як у сільському, так і в міському оточенні, але досліджувався недостатньо. Навіть при поширенні загальноєвропейської моди у ХХ ст. традиційний одяг українців залишався важливим елементом етнокультурного контексту міста для всіх соціальних верств населення (Васіна, 2006, с. 228–300; с. 320–340).

Етнограф Е. Руликовський розробив часткові описи традиційного українського одягу у своїй етнографічній розвідці, проте Ф. Вовк зробив вагомий внесок у вивчення традиційного вбрання українців (Вовк, 2015, с. 135–176), проводячи аналіз впливу природних умов, побутових особливостей, методів господарювання та соціального середовища на здоров'я людини. Методи польового дослідження на територіях проживання українців вперше були використані під час експедиції П. Чубинського в Західно-Руську місцевість у 1869–1870-х рр., що дозволило зібрати першоджерельний і оприлюднений матеріал для визначення основних складових елементів українського вбрання, які були притаманні для Київщини, Волині, Полтавщини та Поділля.

Варті уваги напрацювання Д. Яворницького з дослідження етнокультурних особливостей козацтва Запоріжжя, що вийшли друком у 1888 р. Дослідник представляє вбрання українських козаків як особливий комплекс елементів етнічного вбрання. Унікальною працею з проблеми дослідження міського одягу є наукова праця М. Олійник (2017), де авторка вперше здійснила розгорнуте дослідження побутування традиційного одягу українців у просторі міського повсякдення як етнокультурного явища в другій половині ХІХ — на початку ХХІ ст. на прикладі м. Києва, відстежила напрями розвитку традиційної ноші українців у просторі міста, надала оцінку і визначення основним складовим елементам вбрання містян з етнокультурними ознаками.

**Мета статті** — визначити характеристики, умови формування, зміни вигляду, складових елементів, а також призначення жіночого строю Дніпропетровщини та лоцманської сорочки.

**Методи дослідження:** вивчення оригінальних артефактів елементів одягу мешканців Дніпропетровщини у фондах музеїв Дніпропетровської області на засадах етнографії; аналіз літературних джерел з питань традицій життя українців з посиланням на історичну достовірність; семантичний аналіз елементів побутової культури. Здійснюючи дослідження, ми дотримували наукового підходу та об'єктивної оцінки дослідних музейних артефактів.

Одяг — це не тільки захист від несприятливих погодних умов, а й елемент багатьох характеристик способу життя, професії, рівня достатку та культури українців. Український національний одяг є живим прикладом того, як одяг може стати символом ідентичності та культурної спадщини. Вишиванки та інші національні елементи одягу відображають багатвікову історію й традиції українського народу. Ці речі відіграють роль не лише аксесуарів, а й символів національної гідності та патріотизму. Одяг українців є важливим виразником їхньої особистості, культурних цінностей, соціального статусу та ідентичності. Він має здатність не лише прикрашати тіло, а й транслювати повідомлення про людину, її переконання і ставлення до світу.

Щоб відповісти на безліч питань, які стосуються призначення, вигляду, особливостей елементів одягу, довелося передивитися, зафотографувати, проаналізувати наявні наочні артефакти фондів музеїв Дніпропетровської області. Передусім дослідницька цікавість припала саме на вивчення одягу жінок Дніпропетровщини, що потребувало живого контакту з експонатами музеїв України та нашої області, зокрема: Дніпропетровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького, Новомосковського історико-краєзнавчого музею імені Петра Калнишевського, Музею історії міста Кам'янське, Нікопольського краєзнавчого музею та Петриківського музею етнографії, побуту та народно-прикладного мистецтва. Більше того, нам вдалося дослідити унікальну збірку текстилю у фондах Музею української культури імені Івана Гончара у м. Київ та Краєзнавчого музею Решетилівської міської ради Полтавської області.

Більшість складових елементів одягу ідентичні в різних регіонах України: натільна сорочка, верхній станковий одяг, сезонний утеплений, головні убори та взуття. Але крій та елементи оздоблення (вишивка, аплікація, якісний склад тканин) складових елементів одягу різні (Білецька, 1929, с. 43–103). Вивчивши артефакти вищеозначених фондів, впевнено можна констатувати, що в Дніпропетровській області елементи українського одягу найбільше наближені до Полтавщини.

Важливо відзначити, що формування жіночого строю мало менш виразний місцевий колорит. У часи Подніпровського козацтва місцеве населення відрізнялося особливостями побутового способу життя та, зокрема, етнокультурними традиціями. Великий вплив на етнокультурний розвиток традиційного мистецтва, зокрема у вишивці, справляла побутова культура мешканців Полтавщини та Чернігівщини. У період індустріалізації Катеринослава, яке стало промисловим центром металургії, маємо активний процес переселення робочої сили, який виявлявся в масовому переїзді працівників разом з їхніми сім'ями та особистим майном, включаючи одяг та побутові речі (Кавун, 2001; Білецька, 1929; Васіна, 2006; Лазебник, 2012).

Люди з давніх часів були єдиними з природою, відчували себе її часткою, глибоко сприймали красу природи, намагалися відтворити та зберегти її на полотні, в гончарних виробах, у предметах з металу та деревини тощо. Для виготовлення одягу використовували природні матеріали: льон, коноплі, шовк, вовну, рослинні барвники. Вишивка на складових елементах одягу мала не тільки естетичне призначення оздоблення, а й слугувала, на думку українців, оберегом внутрішніх сил духовного світу людини. Вишивками-оберегами прикрашали особливо вразливі місця людського тіла: на грудях (пазуха), комірі, плечах (уставка), зап'ястках, підліках сорочок. Чоловікам-воїнам дружина або наречена дарували вишиті рушники, кисети для тютюну, пояси як нагадування про рідних та як обереги здоров'я та життя коханих. Наявність вишивки на певних ділянках одягу, особливо на комірі, пазусі, намісто виконували призначення розбивати енергетичний потік погляду

сторонньої особи під час зустрічей, розмов, що і знижувало негативний вплив на організм людини (роль оберега). В одязі з натуральних тканин людина почувається більш здоровою, врівноваженою. Такі висновки були зроблені групою вчених та мистецтвознавців у дослідницькому проєкті «Код нації», автора Іларіона Павлюка (Найкращі серіали Ever, 2015).

Секретам технік вишивки старші жінки в родині навчали дівчат, які замолоду власноруч готували своє придане. У найкращому вишитому одязі люди йшли під вінець та в небуття. Саме тому, можливо, зараз так мало зразків вишитої ноші дійшло до нашого часу, її мало навіть у музеях.

У XIX ст. високо розвинулося мистецтво вишивки, а особливо поширився «брокарівський стиль», який здобув свою популярність як результат маркетингової ініціативи французької парфумерної фабрики "Brokard". Для збільшення привабливості своєї продукції ця фабрика друкувала малюнки з простими сюжетами вишивок хрестиком на пакуванні. Цей період відзначався використанням червоного та чорного кольорів, які замінили традиційні білий, червоний та синій в українській вишивці. Перехідний період тривав близько 100 років, протягом якого майстрині широко застосовували традиційні українські техніки та орнаментальну семантику у своїх виробах. Окрім вишивок хрестиком із зображенням троянд і лілій на рукавах сорочок, також виготовляли традиційну українську мережку, серветки, використовуючи лічильну гладь (див. фото 1).

Квіти часто виконували на зразок геометричних фігур — восьмикутної зірки (див. фото 2), в нашому регіоні пелюстки зберігали верхівку у вигляді тризуба (див. фото 3).

Натільний одяг традиційно виготовляли із конопляного або лляного полотна. У жіночих сорочках була характерна довжина до самого низу, що призвело до їхньої назви «додідьні». Проте з кінця XVII ст. стиль сорочок зазнав змін. Жіноча натільна сорочка набула нової форми, у якій з'явився квадратний виріз, зникли вставки на плечах та «пухлики» (прикраса рукавів для надання їм об'ємності) (Білецька, 1929). Однак

малюнок вишивки навколо квадратного вирізу залишився традиційним, виконаним білими нитками на білому полотні, з утриманням характерних місцевих малюнків. Замість плахт та запасок, які використовувались раніше, з'явилися більш сучасні спідниці зі зморшками. На поділках спідниць часто пришивали оберегові елементи, такі як смужки різної ширини, що вказували на статус одруженої чи незаміжньої жінки, а червоне оздоблення на низу спідниці на вивороті мало оберегове значення для захисту жіночої сили та материнства (див. фото 4).

Натільним одягом жінок багатьох регіонів України є довга сорочка, поверх якої жінка обов'язково вдягала станковий одяг: керсетку, плахту або спідницю. Традиційним елементом був фартух або запаска. Натільну жіночу сорочку прикрашали вишивкою. Поділочки сорочок найчастіше оздоблювали мережкою. У сучасних умовах життя, щоб зберегти традиційні техніки української вишивки, варто стилізувати малюнок, вигляд вишивки, крій самого одягу. Нижче подаємо вигляд поділок історичної мережки сорочки (див. фото 5) і її ж у сучасному виконанні (див. фото 6).

Сучасна відтворена додільна сорочка (див. фото 7) з успіхом може бути використана у складі автентичного українського жіночого вбрання (див. фото 8). Особливо це стосується жінок, які мали достаток і могли дозволити собі придбати дорогі тканини, такі як парча, тафта та оксамит. Такий одяг ідеально вписується в образ жінки, яка мешкала в Катеринославі у XIX ст., а також легко вписується в сучасні тренди жіночого вбрання (див. фото 9).

Традиційна керсетка, що є верхнім одягом без рукавів, відрізняється збереженням оберегових елементів у формі трикутників (як символ триєдиного світу та початку). Ці трикутники розташовані переважно по швах спереду, а також навколо горловини та пройми (див. фото 10).

На спині керсетки з'явилися вирізи з трикутними вставками, що утворювали зморшки та додавали пишності. Приблизно 100 років тому керсетки виготовляли з тканин, створених вручну, переважно з волокон вовни або грубого льону. Пізніше набули популярності фабричні тканини, такі як шовкові, тафта або бавовняні

«китайка» червоного або золотавого кольору. Здебільшого, керсетки виготовлялись з «китайки», а багатші жінки використовували парчу.

Традиційний одяг обов'язково доповнювався головним убором, і найчастіше це були очіпок та хустка, або у свята — намітка. У нашому регіоні очіпок мав незвичайну форму: бокові деталі мали вигляд півкіл та були пришиті до середньої частини у вигляді тканинної смужки, яку ледь призбирали в центральній частині (див. фото 11).

Одяг слугує людям протягом усього їхнього життя, а згодом стає німим свідком подій певної епохи і може доповнити історичні записи, які не завжди є численними. Ужиткові речі, які використовують люди, відображають рівень суспільного розвитку, виробництва, особливості місцевого укладу та господарювання або навіть долю окремої особи.

У передмісті м. Дніпра розташоване сел. Старі Кодаки, славетне поселення, корені якого сягають давнини. У 1635 р. тут була побудована Кодацька фортеця, яка була спроектована для захисту від нападів ворогів із південного напрямку. Її будівництво було ініційоване та фінансоване Сеймом Польсько-Литовської Унії. Протягом тривалого часу тут квартирувався полк українських козаків, а також тисячний полк литовської армії. Вояки, які стояли на службі, в основному осідали тут, засновували родини і внесли свої традиції та спосіб життя в місцеву культуру (Мицик, 1997).

Сел. Лоцманська Кам'янка, розташоване поруч зі Старими Кодаками, дістало свою назву у зв'язку з присутністю тут людей унікальної професії — лоцманів, якої в інших регіонах України не було. Ці два села виникли значно раніше м. Дніпро. У Лоцманській Кам'янці та сусідніх селах проживали родини лоцманів, козаків та військових. У таких умовах побут мешканців був різноманітним і в ньому перепліталися міжнародні традиції, а також виникали змішані сім'ї (Мицик, 1997; Лазебник, 2012).

Практика свідчить, що найкращий спосіб знайти автентичний одяг полягає у відвіданні сільських музеїв, клубів та шкільних куточків історії сіл. У сучасній добі сел. Старі Кодаки та Лоцманська Кам'янка вже входять у межі м. Дніпра.





Фото 1. Перехідний період в українській вишивці: брокарівський хрестик та традиційна українська мережка



Фото 2. Геометрична вишивка восьмипелюсткової квітки



Фото 3. Видозмінена квітка з тризубами, зустрічається у вишивках Дніпропетровщини, Полтавщини. Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 4. Оздоблення поділок спідниці оксамитовими смужками, зсередини червою підшивкою.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 5. Видгляд поділок сорочки з автентичною вишивкою



Фото 6. Той же малюнок на поділках сорочки на сучасній тканині. Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 8. Відтворення однострою заможної жінки кінця XIX — початку XX ст.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 7. Сучасна реконструкція додільної сорочки автентичного історичного артефакту.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 9. Сучасний стилізований український одяг.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 10. Жіноча керсетка з парчі оздоблена оксамитовою стрічкою.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 12. Кодацька сорочка — трипілка



Фото 11. Жіночий головний убір — очіпок.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 13. Відтворена кодацька сорочка.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 14. Вишивка на рукаві кодацької сорочки.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 15. Вишивка поділок технікою «письмо»  
та мережкою з настилом.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 16. Змережування мережкою «шабак»  
частин кодацької сорочки.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 17. Чоловіча лоцманська сорочка.  
Виконання Г. Хмель-Дунай



Фото 18. Вишивка «дерева життя»  
на рукаві лоцманської сорочки.  
Виконання Г. Хмель-Дунай

Тут проживають люди, які прагнуть зберегти історію свого рідного селища. Зокрема, біля клубу вони створили краєзнавчий музей, куди привозять побутові речі, предмети господарювання, знаряддя рибальства тощо. Серед артефактів — значна кількість елементів одягу, таких як домоткані козацькі пояси, сорочки, жіночий верхній одяг — юпки. Особливу увагу в музеї привертає одна з жіночих сорочок, виготовлена та вишита в суто місцевому стилі. Тканина сорочки — домоткане лляне полотно, а крій — трипілка (див. фото 12), для виготовлення брали три поли (ширина сорочкової ручного ткання тканини дорівнювалась 55–60 см). У давнину жінки часто були вагітними, тому сорочки шили широкими.

У відтвореній сорочці (див. фото 14), виготовленій зі старовинного лляного домотканого полотна, малюнок вишивки розміщений на всьому рукаві. Вишивка виконана білим по білому і розташована на рукавах та уставках.

Поділki вишиті мережкою з настилом (див. фото 15).

Частини сорочки зшиті вручну, змережені — через край кромки: рукави, спина, перед змережені складною технікою «шабак» по колу 360° (див. фото 16). Цікавий малюнок вишивки на рукавах привертає увагу. Це восьмипелюсткова квітка, проте її пелюстки усічені і закінчуються трьома вершинами, що нагадує сторожові башти фортеці (див. фото 3). На Полтавщині можна зустріти схожий мотив квітки, але з двома вершинами. Квіти відокремлені квадратами, виконаними в техніці лиштви.

Під час експедиції в Старі Кодаци ми з уст правнучки власниці сорочки почули зворушливу історію про те, як ця описана і відтворена жіноча сорочка опинилася далеко від місця виготовлення. У родині мешканця с. Хутірське Петриківського району Дніпропетровської області одна з доньок готувалася до шлюбу за парубка із с. Старі Кодаци. Наречена зі своїм приданим та весільною сорочкою, що була вишита та виготовлена в с. Хутірському, опинилася за десятки кілометрів на новому місті проживання.

Цікавими виявилися ознайомлення та робота з реконструкцією чоловічої лоцманської сорочки (див. фото 15). Один з оригіналів лоцманської

сорочки зберігається у фондах Національного музею історії України, м. Київ, паспорт виробу з фондів № Т — 691.

Лоцманські сорочки нашого регіону (оскільки в Україні в інших регіонах не було такої потреби у зв'язку з відсутністю річкового транспорту) мали розширену форму рукавів внизу, для досягнення цього ефекту в нижню частину сорочки пришивався трикутний фрагмент тканини. Лоцмани використовували ці розширені, довгі рукави для «сигналізації» зустрічним плавучим засобам і передання команд щодо необхідних маневрів (Олійник, 2020; Олійник, 2017, с. 60).

Лицьова частина рукавів лоцманської сорочки має вишивку «дерево життя» на всю довжину (див. фото 18). Ця сорочка виготовлена на домотканому полотні з конопель (оскільки саме коноплі більше підходить для робочого одягу). Серед вишивальних технік, використаних на цій сорочці, можна виділити лиштву, курячий брід, ретязь, безчисну мережку, виколування, лічильну гладь. Рукави змережені до станка сорочки. Як правило, рукави чоловічих сорочок не вишивали. Радше за все вишивка із символом «дерево життя» призначалась для захисту здоров'я та життя людини, котра працювала в небезпечних умовах потужної течії Дніпра, вітрів, води.

На основі цих відтворених робіт можна систематично та автентично відновити одяг, який уже перебуває в поганому матеріальному стані у фондах музеїв, а також розмножувати артефакти для експозицій в інших музеях, зберігаючи при цьому оригінали у фондових запасниках. На наш погляд, копії текстильних виробів слід виготовляти з використанням тканин, які виробляються за старовинними техніками ткацтва з рослинної лляної або конопляної сировини, дотримуючи традиційних технологій наших предків.

Проте в нашому прагненні відтворити одяг з традиційними техніками вишивки, в умовах сучасного урбанізованого суспільства, зробити його привабливим сучасним жінкам варто застосовувати стилізацію оздоблення вишивкою, крою, доповнень: ювелірні вироби, сумки, взуття тощо.

**Висновки.** Шляхом польових досліджень нами визначено умови формування традиційного одягу мешканців Дніпропетровщини, а саме: переселення людей із різних регіонів України до майбутнього м. Дніпро з метою його розбудови як промислового металургійного центру. Найбільший вплив на культурний розвиток народного мистецтва, особливо у вишивці, мали переселенці з Полтавщини та Чернігівщини, що відображено в елементах оздоблення одягу — восьмипелюсткова квітка, дерево життя, брокардівський стиль, техніка «білого по білому», техніка «письмо» та мережка з настилом. Нами окреслено складові елементи одягу, такі як: сорочки, верхній станковий одяг, головні убори. Щодо призначення одягу мешканців Дніпропетровщини, у цьому дослідженні нами визначено професійну особливість виготовлення одягу лоцманів, а саме сорочку з довгими та широкими рукавами, яка слугувала засобом подавання сигналів зустрічним плавучим засобам.

Ми дотримуємо думки, що для кращого сприйняття українського одягу, його складових елементів, користування ними в сучасних умовах урбаністичного оточення необхідно адаптувати сучасні текстильні матеріали, осучаснювати крій одягу. Але обов'язково зберігати мотиви, елементи, символіку, особливо техніки вишивки, щоб все це передавати як матеріальну і нематеріальну спадщину прийдешнім поколінням українців.

Підбиваючи підсумки викладеного вище, можна висловити переконливе ствердження того, що в буденних турботах ми не помічаємо швидкого плину часу. За потребою та можливістю доступно купити нові предмети ми легко позбуваємося речей, які, на нашу думку, зайві, не потрібні в сьогоденні, проте вони можуть мати історичну цінність для українців, стати наочними зразками етнічної автентичності і вагомими інструментами у вихованні громадян будь-якого віку. Ми вважаємо, що розвиток у громадян відповідального та патріотичного ставлення до родинних цінностей, матеріальних та нематеріальних об'єктів спадщини, а також до національних артефактів, представлених у музеях і знахідок археологічних досліджень є ключовим для збереження культурної ідентичності та історичної спадщини для майбутніх поколінь. Це слугує фундаментом національної єдності і самоідентифікації, а також збільшує рівень культурного розуміння та поваги між громадянами. Сьогодні ми маємо з особливою увагою ставитися до старовинних ужиткових предметів, які відображають звичаї та культуру нашого побуту. Такі речі варто передати музеям або майстрам, які можуть вдихнути в них нове життя, що дозволить зберегти їх для майбутніх поколінь. Українське народне мистецтво є важливою частиною нашої генетичної пам'яті. Воно заслуговує на те, щоб жити не лише в нашому минулому, а й продовжувати розвиватися в майбутньому.

### Список посилань

- Білецька, В. (1929). *Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация. Матеріали до етнології й антропології*. (Тт. 21–22, Част. 1, сс. 43–103).
- Васіна, З. О. (2006). *Український літопис вбрання: [книга-альбом]* (Т. 2: XIII — початок XX століття). Мистецтво.
- Вовк, Ф. (2015). *Студія з української етнографії та антропології (нова редакція)*. Видавець «Савчук О. О.».
- Кавун, М. Е. (2001). *Губернське місто (1776–1880). Дніпропетровськ: Віхи історії*. Грані.
- Лазебник, В. (2012). *Неизвестная Екатеринославщина: исторические очерки*. Дніпрокнига.
- Мицик, Ю. (1997). *Край козацький. Нариси з історії Дніпропетровщини XV–XVII ст.* ДДУ.
- Найкращі серіали Ever. (2015, Квітень 06). *Дослідницький проект «Код нації» (повний випуск)*. [Video]. YouTube.
- Отримано Січень 27, 2024, з <https://www.youtube.com/watch?v=WRLJfioTVcI>
- Олійник, М. (2017). *Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина XIX — початок XXI століття)*. ІМФЕ.
- Олійник, М. (2020). *Лоцманська сорочка. Вишивка в одязі видатних українців*. Т. Зез (Упор.). АДФЕ-Україна.

## References

- Biletska, V. (1929). *Ukrainian shirts, their types, evolution and ornamentation. Materials for ethnology and anthropology*. (Vol. 21–22, Part 1, pp. 43–103). [In Ukrainian].
- Vasina, Z. O. (2006). *Ukrainian chronicle of dress: [book-album]* (Vol. 2: XIII — early XX century). Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Vovk, F. (2015). *Studies in Ukrainian ethnography and anthropology (new edition)*. Publisher “Savchuk O. O.”. [In Ukrainian].
- Kavun, M. E. (2001). The provincial city (1776–1880). Dnipropetrovsk: Milestones of history. Grani. [In Ukrainian].
- Lazebnik, V. (2012). *Unknown Ekaterinoslavshchina: historical sketches*. Dniprokniga. [In Russian].
- Mytsyk, Yu. (1997). *Cossack land. Essays on the history of Dnipropetrovsk region in the XV–XVII centuries*. [In Ukrainian].
- Best series ever. (2015, April 06). *Research project “The Nation’s Code” (full episode)*. [Video]. YouTube. Retrieved January 27, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=WRLJfioTVcI> [In Ukrainian].
- Oliinyk, M. (2017). *Ukrainian clothing in the system of urban culture of Kyiv (the second half of the XIX — the beginning of the XXI century)*. IMFE. [In Ukrainian].
- Oliinyk, M. (2020). *Pilot’s shirt. Embroidery in the clothes of prominent Ukrainians*. T. Zez (Comp.). ADEF-Ukraine. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 26.02.2024

---

### Г. М. Хмель-Дунай

членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України, майстриня з вишивки кандидат біологічних наук, доцентка кафедри міжкультурної комунікації та соціально-гуманітарних дисциплін ВНПЗ «Дніпровський гуманітарний університет» м. Дніпро, Україна

### І. В. Холод

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри міжкультурної комунікації та соціально-гуманітарних дисциплін ВНПЗ «Дніпровський гуманітарний університет», м. Дніпро, Україна

---

### Н. Khmel-Dunai

Member of the National Union of Masters of Folk Art of Ukraine, Master of Embroidery, Candidate of Biological Sciences, Assistant Professor of the Department of Intercultural Communication and Social and Humanitarian Disciplines, Dnipro Humanitarian University, Dnipro, Ukraine

### I. Kholod

Candidate of Pedagogical Sciences, Assistant Professor of the Department of Intercultural Communication and Social and Humanitarian Disciplines, Dnipro Humanitarian University, Dnipro, Ukraine

---

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.05>  
УДК 78.087.681.091(477)"364"(045)

## УКРАЇНСЬКЕ ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО В УМОВАХ ВІЙНИ З РОСІЄЮ (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)

**Ю. В. Воскобойнікова**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
j\_vosk@ukr.net

**Р. В. Толмачов**

Національна музична академія України, м. Київ, Україна  
dzvinochok@ukr.net

**Y. Voskoboinikova**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

**R. Tolmachov**

National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0009-0294-384X>

*Ю. В. Воскобойнікова, Р. В. Толмачов. Українське дитяче хорове виконавство в умовах війни з Росією (до постановки проблеми)*

У статті започаткований розгляд специфіки буття дитячого хорового виконавства під час повномасштабного російського вторгнення. Досліджено загальний стан хорових колективів, зміни в їхньому кількісному та якісному складі, творчу й організаційну специфіку роботи. За допомогою аналітичних та компаративних методів встановлено характер впливу умов діяльності, що виникли внаслідок військової агресії, на художньо-творчі результати. Охарактеризовано стан концертної та гастрольної діяльності колективів, намічено стратегію подальших досліджень.

Виявлено, що дитяче хорове виконавство під час війни зазнає значних втрат, однак і отримує безпрецедентну увагу, зокрема в європейських країнах. Визначено роль міграції населення у формуванні нових наукових проблем, у тому числі проблеми регіональної вокальної специфіки.

Намічено стратегічні перспективи подальших досліджень, зокрема акустичного та психологічного спрямування.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, хорове виконавство, дитячий хор, російське вторгнення, самодіяльний колектив, державний музичний ліцей, віртуальний хор, концертна діяльність.

*Y. Voskoboinikova, R. Tolmachov. Ukrainian children's choral performance in the conditions of the war with Russia (to the problem statement)*

**The relevance of the article.** The issue of the survival of children's choral art in Ukraine during the full-scale Russian invasion is painful and important at the same time, because it is a guarantee for the further development of choral art in the future. Despite the fact that works devoted to children's choirs are published quite regularly in Ukraine, the changes caused by hostilities have not been studied enough to date.

**The purpose** is to investigate the processes taking place in the conditions of the Russian invasion in the children's choral art of Ukraine.

**The methodology.** The research was carried out with the help of a survey of leaders of children's choirs, observation of concert activities and implementation of virtual projects by children's and youth groups, both professional (specialized musical lyceums of Ukraine) and amateur (choirs of the palaces of children and youth creativity). The method of statistical analysis was used cursorily due to the lack of comprehensive information on quantitative and qualitative changes in the compositions of the choirs under study, however, the available information made it possible to draw conclusions and identify general trends in this area of musical activity.

**The results.** The results showed that, contrary to expectations and despite the danger, children's choral performance in Ukraine maintains significant positions: festivals, competitions, concerts are held, choirs are

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



actively invited to foreign tours. But this applies mostly to the central and western regions, in the eastern regions virtual work and creating videos in safe places (shelters and bomb shelters) prevails, as it is difficult to ensure the rehearsal process offline. Enrollment in specialized middle-level music institutions has almost halved, as well as a significant reduction in the number of youth groups, partly due to the high level of training of young Ukrainian musicians and their easy entering into the European system of music education.

**The scientific novelty.** An initial analysis of the state of children's choral performance in Ukraine was carried out, regional specifics were determined, vectors of further research were outlined.

**The practical significance.** The results of the research can be used in the development of a plan to restore the activities of children's choral groups, as well as, in the future, in the process of teaching choral disciplines, such as "History of choral art", "Theory of choral performance", etc.

**Conclusions.** Children's choral performance during the war goes through very difficult challenges, but also receives certain additional opportunities due to the actualization of Ukrainian culture in the world context. A significant reduction in enrollments at specialized and regular music schools is partially compensated by the quality of the long-standing music applicants. Youth performances are suffering serious losses as a result of active migration to European countries. At the same time, there is an active development of the possession of remote work technologies, the mastery of virtual forms of choral performance, the activation of touring and concert activities compared to the times of quarantine.

**Keywords:** *musical art, choral performance, children's choir, Russian invasion, amateur group, state music lyceum, virtual choir, concert activity.*

**Постановка проблеми.** Бойові дії, що розгорнулися на території України внаслідок російської військової агресії, не могли не вплинути на хорове виконавство, зокрема дитяче. Уже й без того підірваний карантинном творчий процес у деяких областях взагалі припинився, а деінде зазнав певних змін. Проте обсяг і характер цих змін досі є недослідженим. Наукова оцінка процесів, що відбуваються нині в українському дитячому хоровому виконавстві, має базуватися на низці теоретичних, практичних та, навіть, суто статистичних досліджень, розгорнути які

можливо лише за доволі великий період. Але поставити завдання та об'єднати фахівців навколо цієї теми сьогодні — одне з важливих стратегічних завдань.

**Актуальність теми.** Дитяче хорове виконавство — одна з болючих тем останніх чотирьох років життя українського суспільства. Спочатку карантин, а потім бойові дії завдали непоправної шкоди творчому процесу в дитячих колективах, а в південних та східних регіонах фактично зруйнували цю мистецьку сферу. Багато дітей було вивезено в інші області, дуже багато — узагалі залишили країну. Проте ставити хрест на дитячому хоровому мистецтві в Україні точно не слід, адже протягом цього часу деякі колективи мужньо продовжували своє творче життя, а цікавість європейської спільноти до молодіжної та дитячої художньої творчості українців лише зростає, що сприяло гастрольній діяльності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наймасштабнішою працею останніх років є дисертація Л. Долинської «Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва» (Долинська, 2017). Розвідка охоплює багато цікавих ракурсів розгляду дитячого хорового мистецтва, автор, зокрема, виокремлює філософські та психологічні аспекти цього явища, визначає його місце у фольклорі, церковно-співочому виконавстві, оперно-театральній сфері.

У вітчизняній науці розглядалися різні складові хорової роботи з дітьми. Наприклад, Ю. Івановою в останні роки досліджувалася синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві (Іванова, 2022) — питання, до якого на такому рівні не зверталися попередні дослідники. Також нею вивчається внесок харківських композиторів у дитячий хоровий репертуар (Іванова, 2020), що є важливим для досягнення реальної ситуації в системі дитячої музичної культури. Проблема дитячого репертуару присвячена і стаття І. Шматок (Шматок, 2015). Декілька наукових розвідок торкаються методичних питань роботи з дитячим хором (Григор'єва, 2011; Толмачов, 2017), проблем соціокультурного осмислення дитячого хорового виконавства

(Немерко, 2019), відродження його традицій (Сбітнева, 2022).

Проте у цих дослідженнях, у зв'язку із часом їх написання, звісно, не могли бути враховані зміни, які відбулися під час таких безпрецедентних подій, як пандемія Covid-19 та війна.

**Мета статті** — дослідити процеси, що відбуваються в умовах російського вторгнення в дитячому хоровому мистецтві України.

**Завдання дослідження:**

- визначити загальні тенденції буття дитячого хорового виконавства на підконтрольних Україні територіях в умовах війни на прикладах окремих колективів;
- означити наукові проблеми, що постають у нових умовах;
- актуалізувати загальну проблематику досліджень дитячого хорового виконавства, яка не розроблена до цього часу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

На початку існування Незалежної України, окрім профільних музичних шкіл, основним місцем базування дитячих колективів стали «рудиментарні» заклади позашкільної освіти — палаци піонерів, які в пострадянські часи було переформатовано в палаци дитячої та юнацької творчості.

Пізніше почали з'являтися різні приватні ініціативи, проте їм складно було конкурувати з вищезазначеним спадком держави-попередниці, як у суто побутових умовах (наявності приміщень, освітлення, тепла), так і в забезпеченні фахівцями, котрі з першого дня мали організувати роботу колективів. Саме тому хори подібних закладів разом з колективами спеціалізованих музичних ліцеїв та окремих розвинутих у хоровому плані музичних шкіл становлять рушійне ядро дитячого хорового виконавства.

Під час війни набори до спеціалізованих музичних ліцеїв (а їх у країні чотири — Київський, Львівський, Одеський та Харківський) суттєво скоротилися, в Києві і Харкові — майже вдвічі. При цьому керівники багатьох колективів відзначають вищий середній рівень обдарованості набраних дітей, ніж раніше.

Катастрофічною є ситуація в старших класах, адже більшість талановитих дітей було евакуйовано (особливо в Харківській області, як з причин

загрози життю, так і в пошуках офлайн-навчання, оскільки навчальні заклади було повністю переведено в онлайн). Наприклад, Хор хлопчиків та юнаків Київського державного музичного ліцею ім. М. Лисенка (керівник — Марія Коваль) внаслідок виїзду старших співаків за кордон зменшився майже вдвічі, Хор хлопчиків та юнаків Харківського державного музичного ліцею (керівники — Олексій Кошман, Максим і Руслана Сидорови) — майже вчетверо. Також хори суттєво помолодшали. У деяких випадках на допомогу прийшли випускники-ілюстратори невиїзного віку.

Менше постраждав контингент Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької, оскільки саме сюди переміщувалися діти-музиканти з Харківського та Одеського ліцеїв, проте міграційний процес і тут був досить активним: у 2022 р. до Львова активно приїжджали діти зі сходу країни, львів'яни частково виїжджали до європейських країн, у 2023 р. частина тих, хто виїхав до Європи, повернулися до міста Лева.

Унаслідок ракетних атак та неготовності деяких закладів забезпечити всіх учасників навчально-творчого процесу укриттями, на початку війни хормейстери активно просували роботу з віртуальними проектами, які мали на меті підтримати дух співаків та утримати комунікацію. Наприклад, Хор хлопчиків та юнаків КДМЛ підготував віртуальний гімн України в акапельній версії та версії з оркестром, а також молитву за Україну «Боже Великий, Єдиний». Харківський хор «Весняні голоси» (керівник — Олексій Фартушка) теж зробив немало віртуальних проектів, а також відеозапис «Колискової» Д. Малого.

Концертна діяльність дитячих хорів також не припинялася, хоча вона і є дещо паралізованою в Харкові та інших прифронтових регіонах.

Хор Харківського державного музичного ліцею брав участь у ювілейних заходах з нагоди 80-річчя закладу і показав, на диво, гарний рівень виконання, зважаючи на надскладні умови підготовки колективу та повсякденного життя хористів.

Хори Київського державного музичного ліцею виступали в межах диригентсько-хорового відділу (75 років), проводили благодійні концерти

на підтримку ЗСУ. За цей період хором хлопчиків та юнаків поставлено опери «Коза-Дерева» М. Лисенка та «Брундібар» Г. Красса, діти беруть участь у постановці мюзиклів у національній опереті.

За два роки війни в межах Благодійного мистецького туру «Ми разом» хорові колективи Київського палацу дитячої та юнацької творчості «Дзвіночок» (керівник — Рубен Толмачов) та «Вогник» (керівник — Олена Соловей) дали 115 концертів у 8 країнах Європи та Південній Кореї. Назагал офлайн-аудиторія становила приблизно 120 000 глядачів (враховуючи численні концерти на центральних площах європейських міст та виступ з всесвітньовідомим гуртом “Rolling Stones” на 60 000 стадіоні Відня). Метою туру стали промоція української культури та збір коштів на гуманітарні потреби ЗСУ. За цей час колективами були також створені телевізійні проекти «Просто світи» та «Мое дитинство вбито на війні», відбулось кілька прем'єр («Псалми Давидові» Рубена Толмачова на переспіви Тараса Шевченка, «Татусева книга» Євгена Оркіна на вірші Володимира Вакуленка). За військовий час вийшла нова (восьма) платівка хору з актуальним репертуаром українських та європейських композиторів. Крім того, тричі проводився фестиваль «Музичні зустрічі», відбувались Різдвяні концерти.

В Одесі, яку також доволі часто атакує ворог, восени 2023 р. відбувся V Всеукраїнський фестиваль-конкурс хорових колективів пам'яті К. К. Пігрова. У концертах, з-поміж інших, взяли участь міські дитячі та юнацькі хори, серед яких — Зразковий дитячий хор «Забава» КЗПСО Мистецька школа №3 м. Одеси (керівник — Світлана Смірнова), «Перлини Одеси» (керівник — Лариса Гарбуз), Зведений хор учнів середніх та старших класів Одеського державного музичного ліцею ім. проф. П. С. Столярського (керівник — Назар Найданов), дитячий хор «Сонечко» КЗПСО Мистецька школа №2 імені О. К. Глазунова (керівник — Олена Савчук), дитячий хор «Кантиленчики» КЗПСО Мистецька хорова школа імені С. К. Крижановського (керівник — Світлана Рядченко), Хор старших класів “Adiamus” КЗПСО Мистецька школа №11 (керівник — Микола Охримчук) та ін. Таким чином, видно, що повністю зламати дитяче хорове

виконавство в Україні навіть під час війни виявилось неможливим.

Як було зазначено вище, навіть у профільних ліцеях скоротився набір співаків. Відповідно, у самодіяльних колективах ситуація виявилася ще складнішою. Наприклад, Київська хорова капела хлопчиків «Дзвіночок» постійно шукає новий інструментарій для пошуку співаків. Якщо раніше кожного вересня і кожного лютого педагоги капели йшли до київських шкіл з метою прослухати та виявити талановитих дітей, то нині, у нових умовах, треба постійно шукати нові шляхи. Участь у самодіяльності стала менш «модною», школи неохоче пускають до себе представників колективів, крім того, відвідування палаців дитячої творчості потребує великої відповідальності від їхнього керівництва щодо безпеки дітей і великого ентузіазму й сміливості від співаків та їхніх батьків.

Аналіз результатів довоєнної «рекрутингової» роботи хорових колективів «Вогник» та «Дзвіночок» за останні декілька років дозволив визначити, що в їхньому випадку статистика набору суб'єктивно становила приблизно 30 дітей, реально залучених до повторного прослуховування вже в хорах, з 900–1000, прослуханих у школах. З них приблизно 20 підтверджували свою обдарованість при більш глибокій діагностиці, проте за перший місяць репетицій відсіювалася приблизно половина (комусь не підходив репетиційний графік, комусь взагалі виявлявся нецікавим цей вид діяльності; іноді були неадекватно оцінені можливості дитини викладачами тощо). Але ті 8–9, які залишалися в колективі, вже не залишали його дуже довго.

Провідними факторами активізації набору в хор нині є використання інтернет-технологій, а також соціальних мереж та відеохостингів. Віртуальна «присутність» хорового колективу в мережі є надзвичайно важливою. Керівники колективів відзначають, що значна кількість батьків потенційних співаків дізнаються про хор із соцмережі “Facebook”, а також популяризації колективів сприяє розміщення відеовиступів на YouTube та в Instagram. Ці очевидні тенденції, тим не менше, не дуже підтримані керівниками колективів, адже багато з них не представлені в означених ресурсах.

Сам процес прослуховування також є важливим. Ще у 2006 р. (Dougherty & Hedden, 2006) проведено дослідження, метою якого було оцінити значення та особливості процедур прослуховування до дитячих хорів. Науковцями встановлено ефективність індивідуального прослуховування замість прослуховування в групах, статистично зафіксовано, що основним критерієм оцінки слухової обдарованості є розпізнавання звуковисотності, у той час як важливим є оцінювання інших навичок: розмовного голосу, комунікабельності, спроможності до роботи в команді тощо. Цікаво, що результати прослуховування не виявили помітної кореляції зі статтю та освітою диригента, розміром хору або платою за навчання, якщо вона стягується в хорі (Dougherty & Hedden, 2006).

Нагальним питанням існування дитячого хору є мотивація співаків. Керівники зазначають, що варто відрізнити стартову мотивацію, яка спонукає дитину доєднатися до колективу, і подальшу робочу мотивацію, що сприяє продовженню перебування в хорі. Доволі часто дитина приходить до хорового колективу, наприклад, зацікавлюючись перспективою закордонних гастролей, а продовжує працювати в хорі заради збереження цінного для неї кола спілкування або з любові до музичного репертуару.

Мотивація хористів (щоправда, у церковно-хорових колективах) була вже досліджена раніше (Воскобойнікова, 2018, с. 130–132). Класифікаційний принцип, за яким систематизовано внутрішні інтенції перебування в колективі, можна використати і стосовно дитячих хорів, що дозволяє виокремити гносеологічні, естетичні, соціальні та матеріальні мотиви.

Гносеологічна мотивація пов'язана, передусім, з пізнанням нового, з набуттям незнайомого досвіду, а також отриманням знань. Підтримка естетичної мотивації забезпечується репертуаром та рівнем зацікавленості дітей програмою, що виконується. Цікаво, що при величезній різноманітності репертуару в дитячих хорах, надзвичайно багато дітей цікавляться не просто класичними, а віртуозними класичними творами, і саме від них отримують максимальне задоволення. Досить дієвою є і соціальна мотивація, адже в хорі доступна можливість формування

кола спілкування з однодумцями, яке в процесі роботи та сумісних гастролей може еволюювати швидше, ніж у загальноосвітніх закладах. Крім того, до соціальної мотивації варто віднести також і бажання виділитися, розвинутися в соліста, бути на сцені, виділятися серед однолітків тощо. Матеріальні мотиви в дитячому колективі не є актуальними, але іноді можна констатувати їхню наявність (поїздки, подарунки, премії на конкурсах тощо).

Актуальними є й інші «довоєнні» питання, пов'язані з дитячим хоровим виконавством. Наприклад, питання музичного середовища, у якому зростають діти. В останні декілька десятиліть спостерігається зниження побутової співочої практики дітей, фактично констатовано смерть домашнього музикування. Менше уваги приділяється і хору як компоненту загальної освіти. Теоретично це мало спричинити зниження середньої слухової та голосової обдарованості дітей внаслідок відсутності практики. Проте фахівці не визначають значних змін, детермінованих цією причиною. А от фізіологія підлітків дещо змінилася. Якщо раніше мутаційні зміни голосу відбувалися в хлопців в 13–14 років, то зараз цей процес стартує у 12–13 років.

Саме ставлення до мутації в дитячих колективах також змінилося відповідно до європейського підходу, згідно з яким спів обмежується лише в найгострішій мутаційній фазі, оскільки протягом майже всього часу мутаційного періоду хлопець може співати своїм «дитячим» голосом, паралельно розвиваючи навички володіння «дорослою» теситурою. Вокальна робота з дитячим колективом базується на певному розумінні диференціації можливостей дівчачих та хлопчачих голосів. Останні природніше опановують дрібну вокальну техніку, проте мають менший динамічний діапазон.

Значним фактором успішності дитячого хорового колективу є психологічний стан співаків. Тут йдеться не стільки про атмосферу в колективі (хоча це теж важливо), скільки про наявність чи відсутність теситурного страху або боязні технічних складнощів. Цікаво, що надлишок освіти, як правило, заважає дітям вільно використовувати можливості власного голосу.

На прикладі Хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва можна зазначити, що майже 70% хорового складу не володіє нотною грамотою, використовує нотний текст виключно як графічну підтримку пам'яті, відповідно, не може адекватно оцінювати складність матеріалу і не відчуває страху перед складними пасажами або високою теситурою. Дещо парадоксально, але це сприяє психологічній розкутості і більшій успішності виконання.

Ще один цікавий факт полягає в спроможності певної кількості дітей без музичної освіти легко «добудувати» поліфонічні імітації, проведення тем і т. п., на відміну як від своїх більш освічених колег, так і дорослих артистів. Крім того, у них залишається достатньо вільної уваги для того, щоб помічати оркестрові дублювання хорових партій і впевненіше себе почувати без орієнтації на нотний текст.

Темброві розбіжності у звучанні хорів хлопців та дівчат є загальновідомими: дівчата мають більш щільний тембр у високій теситурі (і, як було зазначено вище, більший динамічний діапазон), але, разом з тим, і вищу втомлюваність. Хлопці, особливо при роботі у високому регістрі з використанням виключно головних резонаторів, мають сріблясте забарвлення голосів, більші легкість та витримку.

Обертонова специфіка хору хлопчиків є досить особливою, що, порівняно з дівочими хорами, суттєво ускладнює роботу такого колективу із сучасною музикою кластерного типу. Фізичне пояснення цього явища потребує окремої наукової розвідки на основі акустичних вимірів, проте досвід багатьох хорових колективів свідчить про таку особливість.

Умови військового стану в Україні, які більшістю хорових діячів правомірно оцінюються як вкрай негативні, мають і певні позитивні наукові результати. Наприклад, міграція населення надала можливість фахівцям центрально-західних регіонів країни набути досвіду роботи з дітьми східного та південного регіонів і переконатися в наявності вираженої регіональної специфіки співу. Практичні спостереження вказують на детермінованість цих особливостей специфікою мовлення (середнім розмовним положенням гортані, специфікою формування голосних, вимови приголосних), що впливає на характер резонування, темброве забарвлення, специфіку

атаки звука (приміром, більш м'яку в західних регіонах, що зумовлено глибшим формуванням багатьох приголосних), але ці питання потребують окремого докладного розгляду.

Ще одне цікаве для перспективних досліджень питання — це психокорекційний ефект хорового співу для дітей у депресивних станах, а також дітей з особливостями психосоціальної поведінки. Проте до такого дослідження потрібна колаборація хормейстерів з психологами та музичними терапевтами. Нині лише можливо відзначити антидепресивний ефект хорового співу, який відмічають, передусім, батьки хористів-переселенців.

**Висновки.** Дитяче хорове виконавство під час війни переживає надзвичайно складні виклики, проте й отримує певні додаткові можливості, зумовлені актуалізацією української культури у світовому контексті. Суттєве скорочення наборів до спеціалізованих та звичайних музичних шкіл частково компенсується якістю музичних здібностей претендентів. Серйозні втрати несе юнацьке виконавство внаслідок активної міграції в європейські країни. Водночас спостерігається активний розвиток володіння дистанційними технологіями роботи, опанування віртуальними формами хорового виконавства, активізація гастрольної та концертної діяльності порівняно з періодом карантину.

У зв'язку з міграційними процесами виконавців постають проблеми, які раніше не були наочними, наприклад вплив регіональної специфіки мовлення на вокальне звукоутворення.

Актуальними є питання вивчення гендерної фізіології дитячого голосу, специфіки слухової обдарованості поза цілеспрямованою музичною освітою, психотерапевтичний вплив хорового співу на дітей.

**Перспективи подальшого дослідження.** Висвітлені в статті тенденції потребують статистичного аналізу, для чого пропонується провести докладне опитування керівників дитячих хорів різних типів — самодіяльних, професійних, шкільних. Важливим уявляється питання психології дитячого хорового співу, зокрема в терапевтичному ракурсі. Задля цього пропонується виконати обстеження, передусім дітей, котрі співають у хорах у прифронтових регіонах, а також дітей-переселенців, які беруть участь у роботі хорових колективів.

### Список посилань

- Воскобойнікова, Ю. (2018). *Регентська діяльність як системне явище сучасної православної культури* [Дисертація доктора, ХДАК]. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/specrada/specrada/old\\_2018/Voskoboynikova/dis-Voskoboynikova.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Voskoboynikova/dis-Voskoboynikova.pdf)
- Григор'єва, В. (2011). Вокальні засади дитячого хорового виконавства. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 3 (13), 316–322. <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/4883/1/Grigoryeva.pdf>
- Долинська, Л. (2017). *Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва* [Автореферат дисертації кандидата, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової]. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2463>
- Іванова, Ю. (2020). Дитячий хор у творчості М. Кармінського. В Л. В. Русакова (Ред.-упоряд.), Ю. П. Величко (Ред.), *Аспекти історичного музикознавства*. (Вип. XIX–XX, сс. 29–43) [https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp\\_19\\_20\\_2\\_ivanova.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_2_ivanova.pdf) DOI: 10.34064/khnum2-1902
- Іванова, Ю. (2022). Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві. *Культура України*, (75), 115–119. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.15>
- Немерко, А. (2019). Дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, (20). <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10642>
- Сбітнєва, О. (2022). Відродження традицій дитячого хорового виконавства в Україні у XXI столітті. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць*, 1 (103), 223–232. <https://doi.org/10.33216/2220-6310-2022-103-1-223-232>
- Толмачов, Р. (2017). Особливості теорії та методології роботи з дитячим хором. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1(4), 216–222. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2017.138838>
- Шматок, І. (2015). Жанрова різноманітність духовної музики в репертуарі дитячого хору. *Проблеми мистецької освіти*, (10), 97–103. [http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/180/1/mystez\\_jsvita\\_10.pdf](http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/180/1/mystez_jsvita_10.pdf)
- Dougherty, J. F., & Hedden, D. G. (2006). Audition Procedures for Community-Based Children's Choirs. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 167, 33–45. <http://www.jstor.org/stable/40319288>

### References

- Voskoboinikova, Yu. (2018). *Regency activity as a systemic phenomenon of modern Orthodox culture* [Doctoral thesis, KSAC]. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/specrada/specrada/old\\_2018/Voskoboynikova/disVoskoboynikova.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Voskoboynikova/disVoskoboynikova.pdf). [In Ukrainian].
- Hryhorieva, V. (2011). Vocal principles of children's choral performance. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 3 (13), 316–322. <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/4883/1/Grigoryeva.pdf>. [In Ukrainian].
- Dolynska, L. (2017). *Children's Choir as a Performing Phenomenon in the Genre System of Musical Art* [Candidate's thesis, A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy]. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2463>. [In Ukrainian].
- Ivanova, Yu. (2020). Children's choir in the works of M. Karminsky. In L. V. Rusakova (Ed.-comp.), Yu. P. Velychko (Ed.), *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. (Issues XIX–XX, pp. 29–43) [https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp\\_19\\_20\\_2\\_ivanova.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_2_ivanova.pdf) DOI: 10.34064/khnum2-1902. [In Ukrainian].
- Ivanova, Y. (2022). Synergy of intonation and emotions in children's choral performance. *Culture of Ukraine*, (75), 115–119. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.15>. [In Ukrainian].
- Nemerko, A. (2019). Children's choral art as a socio-cultural phenomenon. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo*, (20). <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10642>. [In Ukrainian].
- Sbitnieva, O. (2022). Revival of the traditions of children's choral performance in Ukraine in the XXI century. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka: a collection of scientific papers*, 1 (103), 223–232. <https://doi.org/10.33216/2220-6310-2022-103-1-223-232>. [In Ukrainian].

- Tolmachov, R. (2017). Features of the theory and methodology of work with a children's choir. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1 (4), 216–222. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2017.138838>. [In Ukrainian].
- Shmatok, I. (2015). Genre diversity of spiritual music in the repertoire of a children's choir. *Problemy mystetskoï osvity*, (10), 97–103. [http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/180/1/mystez\\_jsvita\\_10.pdf](http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/180/1/mystez_jsvita_10.pdf). [In Ukrainian].
- Dougherty, J. F., & Hedden, D. G. (2006). Audition Procedures for Community-Based Children's Choirs. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 167, 33–45. <http://www.jstor.org/stable/40319288>. [In English].

Надійшла до редколегії 03.03.2024

**Ю. Воскобойнікова**

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**Р. В. Толмачов**

доцент кафедри хорового диригування, Національна музична академія України, м. Київ, Україна

**Y. Voskoboinikova**

Doctor of Art Criticism, Assistant Professor, Professor of the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**R. Tolmachov**

Assistant Professor of the Department of Choral Conducting, National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.06\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.06*)  
УДК 784.011.26:792.73].091(477)“19/202”(045)

## ПРОЦЕС ТРАНСФОРМАЦІЇ, СТИЛІ ТА ЗАСОБИ ВОКАЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХХ СТ. — НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

**Л. О. Красовська**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
ludavood243@gmail.com

**L. Krasovska**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-6146-4288>

**Л. О. Красовська. Процес трансформації, стилі та засоби вокального естрадного виконавства в Україні наприкінці ХХ ст. — на початку ХХІ ст.**

У науковій статті аналізується складний і динамічний процес трансформації вокального естрадного виконавства в Україні періоду кінець ХХ ст. — початок ХХІ ст. Детально вивчаються умови, що вплинули на цей процес, та розкриваються результати цієї видозміни станом на 2024 рік. У підсумку наводиться обширний аналіз різноманітних виконавських прийомів та вокальних технік, характерних для сучасної естрадної музики, порівняно з минулим століттям. Серед представлених прикладів докладно розглядаються виконавські особливості таких напрямів, як: поп, етнопоп, соул, R'n'B, електропоп, поп-рок, реп, whisperpop та ін. Для аналізу використовуються конкретні приклади, зокрема з вокального конкурсу «Євробачення». Представлені пісні на кожному конкурсі дозволяють зрозуміти тенденції суспільного попиту на музичні напрями в кожний конкретний рік як на загальноєвропейському рівні, так і на рівні будь-якої країни-учасниці. Крім того, у статті досліджується той факт, що розмаїття вокальних стилів не обмежується лише застосуванням нових технологій, а й активно використовує здобутки вокального мистецтва минулого. Висновано, що сучасне вокальне естрадне виконавство зумовлює неабиякі можливості для вокальної педагогіки, адже сучасному викладачеві доводиться працювати в розмаїтті стилів та навіть передбачати майбутні тенденції на основі досвіду минулого.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, естрадний вокал, технологічний прогрес, вокальне виконавство, вокальна педагогіка, синтез, Євробачення, українська естрада.

**L. Krasovska. The process of transformation, styles and methods of vocal pop performance in Ukraine at the end of the XX — beginning of the XXI century**

**The relevance of the article.** Contemporary music, as a sociocultural phenomenon, is undergoing rapid transformation under the influence of the neo-industrialization — a process which began in the XX century and gained yet further momentum in the XXI century, becoming a major driving force behind the acceleration of cultural shifts. The musical culture of each nation is currently evolving in a process of close synthesis, giving rise to a new direction: experimentation in the fusion of the new and old, the popular and forgotten, the familiar and unfamiliar. This process is so rapid that it necessitates tracking its changes not even every decade, but every few years or even annually.

**The purpose of the article** lies in investigation of the characteristic features of techniques and styles in contemporary Ukrainian pop music, stemming from the enrichment of pop art with diverse styles and shifts in societal demand. This investigation aims to inform the development of novel methodologies and the updating of vocal teaching tasks as of 2024.

**The methodology.** The study employs the following general and specialized methods: historical approach, comparative, culturological and structural analysis, genre-stylistic analysis, and analytical methods.

**The results.** Performance styles and techniques emergent in pop vocal music during the period from the late XX century to 2024 were analyzed. Using the examples of various performers from this era, the research demonstrates that the performance technique of pop singing is rapidly evolving and currently encompasses a wider range of styles and approaches compared to previous decades. Novel trends and experiments make contemporary pop performance a dynamic phenomenon, where new elements and emerging ideas can be consistently discovered, often on an annual basis.

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



**The scientific novelty.** The study analyzes the performance techniques of contemporary Ukrainian pop vocalists, including Go\_A, Jamala, Jerry Heil, Alyona Alyona, ONUKA, and KOLA. To date, the performance techniques of some of these artists have not been comprehensively analyzed and discussed in musicological literature within the context of their contributions to the development of Ukrainian performance and the diversity of performance techniques, including the examples from 2024.

**The practical significance.** The findings of this research can be used for both further extensive investigations to track performance trends, and for the immediate performance practice of vocalists to diversify their repertoire and use of various vocal techniques.

**Conclusion.** Contemporary Ukrainian pop music is characterized by a rich tapestry of diverse and independent styles and vocal techniques. Performers not only adhere to classical vocal training but also draw inspiration from other cultures, stimulating experimentation and the pursuit of novel soundscapes. They actively combine various styles and genres to achieve greater diversity and intrigue in their musical compositions. This trend is gaining traction among artists striving to create unique works that captivate listeners with their originality and innovation. Within the context of vocal teaching, this phenomenon presents both opportunities and challenges for vocal instructors. On one hand, instructors can focus on a specific style and work exclusively within its framework with their students. On the other hand, even in those cases situation described requires a multifaceted approach, imploring instructors to possess proficiency in a wide range of techniques, encompassing both academic and folk singing, as well as new emerging techniques.

**Keywords:** *musical arts, pop vocal, technological progress, vocal, vocal teaching, synthesis, Eurovision, Ukrainian pop scene.*

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна музика, як соціокультурне явище, стрімко видозмінюється під впливом геополітичних, технологічних, освітніх, релігійних, соціальних факторів. Адже процес неоіндустріалізації, який почався у ХХ ст. та набув швидкого розвитку у ХХІ ст., став неодмінним рушієм пришвидшення темпів культурних змін. Навіть за останні 20 років прогрес зробив кроки далеко уперед. Технологічний стрибок зумовив передусім можливість швидкого поширення та обміну інформацією, чого людство не мало ще наприкінці

минулого століття. Якщо в епоху до Інтернету, у своїй більшості, країни зазнавали впливу тільки сусідів чи далеких завойовників, то тепер для впливу відсутнє поняття відстані.

Музична культура кожної країни нині розвивається в процесі тісного синтезу, з якого виник такий інший напрям, як експериментування в поєднанні нового та старого, популярного та забутого, звичного й незвичного. І процес цей є настільки швидким, що доцільно відстежувати його зміни навіть не кожне десятиріччя, а кожні декілька років чи щороку.

**Постановка проблеми.** Дослідження такого штибу дозволяє не тільки проаналізувати тенденції, зробити висновки з того, як саме змінюється вокальне виконавство та як змінюються вокальні школи, а й зрозуміти, яким має бути виховання сучасного естрадного вокаліста і як слідувати тенденціям, перекладаючи їх на вокальну педагогіку.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематику нового звучання естрадної сучасної музики та вокального виконавства в історичному контексті вивчають такі дослідники, як: К. Садолін (Данія) «Повна вокальна техніка» (Sadolin, 2000), С. Манько (Україна) «Трансформація іміджу жінок музикантів у вокалі» (Манко, 2022), С. Муравіцька (Україна) «Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті» (Муравіцька, 2022), О. Войченко (Україна) «Особливості вокальної манери Джамали» (Войченко, 2022), Дж. Холмс (США) «Біллі Айліш і феміністська естетика депресії: біла жіночність, покоління Z і шепітний спів» (Holmes, 2023), З. Ластовецька-Соланська (Україна) «Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі» (Ластовецька-Соланська, 2007), С. Доменіко (Італія) «Наставник співака» (Domenico, 2021). Наведені розвідки порушують проблематику різних сучасних вокальних технік та їх використання у конкретних стилях певними виконавцями, як у працях про Джамалу (Войченко, 2022) та Біллі Айліш (Holmes, 2023). Інші проводять аналіз безпосередньо поєднання академічних та народних або естрадних технік. На базі цих досліджень утворено основну ідею статті: проаналізувати зріз естрадної вокальної музики України станом на

2024 рік та його вплив на формування вокальної сучасної педагогіки. Адже в статті розглянуто не лише приклади попереднього сторіччя для порівняння особливості виконавської діяльності, а й проаналізовано нові зразки, яким ще не було надано характеристики в музикознавчій думці.

**Мета статті** — дослідити характерні особливості засобів та стилів у сучасній вокальній естрадній музиці України, зумовлені збагаченням естрадного мистецтва багатьма стилями й змінами в суспільному попиті, задля формування нових методик та оновлення завдань викладання вокалу станом на 2024 рік.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Світова культура постійно змінюється і формується під впливом історичних подій. Але й сама історія неможлива без впливу на неї культурного життя конкретного народу. Історики розходяться в наданні певного терміну для визначення процесу видозмінення культури впродовж певного часового відрізка. Хтось називає це еволюцією, тобто результатом прогресу та неодмінної зміни на краще, набуття ознак, які зумовлені для існування в навколишньому середовищі (Domenico, 2021). Інші науковці віддають «превагу визначенню, яке не торкається поняття прогресу, та змінення у кращу сторону. Вони визначають процес формування культури безпосередньо як процес видозмінення в контексті порядку денного, політичного становища країни, рівня освіти, особливостей релігії, календарного циклу життя, класових розподілень тощо» (Ластовецька-Соланська, 2007).

Таким чином, для характеристики сучасної музики не є доцільним порушення проблематики в контексті порівняння зі зразками минулого з метою виявлення кращих прикладів. Музика в кожному столітті та десятиріччі існує як самостійна форма мистецтва, яка представляє конкретну епоху. Чи стає виконавство гіршим, з погляду техніки та вокальних прийомів, чи навпаки еволюціонує — відкрите питання, оскільки саме мистецтво, як процес створення прекрасного, не завжди підлягає класифікації та науковому вивченню, адже погляд кожного дослідника є суб'єктивним. Отже, у цій статті видозмінення вокального естрадного виконавства розглядається саме під призмю його як явища,

що увібрало в себе ознаки минулого, але не змінилося ані на гірше, ані на краще. У цій статті не надається оцінка професіоналізму сучасних виконавців, а аналізуються особливості виконання, із погляду на суспільний запит та інші фактори, що впливають на музичне мистецтво.

У контексті дослідження шляху змінення української музичної естрадної культури музикознавці зазначають, що естрадна вокальна музика змінювалась не менш стрімко, ніж технології (Муравіцька, 2022; Holmes, 2023; Sadolin, 2000). Легко почути різницю між звучанням української музики 50-х, 80-х, 90-х рр. ХХ ст. та звучанням нульових, 10-х і навіть 20-х рр. ХХІ ст. Причому відбувається це так само, як і з технологічним прогресом: чим далі у часі, тим швидше відбуваються зміни. Тим більш відчутною є різниця між першою точкою на прямій відліку та останньою. Користуючись для опису цього явища аналогіями з музичними теоретичними термінами, цей процес має кульмінаційну динаміку. Позаяк із часом відбувається не лінійний розвиток чи заміна одного на інше, а доповнення, перетворення старого, збагачення його різноманіттям нових засобів.

Для доведення цієї думки достатньо звернутися до наявних зразків вокальної естради України впродовж певного відрізка часу. Прикладом із 60-х рр. може слугувати пісня «Троянди на пероні» у виконанні Юлії Пашковської. Виконавський аналіз виконаймо за кількома критеріями: формування звуку та артикуляція. У 60-ті рр. естраді було притаманне академічне звучання, основане на оперній традиції італійського співу *bel canto*. «Під час звукотворення відбувається утворення вертикалі близько до гортані, коли гортань опускається, а м'яке небо утворює купол» (Domenico, 2021, р. 67). Ю. Пашковська на основі цієї техніки блискуче оперує голосом, поєднуючи звучання головного, змішаного та грудного регістрів. Ще однією характерною особливістю звучання того часу була акцентована артикуляція. Слова чіткі та приголосні акцентовано (такі літери, як «р», «д»); також чіткі закінчення. Вокалістка впевнено тримає однакову форму звуку від першого до останнього складу кожного рядка.

У 70-х рр., які представлені творчістю Лідії Відаш «Я піду в далекі гори», Ліни Прохорової «Три поради», Ніни Матвієнко «Дикі гуси», також простежується наслідування академічних традицій. Естрадний вокал дещо змінюється, у деяких піснях «стає більш вільна позиція артикуляційного апарату, але вокальна вертикаль зберігається» (Муравіцька, 2022, с. 176). Така ж тенденція помітна і у 80-х рр., представниками естради яких є «Тріо Мареничі», ВІА «Світязь», ВІА «Кобза». Таким чином, можна підтвердити наведену вище думку про повільне видозмінення вокальної естрадної музики, що відповідає на той час ще не такому стрімкому технологічному розвитку, як у XXI ст.

Наведений часовий відрізок представляє 30 років, за які техніка та стиль виконавства змінювалися надзвичайно повільно. А якщо аналізувати цей відрізок ширше, враховуючи динаміку змінення та зразки з XXI ст. та попередні, то можна зазначити, що зміни майже не відбувалися.

У сучасній естрадній музиці, порівняно з ХХ століттям, панує вже багатогранне різноманіття, як стильове, так і вокально-технічне. Естрада зі здобуттям незалежності Україною відкривається для закордонних зразків, «активно з ними експериментує, намагається наслідувати звучання обраних виконавців» (Муравіцька, 2022, с. 178). До України хвилею вривається жанрове різноманіття Європи та Америки, представлене стилями: рок, диско, реп, реггі, хіп-хоп тощо, та поп-музика, яка на початку нульових впевнено закріпилася в українській естраді на прикладах співачок: Тіни Кароль, Ірини Білик та ін. Вокальна техніка стає зовсім іншою, наслідуючи зразки закордонних співаків, таких як Брітні Спірс, Крістіна Агілера, Фредді Меркюрі, Майкл Джексон та ін. У техніці переважає т. зв. белтинг, який базується на різкому головному звучанні, більше схожому на гучний вигук, і техніка формування звуку стає не академічно-вокальною, а, як її було названо, технікою поп-вокалу. Звук є не таким об'ємним, він формується далі від гортані і ближче до зубів.

Однак західні зразки вже мали широке різноманіття у звучанні. Тому навіть наведені четверо виконавців звучать дуже по-різному, а це

для України того часу ще було не характерно. Але можна назвати приклади й рок-музики, що увірвалася в естраду, на прикладі С. Вакарчука і гурту «Океан Ельзи», де не спостерігається якась вокальна техніка з наведених вище, а співаком стає людина без вокальної освіти. Таким чином, на естраді спостерігаються відголоски академічної освіти, з'являються вихованці як професійних шкіл, так й адепти популярної музики, яку створювали колишні вуличні музиканти, барди тощо.

Сучасні вокалісти не відмовляються від традицій української народної пісні, широко використовуючи у своїй творчості як народні тексти, так і народний вокал. Останній набуває ще більшої популярності під впливом подій, що спонукають українців звертатися до своєї національної ідентичності та коріння. Це спосіб не лише вшанування традицій, а й новий шлях заявити світу про унікальність української культури, як і кожної іншої країни — створити в слухача конкретний позитивний образ, який асоціюватиметься з Україною.

Наприклад, пісня «Шум» гурту Go\_A (представники від України на Євробаченні 2021 р.) надзвичайно виразно виділяється з-поміж інших представлених композицій на пісенному конкурсі завдяки використанню народного вокалу з подачею його в контексті тенденцій сучасної культури. Вокалістка гурту Катерина Павленко під час співу використовує техніку українського «народного вокалу, утворюючи голосовим апаратом горизонталь, що надає форму звуку кардинально протилежну від академічного» (Муравіцька, 2022, с. 176).

Використання народної творчості у популярній культурі не є випадковим. Сучасному примхливому слухачу рідко коли цікаво просто послухати народну пісню певної країни. Публіка потребує шоу, яскравості, того, що легко запам'ятовується. Такий запит має пояснення, що полягає у великій кількості інформації та новин з усього світу, які щоденно виливаються на потенційного слухача. Щоранку на стримінгових сервісах, які поширюють музику як відомих зірок, так і авторів пісень, котрі діляться творчістю своїми силами, формуються нові плейлисти «хітів», «новинок» тощо. Треба зауважити, що

саме доступність Інтернету для популяризації власної творчості також формує запити суспільства. Адже будь-хто може поділитися своїм аудіо чи відео та поширити його на весь світ.

З метою ширшого розгляду питання різноманіття сучасної музичної культури України достатньо звернутися до пісенного конкурсу Євробачення, на якому щороку представлено зріз популярної музики Європи.

Яскравим прикладом, де виконавець також звертається до народної музики, але також синтезує досвід вокальних шкіл минулого зі своїм досвідом та тематикою пісні, є співачка Джамала із піснею «1944» (переможниця Євробачення 2016 р.) Візитівкою співачки є те, що вона «використовує різні вокальні манери (академічну, джазову, естрадну, народну), прийоми та виконавські техніки залежно від типу твору. У цьому полягає сутність її творчої унікальності, адже, як правило, співаки добре володіють однією вокальною манерою і дуже рідко — декількома. Джамала, яка здобула професійну освіту за фахом і “естрадно-джазовий”, і “академічний” спів, здатна не лише виконувати твори, залучаючи один із цих виконавських наративів, а й міксувати їх у межах одного твору» (Войченко, 2022, с. 79).

При постановці голосу естрадному вокалістові рекомендується навчитись академічного вокалу. Це дозволить йому впевнено володіти голосом, розвивати індивідуальність у підборі репертуару, адже володіння кількома техніками надає більші можливості для реалізації голосу вокаліста. Сучасні профільні ЗВО мають у програмі вивчення техніки академічного вокалу, так само, як і елементи народного співу. Для навчання студентів естрадного співу в методичних матеріалах обов'язковим є виконання народної пісні.

Для прикладу вдалого поєднання виконавських технік наведемо пісню «1944». Перший куплет та приспів мають розповідний стиль. Джамала виконує куплет на піано з використанням субтону, звучання легке, проте голос має насичене тембральне забарвлення. Та досвідченому вокалістові чи педагогу чутно навіть у такому невимушеному виконанні академічну постановку голосу співачки. Другий куплет та приспів є активними, порівняно з першими, з твердою

атакою звука, «співачка майстерно користується мікстовим звучанням, поєднуючи головний та грудний реєстри голосу» (Войченко, 2022, с. 80). Використовує також сучасний прийом тванг при піднятому м'якому піднебінні та опущеній гортані. Тванг сприяє гарному міксту, поєднанню головного й грудного реєстрів. Джамала у своїх піснях часто користується назальним підвидом твангу, з прикритим піднебінням, на відміну від орального твангу — з відкритим піднебінням. Цей прийом також додає назальності, дзвінкості звуку, який уже став характерною особливістю звучання Джамали.

Вокаліз виконується народною манерою, з притаманними елементами саме кримсько-татарській музичній традиції, східному звучанню. «Голосовий апарат у такому виконанні стає у пласку позицію, Джамала відкриває артикуляційний апарат горизонтально, надаючи звуку форму відмінну від класичної академічної» (Войченко, 2022, с. 80). Також співачка виконує меліزمи, її голос уподібнюється до звучання народного інструменту дудуку. Але варто розуміти, що таке блискуче поєднання народного татарського звучання з академічними та джазовими прийомами зумовлено не лише майстерністю співачки, а й її кримсько-татарським походженням. Саме тому педагогам необхідно розуміти фізіологію артикуляційного апарату та особливості, які притаманні звучанню конкретних народів. Сучасний тванг перейнятий з характерного афроамериканського звучання. Українська та кримсько-татарська народна музика також мають свої характерні особливості, що можна так само переймати та використовувати, якщо розуміти їхні особливості.

Наступним прикладом різноманіття є пісня 2024 року “Teresa & Maria”, виконавиці Jerry Neil та Alyona Alona. Формування звука в обох неабияк відрізняється від попередніх двох прикладів. Хоча на початку пісні лунає заспів із використанням елементів українського народного вокалу, у приспіві простежується сучасна естрадна позиція, із придиховою атакою звука, звучання м'яке. Вокалізи після приспівів, на відміну від Джамали, облегшені, із яскравим звучанням головного резонатора. Слід зазначити, що окрім перелічених прийомів, у пісні також

нальний куплет, який виконується в стилі реп, ритмічним речитативом, який знайшов собі шлях в «естрадну музику з американської культури кінця ХХ ст.» (Holmes, 2023, р. 602).

Представником електронної естрадної музики є ОНУКА. Свою пісню «Озерна» вокалістка співає на придиховій атаці, майже пошепки, не навантажуючи тембр низькими обертонами. На її прикладі, а також у творчості багатьох інших виконавців можна відзначити використання такого засобу, як розділення рядка чи слів на склади, що далеко відходить від кантиленного співу та імітує електронні інструменти, штучні засоби: «Я за-люб-ки роз-ка-жу; Я про-ве-ду крізь ту-ман» тощо.

Дуже близькою до попереднього прикладу, але вже представницею іншого напрямку є співачка KOLA. Для розбору наведемо пісню «Біля серця». Куплети мають мелодекламаційний характер, приспіву — м'які, з придиховою атакою та використанням вокального прийому субтон; апелюють здебільшого головним регістром. За технікою вокалу її виконання схоже на манеру співу американської співачки Billie Eilish. Таку техніку закордонні дослідники «назвали “шепітний спів”, до представників якого належать також співачки Lana Del Rey, Birdy та ін. [...]; характеристиками “шепітного співу” є спів на піано, ледь не пошепки, із використанням майже лише одного головного регістру» (Holmes, 2023, р. 604).

**Висновки.** Сучасна вокальна естрада України наповнена різнобарвними самостійними зразками, які репрезентують різні як стилі, так і вокальні техніки. Виконавці не лише продовжують дотримувати класичної постановки голосу, а й зазнають впливу інших культур, що стимулює їх до експериментів та пошуків нового звучання. Вони активно використовують поєднання різних стилів та напрямів, щоб досягти більшого різноманіття й цікавості у своїх музичних композиціях. Ця тенденція стає дедалі популярнішою серед виконавців, котрі намагаються створити унікальні твори, що привертають увагу слухачів своїми оригінальністю та новаторством.

У контексті викладацької діяльності це розкриває поле для педагога вокалу, і як полегшує, так і ускладнює його роботу. З одного боку, педагог може звертатися до конкретного стилю й працювати виключно в його межах зі своїми учнями. З іншого, це зумовлює багатофункціональність педагога та потребує володіння навичками як академічного, народного співу тощо, так і новими техніками (шепітний спів та ін.), володіння артикуляційними, мелодичними та технічними вправами. Для яскравого, тембрально насиченого звучання естрадного співу, для розвитку вокальної естрадної школи України необхідно ґрунтуватись на витоках народного співу, а також на класичній академічній школі. При цьому потрібно розвивати та використовувати зразки світової естрадної пісні, звертаючи увагу на расову приналежність, особливості фізіології та можливості відтворення звука, специфіку нашого голосового апарату.

**Перспективи подальших досліджень.** Зважаючи на широту обраної проблематики, можна зазначити, що ця тема має багато напрямів для поглиблення. Окреслення сучасних стилів та виконавської техніки має важливе значення для виконавської та педагогічної діяльності. За допомогою цього вокалісти й педагоги можуть більш впевнено працювати в різних жанрах, слідувати тенденціям сучасності, а не залишатися в минулому. На основі подальшого дослідження можна виокремити конкретні методики поєднання стилів у виконавстві, щоб застосовувати їх на практиці. А також, що є не менш важливим, слід продовжувати аналізувати сучасну музику та порівнювати її з минулими зразками, що може дозволити навіть упередження тенденцій естрадного виконавства, а це — вивести естрадне виконавство України на новий рівень, коли Україна, на рівні з іншими країнами, зможе задавати музичні тенденції.

### Список посилань

- Войченко, О. (2022). Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*, 47, 78–82.
- Ластовецька-Соланська, З. М. (2007). *Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України* [Автореферат дисертації кандидата, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка].
- Муравіцька, С. С. (2022). Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 174–179.
- Domenico, C. (2021). *The Singer's Preceptor*. Legare Street Press.
- Holmes, J. A. (2023). Billie Eilish and the Feminist Aesthetics of Depression: White Femininity, Generation Z, and Whisper Singing. *Journal of the American Musicological Society*, 76, 601–610.
- Manko, S. (2022). Women musicians from the Middle Ages to the present: The transformation of the image. *Amazonia Investiga*, 11, 55 (July 2022), 105–111.
- Sadolin, C. (2000). *Complete Vocal Technique*. Groothandel NL.

### References

- Voichenko, O. (2022). Features of Jamala's vocal style. *Aktualni problemy humanitarnykh nauk*, 47, 78–82. [In Ukrainian].
- Lastovetska-Solanska, Z. M. (2007). *Musical values and needs in the modern cultural continuum of Ukraine* [Candidate's thesis, M. Lysenko Lviv National Music Academy]. [In Ukrainian].
- Muravitska, S. S. (2022). Synthesis of academic and pop vocals in the methodological and pedagogical context. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 174–179. [In Ukrainian].
- Domenico, C. (2021). *The Singer's Preceptor*. Legare Street Press. [In English].
- Holmes, J. A. (2023). Billie Eilish and the Feminist Aesthetics of Depression: White Femininity, Generation Z, and Whisper Singing. *Journal of the American Musicological Society*, 76, 601–610. [In English].
- Manko, S. (2022). Women musicians from the Middle Ages to the present: The transformation of the image. *Amazonia Investiga*, 11, 55 (July 2022), 105–111. [In English].
- Sadolin, C. (2000). *Complete Vocal Technique*. Groothandel NL. [In English].

Надійшла до редколегії 21.03.2024

**Л. О. Красовська**

доцент кафедри музично-драматичного театру, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**L. Krasovska**

Assistant Professor of the Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

## БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ У ТВОРЧІЙ КОНЦЕПЦІЇ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

**Н. М. Малиновська**

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

**N. Malynovska**

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

### *Н. М. Малиновська. Бальний танець у творчій концепції І. Нечуя-Левицького*

У статті досліджено внесок видатного українського прозаїка І. Нечуя-Левицького у вивчення вітчизняного хореографічного мистецтва, зокрема побутового бального танцю XIX століття в контексті утвердження національної ідентичності. Постаючи формою проведення дозвілля привілейованих прошарків українських міст, бальний танець у текстах І. Нечуя-Левицького підсвічує екзистенційні кризи в долях героїв. Доведено, що творчий метод українського прозаїка, його спостережливість виплекали концепцію танцю, яка за рівнем узагальнення не поступається результатам пізніших антропологічних досліджень. Запропоновано враховувати соціальний запит на несценічну танцювальну активність молоді і дорослих, ґрунтуючись на традиціях української хореографічної культури.

**Ключові слова:** *І. Нечуй-Левицький, українська хореографічна культура, бальний танець в Україні.*

### *N. Malynovska. Ballroom dance in the creative concept of I. Nechui-Levytskyi*

**The purpose of the study** is to find out the place of dance in Ukrainian culture as reflected in the works of I. S. Nechui-Levytskyi for the development of educational and coaching strategies of national choreographic art.

**The methodology.** The research methodology is based on an interdisciplinary approach. The methods of structural and functional analysis, deconstruction, and comparative analysis are used.

**The results.** A new study of the creative heritage of I. Nechui-Levytskyi, in particular the novel “Clouds”, which was one-sidedly interpreted in the conditions of colonial and postcolonial existence of Ukrainian culture, has revealed that one of the most prominent Ukrainian writers had a deep understanding of dance as a form of self-expression and creatively used dance as a means of expression. This text captures the everyday ballroom

dance as a part of the culture of a Ukrainian city in the second half of the XIX century. In the overall composition of the novel “Clouds”, the dance episodes foreshadow a certain existential break in the fate of the characters. Contemporary research on the anthropology of dance has yielded similar results. At the same time, through the work of the Ukrainian prose writer, one can understand the holistic concept of ballroom dance in the life of Ukraine in the second half of the XIX century, common to the European mental space. In the context of the current stage of national identity formation, a promising task for contemporary choreographers is to expand the possibilities of creative expression for young people and adults through the development of cognitive and self-developmental aspects of non-stage choreography.

**The scientific novelty** of the article lies in highlighting previously unexplored aspects of I. Nechui-Levytskyi's work, and thus expanding the understanding of the role and place of non-stage dance in Ukrainian culture, the possibilities of its development.

**The practical significance of the study** is to highlight previously unexplored aspects of I. Nechui-Levytskyi's creativity, and thus to expand the understanding of the role and place of non-stage dance in Ukrainian culture, the possibilities of its development.

**Prospects for future research.** To substantiate possible changes in the strategies of training choreographers, taking into account the public demand for non-stage dance activity of young and adult people, based on the traditions of Ukrainian choreographic culture.

**Keywords:** *I. Nechui-Levytskyi, Ukrainian choreographic culture, ballroom dance in Ukraine.*

**Актуальність теми дослідження.** Суспільно-політичні зрушення останнього десятиліття вкотре актуалізували питання про українську національну ідентичність. Доводиться наново засвоювати, а часто і відкривати вперше, багатющу культурну спадщину, замовчувану, викреслену, дискредитовану

або однобоко трактовану в умовах колоніального чи постколоніального існування. Такою, зокрема, є творча спадщина І. Нечуя-Левицького, одного з найвидатніших українських письменників, яка, відтворюючи широку картину життя українців другої половини XIX століття, містить важливі матеріали до питання про місце несценічного бального танцю в українській культурі. Зважаючи на значний інтерес до невербальних форм комунікації в сучасному світі, висвітлення дансологічного аспекту творчості видатного українського прозаїка є актуальним у контексті вітчизняного мистецтвознавства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Попри те, що І. Нечуй-Левицький завжди дотримував канону української літератури, уявлення про його творчість склалось однобоке, переважно як про «борця проти кріпацтва» в повісті «Микола Джеря» та «викривача індивідуалізму дрібних власників, які за своїми дрібницями не хочуть бачити чогось великого, громадського» (Браславський, 1944, с. 15) у найвідомішому серед українців творі «Кайдашева сім'я». Потреба нового прочитання української класики XIX століття, зокрема І. Нечуя-Левицького, зумовлена зміною дискурсу української культури і, відповідно, концептуальних засад мистецтвознавчих досліджень. На зміну обов'язковому діалектичному матеріалізму прийшло методологічне розмаїття західної науки, а з ним і принципово нове уявлення про танець і його місце в культурі. Зокрема, Т. Полхем стверджує, що «на найфундаментальнішому рівні аналізу танець, гендер і культура — це одне й те саме» (Polhemus, 1993, р. 3). Поширення міждисциплінарного підходу виявило паралелі між танцем і літературою (Hanna, 2008, р. 905). Британська дослідниця Г. Нерс у відповідній праці (Nurse, 2007) застосувала антропологічний підхід до вивчення конкурсного бального танцю, зауважуючи, що «вивчення форм і практик танцю може забезпечити глибше розуміння певного суспільства, поширюючись навіть на несподівані сфери завдяки тісному зв'язку між культурою і танцем» (там само, 2007, р. 9). Дослідниця також показала, що несценічний бальний танець є «багатою соціальною та культурною практикою» (там само, 2007, р. 11).

За 30 років незалежності України висвітлено ще один пласт творчості видатного прозаїка, а саме відображення життя української інтелігенції другої половини XIX ст. і зародження просвітницького та національно-визвольного руху. Так у фокус уваги дослідників потрапили описи української міської культури XIX ст., і, зокрема, виразні й вдумливі описи танців, зроблені І. Нечуєм-Левицьким, згадки про які одразу потрапили в довідкові видання. Одночасно було висвітлено аспекти творчості письменника, пов'язані з обстоюванням української національної ідентичності (Агеєва, 2022, с. 91–109).

Останнім часом з'явилося кілька статей К. Шкуреева, у яких, зокрема, неодноразово порушувалось питання про сутність несценічного бального танцю, його перспективи як соціальної практики, особливості професійної підготовки фахівців у профільних вищих навчальних закладах (Шкуреев, 2022; 2023). Ці статті засвідчили потребу в оновленні доробку з історії української хореографічної культури із залученням раніше недосліджуваних матеріалів, зокрема художньої літератури.

Таким чином, спеціальних досліджень, які розкривали б внесок І. Нечуя-Левицького у вивчення української хореографічної культури, досі немає, і ця розвідка є першою в цьому напрямі.

**Наукова новизна статті** полягає у висвітленні раніше недосліджуваних аспектів творчості І. Нечуя-Левицького, і, відтак, розширенні уявлення про роль і місце несценічного танцю в українській культурі, можливості його подальшого розвитку.

**Мета статті** — з'ясувати місце танцю в українській культурі, як воно відображене у творчості І. С. Нечуя-Левицького для розвитку освітніх і тренерських стратегій вітчизняного хореографічного мистецтва. Відповідно, поставлені наступні завдання: виявити найбільш значущі танцювальні сцени у творах І. С. Нечуя-Левицького; дослідити зміст і роль танцювальних епізодів у творах українського письменника; відтворити уявлення письменника про танець і його місце в житті.

В основу методології дослідження покладено міждисциплінарний підхід. Застосовано методи



структурно-функціонального аналізу, деконструкції, порівняльного аналізу. Джерельною базою статті стали опубліковані твори І. Нечуя-Левицького, праці українських і закордонних дослідників з мистецтвознавства й танцювальної антропології, а також власний танцювальний досвід.

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

У багатьох, якщо не в більшості суспільств, танці відіграють соціальну роль. «Майже від кожної людини очікують, що вона колись візьме участь у танцях, і наше західноєвропейське суспільство не є винятком. Танці представляють собою прийняття визнаних, часто спільних моделей у визначений час» (Nurse, 2007, с. 14). Українське суспільство другої половини XIX століття у творах І. С. Нечуя-Левицького постає саме таким. Танцювальні епізоди роману І. Нечуя-Левицького «Хмари» відтворюють сферу побутування бальних танців в Україні другої половини XIX ст. Це домашні вечірки і бали в клубах. Найчастіше в тексті фігурує кадрили, парний танець усталеної композиції, що походив з Франції і був популярний на той час по всій Європі. Це був танець-привітання, спосіб продемонструвати модне вбрання для дам, вправність і галантність для чоловіків, веселий та рухливий. Пізніше є згадки про польку і вальс — танці, що занурюють у вихор швидкого руху і нестримної течії. Це чітко організовані композиційні танці в межах нормальної людської активності. «Письменник добре знав побут та суспільні відносини різних соціальних груп і правдиво їх зображував... З типів і образів, що їх він малює, можна скласти правильне уявлення про той час, коли він жив і діяв» (Браславський, 1944, с. 11). Побіжні згадки про танці у творах І. С. Нечуя-Левицького трапляються нерідко, однак лише в романі «Хмари» танцювальні сцени мають велике змістовне навантаження.

Перший танцювальний епізод роману ілюструє кульмінацію усталення відносин у родині героїв. Життя в Києві й наукова робота змінили світосприйняття колишніх студентів: росіянин Воздвиженський, підпавши під вплив енергійної і впертої дружини-киянки, проти її танцювання на балах вже не заперечував; Дашкович дедалі більше заглиблюється в науку і

нехтує подібними розвагами. Степанида прагне «витягти з кабінету свого мужа» і влаштовує вечір з музикантами й танцями. «Вона знала, що Дашкович колись танцював змолоду, навіть любив танці», тому «Степанида найняла на цілий вечір чотири музики й напросила до себе гостей» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 344). Танці були жаданим способом проведення дозвілля: «Знайомі професори, урядовці й купці поприходили з жінками й дочками. Марта прибралася, як на весілля, в гарну білу сукню. Молоді професорівни й купцівни не схотіли навіть пити чаю та все ждали, щоб музики швидше заграли до танців... Музики почали кадрили... Дашкович просив свою даму показувати йому, казав, що він за своїми книжками зовсім, мабуть, забувся танцювати. Раз і другий він перейшов залу як треба, але зараз-таки почав збиватися. Дами почали подавати одна другій руки й переходить, а Дашкович ткнув і собі туди свою руку. Друга фігура пройшла гаразд, а на третій Дашкович знов збився... На другу кадрили Степанида поставила Дашковича танцювати з собою, правувала ним, показувала йому стежку і таки присилувала його знов вивчити забуті танці» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 345). Танці тієї домашньої вечірки потребували навіть більше зусиль, ніж професорська діяльність: «Ой, як низько мусила спуститися моя філософська думка! Одже за найважчими філософами Німеччини я не втомлявся так, як за цими танцями... Мені зовсім не в думці оці танці! Більше я тобі не танцювати му! Нехай танцюють молодші за мене!.. Однак, неважаючи на своє зарікання, він мусив після вечірки знов танцювати, бо його силувала ласкою й проханням молода й гарна жінка, а перед такими чарами ледве чи встоїть яка найтвердіша філософія» (там само, 2012, с. 346).

Другий детальний танцювальний епізод завершує повернення професорських дочок з інституту додому. Тепер гості — професори, «та все не дуже молоді, та все з блідими, засидженими видами. З ними поприходили їх жінки й дочки» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 404). Цей «вчений кружок», на відміну від купців, танцювати не квапиться, розмовляють про науку, про хазяйство, п'ють чай, і тільки потім танцюють. «Одна немолода дама сіла за рояль й заграла

кадрилі. Студенти попросили паннів до танцю» (там само, 2012, с. 404). Однак і тут танці відіграють трансформуючу роль: «Ольга розходилась в танцях. Інститутські мрії загомонили в її фантазії. Вона згадала розмову Турман про аристократичні бали десь в далекій столиці, про ту розкіш, і її думка понеслась десь далеко, в якийсь фантастичний світ» (там само, 2012, с. 405). Це піднесення не згасило навіть неокочирні реалії домашньої вечірки: невправні кавалери, неелегантні дами і їх невишукані манери: «Але й кавалери!.. Як вони танцюють? Не вміють гаразд навіть протанцювати рондо! Плутаються, як на точку міщанки» (там само, 2012, с. 405). Трохи перепочинувши, інститутки, однак, повертаються до зали: «обидві вони, побравшись за тонкі талії, пішли через покої, де грали в карти, де було душно й димно, де ходили по залі кавалери, що так не припали до вподоби молодим інституткам. Той вечір знов облив холодною прозою життя обох інституток» (там само, 2012, с. 406).

Третій, найбільш значущий і детально розроблений танцювальний епізод передвіщає доленосні зрушення у свідомості головного героя Павла Радюка. За годину танцювального вечора він наново проживає всю історію свого нещасливого кохання від захоплення «випещеною міською красою» Ольги і зречення своєї першої любові до співучої, сором'язливої хуторянки Галі, через усвідомлення спотвореної інститутським вихованням Ольжиної поверхової і амбітної вдачі, до спроб пробудити в ній інтерес до своїх народницьких ідеалів і розуміння марності цих спроб. Вир танцю то єднає, то розділяє закоханих, акумулюючи їхні почуття, приглушуючи голос повсякденності, нівелюючи можливість компромісу. «Оркестр ударив веселу польку, і музика полилась по залі й ніби вдарила електричними течіями по молодих нервах, по молодих душах. З усіх кінців зали посипались на паркет пари». Ольга сама запрошує Павла танцювати. «Радюк забув усе на світі: і батька, й матір, і самого себе, не чув навіть музик. Він тільки бачив перед собою Ольгу, тільки почував її в своїх руках, і все ніби летів, неначе в Дантовому танці блаженних душ на небі. Він був щасливий, що держав її в своїх руках, що її дихання обвівало його лице, що її очі так близько

заглядали в його очі. Йому заманулось, щоб не було й кінця тому танцеві» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 514). Танець постає привілеєм молодості і краси: «Коли ж треба! коли ж конче треба!.. Один тому буває час! Треба нагуляться, треба натанцюватись. Чи я ж мало насиділась у тому інституті? Принаймні буде чим споминати свою молодість... Оркестр заграє вальс; пари линули з усіх усюдів і знесли їх неначе водою на берег. Поставний офіцер запросив Ольгу в танець. А Радюк стояв збоку й дивився, як клекотіло в залі, як усі вертілись, крутились і все одпихали його далі набік... Ольга прибігла до його, сама простягла до його руки, весело заговорила, наче защебетала. Він ухопив її й пішов у танець, знов щасливий тим, що Ольга його любить, як і передніше любила... Він бачив, що Ользі подобаються компліменти і та юрба хлопців, їх тупцання й їх піддесливність». Таким чином, саме на танцювальній вечірці протириччя стосунків героїв виявились якнайповніше, і скоро розв'язались остаточним розривом (там само, 2012, с. 404).

В усіх наведених епізодах письменник детально відтворив, як захоплює енергія танцю, як перетворює людину, на короткий час змінює її світосприйняття, витягує на поверхню приховане, робить несвідоме усвідомленим, провіщуючи висновок майбутніх антропологічних досліджень про те, що «танець є перевіреним способом зміни в індивідуальних моделях поведінки» (Nurse, 2007, с. 165). Під впливом кадрилі на домашній вечірці згадує забуті танці, а з ними інтерес до повсякденного життя професор філософії Дашкович; Марта наважується змінити модель стосунків у своїй родині, підпорядкувавши собі до того деспотичного і зверхнього чоловіка. У київському клубі молодий чиновник-націонал Радюк у танці забуває про хвору матір, важку подорож осінніми дорогами з Полтавщини, свої сумніви і важкі роздуми. У танцях розкрилась справжня сутність його коханої Ольги, а саме згубний вплив інституту благородних дівичь з його зверхністю і русифікацією її світосприйняття. Саме на танцях молоді люди зрозуміли остаточно, що вони не до пари. Водночас у танці на мить стала привабливою невродлива Катерина. У загальній композиції твору танцювальні епізоди провіщують певний екзистенційний злам у долі героїв. Тобто у своєму розумінні

впливу танцю на людину І. Нечуй-Левицький мав ту саму концепцію, що й сучасні дослідження антропології танцю. Зокрема, Дж. Ханна зазначає: «Танець може породжувати бачення альтернативних можливостей у культурі, політиці та навколишньому середовищі. Крім того, танець також може сприяти творчому вирішенню проблем і залучати увагу, мотивацію та винагороду» (Hanna, 2008, p. 906).

Окремої уваги заслуговує той факт, що в романі «Хмари» І. Нечуй-Левицького танцюють дорослі, котрі знають танці і вміють танцювати, і переживають при цьому складні душевні трансформації. У сучасному уявленні українців танець буває або професійний сценічний, або конкурсний для дітей. Творчість І. С. Нечуй-Левицького засвідчує, що так було не завжди, бальний неценічний танець у XIX столітті був невіддільною складовою повсякдення привілейованих кіл українських міст.

Після ідеологічного розгрому бальних танців у радянські часи і їх подальшого обмеженого дозволу у вигляді дитячої художньої самодіяльності та нечисленних клубів конкурсного танцю традиція побутового танцювання в містах України була штучно перервана не лише організаційно, а й передусім ментально. Розтлівші наслідки радянської культурної політики на українську хореографічну культуру відчуваються й нині, після десятиліття спроб ентузіастів відродити традиції дорослого аматорського танцювання. Діяльність цих клубів, як і поширення танців серед дорослих, до повномасштабної агресії Росії мали обмежений масштаб, і причину цієї обмеженості також свого часу постеріг І. С. Нечуй-Левицький: танцювати не личило поважним статечним людям: «Дашкович колись танцював ззамолоду, навіть любив танці, хоч все те якось не гармонізувало з його філософською думкою й поважним прямуванням його розуму» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 344). Тут одночасно може бути відповідь на запитання, чому українці в містах в другій половині XX століття так легко поступились своїм правом танцювати — рухатись системно та впорядковано для розваги, відпочинку, спілкування, і чому конкурсні досягнення українських танцівників хоча і численні, але епізодичні (Малиновська та ін., 2024,

с. 76). У концепції І. Нечуй-Левицького бальний хореографії випадає в основному розважально-рекреаційна функція. Згадувані в романі вальс, полька і кадрили зараз є традиційними атрибутами українського весілля переважно в сільських районах, однак кількість тих, хто вміє танцювати ці танці, невпинно зменшується. Поширення спортивного бального танцю в Україні з 1960-х рр. частково задовольнило соціальний запит на таку форму соціальної практики, однак результати її виявились обмеженими. Слушну думку із цього приводу висловив французький філософ П. Бурдьє: «Спорт буде прийнятий соціальним класом, якщо він не суперечить відношенню цього класу до тіла на його найглибшому та найбільш несвідомому рівні, тобто схеми тіла, яка є джерелом загального світогляду та загальної філософії людини та тіла» (Bourdieu, 1984, с. 217–218). Досвід спостереження за сучасним українським танцювальним середовищем свідчить, що в конкурсних бальних танцях, як і в танцях загалом, перше місце для дорослих танцівників-українців здебільшого не варте самознищення чи самозречення, танець зазвичай не розглядається як спосіб позбавитись злиднів чи підвищити соціальний статус. Г. Нерс відзначає аналогічну особливість британських студентів-танцівників: «хоча прагнення добре танцювати завжди було присутнє, бажання перемогти конкурентів не було сильним» (Nurse, 2007, p. 41–42). Водночас пізнавальні та естетичні можливості хореографічного мистецтва серед українців викликають сталий інтерес, і перспективне завдання професіоналів акцентувати і розвивати саме його.

**Висновки.** Нове дослідження однобоко трактованої в умовах колоніального і постколоніального існування української культури творчої спадщини І. Нечуй-Левицького, зокрема роману «Хмари», дозволило встановити, що один з найвидатніших українських письменників мав глибоке розуміння танцю як форми самовираження і творчо використовував танець як засіб виразності. Означений текст зафіксував побутовий бальний танець як складову культури українського міста другої половини XIX ст. У загальній композиції роману «Хмари» танцювальні епізоди провіщують певний екзистенційний

злам у долі героїв. Сучасні дослідження з антропології танцю надали аналогічні результати. Одноразом через творчість українського прозаїка можна усвідомити цілісну концепцію бального танцю в житті України другої половини XIX ст., спільну з європейським ментальним простором. У контексті сучасного етапу становлення національної ідентичності перспективним завданням діяльності сучасних хореографів є розширювати можливості творчого самовираження молоді й дорослих у результаті розвитку пізнавальних і саморозвиваючих аспектів несценічної хореографії.

**Перспективи подальших досліджень.** Нове неупереджене прочитання і дослідження творів класики української літератури, зокрема

XIX ст., надасть можливість відтворити знищені колонізаторською політикою Росії традиції української культури, зокрема танцювальної, і відновити прямий зв'язок з європейським цивілізаційним простором. Значний дослідницький інтерес становить також аналіз перспектив несценічного танцю в сучасній українській культурі.

**Практичне значення дослідження** полягає в обґрунтуванні можливих змін у стратегіях підготовки фахівців-хореографів з урахуванням суспільного запиту на несценічну танцювальну активність молоді і дорослих, ґрунтовану в традиціях української хореографічної культури.

#### Список посилань

- Агеева, В. (2018). *За лапшами імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини*. Віхола.
- Браславський, С. (1944). *Іван Нечуй-Левицький*. Українське державне видавництво.
- Єфремов, С. (1924). *Іван Левицький Нечуй*. Слово.
- Малиновська, Н. М., Семенова, Н. М., & Шкурєєв, К. І. (2024). Розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках. *Культура України*, 83, 75–82. [https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08*)
- Нечуй-Левицький, І. С. (2012). Хмари. В С. В. Мезенцева (Ред.), *Кайдашева сім'я: повісті, [оповідання, роман]* (сс. 301–592). Фоліо.
- Шкурєєв, К. (2023). Проблеми інституціоналізації вищої професійної освіти спортивних бальних танців. *Культура України*, 81, 63–69. [https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.08\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.08*).
- Шкурєєв, К. (2022). Розвиток методики і концепції спортивних бальних танців в умовах дистанційного навчання в Україні у 2010 — на початку 2020-х років. *Культура України*, 76, 150–155. [https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.17\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.17*).
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of Taste*. Cambridge University Press.
- Hanna, J. (2008). Dancing: A Nonverbal Language for Imagining and Learning. *Educational Researcher*, 37, 8, 905–909. DOI:10.3102/0013189X08326032.
- 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>
- Polhemus, T. (1993) Dance, Gender and Culture. In H., Thomas (ed.), *Dance, Gender, and Culture* (pp. 3–15). Macmillan Publishers.

#### References

- Aheieva, V. (2018). *Behind the scenes of the empire. Essays on Ukrainian-Russian cultural relations*. Vikhola. [In Ukrainian].
- Braslavskiy, S. (1944). *Ivan Nechui-Levytskyi*. Ukrainске derzhavne vydavnytstvo. [In Ukrainian].
- Yefremov, S. (1924). *Ivan Levytskyi Nechui*. Slovo. [In Ukrainian].
- Malynovska, N. M., Semenova, N. M., & Shkuryeyev, K. I. (2024). Development of ballroom choreographic culture in Ukraine in the 2010s–2020s. *Culture of Ukraine*, 83, 75–82. [https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08*). [In Ukrainian].
- Nechui-Levytskyi, I. S. (2012). Clouds [Khmary]. In Ye. V. Mieziientseva (Ed.), *Kaidasheva simia: povisti, [opovidannia, roman]* (pp. 301–592). Folio. [In Ukrainian].
- Shkuryeyev, K. (2022). Development of methods and concepts of sports ballroom dances in the conditions of distance learning in Ukraine during the 2010s — early 2020s. *Culture of Ukraine*, 76, 150–155. [https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.17\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.17*). [In Ukrainian].

- Shkuryeyev, K. (2023). Problems of institutionalization of higher professional education of sports ballroom dancing. *Culture of Ukraine*, 81, 63–69. [https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.08\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.08*). [In Ukrainian].
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of Taste*. Cambridge University Press. [In English].
- Hanna, J. (2008). Dancing: A Nonverbal Language for Imagining and Learning. *Educational Researcher*, 37, 8, 905–909. DOI: 10.3102/0013189X08326032. [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].
- Polhemus, T. (1993) Dance, Gender and Culture. In H. Thomas (Ed.), *Dance, Gender, and Culture* (pp. 3–15). Macmillan Publishers. [In English].

Надійшла до редколегії 10.04.2024

---

**Н. М. Малиновська**

кандидат історичних наук, старший лаборант кафедри 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

---

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.08>\*  
УДК 792.8:378.091.39](477)(045)

## PROGRESSING BALLET TECHNIQUE (PBT) ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ТАНЦІВНИКА

**A. A. Паладійчук**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
paladiy79@gmail.com

**Н. В. Цигановська**

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

**A. Paladiichuk**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-3658-4004>

**N. Tsyhanovska**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-8168-4245>

### **A. A. Паладійчук, Н. В. Цигановська. Progressing Ballet Technique (PBT) як метод формування сучасного танцівника**

У статті розглянуто розроблену й апробовану балетними установами методику підготовки танцівників, яка поєднує класичний екзерсис і результати новітніх наукових досліджень руху людського тіла — Progressing ballet technique (PBT). Доведено, що ця методика не лише сприяє оптимізації фізичних кондицій і технічної вправності танцівників, а й формує сучасне постмодерне світосприйняття в результаті розширення інтероцептивного і пропріоцептивного діапазону відчуттів. Послідовне й осмислене впровадження цього методу в українські навчальні заклади допоможе підготувати нове покоління танцівників відповідно до сучасних стандартів хореографії. PBT підвищить конкурентоспроможність українських артистів на міжнародній арені та сприятиме розвитку хореографічної культури в Україні.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні методу PBT у мистецтвознавчому контексті як одного зі способів формування постмодерного танцювального світосприйняття.

**Ключові слова:** *progressing ballet technique, PBT, мистецтво постмодерну, танець, балетна техніка, хореографічна освіта.*

### **A. Paladiichuk, N. Tsyhanovska. Progressing ballet technique (PBT) as a method of a modern dancer development**

**The purpose of the article** is to highlight PBT as a postmodern approach to the development of a modern dancer.

**The methodology** is based on an art history approach with the use of general scientific methods of observation, analysis, synthesis and generalization.

The PBT system is becoming not only a technical tool, but also an artistic phenomenon that unites different cultural and artistic traditions. This global view emphasizes the importance of PBT for the development of choreography as an art form and facilitates the international exchange of artistic experience. The integration of PBT into Ukrainian dance education enriches the training of young dancers and facilitates the exchange of ideas between the global community of choreographers and national traditions, expanding the cultural influence of Ukrainian art.

The use of this method contributes to balanced physical development, improvement of technical skills and enhancement of dancers' skills. Its implementation in Ukrainian educational institutions will help train a new generation of talented dancers in accordance with modern choreography standards, which will increase the competitiveness of Ukrainian artists on the international stage and promote the development of choreographic culture in our country.

Thus, progressing ballet technique (PBT), developed in Australia and tested by numerous ballet institutions around the world, is a method of training dancers that combines classical expression and the results of the latest scientific research on human body movement. It has been proven that this technique not only helps to optimize the dancers' physical condition and technical skills, but also shapes the modern postmodern worldview by expanding the interoceptive and proprioceptive range of sensations. Consistent and meaningful implementation of this method in Ukrainian educational institutions will help train a new generation of dancers in accordance with modern choreography standards. PBT will increase the competitiveness of Ukrainian artists in the international arena and contribute to the development of dance culture in Ukraine.

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

The scientific novelty of the article consists in highlighting the PBT method in the art history context as one of the ways of development of a postmodern dance worldview.

**Keywords:** *progressing ballet technique, PBT, postmodern art, dance, ballet technique, choreographic education.*

**Постановка проблеми.** Наразі в Україні існує 37 навчальних закладів, які готують фахівців у галузі 024 «Хореографія» на рівнях бакалаврату та магістратури. Це свідчить про значний попит на кадри в цій сфері, а також вказує на наявні виклики та проблеми в українському хореографічному мистецтві. Авторський аналіз освітніх програм і методичних комплексів у провідних закладах вищої освіти, що спеціалізуються на хореографії, підтвердив необхідність їх модернізації та вдосконалення з метою реакції на поточні виклики й тенденції в цій галузі. Традиційні методики навчання в хореографічному мистецтві, хоча і вирішували завдання розвитку професійних навичок танцівників, нині потребують ще більш продуктивних та інноваційних стратегій. Останні спрямовані на поліпшення технічних, фізичних і, найголовніше, світоглядних аспектів виконавської танцювальної майстерності. Проблема перегляду світоглядних та методичних засад української хореографічної освіти ускладнюється у зв'язку з війною, недостатнім фінансуванням, від'їздом кваліфікованих кадрів та консерватизмом педагогічного складу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасний період розвитку українського хореографічного мистецтва відзначається значними досягненнями — як у теоретичній, так і в практичній сферах методології танцю.

Вплив постмодернізму на хореографічне мистецтво останнім часом постійно перебуває в центрі уваги українських дослідників, зокрема О. Чепалова (2007), М. Погорілої (2017). Соцреалізм як стиль творчості вітчизняних митців висвітлено в публікаціях, зокрема Т. Гундорової (2008) та О. Роготченка (2014). Інноваційні підходи в розвитку хореографічної виконавської майстерності розглядають вітчизняні науковці К. Бортник (2020), О. Хендрік (2020), Є. Кущенко (Кущенко, 2021), Н. Цигановська

й А. Паладійчук (2022, 2023) та іноземні фахівці Дж. М. Алстін (Alsteen, 2019), З. Ковіч (Kovich, 2007), А. Скарлі (Schärli, 2017), Н. Сато, Х. Нуноме, Й. Ікегами (Sato, Nunome, Ikegami, 2015), Д. Альвес, Ф. Клементе (Alves, Clemente, Gonçalves, Lagoa, Silva, 2023) та ін.

Проте аналіз освітніх програм, силабусів та навчальних методичних комплексів провідних мистецьких та педагогічних закладів України<sup>1</sup> виявив певну непослідовність у залученні інноваційних технологій, методик та прийомів для поліпшення професійної підготовки в хореографічній освіті. Це свідчить про потребу в цілеспрямованій модернізації навчальних програм та підвищенні уваги до вимог сучасної хореографічної культури для забезпечення якісної підготовки майбутніх танцюристів.

**Мета статті** — висвітлити метод PBT у мистецтвознавчому контексті як один зі способів формування постмодерного танцювального світосприйняття.

Методологія розвідки має в основі мистецтвознавчий підхід. У процесі дослідження застосовано загальнонаукові методи спостереження, аналізу, синтезу й узагальнення.

Джерельну базу розвідки склали освітні програми, силабуси, навчально-методичні комплекси провідних мистецьких та педагогічних закладів України, різноманітні матеріали на відеоплатформах: репетиції, майстер-класи, балетні вистави, блоги з вправами за системою PBT, публікації на балетну тематику в соцмережах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Протягом другої половини ХХ ст. в західній культурі і хореографічному мистецтві утверджувалося постмодерністське світосприйняття, котре привело до «переосмислення засадничих принципів балетного театру, естетики і технік у сфері хореографічного мистецтва в цілому» (Погоріла, 2017, с. 66). «Завдяки постмодернізму змінюються вимоги до мистецького твору, що викликає трансформації сталих форм, зокрема і в балеті... Особливо яскравого прояву в балетному театрі набули такі риси постмодернізму, як мозаїчна структура, сегментація, полістилістика мистецького твору, цитування, реабілітація і використання ідей минулого в контексті

1. Хореографія. Education.ua. <https://www.education.ua/universities/khoreohrafia>

сьогодення» (там само, с. 68). Інший дослідник західноєвропейського хореографічного мистецтва О. Чепалов окремо підкреслює, що «постмодернізм задає новий горизонт представлення в сучасній культурі ідей і текстів культурної традиції» (Чепалов, 2007, с. 42). Постмодернізм формує принципово інше ставлення до тіла танцівника, потребуючи здатності до широкого спектра нюансів і відчуттів, яскравої індивідуальності, осмисленості рухів. Танець завжди формується під впливом соціальних, культурних та фізичних чинників. А. Грау, танцювальний антрополог, стверджує, що «не існує такого поняття, як природне тіло, не існує архетипного тіла, а є тіла, які є культурно і соціально сконструйованими» (Grau, 1993, p. 21). Постмодернізм спричинив перегляд усталених підходів та методик виховання балетного тіла, спроможно акумулювати й транслювати новий світогляд.

Інноваційні підходи до розвитку виконавської майстерності в хореографії на сучасному етапі містять різноманітні напрями, що поєднують фізичну активність з художнім вираженням. Серед найперспективніших слід відзначити систему *Progressing Ballet Technique* (PBT) — інноваційну програму навчання в хореографічному мистецтві, спрямовану на покращення технічно-виконавських навичок танцівників шляхом акцентуації уваги на розвитку м'язової пам'яті, яка є важливою в кожному русі та стилі танцю<sup>1</sup>. Засновницею системи PBT є М. Уолтон-Махон, австралійська балерина та педагог класичного танцю, яка в 90-х рр. XX ст., працюючи з групою учнів, помітила, що використання фітнес-обладнання, зокрема фітболів, прискорює темпи оволодіння технікою виконання вправ та рухів класичного танцю. Уже за три місяці учні продемонстрували поліпшення в усвідомленні постави, розподілі ваги, відчутті свого тіла. Удосконалюючи свій метод, М. Уолтон-Махон у 2004 р. розробила систему PBT, що вміщувала комплекси тренажів зі спеціальним обладнанням, таким як фітболи (див. рисунки 1, 2, 3), мініболи та гумові еспандери (стрічки) (див. рисунок 4). Ця система ґрунтується на принципах інтероцепції, яка об'єднує здатність

людини сприймати положення свого тіла, його розташування в просторі й часі (пропріоцепція), а також відчувати внутрішні органи, зокрема м'язи, та їх функціонування (вісцероцепція). У контексті PBT інтероцепція використовується для вдосконалення усвідомленості та контролю над позою, рухами, стійкістю під час виконання хореографічних елементів. Застосування цього принципу дозволяє танцівникам не лише поліпшувати технічні аспекти, а і збагачувати свій внутрішній досвід руху, сприяючи виразній та ефективній інтерпретації танцю.

Використання фітболів і мініболів як нестабільних поверхонь зумовлює активізацію глибоких м'язів, що забезпечує оптимальне функціонування інтероцепції. Під час виконання вправ, спрямованих на утримання балансу та стійкості, ці інструменти викликають активний відгук внутрішніх рецепторів м'язів та суглобів. Гумові еспандери (стрічки) використовуються для розширення амплітуди рухів та підвищення гнучкості, забезпечують додатковий опір під час витягання, зумовлюючи появу відчуття власного тіла й руху. Це сприяє швидшому та водночас оптимальнішому вдосконаленню координації рухів й контролю власної постави.

Послідовне застосування методу PBT впливає на формування світогляду танцівника, розширюючи його концепцію простору і сприйняття середовища через фізичне відчуття опору речі (у цьому разі це м'ячі й еспандери). Система вправ складена таким чином, що їх неможливо виконати неправильно, відтак самоконтроль танцівника замінює контроль наставника. Тобто до традиційних для артистів балету зовнішніх вимірів технічної досконалості додаються внутрішні. Традиційний класичний екзерсис незамінний для підготовки виконавців сценічних танців, однак для несценічних має обмежене значення, зокрема для популярного в Україні конкурсного бального танцю, який сповідує принципово іншу концепцію простору і організацію руху (Шкуреев, 2023, с. 65). У контексті професійної підготовки майбутніх хореографів така особливість надає методу PBT окремого

1. *Progressing Ballet Technique*. <https://pbt.dance/en>



значення, адже безпосередньо стосується формування фахових компетенцій не лише сценічних видів танцю, а й рекреаційно-оздоровчих.

Метод РВТ передбачає різноманітні позиції тіла виконавця щодо спеціального обладнання: горизонтальні, вертикальні та позиції під нахилом. Виконання тренувальних рухів танцю в цих позиціях приводить до зміни напрямку сили тяжіння на м'язи та суглоби, створюючи відчутне фізичне навантаження. Це важливо, оскільки такий підхід забезпечує м'язи й суглоби більш значущим функціональним стимулом, сприяючи їхньому ефективнішому розвитку. Водночас різноманітні позиції тіла в просторі не лише готують танцівника до виконання акробатичних елементів сучасного танцю, а й усувають травмонезбезпечні декомпенсації в тілі, до яких призводять сучасні професійні навантаження. Це, у свою чергу, зумовлює нове світосприйняття танцівника, зменшуючи або взагалі знімаючи фізичні дискомфорт і біль, що розширює емоційну палітру його творчості, формує готовність до гри, експерименту, перформансу.

Нині РВТ — це унікальна система тренувань, яка базується на елементах класичного танцю та пропонує спеціально розроблені вправи, спрямовані на поетапне й прогресивне навчання, починаючи від базових основ і вправ, що спрямовані на досягнення високого рівня танцювальної майстерності. У науковій праці “The influence of professional development on dance teachers’ pedagogy and practice: a case study on progressing ballet technique” (Alsteen, 2019), доктор педагогічних наук Дж. М. Алстін зазначає, що система РВТ включає приблизно 80 вправ з різними видами обладнання. На його думку, програма РВТ сконцентрована на укріпленні глибокої м'язової мускулатури, формуванні стійкості та розвитку сили в танцівників, що, у свою чергу, сприяє поліпшенню виконавської майстерності та запобіганню травм. Наразі понад 3500 танцювальних шкіл у таких країнах, як Америка, Канада, Мексика, Бразилія, Австралія та Китай, додали у свої навчальні програми з хореографії тренування за системою РВТ.

Відомі фахівці та авторитетні представники балетного світу, зокрема Д. МакАллістер, який протягом значної частини своєї кар'єри обіймав

посаду художнього керівника Австралійського балету, Лі Цуньсін, балетний танцівник і художній керівник трупи “Queensland Ballet” у Брісбені, Австралія, а також Л. Данн, яка є головним викладачем в Академії Тані Пірсон, відзначають ефективність та важливість системи РВТ для розвитку хореографічної майстерності.

У процесі розгляду накопиченого досвіду видатних хореографічних установ світу, таких як Балетна школа Паризької опери, Королівська балетна школа в Лондоні, Школа американського балету в Нью-Йорку, Школа Джона Кранко в Штутгарті, інші школи в Гавані, Австралії, Сан-Франциско, Канаді, Джульєрдська школа танцю в Нью-Йорку, інші школи в різних кутках світу, де використовують інноваційні методи системи РВТ, можна сформулювати висновок про важливість цього підходу в глобальному контексті хореографії.

У такому разі виникає необхідність дослідження та впровадження інноваційних підходів в українську хореографічну освіту, з метою більш ефективного опанування виконавською танцювальною майстерністю порівняно з традиційними методиками для створення передумов для якнайповнішої творчої самореалізації українських танцівників в умовах викликів сучасності. РВТ має привернути особливу увагу української танцювальної спільноти також як методика, сформована в середовищі австралійського балету, у розвитку якого видатну роль відіграла українська балерина М. Березовська, донька славетного художника Г. Нарбути (Факультет хореографічного мистецтва КНУКІМ (б.а.), 2022), водночас як вітчизняні танцівники вивчали класичний танець під керівництвом російських педагогів, наслідуючи їх стиль, манеру і вподобання. Протягом десятиліть в українському хореографічному мистецтві під впливом радянської ідеології нашарувались хиמרні рештки російського імперського балету, авангардистських пошуків 1920–30-х, хореодрами другої половини 1930-х — першої половини 50-х, симфонічних балетів 1970-х — початку 1980-х рр. На цих різнопланових нашаруваннях утвердилися канон вітчизняного балету, його образний світогляд у протиставленнях добро — зло, хороший — поганий, установки на свідому

відмову від пізнання реальної дійсності, жертвність, самозречення, культ страждання. Зречення реальності, властиве всьому мистецтву соцреалізму (Гундорова, 2008, с. 15), у хореографії набувало всезагальності: танець, як класичний, так і народний, мав змушувати глядачів забувати про трагедії і нестерпні умови життя повсякдення, співчувати несправжнім героям, перейматись фантастичними ситуаціями. Балет став візитною карткою радянської культури, його артисти отримали можливість гастролювати світом, набули статусу елітної творчої професії з ширшим, ніж у пересічних громадян, доступом до матеріальних благ, що робило професію артиста балету привабливою, а методику професійної підготовки — авторитарною, замкненою, байдужою до особистості і фізичного здоров'я танцівника. Зокрема, О. Хендрик зазначає: «орієнтація студента на зовнішньо-естетичну та технічну складові частини навчання приводить до формування, як правило, болючого фізичного й психологічного навантаження в прагненні досягнути ідеалізованої фізичної форми, технічних здібностей та статусу... Багаторазове повторення не сприяє критичному мисленню й рідко сприяє розумінню на більш ніж поверхневому рівні» (Хендрик, 2020, с. 224).

Сучасний український балет переважно існує у своєму окремому замкненому світі зі своїми цілями і цінностями, орієнтуючись в основному на зразки російського радянського й пострадянського балету, оскільки в такому вигляді він користується попитом у світі, надаючи можливість для додаткового заробітку. Зокрема, взимку 2023–2024 рр., коли державні театри Німеччини відмовились від балету «Лускунчик» у репертуарі, саме приватні трупи, що склались у тому числі з українських танцівників, котрі, рятуючись від війни, виїхали з України, виступали з цією виставою.

Переглянути репертуар, а з ним і канон українського балету змусили суспільно-політичні події останнього десятиліття. З 2014 р. у творчому доробку українських театрів невпинно зростає кількість нових оригінальних постановок. Так, з'явилися «Маленький принц», «Красуня і чудовисько» (Й. Нус, «Схід Опера»), у яких «харківські глядачі побачили незвичну хореографію,

гармонійну, професійну, зважену, витриману, різноманітну, у якій майстерно переплетені базові комбінації класичного екзерсису, видатний балет кількасотлітньої давнини і найкращі знахідки хореографії другої половини ХХ ст.» (Шкуреєв, 2020, с. 95). Наступним етапом утвердження нових канонів українського хореографічного мистецтва стали «Тіні забутих предків» (А. Шошин, Львівська опера), «Лісова пісня», «Нескорені» (А. Литвинов, «Дніпро Опера»). Окремо слід відзначити творчість Г. Ковтуна, зокрема балет «Сойчине крило» за мотивами новели І. Франка на музику А. Кос-Анатольського, у день прем'єри якого хореограф-постановник зазначив: «Комуністична та пост-комуністична традиція, яка впиралася у «Лускунчик», вже, на щастя, закінчилася. Ми повинні показувати на Різдво та новорічні свята щось своє. Радянська влада намагалась приховати від глядачів українську самобутність, зокрема і цей твір» (цит. за: Тупальська, 2023).

Таким чином, нові ідеї щодо постановок класичних балетів і створення принципово нових творів поступово утверджуються в українському хореографічному мистецтві, а з ними й інше ставлення до професійної підготовки танцівників. Якщо в радянській традиції визначальними критеріями професіоналізму танцівника була відповідність формі і канону, то в постмодерному — індивідуальність, здатність створювати пластичні образи, знаходити власні трактування класичних партій, розкривати нові або призабуті аспекти танців або їх варіацій.

Культурно-історичні умови сьогодення сприяють подоланню суперечностей українського хореографічного мистецтва, позбавленню чужорідних решток великодержавницької ідеології, а разом з ними і застарілих підходів до професійної підготовки танцівників. Поступово формується нове ставлення до індивідуальності танцівника, виникає нова концепція балетного тіла. Танцівники, користуючись можливостями сучасного інформаційного простору, самі засвоюють нові методики тренувань. Відтак, є потреба системно долучити їх, і зокрема РВТ, у хореографічну освіту.

**Висновки.** Progressing ballet technique (PBT) є методикою підготовки танцівників, яка поєднує

класичний екзерсис і результати новітніх наукових досліджень руху людського тіла. Доведено, що ця методика не лише сприяє оптимізації фізичних кондицій і технічної вправності танцівників, а й формує сучасне постмодерне світосприйняття в результаті розширення інтероцептивного і пропріоцептивного діапазону відчуттів.

Послідовне й осмислене впровадження цього методу в українські навчальні заклади допоможе підготувати нове покоління танцівників відповідно до сучасних стандартів хореографії.

PBT підвищить конкурентоспроможність українських артистів на міжнародній арені та сприятиме розвитку хореографічної культури в Україні.

**Перспективи подальших досліджень.** Розширення сфери досліджень може охоплювати вивчення методів адаптації системи PBT для різних стилів хореографії та різних категорій вікових груп танцюристів. Теоретичний інтерес становить поширення впливу системи PBT на творчий потенціал танцівників та їхню інтерпретацію музики. Також уваги потребують контрольоване експериментально-практичне застосування методу PBT на конкретній групі танцівників і розробка відповідної дослідницької методики.



Рис. 1. Вправа на розвиток глибокої мускулатури з використанням



Рис. 2. Вправа на розвиток рухливості кульшових суглобів з використанням фітболу



Рис. 3. Вправа на розвиток гнучкості (port de bras) з використанням фітболу



Рис. 4. Вправа на розвиток стабільності та виворотності з використанням гумової стрічки та фітболу

## Список посилань

- Бортник, К. В. (2020). Метод Фельденкрайза як інноваційний засіб навчання танцювальному мистецтву студентів театральних ЗВО. В М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря (Ред.-упор.), *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* (Вип. 29, Т. 1, сс. 216–221). Видавничий дім «Гельветика».
- Герц, І. І., Бігус, О. О., Маншилін та ін. (2016). *Сучасний танець. Основи теорії і практики*. Ліра-К.
- Гундорова, Т. (2008). Соцреалізм: між модерном і авангардом. *Слово і час*, 4, 14–21.
- Кушченко, Є. О. (2021). Ефективність методу Progressing Ballet Technique для формування навичок виконання класичного танцю. В О. В. Гончар (Відпов. за вип.), В. М. Шейко та ін. (Ред. колегія), *Культура та інформаційне суспільство XXI століття, Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, ХДАК*, 168–170.
- Мова, Л. В. (2022). Особливості фахової підготовки хореографів (Contemporary dance). *Наукові записки*, 154, 107–116.
- Паладійчук, А. А., & Цигановська, Н. В. (2022). Удосконалення виконавської майстерності в народно-сценічному танці засобами міофасціального релізу. *Культура України*, 76, 156–161.
- Паладійчук, А. А., & Цигановська, Н. В. (2023). Хореографічна освіта: сучасні технології професійної підготовки (на прикладі розвитку хореографічної стійкості). *Культура України*, 79, 103–112.
- Погоріла, М. (2017). Постмодернізм у балетному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 20, 66–70.
- Роготченко, О. (2014). Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до- і повоєнної доби СРСР-УРСР. *Мистецтвознавство України*, 14, 169–174.
- Тупальська, О. (2023, Грудень 26). Традиція «Лускунчика» відійшла у небуття разом з СРСР: друга після 1956 року прем'єра балету «Сойчине крило» отримала відзнаку (ФОТО). *Великий Київ*. <https://bigkyiv.com.ua/tradycziya-luskunchyka-vidijshla-z-srsr-druga-pislya-1956-roku-premyera-baletu-sojchyne-gnizno-otrymala-vidznaku/amp/>
- Факультет хореографічного мистецтва КНУКІМ (б.а.). (2022, Лютий 16). Марина Березовська. *Факультет хореографічного мистецтва КНУКІМ*. <https://dance.knukim.edu.ua/marina-berezovska/>
- Хендрик, О. (2020). Основи Бартенієфф: аналітичний підхід до педагогіки сучасного танцю. В М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря (Ред.-упор.), *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* (Вип. 28, Т. 4, сс. 223–228). Видавничий дім «Гельветика». [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/28\\_2020/part\\_4/28-4\\_2020.pdf#page=212](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/28_2020/part_4/28-4_2020.pdf#page=212)
- Цветкова, Л. Ю. (2005). *Методика викладання класичного танцю*.
- Цветкова, Л. Ю. (2019). Практики викладання класичного танцю: проблеми та засоби їх вирішення. В *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності*, Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Полтава, 7–8 жовтня 2019 р.), ПНПУ імені В. Г. Короленка, 23–26.
- Чепалов, О. І. (2007). Специфіка аналізу постмодерного танцю. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, (1), 42–47.
- Шилова, Л. М., & Дегтяр, Л. П. (2022). *Класичний танець та методика його викладання*. ХДАК.
- Шкурєєв, К. І. (2020). Трансформації соціокультурного змісту українських балетів для дітей (1990-ті — 2010-ті роки). *Культура України*, 70, 90–99. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.08>
- Шкурєєв, К. І. (2023). Проблеми інституціоналізації вищої професійної освіти спортивних бальних танців. *Культура України*, 81, 63–69. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.08>
- Alsteen, J. M. (2019). *The Influence of Professional Development on Dance Teachers' Pedagogy and Practice: A Case Study on Progressing Ballet Technique* [Doctoral dissertation, Edgewood College].
- Alves, D., Clemente, F., Gonçalves, C., Lagoa, M., & Silva, A. F. (2023). Analysis of motor competence and physical fitness in dancers: a pilot study. *Human Movement*, 24 (2), 118–126.
- Grau, A. (1993). John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom. *Dance Research Journal*, 25/2.

- Kovich, Z. (2007). Promoting Dexterity in Technical Dance Training using the Feldenkrais Method. *Feldenkrais Research Journal*, 3. [http://iffresearchjournal.org/system/files/4-Kovich\\_\\_IFF\\_Vol3\\_2007.pdf](http://iffresearchjournal.org/system/files/4-Kovich__IFF_Vol3_2007.pdf)
- Sato, N., Nunome, H., & Ikegami, Y. (2015). Kinematic analysis of basic rhythmic movements of hip-hop dance: motion characteristics common to expert dancers. *Journal of Applied Biomechanics*, 31 (1), 1–7.
- Schärli, A. (2017). *Functional movement analysis in dance*. Springer.

## References

- Bortnyk, K. V. (2020). Feldenkrais method as an innovative means of teaching dance art to students of theater universities. In M. Pantiuk, A. Dushnyi, I. Zymomria (Eds.-Comps.), *Topical Issues of the Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University* (Vol. 29, Vol. 1, pp. 216–221). Helvetica Publishing House. [In Ukrainian].
- Herts, I. I., Bihus, O. O., Manshylin et al. (2016). *Contemporary dance. Fundamentals of theory and practice*. Lyra-K. [In Ukrainian].
- Hundorova, T. (2008). Social Realism: between modernity and avant-garde. *Slovo i chas*, 4, 14–21. [In Ukrainian].
- Kushchenko, Ye. O. (2021). The effectiveness of the Progressing Ballet Technique method for the development of classical dance skills. In O. V. Honchar (In charge of the issue), V. M. Sheiko et al. (Eds.), *Culture and information society of the XXI century, Materials of the All-Ukrainian Scientific and Theoretical Conference of Young Scientists, KSAC*, 168–170. [In Ukrainian].
- Mova, L. V. (2022). Features of professional training of choreographers (Contemporary dance). *Naukovi zapysky*, 154, 107–116. [In Ukrainian].
- Paladiichuk, A. A., & Tsyhanovska, N. V. (2022). Improving performance skills in folk-stage dance by means of myofascial release. *Culture of Ukraine*, 76, 156–161. [In Ukrainian].
- Paladiichuk, A. A., & Tsyhanovska, N. V. (2023). Choreographic education: modern technologies of professional training (on the example of the development of choreographic stability). *Culture of Ukraine*, 79, 103–112. [In Ukrainian].
- Pohorila, M. (2017). Postmodernism in ballet theater. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 20, 66–70. [In Ukrainian].
- Rohotchenko, O. (2014). A new reading of the socialist realist doctrine as a mandatory style of artistic life in the pre- and post-war era of the USSR and the Ukrainian SSR. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 14, 169–174. [In Ukrainian].
- Tupalska, O. (2023, December 26). The Nutcracker tradition went into oblivion with the USSR: the second premiere of the ballet “Soichyne Krylo” after 1956 received an award (PHOTOS). *Velykyi Kyiv*. <https://bigkyiv.com.ua/tradycziya-luskunchyka-vidijshla-z-srsr-druga-pislya-1956-roku-premyera-baletu-sojchyne-gnizno-otrymala-vidznaku/amp/>. [In Ukrainian].
- Faculty of Choreographic Arts of Kyiv National University of Culture and Arts (n.a.). (2022, February 16). Maryna Berezovska. *Faculty of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts*. <https://dance.knukim.edu.ua/marina-berezovska/>. [In Ukrainian].
- Khendryk, O. (2020). Barthenieff’s Foundations: An Analytical Approach to Contemporary Dance Pedagogy. In M. Pantiuk, A. Dushnyi, I. Zymomria (Eds.-Comps.). *Topical Issues of the Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University* (Vol. 28, No. 4, pp. 223–228). Publishing house “Helvetica”. [doi.org/10.24919/2308-4863/4/28/208842](https://doi.org/10.24919/2308-4863/4/28/208842). [In Ukrainian].
- Tsvietkova, L. Yu. (2005). *Methods of teaching classical dance*. [In Ukrainian].
- Tsvietkova, L. Yu. (2019). Practices of teaching classical dance: problems and means of their solution. In *Artistic Practices and Art Education in the Cross-Cultural Space of Modernity, Proceedings of the VAll-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Poltava, October 7–8, 2019)*, V. H. Korolenko National Pedagogical University, 23–26. [In Ukrainian].
- Chepalov, O. I. (2007). Specificity of the analysis of postmodern dance. *Visnyk derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstva*, (1), 42–47. [In Ukrainian].
- Shylova, L. M., & Dehtiar, L. P. (2022). *Classical dance and methods of its teaching*. KHSAC. [In Ukrainian].
- Shkuryeyev, K. I. (2020). Transformations of the socio-cultural content of Ukrainian ballets for children (1990s — 2010s). *Culture of Ukraine*, 70, 90–99. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.08>. [In Ukrainian].
- Shkuryeyev, K. I. (2023). Problems of institutionalization of higher professional education in sports ballroom dancing. *Culture of Ukraine*, 81, 63–69. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.08>. [In Ukrainian].

- Alsteen, J. M. (2019). *The Influence of Professional Development on Dance Teachers' Pedagogy and Practice: A Case Study on Progressing Ballet Technique* [Doctoral dissertation, Edgewood College]. [In English].
- Alves, D., Clemente, F., Gonçalves, C., Lagoa, M., & Silva, A. F. (2023). Analysis of motor competence and physical fitness in dancers: a pilot study. *Human Movement, 24* (2), 118–126. [In English].
- Grau, A. (1993). John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom. *Dance Research Journal, 25/2*. [In English].
- Kovich, Z. (2007). Promoting Dexterity in Technical Dance Training using the Feldenkrais Method. *Feldenkrais Research Journal, 3*. [http://iffresearchjournal.org/system/files/4-Kovich\\_\\_IFF\\_Vol3\\_2007.pdf](http://iffresearchjournal.org/system/files/4-Kovich__IFF_Vol3_2007.pdf). [In English].
- Sato, N., Nunome, H., & Ikegami, Y. (2015). Kinematic analysis of basic rhythmic movements of hip-hop dance: motion characteristics common to expert dancers. *Journal of Applied Biomechanics, 31* (1), 1–7. [In English].
- Schärli, A. (2017). *Functional movement analysis in dance*. Springer. [In English].

Надійшла до редколегії 16.02.2024

---

**А. А. Паладійчук**

викладач, кафедра народної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**Н. В. Цигановська**

завідувач кафедри фізичної культури і здоров'я, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

---

**A. Paladiichuk**

lecturer, Department of Folk Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**N. Tsyhanovska**

Head of the Department of Physical Culture and Health, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

---

## ВІЗІЯ ФУНКЦІЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА В XVI–XVIII СТ.: НА МАТЕРІАЛІ ДОКТОРАТУ АДОЛЬФА ХИБІНСЬКОГО

**В. М. Чучман**

Львівський національний університет імені Івана Франка,  
м. Львів, Україна  
vassylch@yahoo.com

**V. Chuchman**

Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-5076-7427>

### **В. М. Чучман. Візія функцій капельмейстера в XVI–XVIII ст.: на матеріалі докторату Адольфа Хибінського**

На матеріалі докторату А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* («Внесок до історії диригування») окреслено комплекс завдань, форм, методів і цілей діяльності капельмейстера XVI–XVIII ст. Визначено обсяг знань, умінь та особистих якостей, необхідних для провадження ефективної капельмейстерської діяльності. Прослідковано еволюцію форм і методів керування колективним виконанням музики: за безпосередньої участі капельмейстера в музикуванні як співака або інструменталіста-концертмейстера; за допомогою батути або візуальних засобів мануальної техніки. Виявлено основні фактори, які сприяли поступовій трансформації візії цілей капельмейстерства від рутини гучного відбивання такту до мистецтва диригентської інтерпретації. У світлі залучення частини українських земель до тогочасних європейських культурних процесів, виявлено можливість запозичення виконавського досвіду вітчизняними (зокрема, львівськими) регентами-капельмейстерами. Намічено напрями подальших досліджень праці А. Хибінського як нововіднайденого наукового артефакту.

**Ключові слова:** Адольф Хибінський, капельмейстерська діяльність, музична теорія і практика, хорове виконавство, оркестрове виконавство, історія диригентського мистецтва.

### **V. Chuchman. The vision of the kapellmeister’s Functions in the XVI–XVIII centuries: Based on Adolf Chybiński’s thesis**

**The purpose of the article** is to outline the tasks, forms, methods, and objectives of the kapellmeister’s activities in the XVI–XVIII centuries, based on Adolf Chybiński’s thesis *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* (1912); to explore the possibility of

incorporation of European experience by contemporary Lviv regent-kapellmeisters; and to outline directions for further research on Chybiński’s thesis.

**The methodology** of this research combines historical, cultural, musicological, systematic-analytical, comparative, and empirical methods with textual analysis.

**The results.** The article outlines the tasks, forms, methods, and objectives of the kapellmeister’s activities in the XVI–XVIII centuries. It defines the theoretical knowledge, practical skills, and personal qualities which were necessary for kapellmeister activities at the time, and traces the evolution of forms and methods for conducting collective music performance. The main factors that contributed to the gradual transformation of the vision of kapellmeister objectives from routine loud timekeeping to the art of conducting interpretation are identified. The article discovers the possibility of incorporation of European experience by contemporary Lviv regent-kapellmeisters, and outlines directions for further research on Chybiński’s work as a newly discovered scientific artifact.

**The scientific novelty** of this article lies in introducing a previously little-known scientific work by the renowned medievalist Adolf Chybiński into academic circulation.

**Conclusions.** In the XVI–XVIII centuries, the tasks of the kapellmeister included effectively managing the musical performance process, as well as performing analytical, editorial, and compositional functions. Fulfilling such a complex set of tasks required a syncretic unity of theoretical knowledge and practical skills. A key requirement for a kapellmeister candidate was having authority among colleagues, based on profound theoretical knowledge, performance experience, and musical understanding. The professionalism of a kapellmeister was determined by his knowledge of all contemporary styles (church, chamber, theatrical) and his ability to perform them. The kapellmeister’s functions

were carried out in various forms: participating directly in the creation of music; managing music performance using a conducting staff or visual means of manual technique. During the specified period, there was an evolution of methods for managing collective music-making from “noisy timekeeping” with the conducting staff to modern “silent conducting”. Long-standing theoretical discussions and factors within the performance environment led to the gradual transformation of the vision of kapellmeister objectives from the routine of loud timekeeping to the art of conducting and the understanding that the conductor’s main function is artistic interpretation. The involvement of parts of Ukrainian lands in contemporary European cultural processes, the assimilation of musical-theoretical concepts, and compositional techniques required Lviv regent-kapellmeisters to adopt practical performance experience.

**The practical significance** of this article lies in identifying directions for further research on A. Chybiński’s thesis, aiming to republish this work in Ukrainian with appropriate analytical support and commentary. Such a publication will be useful for musicologists, educators, and practicing conductors.

**Keywords:** *Adolf Chybiński, kapellmeister practice, music theory and practice, choral performance, orchestral performance, history of conducting art.*

Відомий польський музиколог, етнограф, педагог і музичний критик Адольф Хибінський (*Adolf Chybiński*) (1880–1952) закінчив свої студії музикології, класичної філології та германістики в Мюнхенському університеті у 1908 р. захистом докторської дисертації “*Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*” (Chybiński, 1912) — («Внесок до історії диригування» — *переклад В. Ч.*). У 1912 р. цю працю було видано Ляйпцізьким видавництвом «Брайткопф і Гертель» (наклад надруковано в Кракові в “*Drukarnia narodowa*”). У тому ж 1912 р. А. Хибінський переїхав до Львова та створив у Львівському університеті при філософському факультеті кафедру (Заклад) музикології. Перенесення вихованцем мюнхенської школи А. Хибінським методології організації музикології як науково-дослідної дисципліни в системі університетського навчання на ґрунт Львівського університету надало можливість організувати ефективну педагогічну і наукову роботу, продовжити традиції європейського

музикознавства в Галичині. Основним напрямом наукових досліджень львівської школи А. Хибінського була медієвістика, базована на вивченні музичних пам’яток давнини та орієнтована передовсім на духовну сферу польської музичної культури. Водночас серед його учнів було багато українських студентів, які згодом розвивали різні вектори музичної україністики. Стосунки між професором і учнями були дружніми, сповненими взаємної прихильності та поваги вчителя до наукових зацікавлень своїх студентів, спрямованих на дослідження й розвиток української музичної культури. Музикологію у Львівському університеті під керівництвом А. Хибінського вивчали відомі українські музикознавці, композитори, музиканти-виконавці та диригенти, серед яких: Нестор Нижанківський, Борис Кудрик, Осип Залеський, Мирослав Антонович, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Борис Кудрик, Володимир Божик та ін. (Граб, 2009).

Одним із найуспішніших українських вихованців А. Хибінського був М. Антонович (1917–2006) — відомий музикознавець, оперний співак і хоровий диригент, дослідник українського церковного співу від монодії до партесного багатоголосся, який свою наукову діяльність поєднував, підкріплював і унаочнював диригентсько-виконавською творчістю на чолі утрехтського «Візантійського хору». Прикметно, що цей хор, яким М. Антонович керував понад 40 років, складався виключно з голландців, а основу його репертуару становили українська церковна музика та обробки українських народних пісень. Вагомий науковий і мистецький доробок М. Антоновича, оснований на органічному поєднанні музикознавчої науки та виконавської практики, вочевидь базувався на методологічних засадах і принципах львівської музикологічної школи. Відомо, що свого часу А. Хибінський, вбачаючи деякі прогалини М. Антоновича в практичних навичках гри на фортепіано, особисто просив іншого свого вихованця Н. Нижанківського про заняття з фортепіано для М. Антоновича в Музичному інституті ім. М. Лисенка (Антонович, 2003). Пізніше, коли М. Антонович розпочав кар’єру оперного співака, А. Хибінський регулярно цікавився успіхами свого учня, всіляко



підтримував і заохочував його (Листи А. Хибінського до М. Антоновича, 2003).

**Постановка проблеми.** Музично-виконавська практика віддавна була не лише сферою мистецького пошуку, а й предметом теоретичного осмислення в найрізноманітніших контекстах — від найширших філософських до найвужчих, суто прикладних. Адже сприйняття музики як звукового вияву певних етико-естетичних ідей безпосередньо залежить від взаємодії багатьох об'єктивних і суб'єктивних факторів. Серед останніх виокремимо талант, технічну вправність й інтерпретаторську майстерність музикантів та їхнього лідера, від якого залежить організація виконавського процесу і його кінцевий результат. У докторській дисертації А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* (Chybiński, 1912) найбільш проблемні питання виконавської практики XVI–XVIII ст. розглянуто крізь призму тогочасної музичної теорії, етики й естетики. Праця є переконливим свідченням синергії музичної теорії та практики в мистецьких поглядах автора.

**Актуальність теми дослідження** полягає в необхідності введення у вітчизняний науковий обіг нещодавно віднайдені й досі маловідомі наукові праці, присвячені історії європейського диригентсько-виконавського мистецтва, авторства відомого вченого-медієвіста, засновника кафедри музикології у Львівському університеті А. Хибінського. Варто відзначити, що зміст і проблематика вищезгаданого дослідження резонує з основними напрямками діяльності сучасної кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка. Синергія музично-культурологічного дослідництва з хоровою виконавською творчістю відображена в освітніх програмах (хорове диригування — бакалаврська; музикознавство — магістерська), темах наукових розвідок професорсько-викладацького та аспірантського складу кафедри, а також у діяльності заснованої у 2023 р. першої в Україні Лабораторії музично-медієвістичних досліджень.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Ґрунтовні розвідки науково-педагогічної діяльності А. Хибінського стали логічним продовженням збирання, вивчення та публікування праць

деяких його українських учнів. Ще в 1990-х рр. завдяки старанням Юрія Ясіновського було перевидано працю репресованого Б. Кудрика (Кудрик, 1995), яка висвітлює історію української церковної музики від княжої доби до початку ХХ ст., а також збірку статей вимушеного емігранта М. Антоновича (Антонович, 1997), присвячену історії українського церковного співу від монодії до партесного багатоголосся. У 2003 р. в збірнику статей *“Musica humana”* в рубриці, присвяченій А. Хибінському та 90-літтю кафедри музикології Львівського університету, було опубліковано кілька розвідок (Граб, 2003; Czekanowska, 2003; Антонович, 2003; Листи А. Хибінського до М. Антоновича, 2003), які висвітлюють діяльність ученого в різних наукових осередках, частину його епістолярної спадщини. Найбільш ґрунтовними працями на цю тематику є монографії Уляни Граб, присвячені А. Хибінському (Граб, 2009) та М. Антоновичу (Граб, 2019). У. Граб, зокрема, відзначає вплив особистості Вчителя на формування поглядів його учнів і створення наукової традиції, яка об'єднала всіх у формацію вищого порядку — школу. Представники цієї школи трактували національну традицію як частину європейської культури, у якій збереження власної самобутності було усвідомленою і прийнятною умовою міжкультурного співіснування. Наукова спадщина А. Хибінського та його учнів досі не втрачає своєї актуальності, вона є предметом наукових розвідок і дисертаційних досліджень Наталії Сиротинської (Сиротинська, 2010), Євгенії Лазаревич (Лазаревич, 2018), Оксани Гнатишин (Гнатишин, 2012), Наталії Толошняк (Толошняк, 2018; Толошняк, 2023) та ін. Водночас докторська дисертація А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* (Chybiński, 1912), згадана в монографії У. Граб (Граб, 2009, с. 55), досі ще не була досліджена. Отримання копії оригіналу цієї праці стало можливим завдяки старанням Н. Сиротинської та відомого німецького музикознавця Г. Льюса (*Helmut Loos*).

**Мета статті** — окреслення завдань, форм, методів і цілей діяльності капелмейстера XVI–XVIII ст. на матеріалі докторату А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”*. У світлі заангажованості частини українських земель у

тогочасних європейських культурно-мистецьких процесах, важливо виявити можливість запозиціонування практичного виконавського досвіду вітчизняними реґентами-капельмейстерами.

Оскільки ця стаття є першою спробою аналізу вищевказаної праці А. Хибінського, то одним із завдань є намічення напрямів подальших досліджень цього наукового артефакту.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Як уже зазначалося, праця А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* («Внесок до історії диригування»<sup>1</sup> — пер. В. Ч.) була написана на основі захищеної ним у 1908 р. в Мюнхенському університеті докторської дисертації та опублікована у 1912 р. Ляйпцізьким видавництвом «Брайткопф і Гертель» (наклад надруковано в Кракові в *“Drukarnia narodowa”*). Видання присвячене: «Моєму дорогому другу проф. Георгу фон Лялевичу» (*Georg von Lalewicz / Jerzy Lalewicz / Єжи Лялевич*) (Chybiński, 1912). Мотиви такої дедикації всесвітньовідомому піаністові-віртуозу та педагогу ще належить з’ясувати в майбутньому. Варто зазначити, що саме в рік виходу цієї книги А. Хибінський розпочав свою працю у Львівському університеті. Тобто, переїхавши до Львова, майбутній засновник львівської музикологічної школи вже мав у своєму доробку опубліковану наукову працю з історії диригування.

У своєму дослідженні А. Хибінський спирався на праці трьох учених, які до того часу займалися дослідженням історії диригування, а саме: Е. Фогеля (*Emil Vogel*), Р. Шварца (*Rudolf Schwartz*) та Г. Шюнемана (*Georg Schünemann*). А. Хибінський поставив перед собою завдання продовжити і завершити дослідження згаданих істориків, доповнити деякі аспекти, які його попередники не взяли до уваги, а також дослідити всі доступні джерела для отримання максимальної повної картини історії розвитку диригентського мистецтва XVI–XVIII ст. (Chybiński, 1912, с. I–III). Для цього А. Хибінський аналізує під виконавським кутом зору музично-теоретичні трактати давніх авторів, з яких найчастіше цитованими в його тексті є наступні: Л. Закконі (*Lodovico Zacconi*), Й. Кохлеус (*Johannes*

*Cochlaeus*), В. К. Прінтц (*Wolfgang Caspar Printz*); Г. Хайден (*Hans Haiden*), Д. Шпеєр (*Daniel Speer*), М. Преторіус (*Michael Praetorius*), А. Моґарс (*André Maugars*), Й. Й. Квантц (*Johann Joachim Quantz*), Й. А. Шайбе (*Johann Adolf Scheibe*), М. Г. Фурман (*Martin Heinrich Fuhrmann*), Й. Ріпель (*Josef Riepel*), Й. Маттезон (*Johann Mattheson*), К. Ф. Крамер (*Carl Friedrich Cramer*), Я. Адлунг (*Jacob Adlung*), Ф. В. Марпург (*Friedrich Wilhelm Marpurg*), Й. С. Петрі (*Johan Samuel Petri*), Й. А. Гіллер (*Johann Adam Hiller*). Слід зазначити, що аналіз надзвичайно багатоджерельної бази цієї праці вартує окремого дослідження, у цій же статті ми свідомо обмежимося вторинним цитуванням вищезазначених авторів з тексту докторату А. Хибінського.

Основна увага дослідження А. Хибінського зосереджена довкола трьох ключових питань: вимоги до капельмейстера в період 1500–1800 рр. (саме так окреслив часові межі своєї розвідки А. Хибінський); місце капельмейстерства в працях теоретиків музики XVIII ст. та їхня реакція на погані манери диригентів; форми впливу диригента на виконавство у світлі музично-теоретичної літератури XVI–XVIII ст. Відповідно до задекларованих питань, праця А. Хибінського складається з трьох розділів. З огляду на значну часову віддаленість, фактологічний матеріал дослідження є надзвичайно пізнавальним для сучасного реципієнта з усталеним уявленням про диригентське мистецтво в його теперішньому вигляді. Водночас ті проблеми і питання, на які шукали відповіді давні теоретики, а також і А. Хибінський, дотепер не втрачають своєї актуальності. Розглянемо найважливіші з них.

### **Що вимагалось від капельмейстера періоду 1500–1800 рр.?**

Відповідь на це запитання А. Хибінський знаходить у текстах Л. Закконі, В. К. Прінтца, Й. Кохлеуса, Г. Хайдена та Д. Шпеєра. Від тогочасного капельмейстера вимагалось не лише належних практичних умінь, а й ґрунтовної теоретичної підготовки. Досконале знання ладів було запорукою коректного транспонування в зручний для співу середній реґістр. Одним з

1. Переклад складного німецького іменника *“Taktschlagens”* (дослівно: відбивання такту, тактування) словом «диригування» зумовлений фактичним змістом досліджуваного тексту і, на думку автора статті, є більш зрозумілим для сучасного сприйняття як означення процесу керування колективним виконанням музичного твору. Усі цитати та витяги з праці А. Хибінського подано в перекладі автора статті.

найважливіших обов'язків диригента було забезпечення динамічної рівності голосів шляхом групування співаків за певним принципом, не занадто близько один до одного. Уважалося, що спів має бути збалансованим таким чином, щоб у слухача складалося враження, ніби він чує один голос, подібно до звучання поєднаних регістрів органу. Пізніше теоретики вимагали від капелмейстера володіння контрапунктом і знання властивостей музичних інструментів, щоб не помилитися, яку музику слід виконувати на духових інструментах, а яку — на струнних (Chybiński, 1912, с. 1–8).

У трактатах М. Преторіуса та А. Моґарса А. Хибінський виявляє описи процесу хорового виконання. Від капелмейстера вимагалось показувати, коли має починати співати один голос, коли два, три, чотири та більше. Коли ж мав вступити багатоголосий хор, диригент повинен був повернутися до нього обличчям, підняти обидві руки догори й подати знак для одночасного вступу всіх хористів. При виконанні багатохорних творів було прийнято, щоб кожен хор мав свого диригента (субдиригента), який слідував за головним. Головні хори стояли по обидва боки вітваря, інші — у нефах. Кожен хор був розміщений на підвищенні, щоб всі могли бачити один одного. Диригент головного хору задавав основний ритм, всі інші хори підхоплювали його через своїх субдиригентів так, щоб музика звучала злагоджено, як у виконанні єдиного великого хору (Chybiński, 1912, с. 6–7).

В епоху *basso continuo* від капелмейстера вимагалось володіння клавірним інструментом, але оскільки така практика була самоочевидною, то більшість теоретиків про неї взагалі не згадує. До функцій диригента XVIII ст. належало розташовування інструментів таким чином, щоб їхні властивості були якнайкраще виражені. Ще один обов'язок капелмейстера, який нині стосується концертмейстера оркестру, полягав у правильному й однаковому налаштуванні інструментів (Chybiński, 1912, с. 13–14).

Отже, у стислому переліку вимог до капелмейстера зазначеного періоду спостерігаємо синкретичну єдність прикладних теоретичних знань і значного обсягу практичних умінь. Зокрема, знання ладів, теорії контрапункту та

принципів *basso continuo* в поєднанні з володінням голосом, музичним інструментом, розумінням їхньої природи та властивостей було необхідною і самоочевидною передумовою якісного та ефективного керування музично-виконавським процесом. Також привертає увагу широкий спектр обов'язків тогочасного капелмейстера, що охоплював у сучасному розумінні організаційно-диригентські (організація репетиційного процесу і диригування), концертмейстерські (настроювання інструментів) та виконавські функції (виконання *basso continuo* тощо). Крім того, важливим елементом уважалося розуміння природи акустики, фактор якої неодмінно враховувався при розміщенні співаків і музичних інструментів, відповідно до їхніх виконавських властивостей, а також у використанні простору, у якому відбувалося виконання.

#### Хто може бути диригентом?

Перелік особистих і фахових якостей, очікуваних від тогочасного капелмейстера, А. Хибінський знаходить у трактатах В. К. Прінтца, Й. Шайбе, М. Г. Фурмана, Й. Квантца. Загалом уважалося, що з усіх хорових співаків диригувати повинен той, хто знає теорію, найкраще розуміє музику, а також має певний авторитет серед своїх товаришів. З першої половини XVIII ст. від капелмейстера вимагалось розуміння основних правил гармонії, природи тональності, принципів застосування *basso continuo*, а також знання найважливіших стилів музичного письма (церковного, камерного, театрального) та вміння винести розумне судження про музичний твір на основі аналізу його структури. Хорист, який хотів стати музичним керівником, повинен був розуміти основи композиції. Від нього вимагалось володіти такими навичками, як: уміння перевірити невідомий твір і виправити можливі допущені в ньому помилки (а в разі втрати якоїсь партії і неможливості отримати нової копії, вміти замінити втрачене); записати в проспівану або зіграну мелодію і за потреби укласти до неї інші голоси; самостійно скомпонувати музичний твір на основі наданого йому тексту, а не шукати для цього когось іншого. Зрештою, деякі теоретики вважали, що капелмейстер повинен мати більш ґрунтовні знання теорії композиції,

ніж композитор, й бути досвідченим у всіх жанрах і стилях. Найвищий ступінь ученості диригента полягав у досконалому розумінні того, як виконувати всі типи творів, відповідно до їхнього стилю, афекту та правильно обраного темпу (Chybiński, 1912, с. 8–12).

Також серед музикантів точилася гостра суперечка про те, хто краще підходить на роль капельмейстера — скрипаль чи клавесиніст? Прихильники скрипалів аргументували свою позицію тим, що скрипка є незамінною для акомпанементу і проникливішою за будь-який інший інструмент. Ті, хто віддавав перевагу клавесиністам, стверджували, що обов'язки керівника потребують повного розуміння музики, а скрипка, як інструмент монофонічний, що має справу лише з мелодією, такого розуміння не надає і є вкрай ненадійною, коли йдеться про гармонію чи звучання кількох інструментів разом. Головним аргументом цієї позиції слугували твердження деяких видатних скрипалів, які доводили, що своїм судженням про цілість музичних творів вони завдячують не своєму інструменту, а вмінню гри на клавесині чи органі. Найбільш вичерпну і збалансовану відповідь на це питання А. Хибінський знаходить у Й. А. Шайбе, на думку якого практикуючий музикант, який добре володіє органом, буде найкраще підходити на роль капельмейстера. Однак це не є загальним правилом, оскільки серед інших музикантів-практиків, досвідчених віртуозів-скрипалів або навіть співаків, є люди, які часто мають більше знань і досвіду, глибше розуміють музику, ніж деякі органісти (Chybiński, 1912, с. 26–28).

Отже, ключовою вимогою до претендента на роль капельмейстера можемо вважати наявність певного авторитету серед колег, базованого на ґрунтовному знанні теорії, досвіди та розумінні музики. При цьому передбачалося, що капельмейстер повинен володіти-таки обсягом теоретичних знань, який дозволив би йому виконувати не лише суто прикладні виконавські функції, а й аналітичні, редакторські, композиторські. Досвід і розуміння музики передбачали насамперед орієнтацію капельмейстера у всіх тогочасних стилях, вміння відтворювати їх у найбільш відповідних темпах і афектах. Попри дискусії

щодо переваги на роль капельмейстера з кола скрипалів чи клавесиністів, де перевага була на стороні останніх в силу того, що клавесин або орган дозволяє охопити і відтворити всю фактуру музичного твору, визначальними критеріями залишалися досвід та глибина розуміння музики.

#### Про «гучне тактування».

У XVIII ст. питання диригування в працях теоретиків розглядали набагато більше, ніж протягом попередніх століть. Найширше дискутувалося стосовно двох проблем: гучного тактування; вибору та утримання належного темпу виконання. Одним з найцікавіших явищ в історії диригування є реакція музичних теоретиків і практиків кінця XVII — першої половини XVIII ст., а певною мірою й XVI ст. на шумне «відбивання такту». Лише в 70-х рр. XVII ст. почалися різкі викриття «маньєристів», які шумно відбивали такт і свавільно обирали темп (Chybiński, 1912, с. 15).

Як дослідив А. Хибінський, у Німеччині серію публічних нарікань на цю проблему розпочав В. К. Прінтц, який закликав керівників оркестрів відбивати метр чітко, без непотрібних і зарозумілих викрутасів, а також рекомендував застосовувати «тихий ритм» як більш художній, ніж «галасливий», оскільки коли диригент б'є по пюпітру або іншому предмету дуже сильно, що ці громові удари чути далі, ніж співаків (Chybiński, 1912, с. 15–16).

Неприємна звичка хористів та інструменталістів «тупати в такт» тривала аж до XVIII ст. Найсильнішу реакцію на це явище А. Хибінський знаходить у текстах Й. Маттезона і М. Я. Адлунга. Мовляв, дивно міркують деякі люди, які думають, що їхня нога мудріша за голову і що остання повинна слідувати за першою. Тупотіння ногами тим безглуздіше, що часто, крім диригента, тупотять й інші музиканти, причому іноді так голосно, що заважають один одному і музика плутається. Ці та інші теоретики рекомендували здійснювати диригування не важким полковим жезлом (палицею), а рукою або згорнутим аркушем паперу (Chybiński, 1912, с. 17–19).

В останній третині XVIII ст. «ножне тактування» дещо занепало, можливо, як уважає А. Хибінський, під впливом критично-сатиричних висловлювань Й. Маттезона та його колег. У той

же час деякі музиканти допускали сильний удар ногою в слушний момент як «необхідне зло», щоб у випадку невпевненості запобігти розладу виконання й привести його до ладу. Водночас такий прийом не рекомендувався для повсюдного застосування, а лише у випадках необхідності налагодження взаємодії великої кількості виконавців. Поступово «тупання ногою» почало вважатися ознакою слабкого рівня музикантів, хорів і оркестрів (Chybiński, 1912, с. 20–21).

Проти «тупання ногами» і «гучної батути» теоретики завзято боролися з кінця XVII — аж до кінця XVIII ст. Дійшло навіть до дискусії про доцільність капельмейстерства. Одні хотіли повністю відмовитися від послуг капельмейстера, інші роздумували над шляхами реформування процесу диригування. Утім абсолютні противники диригування подекуди керувалися більше особистими амбіціями, аніж мистецьким прозрінням. Мовляв, вільний розум митця не можна змусити підкорятися чийсь вказівкам більше, ніж законам природи. Противники «гучного тактування», які вважали диригування необхідним і шукали способів його реформування, для зменшення гучності тактових ударів пропонували замінити тверду дерев'яну палицю паперовим рулоном або й взагалі диригувати згорнутим аркушем паперу і таким чином зробити процес тактування лише видимим (Chybiński, 1912, с. 30). Інші рекомендували максимально уникати грюкання в процесі виконання і вважали цілком достатнім, якщо диригент вдарить декілька разів перед початком твору, а потім до кінця звучання відзначатиме такт жестом руки (Chybiński, 1912, с. 20–21). Були й такі, які вважали, що добре відчуття часу співаками хору може замінити роботу диригента. Вони пропонували хористам на практичних заняттях поволі звикати до «правильного методу», аж поки взагалі не зникне потреба бачити паличку диригента. У тексті Й. С. Петрі А. Хибінський знаходить твердження, відповідно до якого слідує, що концертмейстер може бути кориснішим за диригента. Малось на увазі те, що замість биття паличкою в такт краще самому за допомогою скрипки привести всіх музикантів до ладу, до правильного афекту у виконанні (Chybiński, 1912, с. 29).

Деякі німецькі теоретики чомусь уважали, що в Італії «не вибивають жодного удару» і використовували це твердження як аргумент проти «гучного тактування» в німецькому музичному середовищі. Однак А. Хибінський доводить протилежне, покликаючись на італійські музичні трактати XVIII ст., які міркують про «батути» як про щось самоочевидне, а також на лист Й. В. Гете, який, ділячись враженнями про виконання ораторії в одному з храмів Венеції, писав про нахабне вибивання такту рулоном нот жалюгідним капельмейстером (Chybiński, 1912, с. 30–31).

Поряд із негативною позицією щодо ролі капельмейстерства, велика кількість теоретиків і практиків визнавали необхідність диригування, не беручи участі в гучних дискусіях. Та й багато опонентів «між рядками» погоджувалися з необхідністю диригування, а їхні висловлювання мали більш сатирично-критичне, ніж негативне спрямування. Існує не так багато трактатів, які пояснюють необхідність диригента та диригування, однак вони є дуже важливими, оскільки представляють погляди більшості тогочасних практиків. Зокрема, серед прихильників диригування як самоочевидної необхідності були Й. Й. Кванц, К. Ф. Е. Бах та Л. Моцарт. У другій половині XVIII ст. ця думка була вже загально-визнаною, оскільки її вимагала сама виконавська практика — це був час великих оркестрів, які потребували вмілих і компетентних диригентів (Chybiński, 1912, с. 31–32).

З огляду на вищевикладене, можемо стверджувати, що в результаті тривалих дискусій щодо вирішення проблеми «гучного тактування» відбулася еволюція диригентської техніки — від «технічної доцільності» гучного відбивання такту до «естетичної необхідності» безшумного диригування засобами мануальної техніки. З одного боку, цьому сприяла критика музичних теоретиків і слухачів, а з іншого — щораз більші потреби самого виконавського середовища. Усі ці фактори сприяли також поступовій трансформації візії капельмейстера від такого, котрий бере безпосередню участь у музикуванні як виконавець партії *basso continuo* чи концертмейстер, до такого, що управляє виконанням музики лише візуальними засобами.

У третьому розділі А. Хибінський розглянув одну з найскладніших проблем в історії музичного виконавства, а саме питання темпу виконання музики. Він докладно проаналізував етичні, естетичні та інші фактори, які були визначальними щодо темпу виконання сакральної й світської музики. Цей аспект праці А. Хибінського, який стосується головним чином естетики тогочасних виконавських стилів, виходить за межі цієї розвідки і потребує окремого дослідження. Рівно ж потребує докладнішого висвітлення творчість найбільш знакових капельмейстерів, таких як Ж. Б. Люлі, Н. Джомеллі, Й. Стаміц та ін., які спричинилися до формування провідних виконавських шкіл і справили значний вплив на теоретичну думку. Зокрема, завдяки мистецьким принципам мангеймської школи, розквіт яких відбувся у віденській школі, поступово відбулося розмежування між тактувальником і диригентом-художником, запанувало переконання, що диригент очолює оркестр не для тактування, а заради мистецького виконання, тобто інтерпретації (Chybiński, 1912, с. 34–75).

Для нас важливо розуміти, що музичне життя частини українських земель у XV–XVI ст. було значною мірою інтегрованим у тогочасні європейські культурно-мистецькі процеси. Для більшості міст з Магдебурзьким правом, таких як Львів, німецька мова була зрозумілою, нею, поряд із латинською, велося діловодство в магістратських актових книгах, дипломатичне листування. Завдяки активному політичному, комерційному та культурному життю, багатоголосся у Львові було відоме здавна. Ще з XV–XVI ст. тут звучала музика композиторів франко-фламандської школи, а ноти з приватних колекцій та репертуар тогочасних органних табулатур засвідчують добру обізнаність місцевих музикантів з вершинами вокальної та поліфонічної музики. Багато митців того часу виховувалися на зразках італійської, німецької й французької музики. Існує чимало свідчень про музикантів німецького походження, музичний репертуар та інструментарій, а також видання у Львові німецьких музично-теоретичних трактатів. Львівські братчики, які дбали про розвиток освіти та літургійного обряду, використовували їх для створення наприкінці XVI ст. нової

форми п'ятилінійного нотного письма, що замінила середньовічну невменну нотацію, стала технічним засобом для збагачення репертуару української сакральної монодії, а також уможливила запровадження в церковну практику багатоголосого співу (Syrotynska, 2022b). Такий значний поступ вочевидь мав помітний вплив на музично-виконавське середовище. Рецепція європейських теорій та композиторських технік водночас вимагала від наших реґентів-капельмейстерів запозичення певного практичного досвіду та належної фахової підготовки. І такі процеси відбувалися, це підтверджується високим становищем окремих українських співаків і диригентів (Syrotynska, 2022a, р. 294).

**Висновки.** На основі аналізу праці А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Takt Schlagens”* («Внесок до історії диригування») окреслено комплекс завдань, форм, методів і цілей діяльності європейського капельмейстера XVI–XVII ст. У зазначений період **завдання** капельмейстера полягали в ефективному керуванні музично-виконавським процесом, а також здійсненні аналітичних, редакторських і композиторських функцій. Виконання такого комплексу завдань вимагало синкретичної єдності теоретичних знань і практичних умінь. Залежно від епохи, капельмейстер мусив знати лади, теорію контрапункту, основи композиції, принципи *basso continuo*, розуміти засади різних музичних стилів, природу акустики, а так володіти голосом, музичними інструментами, знати їхню природу та властивості. Ключовою вимогою до претендента на роль капельмейстера була наявність авторитету серед колег, базованого на ґрунтовному знанні теорії, виконавському досвіді та розумінні музики. Фаховість капельмейстера визначалася його знанням усіх тогочасних стилів (церковного, камерного, театрального), а також умінням виконувати їх у найбільш відповідних темпах і афектах.

Свої функції капельмейстер виконував у різних **формах**: беручи безпосередню участь у музикуванні як співак, інструменталіст-концертмейстер чи виконавець партії *basso continuo*; керуючи виконанням музики за допомогою багатути або візуальних засобів мануальної техніки.

Упродовж зазначеного періоду відбулася еволюція **методів** керування колективним музичуванням від «шумного тактування» (відбивання такту тупанням ніг, стукуванням батути, паперовим рулоном) до «безшумного диригування» за посередництвом виразових засобів міміки та мануальної техніки.

Тривалі дискусії теоретиків щодо реформування капельмейстерської діяльності та фактори виконавського середовища (поступове вдосконалення музичного інструментарію, збільшення оркестрового складу, зростання виконавської дисципліни, виникнення виконавських шкіл) привели до поступової трансформації візії **цілей** капельмейстерства від рутини «технічної доцільності» гучного відбивання такту до «естетичної необхідності» мистецтва безшумного диригування та розуміння того, що головною функцією диригента є мистецьке виконання, тобто інтерпретація.

Заангажованість частини українських земель у тогочасних європейських культурно-мистецьких процесах, засвоєння музично-теоретичних концепцій та композиторських технік вимагали від вітчизняних (зокрема, львівських) реґентів-капельмейстерів належної теоретичної підготовки та запозичення певного практичного досвіду.

**Перспективи подальших досліджень.** Оскільки праця А. Хибінського написана німецькою мовою, то головними завданнями на найближчу перспективу є здійснення її фахового перекладу та детальне вивчення в різних ракурсах з метою подальшого перевидання українською мовою із відповідним аналітичним супроводом і коментарями. Таке видання стане корисним для музикознавців, педагогів та диригентів-практиків.

#### Список посилань

- Антонович, М. (1997). *Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики*. Ю. Ясіновський (Ред.-упоряд.). Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Антонович, М. (2003). Спогади про Адольфа Хибінського та Львівський університет. Ю. Ясіновський (підготував до друку). *Musica humana: Збірник статей кафедри музичної україністики, 1*, 58–66.
- Гнатишин, О. (2012). Два підходи в дослідженні історії української церковної музики як етап у розвитку національної медієвістики. *Культура України, 38*, 245–256. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura38/30.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura38/30.pdf)
- Граб, У. (2003). Адольф Хибінський — творець кафедри музикології Львівського університету. *Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики, 1*, 25–46.
- Граб, У. (2009). *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа А. Хибінського (1939–1941)*. Видавництво Українського Католицького Університету.
- Граб, У. (2019). *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повосенних десятиліть*. Видавництво Українського католицького університету. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/2173?show=full>
- Кудрик, Б. (1995). *Огляд історії української церковної музики*. Ю. Ясіновський (Упоряд. і передм.). Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Лазаревич, Є. (2018). *Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/10/avtoreferat-lazarevych.pdf>
- Листи Адольфа Хибінського до Мирослава Антоновича (2003). Ю. Ясіновський (підготував до друку). *Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики, 1*, 67–110.
- Сиротинська, Н. (2010). Мирослав Антонович як історик церковного співу. *Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики, 3*, 61–72.
- Толошніак, Н. (2018). Борис Кудрик — дослідник і композитор церковної музики. *Калофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії, 9*, 317–320. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/1529>
- Толошніак, Н. (2023). Творчість Бориса Кудрика в українській музичній культурі першої половини ХХ століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях, 6*, 319–323. <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291429>
- Chybiński, A. (1912). *Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*. Breitkopf & Härtel.
- Czekanowska, A. (2003). Adolf Chybiński jako Pedagog i Historyk. *Musica humana: Збірник статей кафедри музичної україністики, 1*, 47–57.

- Syrotynska, N. (2022a). Autor's handwriting of an anonymous Ukrainian creator of the Note-Linear Irmologion of the mid-17th century (1654–1657). *Ostkirchliche Studien*, 1–22. <https://noek.info/publikationen/3236-ostkirchliche-studien-band-71-heft-2>
- Syrotynska, N. (2022b). The influence of German musical-theoretical treatises of the 16th century on the creation of Ukrainian five-line notation. *Music in der Ukraine. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Gudrun Schröder Verlag, 24, 295–305. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A82373/attachment/ATT-0/>

### References

- Antonovych, M. (1997). *Musica sacra: Collection of articles on the history of Ukrainian church music*. Yu. Yasynovskyi (Ed.). Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Antonovych, M. (2003). Memories of Adolf Chybiński and Lviv University. Yu. Yasynovskyi (Ed.-Comp.), *Musica humana: Collection of articles of the Department of Musical Ukrainian Studies*, 1, 58–66. [In Ukrainian].
- Hnatyshyn, O. (2012). Two approaches to the study of the history of Ukrainian church music as a stage in the development of national media studies. *Culture of Ukraine*, 38, 245–256. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura38/30.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura38/30.pdf). [In Ukrainian].
- Hrab, U. (2003). Adolf Chybiński is the founder of the Department of Musicology at Lviv University. *Musica humana: Collection of articles of the Department of Musical Ukrainian Studies*, 1, 25–46. [In Ukrainian].
- Hrab, U. (2009). *Musicology as a university discipline: Lviv School of Musicology of Adolf Chybiński (1939–1941)*. Ukrainian Catholic University. [In Ukrainian].
- Hrab, U. (2019). *Myroslav Antonovych: intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades*. Ukrainian Catholic University. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/2173?show=full>. [In Ukrainian].
- Kudryk, B. (1995). *An overview of the history of Ukrainian church music*. Yu. Yasynovskyi (Ed.). Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Lazarevych Ye. (2018). *M. Antonovych's Byzantine Choir in the context of European choir performance of the second half of the XX century* [Candidate's thesis, M. V. Lysenko Lviv National Music Academy]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/10/avtoreferat-lazarevych.pdf>. [In Ukrainian].
- Letters of Adolf Chybiński to Myroslav Antonovych (2003). Yu. Yasynovskyi (Ed.). *Musica humana: Collection of articles of the Department of Musical Ukrainian Studies*, 1, 67–110. [In Ukrainian and Polish].
- Syrotynska, N. (2010). Myroslav Antonovych as a historian of church singing. *Musica humana: Collection of articles of the Department of Musical Ukrainian Studies*, 3, 61–72. [In Ukrainian].
- Toloshniak, N. (2018). Borys Kudryk is a researcher and composer of church music. *Calophony: Scientific collection from the history of church monody and hymnography*, 9, 317–320. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/1529>. [In Ukrainian].
- Toloshniak, N. (2023). Borys Kudryk's work in the Ukrainian musical culture of the first half of the XX century. *Ukraine. Europe. World. History and names in culturas and artistic reflections*, 6, 319–323. <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291429>. [In Ukrainian].
- Chybiński, A. (1912). *Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*. Breitkopf & Härtel. [In German].
- Czekanowska, A. (2003). Adolf Chybiński jako Pedagog i Historyk. *Musica humana: Zbirnyk statei kafedry muzycznej ukrainistyky*, 1, 47–57. [In Polish].
- Syrotynska, N. (2022a). Autor's handwriting of an anonymous Ukrainian creator of the Note-Linear Irmologion of the mid-XVII century (1654–1657). *Ostkirchliche Studien*, 1–22. <https://noek.info/publikationen/3236-ostkirchliche-studien-band-71-heft-2>. [In English].
- Syrotynska, N. (2022b). The influence of German musical-theoretical treatises of the XVI century on the creation of Ukrainian five-line notation. *Music in der Ukraine. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Gudrun Schröder Verlag, 24, 295–305. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A82373/attachment/ATT-0/>. [In English].

Надійшла до редколегії 05.04.2024

#### **В. М. Чучман**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва,  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
м. Львів, Україна

#### **V. Chuchman**

Candidate of Art Criticism,  
Assistant Professor of the Department of Musicology and  
Choral Art, Ivan Franko Lviv National University, Lviv,  
Ukraine



# РЕЦЕНЗІЇ

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.10\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.084.10*)

УДК 791:001.4](038)(049.32)

## «ЗАХІДНИЙ КІНЕМАТОГРАФ. КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК»

**В. М. Шейко**

Національна академія мистецтв України, Україна  
rector@xdak.ukr.education

**V. Sheiko**

National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Рецензія на видання: В. Н. Миславський. Західний кінематограф: концептуально-термінологічний словник. Харків: ТОВ Видавництво «Точка», 2024. — 228 с.; 426 іл.

Review of the publication: V. N. Myslavskiy. Western cinema: conceptual and terminological dictionary. Kharkiv: Tochka Publishing House LLC, 2024. — 228 p.; 426 illus.

Відомий кінознавець, доктор мистецтвознавства, доцент Харківської державної академії культури, Володимир Наумович Миславський оприлюднив результати своєї нової творчої роботи. Вона присвячена західному кінематографу і видана у формі концептуально-термінологічного словника, зміст якого охоплює декілька століть — фактично всю історію західного кінематографу — з перших картин німого кіно і закінчуючи сучасними блокбастерами. При цьому авторові, з одного боку, вдалося простежити вплив технічного прогресу на кіновиробництво, а з іншого, — вплив соціуму на еволюцію концептуального змісту екранних мистецтв. І все це дозволило авторові створити унікальне видання, яке за допомогою кіномистецтва надає читачеві можливість ознайомитися з екранною культурою, як і загалом із культурою західного світу за останні століття.

Видання базується на різноманітних і багатих матеріалах — від фактично наявних публікацій інтернет-ресурсів до архівних джерел. Слід водночас зауважити, що Володимир Наумович

Миславський, який до останніх років був відомим дослідником історії українського кіно, виявив себе в цьому виданні як блискучий знавець історії й західного кінематографу. Щоправда, автор і до цього оприлюднював вдалі дослідницькі розвідки у вигляді кіномистецьких словників, що, безумовно, допомогло йому створити новий творчий проєкт. Гадаємо, не буде перебільшенням зазначити, що, як не дивно, рецензована праця, на наше переконання, являє собою результат багаторічної творчої роботи автора.

Як обґрунтовано пише автор, «бурхливий розвиток медійних технологій (інтернет, соціальні мережі, стримінгові канали) сприяв піднесенню кінематографічної культури та підвищенню інтересу до світової і насамперед голлівудської кінокласики...»

До речі, словник містить 585 статей, 426 постерів і кадрів із фільмів. Хронологічні межі описаних стрічок охоплюють часовий відрізок 1895–2023 рр. «У роботі, — зазначає автор, — систематизована інформація про жанри, стилі, течії, напрями та жаргонізми у світовому кінематографі — від його зародження до наших днів, — а також про розвиток кіновиробництва, кінопрокату та частково кінотехніки. У кожній статті подані найбільш показові фільми за темою, а також посилання на суміжні статті в цьому довіднику». Окрім цього, книга містить описи найважливіших винаходів у галузі кінематографу.

Показово, що назви фільмів різними мовами подані латиницею, оскільки, як слушно зауважує автор, у світовій пресі ці стрічки відомі саме в такому написанні. Що ж до згаданих у книзі прізвищ діячів кіно, то вони надані відповідно до вимог чинного українського правопису. Крім цього, в описі фільмів указано і наявні варіанти їх перекладів в українському кінопрокаті та кінознавчій літературі.

Цікаво відзначити, що автор постійно і системно веде свою творчу дослідницьку діяльність. Про це, наприклад, свідчить «Додатковий

список технічних термінів», до якого після завершення основної роботи увійшли терміни, які не були в основній частині довідника.

Рецензованій роботі, безумовно, притаманні й окремі недоліки та похибки. Було б дивно, якби їх не було, а особливо — при такому колосальному масиві інформації. Але вказане аж ніяк не впливає на високий рівень і високу ознаку рецензованого видання. Воно буде корисним, цікавим для кінознавців, викладачів кінодисциплін і всіх, хто цікавиться історією та теорією світового кіно.

Надійшла до редколегії 29.03.2024

---

**В. М. Шейко**

доктор наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, дійсний член (академік), Національна академія мистецтв України, Україна

---

**V. Sheiko**

Doctor of Sciences, Professor, Honored Artist of Ukraine, full member (academician), National Academy of Arts of Ukraine, 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: rrv2000k@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.
- Англійську 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 посиляється 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 посиляється автор, має ідентифікатор DOI, його треба зазначити в кінці опису праці.

Наукове видання

*Культура*  
України

Збірник наукових праць

Випуск 84

Scientific edition

*Culture*  
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 84

На обкладинці: фрагмент роботи автора Нікити Тітова.

(Джерело: [https://scontent.fiev15-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/441494456\\_7634143383319416\\_371736008392706241\\_n.jpg?\\_nc\\_cat=109&ccb=1-7&\\_nc\\_sid=5f2048&\\_nc\\_ohc=n4ac4IZgy6oQ7kNvgHACde0&\\_nc\\_ht=scontent.fiev15-1.fna&oh=00\\_AYDYoAO3LbB7AzU9Gl-eJefOEFXIdpOuQAGW2mZwTYH79A&oe=667A49FB](https://scontent.fiev15-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/441494456_7634143383319416_371736008392706241_n.jpg?_nc_cat=109&ccb=1-7&_nc_sid=5f2048&_nc_ohc=n4ac4IZgy6oQ7kNvgHACde0&_nc_ht=scontent.fiev15-1.fna&oh=00_AYDYoAO3LbB7AzU9Gl-eJefOEFXIdpOuQAGW2mZwTYH79A&oe=667A49FB)).

(Джерело: [https://scontent.fiev15-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/441494456\\_7634143383319416\\_371736008392706241\\_n.jpg?\\_nc\\_cat=109&ccb=1-7&\\_nc\\_sid=5f2048&\\_nc\\_ohc=n4ac4IZgy6oQ7kNvgHACde0&\\_nc\\_ht=scontent.fiev15-1.fna&oh=00\\_AYDYoAO3LbB7AzU9Gl-eJefOEFXIdpOuQAGW2mZwTYH79A&oe=667A49FB](https://scontent.fiev15-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/441494456_7634143383319416_371736008392706241_n.jpg?_nc_cat=109&ccb=1-7&_nc_sid=5f2048&_nc_ohc=n4ac4IZgy6oQ7kNvgHACde0&_nc_ht=scontent.fiev15-1.fna&oh=00_AYDYoAO3LbB7AzU9Gl-eJefOEFXIdpOuQAGW2mZwTYH79A&oe=667A49FB))

Редактори:

*А. А. Троян*

*Г. С. Положій*

Редактор англomовних текстів:

*В. О. Афанасьєв*

Комп'ютерна верстка:

*І. Г. Колесник*

Підписано до друку 20.06.2024 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «*Minion Pro*». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 11,3. Обл.-вид. арк. 10,29. 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.