

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск **86**

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993



Харків — 2024

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та стратегічних комунікацій України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2024. — Вип. 86. — 96 с.

Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of V. Sheiko. — Kharkiv: KhSAC, 2024. — Vol. 86. — 96 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 № 6 від 29.11.2024)

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 № 6 dated 29.11.2024).

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

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, кандидат філософських наук, завідувач редакційно-видавничого відділу (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, Associate 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>

Krasivskyi 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>

Myslavskyi 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. Kotliarevskyi 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

А. А. Кікоть, Г. Д. Панков, А. Л. Щербань Загальні тенденції трансформації традиційного духовного мистецтва в культурі України	7
О. В. Місяк Трансформації вуличної фотографії в еру цифрових технологій	14
А. О. Авершина Образ Березині в авторському плакаті як складова візуальної культури періоду повномасштабного вторгнення	21
Ю. О. Сосницький Ексовідомість через плакат: сучасні українські тенденції	27
А. О. Коляда Сучасні оперні практики в контексті постколоніальних дискусій: український досвід	41

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

І. П. Печеранський Цифрова трансформація кінематографу як чинник формування нової візуальної естетики: аналіз зарубіжного кінодискурсу початку ХХІ століття	48
А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова Економічні моделі формування аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях України в умовах підвищеної турбулентності	59
Фу Сіньбінь Віртуальний хор як різновид цифрового музичного мистецтва	71
Чжан Лічуань Чинники впливу на проведення симфонічних концертів Іллі Слатіна в Харкові 1870-х – 1880-х рр.	80
О. Ю. Шевчук, І. П. Легка Локальний аспект в українському танці як чинник індивідуалізації хореографічної мови	89

Content

CULTUROLOGY

A. Kikot, H. Pankov, A. Shcherban

General trends in the transformation of traditional spiritual art in the culture of Ukraine 7

O. Misiak

Transformations of street photography in the era of digital technologies 14

A. O. Avershyna

The image of Berehynia in the authorial poster as a component of the visual culture of the full-scale invasion period 21

Yu. Sosnytskyi

Eco-awareness through a poster: current Ukrainian trends..... 27

A. Koliada

Contemporary opera practices in the context of postcolonial debates: the case of Ukraine..... 41

ART CRITICISM

I. Pecheranskyi

Digital transformation of cinematograph as a factor in forming a new visual aesthetic: an analysis of the foreign film discourse at the beginning of the XXI century 48

A. Alforov, Z. Alforova

Economic models of the formation of audiovisual projects in the creative industries of Ukraine in conditions of increased turbulence 59

Fu Xinbin

Virtual choir as a kind of digital musical art 71

Zhang Lichuan

Factors influencing the holding of Ilia Slatin's Symphonic Concerts in Kharkiv in the 1870s–1880s 80

O. Shevchuk, I. Lehka

Local aspect in Ukrainian dance as a factor of individualization of the choreographic language..... 89

https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.01*
УДК 7.031.2(=161.2):008]-044.922](477)(045)

ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО ДУХОВНОГО МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

А. А. Кікоть

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
ankikot13@gmail.com

Г. Д. Панков

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
gpank27@gmail.com

А. Л. Щербань

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
kozaks_1978@ukr.net

A. Kikot

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6927-4892>

H. Pankov

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1017-4891>

A. Shcherban

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-9530-6453>

А. А. Кікоть, Г. Д. Панков, А. Л. Щербань. Загальні тенденції трансформації традиційного духовного мистецтва в культурі України

Упродовж історії культури України відбувається постійний процес розвитку соціального й духовного досвіду в руслі збереження і трансляції мистецьких здобутків у єдності надбань, втрат і змін. Це дослідження окреслює основні закономірності в трансформаціях традиційного мистецтва населення території України від найдавніших часів до сьогодення в контексті взаємозв'язку традиції та інноваційних процесів. Вивчено тенденцію синтезу окремих елементів традиційної культури із ціннісними інноваціями епохи глобалізації. Процес трансформації також досліджено в системі функціонування мистецтва. Простежено помітну актуалізацію сакральної та престижно-репутаційної функцій. Сформульовано висновок про тривалість процесу трансформації мистецтва мешканців українських земель і його детермінованість соціокультурними умовами. Охарактеризовано конкретні прояви окремих трансформацій.

Ключові слова: мистецтво, трансформація, культурна традиція, культурна інновація, функціональна орієнтація мистецтва.

A. Kikot, H. Pankov, A. Shcherban. General trends in the transformation of traditional spiritual art in the culture of Ukraine

The purpose of this article is to examine comprehensive trends in the transformation of traditional

spiritual art of Ukraine. Academic research of this issue will help to reveal the development trajectory of traditional spiritual art in Ukrainian culture. An academic resolution of the defined issue will help to reveal the developmental trajectory of traditional art in the context of the interconnection between the established traditions and innovative processes.

The main methodological tool for the study of the mentioned problem consists of summarizing the experience of empirical and theoretical research on specific aspects of the development of traditional art in Ukraine.

The result of the research presented in the article. This study outlines the main patterns in the transformations of traditional spiritual art among the population of Ukraine, spanning from ancient times to the present, in the context of the interconnection between tradition and innovative processes. Until the advent of the modern era, the most distinct artistic artifacts in the traditional spiritual culture of this region's inhabitants conveyed the creators' reflections on phenomena of the "higher" world through artistic forms. However, at each stage of the traditional spiritual art development, various challenges arose, prompting transformations. Notably, throughout the XX century, these changes accelerated significantly. Since the late 1920s, due to the impact of Bolshevik ideology on rural culture, its spiritual component also began gradually evolve, particularly in the eastern and central regions of our country, comparing to previous decades.

Ukraine's attainment of independence and the removal of ideological barriers imposed by the Soviet regime significantly expanded intercultural connections and partnerships between Ukrainian artists and their international counterparts. The beginning of the XXI century was marked, on the one hand, by the expansion and deepening of globalization processes, which lead to the unification of various aspects of social and cultural life and substantially contribute to crises surrounding national identity. In contrast, there has been a growing interest in the unique features of Ukrainian culture and an effort to adapt the traditions of national art to new conditions.

The process of transformation is also examined within the system of art's functioning, with a notable emphasis on the activation of its sacred and prestige-reputational functions.

The scientific novelty. The scientific novelty of this publication lies in the attempt to present a comprehensive view of certain aspects of folk-art existence, highlighting the unity and interconnection of its traditional characteristics and innovations.

The practical significance. The results of this study can be used in the educational process for teaching courses within the fields of cultural studies and art history.

Keywords: *art, transformation, cultural tradition, cultural innovation, functional orientation of art.*

Актуальність теми дослідження. Упродовж історії культури України відбувався і відбувається постійний процес розвитку соціального й духовного досвіду з метою збереження та трансляції мистецьких здобутків у єдності надбань, втрат і змін. Усі ці процеси можна розглядати на локальних рівнях у певних аспектах синхронії та діахронії, а також на рівні узагальненого осмислення, як це передбачено в цій публікації. У цьому контексті особливо актуального значення набуває осмислення ролі традиції як соціокультурного інституту, покликаною забезпечувати стабільність інваріантів народного мистецтва в умовах процесів культурних трансформацій, які відбуваються під впливом різноманітних суспільних детермінантів. Сучасна соціально-політична ситуація становить серйозний «виклик» для національно-культурного надбання, що значною мірою посилює значення дбайливого ставлення до його збереження, примноження й

упровадження в суспільне та культурне середовище поліетнічної й поліконфесійної держави Україна.

Постановка проблеми. Традиційне мистецтво можна розглядати як у статиці, так і в контексті соціокультурної динаміки з урахуванням макрокультурного масштабу, а також регіонального та етнокультурного рівнів. Саме в процесі вивчення динаміки розвитку мистецтва виявляються явища його трансформації, котрі відбуваються під сильним впливом різноманітних «викликів» певних соціальних, культурних і політичних чинників, властивих конкретній історичній епісі. Проблема змін мистецтва супроводжується питаннями про суть і механізми вираження, збереження та трансляцію досвіду його ціннісного й семіотичного змісту від одного покоління до іншого, що відбувається через призму історичних епох.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасним розвідкам з поставленої проблеми не притаманні широке охоплення й достатня глибина вираження, хоча тема вивчається в значній кількості публікацій на рівні окремих аспектів. Виокремимо праці, у яких узагальнюються процеси трансформації деяких галузей мистецтва на рівні окремих етапів еволюції та морфологічних модифікацій в історії України (монографії А. Кікоть (присвячена семіозису українського костюма) (Кікоть, 2010) та А. Щербаня (тема — вивчення трансформацій орнаментатики кераміки в традиційній культурі населення Лівобережної України) (Щербань, 2017)). Особливий інтерес у контексті цього питання становить монографія О. Копієвської (Копієвська, 2014), у якій розглянуто широке коло питань, пов'язаних із проблемою особливостей трансформаційних процесів у різноманітних сферах культури сучасної України, включаючи мистецтво. Пропонується діалектика глобального та локального вимірів культуротворення як плідний методологічний підхід у вивченні цих процесів.

Мета статті — проаналізувати загальні тенденції в трансформаціях традиційного мистецтва в культурі України. Її реалізація дозволить окреслити єдність та спадкоємність мистецьких здобутків вітчизняного культурного процесу.

Наукова новизна статті: сформульовано узагальнюючі висновки щодо трансформаційних

процесів у традиційному мистецтві мешканців українських земель у діахронічному вимірі через призму соціокультурної динаміки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Традиційне мистецтво зазвичай розглядається науковцями як специфічна модель духовності, у якій виражається єдність універсальних і специфічних національних характеристик культури. Їхній зміст становлять цінності, котрі вказують на певні світоглядні значення та орієнтири, яких дотримує колективна свідомість. На думку С. Гатальської (2005), «в найширшому значенні традицію можна визнати як соціальну форму передання людського досвіду, без якого немислиме функціонування культури; її можна уявити як вид колективної пам'яті, як певним чином упорядкований, відібраний і структурно організований досвід суспільства» (Гатальська, 2005, с. 115). Аналіз збережених до сьогодні пам'яток мистецтва населення України від доби пізнього палеоліту до початку Новітнього часу підтверджує ці судження. Додамо, що найбільш виразні мистецькі предмети в традиційній культурі мешканців регіону, який досліджується, передавали в художній формі рефлексії творців щодо явищ «вищого» світу (спочатку світу духів, пізніше — богів). Якщо в якихось мистецьких творах зображувалися мотиви, пов'язані з потворним, «нижчим» світом, то вони мали підкорене положення в сюжетах, підкреслювали різницю між світами, переможеність «темних» сил тощо.

Але на кожному етапі розвитку мистецтва виникали ситуації викликів, які спричиняли його трансформації. Наприклад, починаючи з XVIII ст. в Європі інтенсифікувався глобальний процес змін духовної складової культури мас, що почався у великих містах. На теренах України ця інтенсифікація запізнилася, зокрема у зв'язку зі слабким розвитком специфічно міської культури. Адже фактично до кінця XIX ст. переважна більшість населення найбільших українських міст значною мірою зберігала ознаки традиційного світогляду. Упродовж наступного століття зміни запроваджувалися форсованими темпами. З кінця 1920-х рр. унаслідок тиску більшовицької ідеології на культуру села, її духовна складова також, особливо в східних і центральних регіонах нашої держави, змінювалася, до того ж інтенсивніше, ніж упродовж

попередніх десятиліть. Зокрема, внаслідок руйнування традиційних, сформованих упродовж попереднього часу трактувань основних категорій естетики, поступово трансформувалася роль мистецтва як високого ідеалу, до якого потрібно прагнути. «Народне» мистецтво в результаті створення різноманітних артілей і нищення кустарництва шаблонізувалося, й «духовна» його складова поступово нівелювалася. Працівники артілей керувалися «зразками», які транслиували «вчені» наставники, та притаманними певним підприємствам чи регіонам тогочасними уявленнями про красу. Не базуючись на «давніх» (панівних в українській художній культурі до часів її трансформацій кінця XIX — початку XX ст.) традиціях, що сформувалися внаслідок тривалої практики попередніх поколінь, вони активно змінювали як морфологію творів «народного мистецтва», так і їх внутрішній сенс. Одним із проявів таких змін, наприклад, стало впровадження елементів соцреалізму та різноманітних скульптурних зображень чортів як позитивних персонажів. Але саме завдяки діяльності артілей, а пізніше заводів і фабрик, творами «народного декоративно-прикладного мистецтва» маси українців користувалися впродовж усього подальшого періоду історії нашої держави.

Після здобуття Україною незалежності, зняття встановлених радянським режимом ідеологічних бар'єрів із західними країнами, що супроводжувалося втіленням прагнення до євроінтеграції, сприяло значному розширенню міжкультурних зв'язків і партнерства митців українського мистецтва із зарубіжними його представниками. Обмін відповідним досвідом між вітчизняними та зарубіжними партнерами здійснюється в межах різноманітних регіональних і міжнародних заходів, які проводяться міжнародними корпораціями, спонсорами, приватними колекціонерами, зацікавленими мистецтвом сучасними брендами. Початок XXI ст. позначився, з одного боку, розширенням і поглибленням глобалістичних процесів, які призводять до уніфікації різноманітних сторін суспільного та культурного життя, що значною мірою сприяє кризовим явищам щодо національної ідентичності. Дедалі інтенсивніша політика євроінтеграції спричиняє переорієнтацію

свідомості із царини національних цінностей на цінності європейської культури. Т. Міронова разом з іншими дослідниками відзначили факт розширення системи міжнародної комунікації в царині мистецтва, що вже не обмежується залученням його діячів до подій світового мистецького життя, але відбувається глобальна експансія банків і міжнародних корпорацій, які поширюють власні інтереси та прагнуть охопити ними різні регіони світу (Міронова, 2021, с. 16).

Однак на противагу зазначеній тенденції відбувається зростання зацікавлення національним корінням української культури та традиціями вітчизняного мистецтва. Загрози поглинання їхніх цінностей глобалістичною хвилею протиставляється прагнення адаптувати їх до глобальних процесів та євроінтеграції, що має сприяти збереженню національно-культурної ідентичності. Загострення протистояння між Україною та росією в останнє десятиліття, а особливо сучасна широкомасштабна війна, значною мірою спричинили зростання патріотичних настроїв серед громадян нашої країни, а також інтересу до української історії та культури. За цей період збільшився суспільний попит на твори українського мистецтва. Звернення до його традицій сучасними митцями, відтворення змістових і стильових даних нині не зводиться до механічного їх упровадження у творчий процес. Одні митці дійсно відтворюють українську тематику звичними художніми прийомами, намагаючись привернути увагу українців до національної автентичності.

Але в 1990-х рр. почала поширюватись тенденція синтезу окремих елементів української культурної спадщини з елементами мистецтва модерну й постмодерну. Ця обставина пояснюється пошуками нових тенденцій розвитку вітчизняного мистецтва шляхом звернення до минулого та його втілення новітніми жанрово-стильовими засобами. У результаті означеного художнього синтезу сформувався неоміфологізм як специфічне явище в культурі України. Означеному синтезу притаманне використання українського фольклору, що сприяло формуванню неофольклоризму в музиці та хоровому мистецтві. Неофольклоризм розглядається явищем неоміфологізму як художня течія й метод. Його

дослідниця Н. Гречуха звернула увагу на синтез у музичній та хореографічній культурі смислових і структурних параметрів міфу з елементами модерну і постмодерну, а естетичними засадами неофольклоризму визначила міфологічно-світоглядні концепти українського музично-обрядового фольклору. Міфологізм подається сучасними засобами музичного і хорового мистецтва в презентаціях ритуально-магічних форм, які є інституціональними носіями та трансляторами міфічної свідомості (Гречуха, 2007). Таким чином, сакральний простір українського традиційного мистецтва презентується сучасними світськими засобами художньої творчості.

Аналогічна ситуація простежується в сучасному українському живописі, де використовуються мотиви селянського побуту, фольклору, історичних подій, життя козацтва, сакрального мистецтва. Виявляється зацікавленість дохристиянською міфологією, культурою українського бароко. Дослідниця вітчизняної спадщини мистецтва А. Поліщук навела деякі конкретні приклади методу стильового вираження українського пейзажу модерною і постмодерною художньою мовою. Відзначила значний інтерес до барокової пластики в трактуванні образів гайдамаків та інших національних сюжетів, а також приклади передання традиційних архетипів засобом абстрактних форм (Поліщук, 2019).

На початку XXI ст. змінюються естетичні цінності, розробляється нова система осмислення художньої практики, що вже не вписується в традиційні уявлення про естетичне і художнє. Відповідно, сформувався новий тип свідомості, оцінки й сприйняття різних систем цінностей і естетичних смаків, новий тип менталітету й мислення. Важливою тенденцією трансформації культури в сучасній Україні вбачаються зміни її функціональної орієнтації. У ситуації загострення кризи українського суспільства, особливо в умовах широкомасштабної російської агресії, помітно зростає роль мистецтва в зниженні емоційного напруження та подоланні психологічних стресів. Н. Авер'янова доводить, що в сучасному світі мистецтво ефективно використовується з метою релаксації, реабілітації та зниження емоційного напруження в конфліктних ситуаціях, що зумовило виникнення

«терапії мистецтва». Під впливом терапевтичної функції мистецтва відбуваються вихід негативних почуттів людини та формування в неї відчуття внутрішнього контролю. Ця функція нині набуває надзвичайної актуальності в умовах швидкого зростання агресії в суспільних відносинах (Авер'янова, 2019).

Але з оригінальними творами мистецтва маси населення України майже не контактують. Цю можливість цілком втратили мешканці значної кількості окупованих і прифронтових територій. Та й на інших українських землях багато музеїв, у зв'язку із загрозою втрати колекцій, не експонують частину значимих творів мистецтва. Тому українські громадяни та іноземні туристи, прагнучи контактувати з предметами української культурної спадщини, звертаються до різних копій та імітацій. Варто зауважити, що такими творами (наприклад, іконами) жителі більшості теренів України (окрім міст Північного Причорномор'я та Криму) користуються з сакральною чи релігійною метою безперервно від часів запровадження християнства. Доволі часто і самі копії ставали джерелом для наслідування. З поширенням дешевих технік копіювання творів образотворчого мистецтва (зокрема, літографій) у XIX ст. споживачі цього різновиду мистецького продукту отримали можливість «спілкуватися» з копіями найпопулярніших зображень. Але окремі культурні діячі кінця XIX — початку XX ст. (наприклад, В. Розвадовський, В. Кричевський та інші представники інтелігенції) все ж намагалися ознайомити навіть мешканців сіл із сучасними мистецькими творами, зокрема за допомогою пересувних виставок.

Нині в певною мірою безпечних регіонах нашої держави також проводяться різноманітні виставки, які можна розділити щодо традиційного мистецтва на два магістральні напрями:

1. Заходи, які проводять ентузіасти з метою популяризації традиційного мистецтва.
2. Бізнес-заходи.

Адже відомо, що найпомітніша особливість трансформування культури в сучасному бутті визначається її ринковістю, що узалежнює її не лише від інтересів аудиторії, а й від капіталізації. Бізнес-середовище інтенсивно використовує культуру для обслуговування відповідних

завдань та інтегрує її у світ ринку, підпорядковуючи законам його існування. Зважаючи на цю ситуацію, дослідниця сучасного мистецтва О. Оленіна пропонує виокремлювати престижно-репутаційну функцію сучасного мистецтва, завдяки якій мистецтво постає специфічним способом зміцнення репутації й демонстрації високого статусу його власника (Оленіна, 2011, с. 10). Обидві зазначені функції значною мірою знижують роль естетичної складової мистецтва, посилюючи її утилітаристську роль у формуванні культури бізнесу та ринкових стосунків як на рівні об'єктивної дійсності, так і в образі й стилі мислення. До речі, після входження населення України в систему ринкової економіки частина майстрів, що позиціювала себе як народні (зокрема, керамісти), почала інтенсивно впроваджувати у свою продукцію потворні образи (наприклад, зображення українців з гіпертрофованими статевими ознаками та рисами облич, підкресленням потягу до алкоголю та переїдання).

Висновки. Трансформація традиційного мистецтва мешканців українських земель — тривалий процес, у якому перетинаються елементи традиційної культури із ціннісними інноваціями. Це перетинання вважається наслідком двох викликів — вітчизняної традиційної спадщини та загальної тенденції розвитку європейської культури, що породжувало і популяризувало нові характеристики культури, поширюючи їхні цінності в українському просторі.

На початку XXI ст. звернення до традиційної міфологічної тематики та жанрово-стильових структур українського традиційного мистецтва не ставиться в опозицію до модернових і постмодернових мистецьких модифікацій сучасності. Сучасні митці схильні до їх культурного синтезу, у результаті чого особливої популярності набули неоміфологізм та неофольклоризм, які сформувалися в особливий мистецький напрям. Наявність елементів традиційної української культури в цьому синтезі представляє собою форму їх збереження в складних умовах сучасної ситуації гіпертрофічного стану урбанізації і технологізації.

Крім звернення до народної традиції мистецтва, вітчизняні художники спрямовують увагу

до напрямів модерну, які не дозволялися за часів домінування т. зв. «соцреалізму». Трансформаційний процес спостерігається й у системі функціонування мистецтва. Інтеграція його в товарно-грошові відносини виникла як наслідок здійснення мистецтвом інвестиційно-накопичувальної функції як способу збереження, накопичування й збільшення капіталу, що артикулюється в мистецьких галузях. Водночас мистецтво постає специфічним способом зміцнення репутації й демонстрації високого статусу власників певних брендів, виконуючи престижно-репутаційну функцію. Зростання потреби

в релаксації, реабілітації та зниженні емоційно-го напруження в конфліктних ситуаціях зумовило надзвичайну актуалізацію терапевтичної функції мистецтва.

Перспективи подальшого дослідження цієї теми вбачаються в необхідності значного розширення та поглиблення аналізу окреслених тенденцій. Доцільно звернути більшу увагу на вивчення шляхів і механізмів поширення стильових та жанрових інновацій у традиційному мистецтві.

Список посилань

- Авер'янова, Н. (2019). Місце мистецтва в контексті деконфліктизації сучасного українського суспільства. *Українознавчий альманах*, 24, 103–107.
- Гатальська, С. М. (2005). *Філософія культури*. Либідь.
- Гречуха, Н. Г. (2007). *Неоміфологічні тенденції у хоровому мистецтві України 80–90 років ХХ ст.* [Дисертація кандидата, Київський національний університет культури і мистецтв]. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Кікоть, А. А. (2010). *Семіозис українського костюма: гендерні репрезентації*. ХДАК.
- Копієвська, О. Р. (2014). *Трансформаційні процеси в культурі сучасної України*. НАКККиМ.
- Міронова, Т. (2021). Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби — стан дослідженості проблеми. *Сучасне мистецтво*, 17, 175–182.
- Міронова, Т. В. (2021). Українське мистецтво з початку 2000 років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність*, 1, 166–175.
- Оленіна, О. Ю. (2011). Функціонально-рольова специфіка сучасного мистецтва. *Гуманітарний часопис*, 3, 5–11.
- Поліщук, А. (2019) Українська культурна спадщина у київському живописі 1990-х років. *Мистецтвознавство*, 11 (75), 276–280. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-60>
- Щербань, А. (2017). *Трансформації орнаментування кераміки в традиційній культурі Лівобережної України (кінець VII тис. до н. е. — XIX століття)*. Олександр Савчук.
- Olenina, O., Protsenko, O., & Pichuhina, Yu. (2022). The status of art in the modern digital space. *Culture of Ukraine*, 78, 18–29. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.02>

References

- Averianova, N. (2019). The place of art in the context of deconfliction of modern Ukrainian society. *Ukrainoznnavchy almanakh*, 24, 103–107. [In Ukrainian].
- Hatalaska, S. M. (2005). *Philosophy of culture*. Lybid. [In Ukrainian].
- Hrechukha, N. H. (2007). *Neomythological tendencies in the choral art of Ukraine in the 1980–1990s* [Candidate's thesis, Kyiv National University of Culture and Arts]. Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Kikot, A. A. (2010). *Semiosis of Ukrainian costume: gender representations*. KSAC. [In Ukrainian].
- Kopiievska, O. R. (2014). *Transformation processes in the culture of modern Ukraine*. NAKKKiM. [In Ukrainian].
- Mironova, T. (2021). The main directions of Ukrainian art in 1990–2020: artistic language, forms and expressive means — the state of research of the problem. *Suchasne mystetstvo*, 17, 175–182. [In Ukrainian].
- Mironova, T. V. (2021). Ukrainian art since the beginning of 2000: The “second revival” in the world cultural field. *Kultura i suchasnist*, 1, 166–175. [In Ukrainian].
- Olenina, O. Yu. (2011). Functional and role specificity of contemporary art. *Humanitarnyi chasopys*, 3, 5–11. [In Ukrainian].

- Polishchuk, A. (2019) Ukrainian cultural heritage in Kyiv painting of the 1990s. *Mystetstvoznavstvo*, 11 (75), 276–280. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-60>. [In Ukrainian].
- Shcherban, A. (2017). *Transformations of ceramics ornamentation in the traditional culture of the Left-Bank Ukraine (late VII millennium BC — XIX century)*. Oleksandr Savchuk. [In Ukrainian].
- Olenina, O., Protsenko, O., & Pichuhina, Yu. (2022). The status of art in the modern digital space. *Culture of Ukraine*, 78, 18–29. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.02>. [In English].

Надійшла до редколегії 20.09.2024

A. A. Кікоть

доктор культурології, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Г. Д. Панков

доктор філософських наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

A. Л. Щербань

доктор культурології, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

A. Kikot

Doctor of Cultural Studies, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

H. Pankov

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

A. Shcherban

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ТРАНСФОРМАЦІЇ ВУЛИЧНОЇ ФОТОГРАФІЇ В ЕРУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

О. В. Місяк

Київський університет культури, м. Київ, Україна
oleg.misiak@gmail.com

O. Misiak

Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0005-8172-1567>

О. В. Місяк. Трансформації вуличної фотографії в еру цифрових технологій

Мета статті — дослідити розвиток жанру вуличної фотографії в контексті цифровізації. Методологія: логіко-аналітичний, предметно-аналітичний, системно-аналітичний та історико-культурний методи. Досліджено вплив цифрових технологій на еволюцію жанру, зокрема роль мобільних пристроїв і соціальних мереж у розмиванні меж між професійною та аматорською фотографією. Наукова новизна: аналіз жанру вуличної фотографії з погляду цифрових інновацій, вплив гуманізму, сюрреалізму та документального кіно. Висновки: цифрові технології змінюють жанр, зберігаючи його адаптивність до сучасних соціокультурних умов.

Ключові слова: вулична фотографія, цифрові технології, гуманізм, сюрреалізм, документальне кіно, цифрова фотографія, candid photography.

O. Misiak. Transformations of street photography in the era of digital technologies

The purpose of the article is to explore the main features of street photography's development in the digital age.

The methodology. Several methods were used to analyze the street photography genre. The logical-analytical method helped to organize and summarize key ideas. The subject-analytical method allowed a deeper look at photography as a form of art and social communication. The system-analytical method showed the connection between technology and the evolution of the genre. The typological method identified the main stages of street photography development, and the historical-cultural method traced the impact of cultural factors on the genre.

The results. Digital technologies have greatly influenced the genre, transforming it from traditional to new forms. The use of mobile devices and social media has blurred the lines between professional and amateur

photography, opening new creative possibilities. Street photography now includes elements of humanism, surrealism, and documentary film, creating visual stories that reflect the social space of the digital age.

The scientific novelty. This study explores how digital technologies have changed street photography. It also explores how humanism, surrealism, and documentary film influence the genre, as well as its historical and modern development.

The conclusions. Digital photography is flexible and widespread because of mobile devices, which affects how people create. Smartphones, social media, mirrorless cameras, and AI have changed the genre, making it harder to tell the difference between professional and amateur work. Street photography continues to adapt to the changing cultural space.

The practical significance of the article is in its contribution to understanding how digital technologies affect street photography and audiovisual arts. It helps both researchers and artists better understand how technology is changing creative expression.

Keywords: street photography, digital technologies, humanism, surrealism, documentary film, digital photography, candid photography.

Постановка проблеми. Вулична фотографія розвивалася протягом багатьох десятиліть у контексті соціокультурних трансформацій та відповідно до особливостей технологічного прогресу. Перші десятиліття ХХІ ст. відкрили нову еру вуличної фотографії, сформовану прогресом у технологіях камери та динамікою розвитку громадських місць (сучасні громадські простори стали більш інклюзивними та інтерактивними завдяки архітектурним і технологічним інноваціям, що сприяло зростанню соціальної активності). Доступ до високоякісних камер і широке використання мобільних пристроїв значно вдоступнили фотографію для

більшої аудиторії. Безпосередність і зручність цифрової фотографії пришвидшили навчання, дозволяючи фотографам експериментувати, вчитися та вдосконалювати свої навички в реальному часі. Саме тому динаміка розвитку жанру вуличної фотографії на сучасному етапі зумовлює необхідність її дослідження з позицій сучасної культурології в контексті особливостей цифрової доби.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Науковий інтерес до різноманітних аспектів цифрової фотографії та спроби теоретизувати основні тенденції її розвитку протягом останніх років швидко зростає, що відповідає динаміці врізноманітнення практики фотомистецтва в цифровому суспільстві. Міждисциплінарність проблематики засвідчує значна кількість наукових праць, у яких аналізуються різноманітні аспекти означеного питання. Серед останніх досліджень та публікацій варто згадати статті О. Кожевнікова (Кожевніков, 2018), Ю. Канарика та Я. Панькової (Канарик & Панькова, 2021); підходи і методи до вивчення цифрової фотографії і відеозйомки для потреб різних типів освітніх установ і закладів освіти розглядають Ю. Дятлов та О. Пустовий (Дятлов & Пустовий, 2021); філософське осмислення важливих аспектів людського буття, що пов'язані з поширенням фотографії в сучасному суспільстві, здійснюють С. Повторева та О. Чурсінова (Повторева & Чурсінова, 2016); з'ясуванню специфічних особливостей постфотографії та постфілософського пошуку смислів у фотографічному зображенні присвячено публікацію М. Кириченко (Кириченко, 2019) та ін. Проте специфіка вуличної фотографії в сучасному цифровому суспільстві є недостатньо дослідженою.

Мета статті — виявити особливості розвитку жанру вуличної фотографії в контексті тенденції цифровізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вулична фотографія, як мистецький жанр, існує вже понад століття, розвиваючись зі змінами в технологіях, мистецтві та культурі. За своєю суттю, вулична фотографія (англ. candid photography) фіксує в громадських місцях життєві моменти повсякденності, набувши статусу важливої частини візуальної оповіді та

документальної фотографії. Відповідно, така фотографія може бути цінним інструментом у дослідженні унікальної ідентичності та культури регіонів і громад, особливо в часи соціальних зростання й боротьби.

У зв'язку із цим, надамо визначення поняття, винесеного в заголовок статті, яке найточніше сформулювали S. Howarth та S. McLaren (Howarth & McLaren, 2012). Вулична фотографія — це жанр, поява якого безпосередньо пов'язана з виникненням фотографії. Суть того, що нині відомо як «вулична фотографія», полягає в «імпульсі робити відверті знімки в потоці повсякденного життя» (там само, 2012, р. 9). За словами дослідників, вулична фотографія — це «неперервана традиція», що веде до винаходу фотографії як такої, оскільки найперші фотознімки підпадають під поняття вуличної фотографії. У перші роки розвитку фотографії вулична зйомка не була особливо поширеною у зв'язку з громіздким фотообладнанням. Однак поява на початку 1900-х рр. портативної камери дозволила фотографам знімати повсякденні моменти на вулицях. Піонери жанру, такі як Е. Атже та А. Картье-Брессон, у 1920–1930-ті рр. проклали шлях до сучасної вуличної фотографії, використовуючи ручні фотоапарати для зйомки буденного життя міста. У 1950–1960-ті рр. вулична фотографія процвітала завдяки появі швидших і доступніших фотоапаратів й плівки. Фотографи Р. Франк та Г. Віногранд відобразили дух післявоєнної Америки, задокументувавши мінливий соціальний і політичний ландшафт країни. У 70-ті рр. ХХ ст. вулична фотографія стала інтроспективнішою, коли такі фотографи, як Д. Арбус та Л. Фрідлендер, почали у своїх роботах досліджувати теми ідентичності й відчуження.

Вулична фотографія — це феномен, що робить художника залученим і водночас вільним та розкутим у діях, відповідно, об'єктивним. На відміну від документаліста або фотожурналіста, вуличний фотограф вільний від жорстких принципів, інструкцій або певних завдань, тому урбаністичне середовище стає ідеальним для цієї практики. Жанр вуличної фотографії став важливим засобом, що функціонує відповідно до власних принципів суб'єктивної фотографії,

«сформулювавши баланс між коментарями і критикою, описом і записом, де значення були визнані “минуцями”, як і люди на зображеннях» (Bate, 2016, pp. 174–175).

На думку закордонних дослідників, вулична фотографія як доволі суперечливий жанр із багатьма різноманітними значеннями «нагадує губку, що просочується найважливішими компонентами культури» (Belov-Belikov, 2017, p. 11). Власне вулична фотографія в її сучасному розумінні сформувалася в середині 60-х рр. ХХ ст., проте її джерела простежуються із часу появи фотографії (що повністю підтверджує надане нами визначення самого поняття «вулична фотографія»), а протягом подальшого шляху еволюції фотомистецтва вона інтегрувала основні соціокультурні впливи. З моменту виникнення фотографії на її розвиток суттєво вплинуло кілька рухів, зумовлених суспільно-політичними змінами, найбільш важливими з-поміж яких стали:

- пікторалізм (кінець ХІХ ст. — початок ХХ ст.): м'який фокус і живописна естетика; фотографи-пікторіалісти зазвичай знімали міське середовище та повсякденне життя, фіксуючи вуличні сцени й цікаві моменти;
- New Vision (1920-ті рр.): зосередження на формальних елементах фотографії, як-от лінії, форми та візерунки (New Vision-фотографи зазвичай експериментували з кутами та перспективами, щоб створити абстрактні й сюрреалістичні зображення);
- гуманізм (1930-ті рр.): зосередженість на людських емоціях і досвіді (фотографи-гуманісти зазвичай фіксували повсякденні моменти людей у громадських місцях, висвітлюючи труднощі та радощі буденного життя);
- документальний фільм (1930-ті рр.): зосередженість на соціальних питаннях і політичних подіях (фотографи-документалісти переважно фіксували бідність, війну та соціальну несправедливість, використовуючи фотографію як засіб активізації соціальної думки й соціальних змін);
- модернізм (1950-ті рр.): зосередження на естетичних якостях фотографії, приміром, світло, тінь, текстура (абстрактні та мінімалістичні зображення міського середовища);
- постмодернізм (1980-ті рр.): відмова від установлених традицій фотографії (використовувалися іронія й гумор зображення, щоб критикувати суспільство та заперечувати ідею фотографічної правди) (Howarth & McLaren, 2012, p. 78).

Ці рухи не є взаємовиключними, і багато вуличних фотографів зазнали впливу багатьох із них протягом кар'єри. Проте кожен з них представляє окремий підхід до мистецтва вуличної фотографії та має значний вплив на жанр.

Деякі дослідники стверджують, що розвиток вуличної фотографії здобув значний імпульс завдяки сюрреалізму і становить процес, що передбачає ідеальну візуальну демонстрацію всієї концепції сюрреалізму (Franklin, 2016, p. 153). На думку М. Марієн, здатність фотографії репрезентувати когось або щось як водночас присутнє і неprisутнє є суттєвим фактом медіума, що «створює надприродне і психологічне напруження; із цього погляду фотографія — це хитрий двійник, зла копія, встановлена на реальному, що змушує замислитися. Оптичне подвоєння, яке фотографія робить краще за будь-яке медіа, стало центральним у художньому русі, відомому як сюрреалізм» (Marien, 2012, p. 173). Науковець пов'язує цей рух із жанром вуличної фотографії та з терміном Карт'є-Брессона «вирішальний момент», що «залежить від сюрреалістичного акценту на сприйняття і уявлення того, що сюрреалістичне легко вривається в буденне життя» (Marien, 2012, p. 173). Відповідно, акцент вуличної фотографії на моменті відбиває сюрреалістичну відмінність — швидко відмінність знаків сенсу, а не чіткого означення (йдеться про те, що вулична фотографія часто передає сенси та емоції не через точне й чітке означення об'єктів чи ситуацій, а через багатозначність і символізм. — О. М.). С. Сонтаг також наголошує на тому, що найперші фотографії, які можна було б описати як «сюрреалістичні», були вуличними фотографіями, створеними в 1850-ті рр. (Sontag, 1973, p. 40).

Д. Блюменкранц стверджує, що історично вулична фотографія посідала місце між мистецтвом і документальним кіно. У найзагальнішому розумінні вуличну фотографію найкраще можна описати як дослідження міського життя,

пріділяючи однакову увагу елементам людини та довкілля. Це може бути поодиноким, практично анонімна акція, або така, коли фотограф стає відомим і, можливо, сприймається як тимчасова присутність (Blumenkrantz, 2024).

Упровадження гуманізму у фотографію означає долучення людського досвіду в сцени, які знімає фотограф. Загалом гуманізм у фотографії — це засіб об'єднання мистецтва й соціального коментаря, мета якого — надавати цінність людському досвіду та допомагати глядачеві бути більш обізнаним. Ця концепція нагадує концепцію художників і візуальних митців, які створюють зображення, максимально наближені до оригіналу. «Гуманістична фотографія» особливо тісно пов'язана з виставкою Е. Штайхена «Сім'я людини» та загалом із документальною традицією в післявоєнній Європі та Північній Америці, що збігається з розквітом гуманістичних, соціальних і політичних організацій на початку — в середині ХХ ст. Проте, на думку Л. Бомон-Майє, «гуманістична фотографія» — це туманний термін, який уводить в оману — не існує формального гуманістичного канону чи школи гуманістичної фотографії (Beaumont-Maillet, 2006, p. 11). Натомість за роботою т. зв. «гуманістичних» фотографів стоїть негласна ідеологія: зосередженість на людині, її гідності та відносинах із повсякденним оточенням. Ці зображення часто виконувались у неформальному, зазвичай ніжному, іноді іронічному стилі, що перебував посередині між реалізмом та ідеалізмом і створював сентиментальний документальний образ. Отже, гуманізм можна вважати ідеологією з фотографічними характеристиками, доволі нечіткими, щоб застосовувати її заднім числом, наприклад «на службі глобального капіталізму» (Vair, 2020, p. 5).

У сучасному теоретико-практичному дискурсі фотомистецтва поширеним є порівняння гуманізму або гуманістичної фотографії з вуличною фотографією. В останній близькості камери до об'єкта зйомки та елемент несподіванки працюють у тандемі, створюючи вражаюче й промовисте зображення (Hadley, 2022, p. 1).

Кінець ХХ — перші десятиліття ХХІ ст. позначилися процесом масштабної цифровізації. Фотографія, як і інші культурні рухи та медіа,

зазнала суттєвих трансформацій унаслідок цифровізації. Сучасні фотографи живуть у світі, де ідеї, фотографії та економічна складова легко перетинають будь-які національні й культурні кордони. Тотальна цифровізація світу призвела до незворотних змін у соціотехнологічних та соціокультурних сферах, змінивши світогляд і звички. Цікавий погляд на цифрову фотографію представляє Р. Гірш, який посилається на ідеї І. Канта про категоричні імперативи, що функціонують як передумова «для прогнозування кінцевої реальності — причин і принципів, які зумовлюють західне мислення» (Hirsch, 2000, p. 414). Нині зображення визначають поведінку, формують ідентичність і моду, а також людські спогади. Фотографії є невіддільною частиною існування сучасної людини настільки нагально, що життя перетворилося на набір зображень, створюючи плутанину між реальним і штучним. Таким чином, розваги, зокрема соціальні мережі, вебсайти для обміну фотографіями та інші засоби масової інформації, є «основною системою відліку, через яку фільтрується досвід» (там само, p. 414), і насправді є складовою тих імперативів, які визначають людські поведінку та звички.

Як частина середовища вулична фотографія також зазнала змін, і у зв'язку з повсюдністю мобільних цифрових пристроїв багато вчених вважають цифрову революцію надзвичайно позитивним явищем, що посприяло переходу жанру на новий рівень. Натомість деякі дослідники вже проголосили «смерть» жанру вуличної фотографії. Фундаментальна концепція фотографії ґрунтується на світлі, що фіксує зображення на певному стику простору й часу. Слід зазначити, що цифрова революція змінила всі старі уявлення про зображення, дозволивши не лише визначати місце та час, а й керувати ними. Це стало можливим, оскільки фотографії тепер записуються в дуальному коді та можуть бути збережені для будь-якого майбутнього пошуку (Hirsch, 2000, p. 414).

Найзначнішим технологічним зрушенням у вуличній фотографії за останні десятиліття стала поява смартфонів. Завдяки камерам, що постійно вдосконалюються, компактним розмірам і постійному підключенню, ці мобільні пристрої

демократизували фотографію та дозволили будь-кому знімати й ділитися вуличними сценами з будь-якої точки світу. Для професійних вуличних фотографів смартфони пропонують новий рівень спонтанності та обережності, дозволяючи їм зливатися з натовпом і фіксувати швидкоплинні моменти, які можна втратити, якщо використовувати більшу та помітнішу камеру.

Іншим суттєвим впливом цифрових технологій на вуличну фотографію стало поширення соціальних медіа та платформ для обміну в Інтернеті. Ресурси, від Instagram та Facebook до Flickr і 500px, створили нові можливості для вуличних фотографів, щоб демонструвати власні роботи, спілкуватися з аудиторією та створювати нові бренди. Водночас вони призвели і до виникнення нових проблем, що пов'язані з конфіденційністю, авторським правом й автентичністю, а також необхідністю створювати контент, оптимізований для лайків і поширень, що зміщує акцент з художньо-естетичних якостей.

Для вуличних фотографів, які віддають перевагу контролю та якості спеціальної камери, поява бездзеркальних камер змінила правила гри. Завдяки своїм компактним розмірам, безшумним затворам і розширеним функціям, як от автофокус із розпізнаванням очей, вбудована стабілізація зображення, означені камери пропонують для вуличної фотографії новий рівень гнучкості та продуктивності, а також можливість перегляду експозиції й глибини різкості в режимі реального часу, що полегшує компонування і зйомку ідеального кадру в ситуаціях, які швидко змінюються.

Ще одна сфера, де цифрові технології трансформують вуличну фотографію, — це штучний інтелект (ШІ) і комп'ютерна фотографія. Вони дозволяють створювати приголомшливі зображення навіть у найскладніших умовах освітлення, пропонують опції автоматичного розпізнавання сцени та виявлення обличчя, розширеного шумозаглушення й обробки HDR. Однак такі технології також викликають питання про роль фотографа у творчому процесі та межі між поліпшенням і маніпуляцією.

У багатьох аспектах розвиток цифрових технологій демократизував вуличну фотографію та

вдступнив її для широкого кола людей. Однак це також поставило під сумнів традиційну роль вуличного фотографа як досвідченого спостерігача та літописця міського життя.

Завдяки технологічному прогресу й соціально-культурним змінам багато практик, які вважалися незмінними, тепер стали гнучкішими (Belov-Belikov, 2017, p. 28). Іншими словами, сучасні люди фіксують повсякденне життя в громадських місцях і певні незвичайні події за допомогою своїх мобільних телефонів, стаючи справжніми фотографами-практиками з погляду фотожурналістики, документальної та вуличної фотографії. Нині будь-який момент можна записати, надіслати в соціальні мережі та поділитися з мільйонами, але, якщо стан сучасної документальної та фотожурналістики стає нестабільним і хитким, то вулична фотографія априорі є доволі вільною від будь-яких інструкцій. Тим не менш, загальна картина цієї практики також змінюється, але це стосується т. зв. фотографів старої школи, тоді як сучасні фотомитці експериментують із новими способами вираження в межах цифрової фотографії і, зокрема, мобільної фотографії, знаходячи нові стилі, підходи та техніки, які стали б оригінальними чи неординарними, оскільки стає дедалі важче вирізнитись із натовпу.

Завдяки появі смартфонів і соціальних медіа, бездзеркальних камер та ШІ інструменти та платформи, нині доступні вуличним фотографам, значно відрізняються від тих, що були на початку 2000-х рр. Інноваційні технології змінюють мистецтво та практику вуличної фотографії, змушуючи фотографів адаптуватися до нового ландшафту, що швидко розвивається. Проте, за своєю суттю, вулична фотографія завжди буде про мистецтво спостереження, силу оповіді та здатність зафіксувати красу, складність і людяність.

Вулична фотографія ґрунтується на людському елементі, оскільки людські взаємодії становлять основу жанру (швидкоплинний погляд, спонтанний жест чи спільна мить між незнайомими людьми). Сучасні вуличні фотографи — це уважні спостерігачі за людською поведінкою, які фіксують вираження справжніх емоцій. Вони документують універсальний досвід радості,

горя, любові та стійкості, які об'єднують сучасне суспільство. Останнім часом у фотоспільноті дедалі більше уваги приділяється різноманітності та інклюзивності. Сучасні вуличні фотографи своєю роботою кидають виклик стереотипам і підсилюють маргіналізовані голоси. Вони відображають красу розмаїття в усіх його формах, прославляючи різні культури, ідентичності та погляди.

Підсумовуючи можна зазначити, що вулична фотографія в цифрову добу — це яскравий і динамічний вид мистецтва, який відображає пульс суспільства, використовує нові технології, залишаючись вірним своїм корінням, передаючи суть життя в динаміці розвитку соціокультурного простору.

Висновки. Цифрові технології радикально трансформували жанр вуличної фотографії, сприяючи його інтеграції з мультимедійними платформами та мобільними пристроями. Смартфони, соціальні медіа, бездзеркальні камери й обчислювальна фотографія, доповнені ШІ, є ключовими факторами, що сприяють розвитку меж між професійною й аматорською

практикою, надаючи ширшій аудиторії доступ до інструментів візуального експерименту. Адаптивна природа жанру, підсилена швидким технологічним прогресом, не лише зберігає, а й розвиває його здатність до художньої рефлексії соціокультурних процесів сучасності. Вулична фотографія, завдяки синтезу елементів документального, гуманістичного та сюрреалістичного підходів, постає як складний візуальний дискурс, здатний гнучко реагувати на зміни в урбаністичному середовищі, зберігаючи свою актуальність та мистецьку цінність у цифрову епоху.

Перспективи подальших досліджень передбачають детальний аналіз впливу ШІ та обчислювальної фотографії на розвиток вуличної фотографії, а також вивчення соціокультурних змін, зумовлених популяризацією цього жанру в цифровому просторі. Окрім того, наступна розвідка може охоплювати порівняння розвитку вуличної фотографії в різних культурних контекстах, акцентуючи на впливі глобалізації та локальних особливостей.

Список посилань

- Дятлов, Ю. В., & Пустовий, О. М. (2021). Про підходи до вивчення цифрової фотографії і відеозйомки для потреб різних систем освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 198, 100–104. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-198-100-104>
- Канарик, Ю. С., & Панькова, Я. В. (2021). Цивільно-правова охорона фотографічних творів як об'єктів авторського права. *Юридичний науковий електронний журнал*, 10, 116–118. <https://doi.org/10.32782/2524-0374/2021-10/27>
- Кириченко, М. С. (2019). Пост-фотографія як пост-філософія: “photographic evangelists”. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*, 2, 133–137. <https://jrn1.nau.edu.ua/index.php/VisnikPK/article/view/14450/20639>
- Кожевніков, О. А. (2018, Листопад, 21). *Дослідження цифрових фотозображень з метою виявлення ознак мон-тажу* [Тези конференції]. Актуальні питання досудового розслідування та тенденції розвитку криміналістичної методики: Тези доповідей всеукраїнської науково-практичної конференції, 91–93. <https://dspace.univd.edu.ua/server/api/core/bitstreams/07d5c13d-2d16-4c98-9da3-b15ae8d4d9b0/content>
- Повторева, С., & Чурсінова, О. (2016). Феномен фотографії в контексті методології постструктуралізму. *Гуманітарні візії*, 2 (2), 111–116. <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2017/aug/5887/povtorievaviziyi220161.pdf>
- Bair, N. (2020). *The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market*. University of California Press.
- Bate, D. (2016). *Photography: The Key Concepts*. Berg.
- Beaumont-Maillet, L. (2006). Cette photographie qu'on appelle humaniste. In D. Versavel, L. Beaumont-Maillet, & F. Denoyelle (Eds.), *La Photographie Humaniste, 1945–1968: Autour d'Izis, Brassai, Doisneau, Ronis* (pp. 11–25). Bibliothèque Nationale de France.
- Belov-Belikov, A. (2017). *Contemporary Street Photography: Its Place between Art and Documentary in the Era of Digital Ubiquity* [Master's Thesis, Inland Norway University of Applied Sciences]. <https://core.ac.uk/download/pdf/225917248.pdf>
- Blumenkrantz, D. (2024). The surreal theatrical: street photography on broadway, Los Angeles. *David Blumenkrantz & the one of us project*. <http://david-blumenkrantz.squarespace.com/mfa-thesis-street-photography/>

- Franklin, S. (2016). *The Documentary Impulse*. Phaidon Press.
- Hadley, J. (2022). Street photography ethics. *Ethical Theory and Moral Practice*, 25, 1–12. <https://doi.org/10.1007/s10677-022-10316-6>
- Hirsch, R. (2000). *Seizing the Light: A History of Photography*. McGraw-Hill.
- Howarth, S., & McLaren, S. (2012). *Street Photography*. Thames & Hudson.
- Marien, M. W. (2012). *100 Ideas that Changed Photography*. Laurence King.
- Sontag, S. (1973). *On Photography*. Doubleday.

References

- Diatlov, Yu. V., & Pustovyi, O. M. (2021). On approaches to learning digital photography and videography for the needs of different education systems. *Naukovi zapysky. Serii: Pedagogichni nauky*, 198, 100–104. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-198-100-104>. [In Ukrainian].
- Kanaryk, Yu. S., & Pankova, Ya. V. (2021). Civil legal protection of photographic works as objects of copyright. *Yurydychni naukovi elektronni zhurnal*, 10, 116–118. <https://doi.org/10.32782/2524-0374/2021-10/27>. [In Ukrainian].
- Kyrychenko, M. S. (2019). Post-photography as post-philosophy: “photographic evangelists”. *Visnyk NAU. Serii: Filosofiia. Kulturolohiia*, 2, 133–137. <https://jml.nau.edu.ua/index.php/VisnikPK/article/view/14450/20639>. [In Ukrainian].
- Kozhevnikov, O. A. (2018, November, 21). *Investigation of digital photo images to identify signs of editing* [Abstracts of the conference]. Topical issues of pre-trial investigation and trends in the development of forensic methodology: Abstracts of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, 91–93. <https://dspace.univd.edu.ua/server/api/core/bitstreams/07d5c13d-2d16-4c98-9da3-b15ae8d4d9b0/content>. [In Ukrainian].
- Povtoreva, S., & Chursinova, O. (2016). The Phenomenon of Photography in the Context of Poststructuralist Methodology. *Humanitarni vizii*, 2 (2), 111–116. <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2017/aug/5887/povtorievaviziyi220161.pdf>. [In Ukrainian].
- Bair, N. (2020). *The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market*. University of California Press. [In English].
- Bate, D. (2016). *Photography: The Key Concepts*. Berg. [In English].
- Beaumont-Maillet, L. (2006). Cette photographie qu'on appelle humaniste. In D. Versavel, L. Beaumont-Maillet, & F. Denoyelle (Eds.), *La Photographie Humaniste, 1945–1968: Autour d'Izis, Brassai, Doisneau, Ronis* (pp. 11–25). Bibliothèque Nationale de France. [In English].
- Belov-Belikov, A. (2017). *Contemporary Street Photography: Its Place between Art and Documentary in the Era of Digital Ubiquity* [Master's Thesis, Inland Norway University of Applied Sciences]. <https://core.ac.uk/download/pdf/225917248.pdf>. [In English].
- Blumenkrantz, D. (2024). The surreal theatrical: street photography on broadway, Los Angeles. *David Blumenkrantz & the one of us project*. <http://david-blumenkrantz.squarespace.com/mfa-thesis-street-photography/>. [In English].
- Franklin, S. (2016). *The Documentary Impulse*. Phaidon Press. [In English].
- Hadley, J. (2022). Street photography ethics. *Ethical Theory and Moral Practice*, 25, 1–12. <https://doi.org/10.1007/s10677-022-10316-6>. [In English].
- Hirsch, R. (2000). *Seizing the Light: A History of Photography*. McGraw-Hill. [In English].
- Howarth, S., & McLaren, S. (2012). *Street Photography*. Thames & Hudson. [In English].
- Marien, M. W. (2012). *100 Ideas that Changed Photography*. Laurence King. [In English].
- Sontag, S. (1973). *On Photography*. Doubleday. [In English].

Надійшла до редколегії 29.08.2024

О. В. Місяк

аспірант, Київський університет культури, м. Київ, Україна

O. Misiak

postgraduate student, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

ОБРАЗ БЕРЕГИНИ В АВТОРСЬКОМУ ПЛАКАТІ ЯК СКЛАДОВА ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРІОДУ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

А. О. Авершина

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

A. Avershyna

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0004-9345-485X>

А. О. Авершина. Образ Березини в авторському плакаті як складова візуальної культури періоду повномасштабного вторгнення

Досліджується варіативність образу Березини в авторському плакаті періоду повномасштабного вторгнення. Визначено трансформацію статусу жінки в українських реаліях, відзначено специфіку візуального в контексті масової культури та її залежності від соціально-політичних змін. Виявлено, що міфологічний концепт Березини, сформований у період проголошення незалежності України, протягом років набув нових форм символічного втілення. Встановлено, що під впливом воєнного сьогодення актуалізуються образи материнства та міфологічні образи. Зображення українських митців, створені під час повномасштабного вторгнення, символізують сильні жіночі образи, де міфологічний концепт Березини, який ґрунтується на архетипі матері, замінюється активною учасницею воєнних подій та громадського життя. Прослідковано трансформацію Березини на прикладі варіативних образів жінки-матері, жінки-воїтельки, жінки-держави. Зауважено, що ці жіночі образи є гендерними соціокультурними конструктами, які сформувалися під впливом соціально-політичних подій.

Ключові слова: Березиня, війна, візуальна культура, плакат, масова культура, гендер, образ, культура України.

A. O. Avershyna. The image of Berehynia in the authorial poster as a component of the visual culture of the full-scale invasion period

The relevance of the article lies in the analysis of the variability of the image of Berehynia in the Ukrainian poster of the full-scale invasion period. Changes in the socio-political sphere of Ukrainian society, the Revolution of Dignity, ATO, OUF and the full-scale invasion affected the position of women in Ukraine. Changes in gender roles and the perception of new

challenges today require cultural receptions of female imagery in artistic practices.

The purpose of the article is the cultural reception of female images in the authorial poster as determined by the socio-cultural context of the war of Berehynia's modes. To achieve the goal, it is necessary to show the transformation of the status of women in Ukrainian reality, to determine the specifics of visual culture and the poster in the context of mass culture, as well as to single out and analyze the images of a woman-mother, a woman-warrior and a woman-state as a transformation of the image of Berehynia in the authorial poster of Ukrainian artists Anton Lohov, Katia Lisova, Mykhailo Skopa.

The methodology of scientific research is conditioned by the use of methods of cultural studies, history, sociology, visual culture and gender studies. The method of culturology made it possible to reveal the specificity of the representation of female images in visual culture. The sociocultural method involves the analysis of the visual component of mass culture in Ukraine, as well as establishing the interdependence of visual culture and social changes. The historical method made it possible to trace the context of visual transformations. With the help of gender studies, an analysis of feminine representations took place depending on the social position of a woman.

The results. It has been proven that the visualization of feminine images is one of the methods of broadcasting new gender models recorded in popular culture. As Ukraine became independent, female images represented in visual culture acquired new meanings under the influence of socio-political events. The image of Berehynia transformed from a symbol of a young state and the personification of a patriarchal perception of women to a strong woman-mother and woman-warrior, which is due to the increase in the proactive position of women in Ukrainian society.

The scientific novelty. For the first time, the image of Berehynia in the authorial poster of the full-scale invasion period was considered.

The practical significance. The results of the research can be used to study the visual culture of Ukraine. Also, the materials of the article will be relevant for further research on changing gender roles in the culture of modern Ukraine.

Keywords: *Berehynia, war, visual culture, poster, mass culture, gender, image, culture of Ukraine.*

Актуальність теми дослідження. Зміни в соціально-політичній сфері українського суспільства, події Революції Гідності, АТО, ООС і повномасштабного вторгнення вплинули на становище жінки в Україні. Перетворення гендерних ролей, переорієнтація з традиційної системи та сприйняття нових викликів сьогодення потребують культурологічних рецепцій жіночої образності в мистецьких практиках. Актуалізація фемінних образів у масовій культурі відбувається за допомогою візуальних зображень, що пов'язано зі змінами в соціально-політичній сфері українського суспільства. Водночас наявна актуалізація жіночої міфологічної образності, до якої додаються нові сенси, зумовлена сучасним соціокультурним контекстом, що вартує того, аби бути в полі наукової уваги культурології.

Постановка проблеми. У другій половині ХХ ст., з розвитком гендерних досліджень та візуальним поворотом у гуманітаристиці, відбулось формування нових підходів у вивченні візуальної культури. Із числа жіночих образів візуальної культури незалежної України Березиня є однією з фундуючих, що спонукає до аналітики її сутнісних ознак, ретроспекції образності й варіативності в сучасності. Однак звернення до питань походження й подальшої трансформації образу Березині під впливом соціокультурних змін засвідчили дослідницьку прогалину в культурологічному осмисленні виявлення варіативності, а також зумовили простеження механізму репрезентації в медійному просторі образу Березині. Тим більше, що поза науковою увагою все ще перебуває варіативність образу Березині в авторському плакаті українських митців періоду повномасштабного вторгнення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження візуальної культури представлено працями Г. Фостера (1988), Дж. Т. Мітчелла (2017), Н. Мірзоева (2023), Г. Чміль (2020),

Р. Барта (2004). Вивчення здійснено в дослідженні А. Андрейканіч (2012) та колективній розвідці «Дослідження візуальних образів плакатів на основі теорії культурного коду дизайну» (2022).

Вивчення гендерної теорії окреслено М. Кім-мелом (2000), К. Мендеш і С. Картер (2008), Дж. Скотт (2001). Українські розвідки представлені дослідженнями О. Кісь (2016), Т. Злобіної (2015), Т. Журженко (2001), збіркою «Гендерний підхід: історія, культура, суспільство» під науковою редакцією Л. Гентош та О. Кісь (2003), а також збіркою «Гендерні дослідження» (2015).

Мета статті — культурологічна рецепція жіночих образів в авторському плакаті як зумовлених соціокультурним контекстом війни модусів Березині. Для досягнення мети варто продемонструвати трансформацію статусу жінки в українських реаліях, визначити специфіку візуальної культури та плаката в контексті масової культури, а також виокремити та проаналізувати образи жінки-матері, жінки-воїтельки та жінки-держави як трансформації образу Березині в авторському плакаті українських митців Антона Логова, Каті Лісової, Михайла Скопа.

Виклад основного матеріалу дослідження. Події повномасштабного вторгнення вплинули на соціально-політичне життя країни та змінили український культурний простір. Завдяки масовій і візуальній культурі відбувається переосмислення сучасних подій. Однією з візуальних форм є авторський плакат, завдяки якому художники репрезентують події сьогодення. Водночас зміни в гендерній політиці та зростання соціальної ролі жінки зумовили звернення до фемінних образів у візуальній культурі. Порівняно з попередніми роками незалежності, після подій Революції Гідності та початку російсько-української війни, жінки стають активними учасницями соціально-політичного життя. Зокрема, за даними Міністерства оборони, більше 47 тис. жінок є військовослужбовицями (Кількість жінок в армії на початок січня 2024 року становила майже 70 тисяч — Наталія Калмикова, 2024).

У дослідженні «Гендер Майдан і війна» (Фонд ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив, 2015, с. 146) Т. Злобіна зазначила, що «риторика про слабких і тендітних жінок завжди спростовувалась у часи, коли наступали кризи, важкі

воєнні ситуації, часи випробувань. У ці моменти зникала риторика слабкої жінки, тому що ставало очевидним — цього немає. Є людина, і, незалежно від статі, у кризові моменти він чи вона проявляє себе передусім як людина — «достойно чи не дуже» (там само, с. 146). Отже, соціально-політична нестабільність спонукає до переосмислення ролі жінок у суспільстві.

Перш за все звернемо увагу на соціокультурні контексти, за допомогою яких конструюється образ. Візуальне — головна форма сприйняття навколишнього світу, що притаманна сучасному суспільству, а саме символічний вимір є складовою візуального образу.

Однією з візуальних форм є плакат, як зазначено в праці «Дослідження візуальних образів плакатів на основі теорії культурного коду дизайну» (Luo Wen et cet., 2022), що «плакат — це функціональна візуальна конструкція, яка відіграє важливу роль в інформації, комунікації та володіє зв'язком з візуальними образами» (там само, с. 1). У період соціально-політичної нестабільності значення масової культури та її вплив на суспільство актуалізуються, завдяки їй можна транслювати повідомлення для масової аудиторії. Таким чином, плакат є частиною масової культури, що слугує каналом передання інформації, яка є актуальною в той чи інший період.

Натомість А. Андрейканіч (2012) зазначив, що «плакат (афіша) є одним із найдавніших рекламно-інформаційних засобів привернення уваги. Це повідомлення для публіки і розглядається воно як інформативний, психологічний і комерційний інструмент, залежно від того, які цілі переслідуються» (Андрейканіч, 2012, с. 4).

В епоху візуального сприйняття інформації повідомлення, що транслюються за допомогою візуальних мистецьких практик, відіграють роль у формуванні соціально-політичної системи суспільства. За визначенням Дж. Т. Мітчела (Mitchell, 2017), візуальна культура є не лише соціальним аспектом візуального, а й візуальною конструкцією соціального. Тому варто розглядати візуальні образи, які здатні до впливу та інтерпретаційних змін.

Значимо, що тривалий час в андрогінному дискурсі війна розглядалась як чоловічий винахід, де жінка не була активним учасником

соціально-політичних змін, але виступала як пасивний символ національної ідентичності. Цю тенденцію прослідковуємо на прикладі міфологічного концепту Берегині, який був проаналізований О. Кісь (2003), котра визначила, що цей образ ґрунтується на ідеї створення нової держави та має політично-ідеалізований вимір. Тоді як Т. Журженко (2001) концептуалізувала Берегиню як образ, на якому ґрунтується українська ідентичність, а також як жіночий символ української нації.

Варто зазначити, що міфологічний концепт Берегині, сформований у період проголошення незалежності України, протягом років набуває нових форм символічного втілення. Крім того, під впливом воєнного сьогодення домінують образи материнства та міфологічні образи, за допомогою яких демонструються лють, сила й супротив українських жінок проти ворога.

У дослідженні Т. Злобіної (Фонд ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив, 2015) проаналізовано «типовий медійний образ — матері, яка пішла на війну, щоб війна не прийшла до її дітей. Це така модифікована до сучасних умов модель “берегині”, в якій жінка завжди є спочатку матір'ю, а потім уже усім решта — патріоткою, громадянкою, воїном» (там само, с. 151).

Удаючись до аналізу символічного виміру образів, що репрезентовано на плакатах Антона Логова (рис. 1), прослідковуємо переосмислення зображення, створеного в часи Другої світової війни, яке сповіщало про закінчення чотирирічної окупації Парижу. Автор зобразив жіночу постать у сукні кольорів українського прапора замість французького, продемонструвавши на фоні жінки масову евакуацію з м. Ірпінь. Зауважимо, що в обох випадках на плакаті зроблено напис “liberation”, що в перекладі з французької означає «визволення». Визначимо, що кольорова гама українського прапора властива всім жіночим образам та є характерною ознакою для плакатів, створених автором. Крім того, автор зобразив жіночу постать, що пронизує ножем чоло російського президента, таким чином демонструючи мотив ненависті до ворога.

У зображеннях Михайла Скопа (рис. 2, 3) знаходимо міфологізовані жіночі образи, що символізують справедливість та перемогу над злом.



Рис. 1. "liberation",
Автор: Антон Логов.
https://cdn.village.com.ua/the-village.com.ua/post_image-image/2SQB4HQDUU1O7inecgvofw.jpg



Рис. 2, 3. «Справедливість», «Колесо Фортуни».
Автор: Михайло Скоп. <https://muse.org.ua/wp-content/uploads/2022/04/8.png>

У плакатах «Справедливість» та «Колесо Фортуни» прослідковуємо християнські міфологеми в поєднанні з античними міфічними образами. На постері «Колесо фортуни» зображено жінку із заплученими очима, що відсилає до образу Феміди — богині правосуддя. На плакаті з написом «Справедливість» репрезентовано жінку в образі Архангела Михаїла, яка вбиває російського військового, чим втілює перемогу над злом. У цілому, антична міфологічна семантика є притаманною для зображень Михайла Скопа.

У зображеннях Антона Логова міфологічна тематика відсутня, але так само простежується риторика сильної жінки. Зауважимо, що в обох випадках художники вдаються до зображень мотиву боротьби жінок з ворогом. Отже, як уже було згадано, у соціально нестабільні часи зникає риторика слабкої жінки та в медіа транслюється сильна постать.

Протилежними до проаналізованих зображень є постери Каті Лісової (рис. 4), що сповнені українськими традиційністю та історичністю. За допомогою поєднання фрагментів світлин знищених міст і старовинних зображень українок авторка вдається до зв'язування різних історичних періодів за допомогою орнаменту. Завдяки аналізу фрагментів фотокарток, що стали частиною повноцінного зображення, прослідковуємо



Рис. 4. «Сила пам'яті». Автор: Катя Лісова. <https://www.artvsesvit.com/Images/gallery/all/ukraine-modern/ukraine-modern-16/artist-katya-lisova.webp>

архетипний образ матері, який є вкоріненим в українській традиції. У сучасних реаліях образ набув семантики турботи й захисту, але водночас жінка-матір постає як захисниця власної сім'ї та дитини.

Трансформації жіночої образності у візуальних практиках зумовлені змінами в гендерній політиці в Україні після подій Революції Гідності, під впливом АТО, ООС, а також від початку повномасштабного вторгнення. Жінки стають

активними діячками соціально-політичного життя й транслюють активну життєву позицію, що проявляється у волонтерській та військовій діяльності й знаходить відображення в радикалізації жіночих образів, які демонструють тягіння до войовничості.

Висновки. Отже, візуалізація фемінних образів є одним із методів трансляції нових гендерних моделей, зафіксованих у масовій культурі. Упродовж становлення незалежності України жіночі образи, які репрезентувались у візуальній культурі, набували нових сенсів під впливом

соціально-політичних подій. Образ Берегині трансформувалася від символу молодої держави та уособлення патріархального сприйняття жінки до сильної жінки-матері й жінки-воїтельки, що зумовлено збільшенням проактивної позиції жінки в українському суспільстві.

Перспективи дослідження цієї теми полягають у подальшому вивченні варіативності образу Берегині у візуальних практиках, що створюються під впливом соціально-політичних змін в Україні.

Список посилань

- Андрейканіч, А. І. (2012). *Антологія українського плаката першої третини ХХ століття*. Видавничий дім «Довбуш».
- Гентош, Л., Кісь, О. [та ін.]. (2003). *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство*. Класика.
- Кількість жінок в армії на початок січня 2024 року становила майже 70 тисяч — Наталія Калмикова. (2024, Травень 1). *Міністерство оборони України*. <https://www.mil.gov.ua/news/2024/05/01/kilkist-zhinok-v-armii/>
- Кімел, М. (2003). *Гендероване суспільство*. Сфера.
- Кісь, О. (2016). Кого оберігає Берегиня, або матриархат як чоловічий винахід. *Я: інформаційно-освітнє видання*, 4 (5), 11–16.
- Фонд ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив (2015). *Гендерні дослідження*. https://ua.boell.org/sites/default/files/gender_publication_all.pdf
- Чміль, Г. П. (2020). *Людина — екран: візуальна антропологія (пост)сучасності: [монографія]*. Інститут культурології НАМ України.
- Barthes, R. (2004). *Mythologie*. The Noonday Press. <https://soundenvironments.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf>
- Foster, H. (1988). *Vision and Visuality*. Bay Press. https://monoskop.org/images/3/39/Foster_Hal_ed_Vision_and_Visuality.pdf
- Luo Wen, Wang Jingjing, Wang Chen, & Sun Luyu (2022). Research on the Visual Imagery of Posters Based on the Culture Code Theory of Design. *Front. Psychol., Sec. Emotion Science*, 13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.861366>
- Mendes K. Carter. C. (2008). *Feminist and Gender Media Studies: A Critical Overview*. Sociology Compass.
- Mirzoeff, N. (2023). *An Introduction to Visual Culture*. Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *Image Theory*. Taylor & Francis.
- Zhurzhenko, T. (2001). Free market ideology and new women's identities in post-socialist Ukraine. *European Journal of Women's Studies*, 8 (1), 29–49. https://www.academia.edu/download/31134428/10_EJWS.pdf

References

- Andrei Kanich, A. I. (2012). *Anthology of the Ukrainian poster of the first third of the XX century*. Vydavnychiy dim "Dovbush". [In Ukrainian].
- Hentosh, L., Kis, O. [et al]. (2003). *Gender approach: history, culture, society*. Klasyka. [In Ukrainian].
- The number of women in the army at the beginning of January 2024 amounted to almost 70 thousand — Nataliia Kalmykova. (2024, May 1). *Ministry of Defense of Ukraine*. <https://www.mil.gov.ua/news/2024/05/01/kilkist-zhinok-v-armii/>. [In Ukrainian].
- Kimmel, M. (2003). *Gendered society*. Sfera. [In Ukrainian].
- Kis, O. (2016). Who is protected by the Guardian, or matriarchy as a male invention. *Ya: informatsiino-osvitnie vydannia*, 4 (5), 11–16. [In Ukrainian].
- IZOLYATSIYA Foundation, Platform for Cultural Initiatives (2015). *Gender studies*. https://ua.boell.org/sites/default/files/gender_publication_all.pdf. [In Ukrainian].
- Chmil, H. P. (2020). *Man — Screen: Visual Anthropology of (Post)Modernity: [monograph]*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].

- Barthes, R. (2004). *Mytologie*. The Noonday Press. https://amper.ped.muni.cz/~jonas/knihy/01_vizualni_kultura/Roland.Barthes-Mytologie.MKPR.2011.pdf. [In English].
- Foster, H. (1988). *Vision and Visuality*. Bay Press. https://monoskop.org/images/3/39/Foster_Hal_ed_Vision_and_Visuality.pdf. [In English].
- Luo Wen, Wang Jingjing, Wang Chen, & Sun Luyu (2022). Research on the Visual Imagery of Posters Based on the Culture Code Theory of Design. *Front. Psychol., Sec. Emotion Science*, 13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.861366>. [In English].
- Mendes K. Carter. C. (2008). *Feminist and Gender Media Studies: A Critical Overview*. Sociology Compass. [In English].
- Mirzoeff, N. (2023). *An Introduction to Visual Culture*. Routledge. [In English].
- Mitchell W. J. T. (2017). *Image Theory*. Taylor & Francis. [In English].
- Zhurzhenko, T. (2001). Free market ideology and new women's identities in post-socialist Ukraine. *European Journal of Women's Studies*, 8 (1), 29–49. https://www.academia.edu/download/31134428/10_EJWS.pdf. [In English].

Надійшла до редколегії 20.08.2024

А. О. Авершина

аспірант, кафедра культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

A. Avershyna

postgraduate student, Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ЕКОСВІДОМІСТЬ ЧЕРЕЗ ПЛАКАТ: СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ

Ю. О. Сосницький

Харківський національний університет міського господарства
імені О. М. Бекетова, м. Харків, Україна
soyual@ukr.net

Yu. Sosnytskyi

A. N. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy,
Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2463-6903>

Ю. О. Сосницький. Екосвідомість через плакат: сучасні українські тенденції

У статті розглянуто роль сучасного екологічного плаката як важливого засобу культурної комунікації в умовах загострення екологічної кризи. Проаналізовано еволюцію українського екологічного плаката, зокрема зміну його образотворчої мови, стилістичних і концептуальних підходів, що відображають соціокультурні трансформації суспільства та потреби формування екологічної свідомості. Досліджено комунікативні функції екологічного плаката, які включають інформативний, мобілізаційний та емоційно-впливовий аспекти, що сприяють підвищенню екологічної обізнаності громадян. Сформульовано рекомендації для підвищення ефективності екологічного плаката, зокрема інтеграції інтерактивних елементів і цифрових форматів. Автори підкреслюють значущість екологічного плаката як інструменту залучення громадськості до вирішення актуальних екологічних проблем та його потенціал у формуванні відповідальної екологічної свідомості.

Ключові слова: екологічний плакат, культурна комунікація, візуальне мистецтво, екологічна проблематика, тенденції розвитку, екологія.

Yu. Sosnytskyi. Eco-awareness through a poster: current Ukrainian trends

This article provides an in-depth study of the role of ecological posters as powerful communicative tools in addressing the escalating environmental crisis in Ukraine. By examining the evolution of ecological posters, the authors highlight shifts in visual language, stylistic approaches, and conceptual frameworks that mirror sociocultural transformations and the growing demand for environmental consciousness in society. Through a detailed analysis of communicative functions—informative, mobilizing, and emotionally engaging—the study reveals the potential of ecological posters to raise awareness and influence public perception toward environmental responsibility.

The purpose of the article is to provide insights into the cultural significance and communicative role of ecological posters in Ukraine. Through a focus on stylistic evolution and conceptual approaches, the article aims to inform artists, environmental activists, and cultural communicators about the potential of ecological posters to foster public engagement with environmental issues.

The methodology involves a theoretical analysis of visual language changes in Ukrainian ecological posters, using comparative stylistic studies, case analysis, and review of environmental messaging techniques. This includes qualitative assessments of the informative, mobilizing, and emotional aspects of posters and their impact on public perception.

The results reveal several critical findings: 1. Ukrainian ecological posters have evolved from idealized nature imagery to more realistic and emotionally evocative depictions, highlighting human impact on the environment; 2. Communicative functions such as raising awareness, mobilizing action, and shaping attitudes towards ecology are essential in enhancing public ecological consciousness; 3. There is a need to incorporate interactive and digital formats to better reach and engage diverse audiences, especially younger generations.

The scientific novelty lies in the comprehensive analysis of ecological posters as a medium for cultural communication, particularly in Ukraine. By bridging artistic evolution with environmental messaging, the study offers a unique perspective on how visual art can contribute to public awareness and social responsibility for environmental issues.

The practical significance of this article holds value for artists, cultural communicators, and environmental advocates. It provides a theoretical foundation for understanding the role of visual art in environmental communication and offers practical guidelines for creating impactful ecological posters that resonate with audiences. Recommendations include leveraging

digital platforms and integrating interactive elements to increase engagement.

Overall, this article presents a nuanced examination of ecological posters in Ukraine, emphasizing their potential as tools for public engagement and environmental advocacy. By analyzing both historical and contemporary approaches, the study equips readers with insights into the role of visual art in fostering ecological consciousness. This research serves as a valuable resource for artists, policymakers, and activists, enhancing understanding of ecological posters' potential to influence public attitudes and behavior regarding environmental issues.

Keywords: *ecological poster, cultural communication, visual art, environmental issues, development trends, ecology.*

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах посилення екологічної кризи, що характеризується змінами клімату, забрудненням довкілля, втратою біорізноманіття та поглибленням ресурсних конфліктів, проблема формування екологічної свідомості громадян стає особливо важливою. В Україні, де екологічна ситуація також складна, культурна комунікація з питань екології набуває значення як інструмент впливу на громадську думку та мотивацію до змін у поведінці населення. Сучасний екологічний плакат — це не лише візуальне повідомлення, а й форма вираження суспільної тривоги за екологічне майбутнє та спосіб заклику до дій. Таким чином, актуальність розвідки зумовлена необхідністю дослідження ролі плаката як медіума для донесення екологічних меседжів до широких верств суспільства, зокрема молоді, яка є більш сприйнятливою до візуальних і цифрових форматів інформації.

Наукова новизна статті полягає у всесторонньому аналізі еволюції українського екологічного плаката, зокрема у виявленні основних тенденцій розвитку його образотворчої мови, аналізі стилістичних і концептуальних змін, а також визначенні ефективних підходів до формування екологічної свідомості засобами візуального мистецтва. Вивчення таких аспектів є співзвучним із завданнями кафедри та факультету культурології щодо дослідження впливу мистецтва на суспільні процеси. Окрім того, ця розвідка відповідає сучасним науковим трендам, зокрема міждисциплінарним підходам у вивченні соціокультурних

феноменів і пошуку нових форм комунікації, здатних залучити аудиторію до вирішення нагальних екологічних проблем.

Отже, це дослідження спрямоване на обґрунтування ролі екологічного плаката у формуванні екологічної свідомості, що є важливим як для теоретичних напрацювань у галузі культурології, так і для практичних завдань з підвищення екологічної обізнаності.

Постановка проблеми. Проблема екологічної кризи в сучасному світі потребує пошуку нових шляхів її комунікації та залучення громадськості до вирішення нагальних екологічних питань. Мистецтво плаката, зокрема екологічного спрямування, є важливим засобом передання цих ідей, оскільки здатне впливати на масову свідомість, формувати відповідальність і пропагувати екологічні цінності. Вивчення особливостей екологічного плаката в українському контексті є значущим для розробки ефективних комунікаційних стратегій, що сприятимуть активізації екологічного руху в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про значний інтерес до вивчення українського плаката як важливої складової культурного та образотворчого мистецтва країни. Розгляд українського плаката з екологічною тематикою надає О. Северіна, окреслюючи декілька періодів його розвитку, починаючи з 1920-х рр. (Северіна, 2010). С. Прищенко (2016) аналізує стилістичні тенденції в екологічному плакаті в структурі медіапростору другої половини ХХ — першого десятиліття ХХІ ст., акцентуючи на його ролі у формуванні екологічної свідомості. Т. Сенчук досліджувала історію екологічної реклами та її внесок у вирішення екологічних проблем, а також роль візуальних засобів у мотивації екологічно свідомих рішень (Senchuk et al., 2022).

Наукові праці Н. Остапенко, М. Колосніченко та Т. Луцкер (2022) зосереджуються на класифікації графічних об'єктів у плакатному мистецтві, виокремлюючи соціальну значущість екологічних тем. А. Андрейканіч (2014) і О. Северіна (2010) вивчали типологію плакатів та окремо означили екологічний плакат як підгрупу, яка є важливою складовою в соціокультурній комунікації. Зокрема, у розвідках К. Черниша

та Н. Житеньової (2023) оцінено вплив плакатів на підсвідомість людини з метою мотивувати до збереження довкілля.

Попри активну наукову діяльність, присвячену екологічному просвітництву та популяризації екологічних тем, питання ефективності екологічного плаката як засобу комунікації є актуальними.

Мета статті — аналіз особливостей відображення екологічних проблем у сучасному українському плакаті та визначення його комунікативної ролі у формуванні екологічної свідомості українського суспільства. Задля досягнення поставленої мети окреслено такі завдання:

- дослідити еволюцію українського екологічного плаката, аналізуючи його візуальні стилі, образи та художні прийоми, що використовуються для відображення екологічних проблем;
- визначити комунікативні функції екологічного плаката в сучасному українському суспільстві та його вплив на формування екологічної свідомості;
- розробити рекомендації для підвищення ефективності українського екологічного плаката в процесі інформування й залучення громадськості до вирішення екологічних питань.

Ці завдання забезпечують дослідження концептуальних та прикладних аспектів ролі екологічного плаката в сучасному соціокультурному просторі України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Екологічні проблеми, такі як забруднення довкілля, знищення природних ресурсів та зміна клімату, є серйозними загрозами сучасному світовому співтовариству. Плакати, які відображають ці проблеми, мають на меті привернути увагу громадськості до необхідності термінових заходів для збереження довкілля. Використання візуальних образів, що ілюструють наслідки екологічних криз та зміни клімату, може мобілізувати суспільство до активної участі в екологічних програмах і заходах. Нині, на державному рівні по всьому світу, питання екологічної відповідальності та сталого розвитку суспільства стають дедалі актуальнішими. Забруднення

довкілля, екологічний бізнес та спосіб життя, що сприяє збереженню навколишнього світу, набувають усе більшого значення й стають загальними для людства.

У XXI ст. деякі питання набувають особливої гостроти, одним з яких є великомасштабні екологічні проблеми, що призводять до серйозних криз у різних куточках світу. Суспільство перебуває перед необхідністю переходу до режиму свідомого споживання, збереження ресурсів та дбайливого ставлення до природи, для чого слід серйозно відкорегувати наші соціальні й економічні моделі існування. Відкритість до змін, здатність критично мислити та готовність до дії роблять активістів екологічного руху лідерами в просуванні культури обережного та раціонального використання природних ресурсів. Вони упроваджують окремий збір відходів для подальшої переробки, організують екологічні клуби та проводять екоосвітню роботу, залучаючи до громадської діяльності людей різного віку та різних соціальних верств. Крім того, активісти намагаються розвивати соціально та екологічно відповідний бізнес, який враховує досягнення сучасної науки (Прищепенко та ін., 2021). Використання енергоефективних рішень, економічне водопостачання, раціональне відведення відходів у майбутньому призводять до зменшення витрат й поміркованого ставлення до природних ресурсів. Активна участь у впровадженні «зелених» ініціатив та проєктів надає значні переваги. Масова мобілізація відіграє ключову роль у формуванні екологічної свідомості, залежить від візуалізації соціально важливих понять та образів для суспільства. Таким чином, «зелені» ініціативи дедалі більше визнаються як показники ефективності життєдіяльності будь-якого суспільства. Для плідного аналізу слід порівняти та зіставити особливості формування художнього образу соціального плаката, спрямованого на формування екологічної культури, а також відзначити тенденції зміни плакатного мистецтва та їхні причини.

Технологічний прогрес сприяв трансформації форм плакатів, які вже не обмежені лише паперовим носієм. Аналіз зовнішнього вигляду, виготовлення та розвитку дизайну плаката в історичній хронологічній послідовності

дозволяє відзначити його тенденцію зміни на основі тенденцій і реальності часу. Новітні тенденції у створенні графічного плаката дозволяють переходити від абстрактного образу до конкретного. Порівняння методів візуалізації, використаних у соціальному плакаті протягом різних періодів, дозволяє ідентифікувати етапи його розвитку, що визначаються впливом політичних, ідеологічних, культурних та інших факторів, які характеризують епоху (Остапенко та ін., 2021). У процесі вивчення поточного стану в галузі дизайну плаката, реконструкції минулого, а саме його генези в контексті культурно-історичної спадщини, можна визначити прогноз майбутніх тенденцій для подальшого розвитку.

Формуванню екокультури сприяють різноманітні засоби, такі як соціальні відео, фільми та плакати. Водночас останні є особливо важливими у зв'язку зі здатністю лаконічно передавати повідомлення великій аудиторії. Сучасні соціальні плакати відіграють важливу роль в екологічній освіті та культурі, використовуючи технологічні досягнення й сучасні художні стилі, що відповідають вимогам XXI століття.

Плакат у сучасному визначенні представляє собою графічні матеріали великого формату, що поєднують візуальні та текстові елементи для рекламних, пропагандистських, освітніх або навчальних цілей (Андрейканіч, 2014). Його походження можна відслідкувати до пропагандистських гравюр, включаючи «летючі листівки» Реформації та війн селян у Німеччині XVI ст. Сучасний плакат виник завдяки літографії наприкінці XVIII ст., а художник Жюль Шере (1836–1932), який вважається одним із засновників сучасного плаката, спростив процес виробництва, що сприяло збільшенню тиражів та удоступненню виробництва.

Протягом своєї історії плакат відображав реальність, а його зміст і форма визначалися конкретними цілями та панівними стилями в мистецтві. Серед найвідоміших авторів цього періоду слід відзначити Жюль Шере, Анрі де Тулуз-Лотрека, Альфонса Муху, в Україні — митців, котрі входили до Об'єднання сучасних художників України, особливо Бориса Косарева. Плакат епохи модерну став повноцінною художньою роботою, виконаною майстрами

своєї справи, головною метою якої була реклама (Müller-Brockmann, 2004). Рекламувалось усе: від соціальних подій, виставок і розважальних закладів до книг, сигарет та інших товарів. Це могло бути як використання приємного зображення, яке привертає увагу глядача (найчастіше жіночого), як у випадку з А. Мухою, так і дослівне зображення рекламованого об'єкта. «Батьки» рекламного плаката також визначили його основні принципи: привабливість (для чого часто використовувалися яскраві кольори та акценти), лаконічність, можливість сприйняття інформації на ходу. У той же час були поширені традиційні живописні та графічні засоби, що фактично робило повноцінну ілюстрацію плаката. Такі плакати не мали на меті морально виховувати суспільство, вони лише намагалися правильно представляти товар.

Екологічні постери радянського періоду 1980-х рр. — це не лише красиві зображення, це заклики до свідомого ставлення до природи: «Зупинися, прочитай, подумай, зроби те, що залежить від тебе!». Постери 1980-х рр. є розквітом соціальної реклами радянської держави (Косів, 2018). Тут немає цензури, жорстких і категоричних художніх порад, заборонених тем. Художник міг створювати так, як йому здається доцільним, щоб зацікавити глядача, передати те, що він хотів сказати. Соціальна реклама, яка закликає до захисту природи, у нашій країні виникла вже в 1960-х рр. Хоча тема екології не була такою популярною, як політичний постер, але в неї існували власні усталена мова, зрозумілі образи, традиційні сюжети (Бистрякова та ін., 2017). Серед постерів радянського періоду, що стосуються теми екології, є також незвичайні — наприклад «Алкоголь — біль природи» Миколи Івановича Литвиненка — поєднання двох актуальних тем одночасно: антиалкогольна пропаганда в межах кампанії 1985–1990 рр. та охорона довкілля. Також слід відзначити роботу Якова Марковича Златопольського «Менше і менше оточуючої природи, більше і більше середовища», постери графіка Михайла Всеволодовича Громика (1989 р., Узбекистан) — «Чи є подарунок як джерельна вода у світі? Крапля — як перлина, відбиваючи тепло сонця». Ці парні постери розповідають глядачеві про важливі речі.

Ми бачимо, наскільки багато залежить від майстерності художника, який створює яскравий образ, що запам'ятовується. Віталій Євгенович Вольф, відомий постерист, відзначав важливість постерного мистецтва та значення метафори. Метафору можна виразити лише через образ (Залевська, 2019). Основна мета постера — зупинити погляд випадкового глядача, зацікавити, захопити його увагу, змусити його подивитися, подумати, виховати в нього певні позитивні якості та установки. Це повністю стосується екологічного постера. Однак слід зазначити, що недостатньо просто захопити й привернути увагу, важливо показати кожній людині, що вона може зробити для себе та своїх дітей, свого міста, своєї країни і планети.

Технологічний прогрес сприяв народженню зовсім нових форм постера, які не обмежені лише паперовим носієм. Але, попри це, цінність передусім полягає в змістовному аспекті, у повідомленні та його зрозумілості, які працюють разом з правильно обраними палітрою та композицією. Користуючись багатим досвідом постеристів, сучасники керуються глобальними екологічними проблемами наших часів, намагаючись передати свої думки новою, зрозумілою мовою (Cohen, 2007). Роль соціальних постерів, зокрема тих, які формують екологічну культуру суспільства, резонує в сучасному світі, де відбувається глобальний перехід до «зеленої» економіки (Pryshchenko et al., 2022). Зменшення споживання енергії, обмеження використання сировини та споживання води, застосування високоефективних технологій, зменшення викидів парникових газів, запобігання забрудненню довкілля, зменшення всіх видів відходів з метою захисту та відновлення екосистем і біорізноманіття. Для забезпечення правильного переходу до «зеленої» економіки слід виховувати певну екокультуру, навчати не лише впливових політиків, а й усі прошарки населення.

Розвиток навичок та екологічної культури «зелених» залежить від бажання людини вчитися протягом усього життя, особистої мотивації для збереження себе й довкілля (Прищенко, 2016). Знання та вміння як окремих осіб, так і всіх людських спільнот, їхні зобов'язання перед найвищими соціальними цінностями, такими

як гуманізм, любов до людей, життя та природи, допоможуть зберегти екологію планети (Бистрякова та ін., 2017). Для цього слід передусім змінити суспільну свідомість людей, яка повинна бути готовою до змін. Недостатньо навчати лише молодше покоління або тільки працівників певної сфери, необхідно розвивати «зелені» навички всіх громадян.

Нарощування простоти та стандартизація дизайну зумовлюють завдання створення візуальних образів, які не лише привертають увагу, а й спонукають до значущих реакцій. На жаль, занадто спрощені повідомлення можуть не зацікавити глядачів інтелектуально, що зменшить ефективність плаката як засобу для щирого діалогу. Плакати мають прагнути стимулювати інтелектуальну та естетичну сприйнятливність, сприяючи моральному й емоційному зростанню. У контексті збереження нашої планети надзвичайно важливим є зміна громадської свідомості. Ключовим є те, що у свідомості людей має бути готовність до змін, і сучасні соціальні плакати відіграють у цьому вирішальну роль, адже вони є освітніми інструментами, що сприяють екологічній свідомості різних демографічних груп та вікових категорій завдяки силі візуалізації. Зрештою мистецтво має викликати справжні емоції та надихати на дії, сприяючи загальним зусиллям у вихованні екологічно свідомого суспільства.

В українському соціальному плакаті екологічна тематика стає однією із центральних, оскільки відображає як глобальні, так і локальні загрози довкіллю. Метою таких робіт є формування екоосвідомості, стимулювання відповідальної поведінки та привернення уваги до проблем забруднення повітря, води, ґрунтів, втрати біорізноманіття та зростання обсягів побутових відходів. Щоб досягти максимальної виразності й впливу, автори використовують кілька специфічних методів і прийомів, що допомагають ефективно донести меседж до глядача.

Однією з ключових складових цих плакатів є використання лаконічного тексту, який посилює основну ідею зображення. Тексти, зазвичай короткі й зрозумілі, з прямим заклик до дії чи наданням інформації, сприяють швидкому сприйняттю основного повідомлення. Завдяки

цьому шрифт не лише доповнює візуальний ряд, а й підсилює зміст, роблячи екологічні питання особистими та близькими для глядача.

Екологічні стратегії потребують постерів, спрямованих на передання певного конкретно-повідомлення. Текст у цьому разі є головним елементом, позаяк саме через нього глядач отримує певну інформацію. Розташування, розмір, колір тексту, його взаємодія із зображенням (якщо таке наявне) — усе це впливає на сприйняття та розуміння постера глядачем. Тут діють загальні принципи створення постерної продукції: вся необхідна інформація повинна бути зручною для читання здалеку й привертати увагу перехожих; текст на постері має бути лаконічним або вся інформація повинна бути розподілена за важливістю за допомогою розміру шрифту й кольору (наприклад, головне повідомлення для привертання уваги має бути великим і контрастним порівняно з фоном та іншим текстом). Часто в постерах текст використовується як складова зображення: у такому випадку він сприймається як частина композиції (Медведева, 2015).

Так, у серії екологічних плакатів «Врятуй мене від сміттєзвалища!» дизайнери використовують багато шрифтових композицій (Рис. 1). Сильний емоційний акцент додають руки, що тримають сміття, — це символізує відповідальність людини за довкілля. Використання паперового журавлика як метафори цінності й краси, яку варто зберегти, і контраст з пластиковими відходами підкреслюють протиставлення між природою й забрудненням. Пастельні кольори, стилізовані ілюстрації та текстури створюють доброзичливу, ненав'язливу атмосферу, яка сприяє легкому сприйняттю серйозного меседжу.

Завдяки інфографіці та зрозумілим іконкам інформація про сортування сміття стає доступною й легкою для сприйняття. Контрастні кольорові шрифтові блоки допомагають організувати зміст та підсилюють акценти, а виразна типографіка одразу привертає увагу до головного заклику «Врятуй мене від сміттєзвалища!» — ключового послання, яке об'єднує інформаційні та емоційні елементи дизайну.

У плакаті «Комашка не може викликати 101» досягнуто вдалої рівноваги між текстом

та зображенням, що робить його легким для сприйняття (Рис. 2). Центральне зображення сонечка на листі створює фокус, викликаючи емпатію до природи, а текст розташований так, щоб підтримувати основний візуальний акцент, не перевантажуючи композицію. Типографіка проста й лаконічна, що сприяє швидкому сприйняттю інформації.

Ще одним важливим методом є використання яскравих кольорів та символічних асоціацій з природою: зелений — для рослинності, синій — для водних ресурсів, коричневий — для ґрунту. Ці кольори допомагають одразу встановити візуальний зв'язок із природою та екологічною тематикою. Контраст і масштабування є візуальними засобами, що акцентують на проблемі: наприклад, плакат «Марина за переробку пластику» (ГО «Зелене серце Карпат») використовує яскраві кольори та метафоричний образ русалки для привертання уваги до проблеми переробки пластику (Рис. 3). Зображення маленької фігури на тлі величезної гори сміття одразу натякає на масштаб і серйозність проблеми забруднення. Структура плаката поділена на категорії пластиків, що спрощує розуміння й допомагає глядачам швидко засвоїти інформацію про те, які матеріали можна переробляти, а які — ні. Образ русалки в поєднанні з написом «Неперероблені відходи засмічують водойми!» створює символічний зв'язок із водними ресурсами, що підкреслює екологічну загрозу. Загалом плакат ефективно доносить ідею відповідального ставлення до відходів за допомогою лаконічної візуальної мови.

Часто в плакатах, що використовують зображення, поширені такі прийоми:

- контрасту та масштабування (іноді застосовуються одночасно). Контраст дозволяє створити нові зображення з різних за змістом форм, привертаючи увагу до обраної форми. Цей прийом викликає інтригу та стимулює рефлексію глядача над значенням зображення, крім того, контрастність надає зображенню лаконічність та простоту;
- масштабування — створює ефект гіперболізації та привертає увагу до самої проблеми в рекламних кампаніях.



Рис. 4. Влада Юріна. Серія «Ми вбиваємо нашу планету».
Міжнародний конкурс ЕКОплаката, Київ.

Фото із сайту: <https://duit.edu.ua/international-activities/international-competitions/ecoposter>



Рис. 5. Дар'я Стужук. Без назви.
Міжнародний конкурс ЕКОплаката, Київ.
Фото із сайту: <https://duit.edu.ua/international-activities/international-competitions/ecoposter>



Рис. 6. Future-Past.
IX Міжнародна трієнале екоплакату «4-й Блок»,
Харків.
Фото з <http://grafprom.com.ua/works/-international-eco-poster-triennial--the-4th-block-/>

Метафоричні образи є ще одним з ефективних інструментів для формування емоційного зв'язку з аудиторією. Автори плакатів часто вдаються до образних метафор, як-от планета Земля з обличчям, що плачуть (Рис. 4), або кит, який задихається через нафтові відходи (Рис. 5). Такі зображення не лише привертають увагу, а й формують емоційний зв'язок, змушуючи глядача рефлексувати про вплив людських дій на природу. Метафори допомагають перетворити звичайні речі на сильні символи — планета стає символом життя, що страждає, а кит, який не може дихати через забруднення, показує вразливість природи перед діяльністю людини.

Приєм синтезу історичної алюзії та сучасного контексту також часто застосовується в екологічному плакаті, щоб провести паралелі між минулим та сьогоденням. Наприклад, зображення індикатора пального на позначці «нуль» зі зміщенням від «минулого» (повний бак) до «майбутнього» (нуль) стає метафорою того, як людська діяльність виснажує природні ресурси (Рис. 6). Така графічна символіка одразу викликає асоціацію з енергетичною кризою та необоротним впливом на природу. Чіткий, мінімалістичний дизайн створює сильний акцент на зображенні індикатора, тоді як текстові елементи зведені до мінімуму для максимальної концентрації на символі. Типографіка не відволікає

від головного меседжу, залишаючи враження невідворотності та терміновості, що підсилює екологічний заклик плаката.

Так, плакат із зображенням «Запорожців», які стоять у протигазках, переносить відому картину в сучасний контекст і надає їй нове, іронічне значення (Рис. 7). У цьому випадку використання протигазів є символом катастрофічної екологічної ситуації, що змушує людей захищатися навіть від повітря. Протигазки на історичних персонажах створюють контраст між героїчним минулим і тривожною реальністю сьогодення, що підкреслює актуальність проблеми забруднення довкілля. Цей прийом «історична алюзія та сучасний контекст» також слугує для посилення емоційного впливу плаката: добре знайомий образ перетворюється, викликаючи шок і роздуми над темою екології. Крім того, протигазки в цьому контексті стають метафорою втрати свободи дихати чистим повітрям, змушуючи глядача замислитися над тим, як сучасні проблеми екології впливають на наші базові права.

Емоційний вплив таких плакатів спрямований на те, щоб викликати в глядача співпереживання та стимулювати його до змін. Використовуючи прості, але переконливі образи, автори соціальних плакатів вдаються до шокуючих зображень або зворушливих метафор, які спонукають до активної участі в збереженні природи.



Рис. 7. О. Лекомцев, О. Стайков, О. Морозовський.

Плакат «Чорнобильська версія» картини І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану». Фото з архіву Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського

Екологічні плакати часто інтегруються в соціальні медіа та використовуються на вуличних рекламних носіях, що дозволяє ширше охопити аудиторію. Використання QR-кодів, що ведуть до додаткової інформації, інтерактивних елементів, які залучають до обговорення теми, підвищує ефективність таких плакатів. Розвиток екологічної тематики в українському плакатному мистецтві свідчить про зростаючу потребу в екологічній освіті, формуванні соціально відповідального ставлення до природи та готовності громадян до змін. Українські дизайнери продовжують досліджувати нові способи візуальної комунікації, шукаючи креативні рішення, що могли б підвищити ефективність екологічної соціальної реклами та залучити ще більше людей до вирішення екологічних проблем.

Плакат із кулаком з XVIII ст. міжнародної трієнале екоплаката «4-й Блок» показує середній палець, який випускає чорний дим (Рис. 8), створює сміливий та бунтарський образ. Стилізований під дитячий малюнок, він навмисно використовує наївну естетику, яка контрастує з агресивним жестом, щоб посилити іронічний ефект. Чорний дим із пальця, як з труби, на зеленому тлі, символізує забруднення та нищення природи, що стає безпосередньо асоційованим із людською діяльністю. Це критичний заклик до екологічної свідомості, зокрема вказуючи на руйнівний вплив людства на довкілля, й, можливо, закликає до дій проти екологічної байдужості та забруднення.



Рис. 8. Плакат «Екологія культури». XVIII Міжнародна трієнале екоплаката «4-й Блок», Харків. Фото з архіву Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Ще одним типом аналізованих плакатів є ті, які створюються шляхом поєднання растрової графіки з фотографіями, колажами. Соціологічні дослідження свідчать, що саме ці плакати мають значний вплив на глядача, оскільки емоції живих осіб, зображених на фотографіях, разом з додатковою обробкою дизайнерів, швидше викликають співчуття, ніж просто малюнки. Плакат «І нема тому почину і краю немає...» містить колаж, де силует дерева, заповнений вишивкою, нагадує орнамент українських рушників



Рис. 9. В. Вештак. Плакат «І нема тому почину і краю немає...». Фото з архіву Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського

(Рис. 9), що символізує зв'язок з національною культурою та природою. Використання крафтового паперу надає роботі екофрендлі акценту та натякає на природність і органічність. Велике яблуко на траві під деревом може символізувати родючість та життєву силу, але разом із деревом воно створює відчуття завершеності природного циклу. Цей плакат апелює до традицій, природи та екологічності, нагадуючи про відповідальність за збереження культурних і природних ресурсів.

Художній образ соціального плаката часто базується на яскравих візуальних метафорах і символах, які легко впізнаються й асоціюються з екологічними проблемами. Наприклад, порожній індикатор пального як символ вичерпання природних ресурсів (Рис. 6), сонечко, яке не може викликати допомогу, або рука, що демонструє протест проти забруднення (Рис. 8), — усі ці зображення створюють миттєве емоційне залучення, а глядач одразу розуміє сутність проблеми. Екологічний плакат нині дедалі більше прагне зачепити на особистісному рівні, викликати емоції, такі як страх, співчуття чи відповідальність. Особливістю таких плакатів є простота та лаконічність: мінімалізм у використанні тексту й кольору дозволяє зосередитися на зображенні як на головному носії ідеї. Це забезпечує швидке сприйняття і розуміння, особливо в умовах, коли увага аудиторії обмежена. Використання простих кольорів — часто зеленого для натяку на природу чи червоного для попередження — посилює ідентифікацію плаката як екологічного.

В українських екологічних плакатах останніх років також помітна тенденція до підсилення інтерактивності та гіперболізації, що дозволяє привернути увагу й зробити зображення таким, що більше запам'ятовується. Відзначається також зростання уваги до типографіки, яка стає складовою загальної образної структури — шрифтова частина часто лаконічна та доповнює загальний візуальний стиль. Баланс між текстом і зображенням змістився до зображення, що відповідає сучасному підходу до візуальної комунікації, який покладається на миттєве враження. Причинами цих змін є розвиток цифрових технологій, зміни в сприйнятті інформації в умовах

медіаперевантаження та зростання екологічної свідомості. У соціальному плакаті все більше підкреслюються індивідуальна відповідальність, заклики до конкретних дій та інформування щодо екологічної поведінки. Завдяки цьому сучасний плакат не лише ілюструє проблему, а й відіграє роль просвітницького інструменту, інтегруючи художність і соціальну значущість для досягнення миттєвого, глибокого емоційного ефекту.

За результатами дослідження можна означити такі рекомендації для підвищення ефективності екологічного плаката:

- спрямованість на емоційний вплив: використання образів, які викликають сильні емоції, сприяє запам'ятовуванню плаката. Страх, співчуття чи відповідальність, зокрема через асоціації з особистими ризиками або втратами, можуть спонукати до дії;
- символіка та метафоричність: залучення потужних візуальних метафор, як-от індикатор пального на нулі чи образи загрозливого довкілля, посилює сприйняття плаката та дозволяє ефективно донести зміст навіть без тексту;
- лаконічність і зрозумілість: використання мінімалістичного дизайну та мінімуму тексту допомагає уникнути перевантаження й дозволяє швидко схопити основну ідею. Текстові елементи мають бути короткими, інформативними та легко сприйматися;
- відповідність типографіки контексту: вибір шрифтів має відповідати загальній концепції плаката й підсилювати емоційний настрій. Наприклад, великі жирні літери можуть підкреслювати серйозність проблеми, тоді як рукописні чи природні шрифти створюють зв'язок із природою;
- акцент на простоті кольорової гами: використання простих, природних кольорів (зеленого, коричневого, білого), а також контрастних попереджувальних кольорів (червоного або чорного) дозволяє зосередитися на головному посилі й забезпечує швидке розпізнавання плаката як екологічного;
- інтерактивність та заклик до дії: плакати, що містять чіткий заклик до дії (як у випадку із закликами дзвонити на спеціальні номери

або утримуватися від певних дій), посилюють активність глядачів та вмотивовують до змін у поведінці;

- адаптація для цифрових платформ: в умовах зростання онлайн-контенту важливо створювати екологічні плакати, що добре сприймаються і в цифровому форматі, наприклад на соціальних медіа. Це розширює охоплення та забезпечує контакт із ширшою аудиторією.

Упровадження цих підходів допоможе розробникам плакатів створювати чіткіші та переконливіші зображення, що не лише інформують, а й активно залучають суспільство до екологічної свідомості та дій.

Висновки. Проведений аналіз свідчить про те, що візуальні стилі та образи українського екологічного плаката зазнали значних змін, які відображають соціокультурні трансформації в суспільстві та розвиток нових технік комунікації. Ранні плакати фокусувалися здебільшого на ідеалізації природи та абстрактних уявленнях про її захист. Однак сучасний екологічний плакат перейшов до реалістичніших та емоційніших зображень, які апелюють до почуттів глядача, часто показуючи наслідки людського впливу на довкілля. Відтак, розвиток українського екологічного плаката демонструє прагнення адаптуватися до вимог часу, реагувати на актуальні екологічні виклики та використовувати різноманітніші художні прийоми.

Дослідження засвідчило, що екологічний плакат має неабиякий потенціал у формуванні екологічної свідомості в українському суспільстві, виконуючи декілька комунікативних функцій: інформативну, мобілізаційну, виховну та емоційно-впливову. Сучасні плакати не лише інформують аудиторію про екологічні проблеми,

а й намагаються спонукати її до активних дій. Завдяки майстерному використанню образів, символіки та колористики, екологічний плакат здатен підвищувати рівень екологічної обізнаності громадян та формувати їхню відповідальність перед довкіллям. Ефективне виконання цих функцій свідчить про значення екологічного плаката як комунікативного інструмента, що здатен впливати на суспільні настрої та поведінку.

На основі виконаного аналізу були сформульовані рекомендації для оптимізації українського екологічного плаката, спрямовані на збільшення його ефективності в процесі інформування та залучення громадськості до вирішення екологічних проблем. Доцільним є активніше використання інтерактивних елементів і цифрових форматів, що дозволять поширювати плакати серед молодшої аудиторії за допомогою соціальних мереж. Варто також враховувати досвід інших країн у сфері візуальної екологічної комунікації та поєднувати його з традиційними для України художніми стилями, що дозволить підсилити емоційний вплив плакатів.

Перспективи подальших досліджень передбачають аналіз впливу екологічного плаката на різні вікові групи, розробку стратегій інтеграції плакатів у систему освіти й соціальної реклами, а також вивчення сучасних цифрових технологій у створенні та поширенні екологічного плаката. У межах докторської дисертації дослідження буде розширено на порівняльний аналіз екологічних плакатів різних країн, що сприятиме розумінню міжнародних підходів до екологічної комунікації через мистецтво.

Список посилань

- Андрейканіч, А. (2014). Визначення поняття плаката, його види та жанри. *Вісник Закарпатського художнього інституту*, (5), 134–138. http://nbuv.gov.ua/UJRN/newtracaar_2014_5_36
- Бистрякова, В. Н., Осадча, А. М., & Гула, Є. П. (2017). Плакат як засіб соціальної реклами. *Народознавчі зошити*, 5 (137), 1162–1167. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/8328>
- Гуцаленко, Л., Марчук, У., & Мулик, Т. (2023). Екологічні наслідки війни та їх відображення в обліковій системі. *Вісник економіки*, (3), 39–54. <https://doi.org/10.35774/visnyk2023.03.039>
- Залевська, О. Ю. (2019). Метафора як художній засіб формування образності в українському плакаті 1990-х — 2010-х рр. (на прикладі плакатів VI Міжнародної трієнале «4-й Блок»). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, (40), 204–211. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172705>
- Колосніченко, М. В. (Ed.). (2023). *Адаптивна роль плаката в контексті розвитку сучасного мистецтва [монографія]*. КНУТД. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/23006>

- Колосніченко, О. В., Остапенко, Н. В., Єжова, О. В., Кротова, Т. Ф., Колосніченко, М. В., & Чжоу, Ч. (2023). Adaptive art of the modern poster: Social communication and advertising. *Art and Design*, (2), 79–93. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.7>
- Косів, В. М. (2018). Український радянський плакат 1945–1989 рр.: Стилістичні зміни національної ідентифікації. *Мистецтвознавчі записки*, (34), 89–95. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_12
- Медведева, Н. В. (2015, 5–6 березня). *Теорія архетипів К. Г. Юнга та дослідження творчого сприймання* [Тези конференції]. Symbolic and archetypic in culture and social relations: materials of the International conference, Ukrainian Catholic University, Prague. <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/7567/1/K-03.05.14-Medvedeva%20N.V.%D0%AE%D0%BD%D0%B3.pdf>
- Остапенко, Н. В., Колосніченко, М. В., & Луцкер, Т. В. (2022). Сучасний плакат як різновид реклами: Види та формати носіїв в різних каналах комунікації. В М. В. Колосніченко (Заг. ред.), *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі: [монографія]* (с. 212–226). КНУТД. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/19962/1/GDIVP_mono_2022_P212-226.pdf
- Остапенко, Н., Грошева, А., & Антонюженко, А. (2021). *Соціальний плакат як культурноціннісний орієнтир* [Тези конференції]. Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції, КНУТД, Київ. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/18102>
- Прищенко, С. (2020). *Дизайн і реклама: ілюстрований глосарій*. Видавничий дім «Кондор».
- Прищенко, С. В. (2016). Екологічна соціальна реклама в структурі медіапростору. *Культурологічна думка*, (10), 224–229. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD10_Pryshchenko.pdf
- Прищенко, С., Антонович, Є., & Сенчук, Т. (2021). Екоплакат як форма соціокультурних комунікацій. *Дизайн візуальних комунікацій. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 4 (2), 126–142. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246806>
- Северіна, О. М. (2010). *Екологічний плакат: становлення та розвиток* [Автореферат дисертації, ХДАДМ]. ХДАДМ.
- Черниш, М., & Житеньова, Н. (2023). Розробка плакатів на екологічну тематику як одна з актуальних проблем сьогодення. *Grail of Science*, (28), 469–474. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.09.06.2023.79>
- Brundtland, G. H. (1987). Our common future — Call for action. *Environmental Conservation*, 14 (4), 291–294.
- Cohen, R. (2007). Creolization and cultural globalization: The soft sounds of fugitive power. *Globalizations*, 4 (3), 369–384. <https://doi.org/10.1080/14747730701532492>
- Müller-Brockmann, J. (2004). *History of the poster*. <https://www.scribd.com/document/52215729/Brockmann>
- Pryshchenko, S., Antonovych, Y., & Petrushevskiy, A. (2021, April 09). *A visualization of the energy-saving problems* [Conference presentation abstract]. E3S Web Conf. 1st Conference on Traditional and Renewable Energy Sources: Perspectives and Paradigms for the 21st Century (TRESP 2021). <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202125007005>
- Pryshchenko, S., Antonovych, Y., & Senchuk, T. (2022). Formation of the environmental awareness: Creative approaches to eco poster. *Environmental Problems*, 7 (2), 54–61. <https://doi.org/10.23939/ep2022.02.055>

References

- Andreikanich, A. (2014). Definition of the poster, its types and genres. *Visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu*, (5), 134–138. http://nbuv.gov.ua/UJRN/newtracaar_2014_5_36. [In Ukrainian].
- Bystriakova, V. N., Osadcha, A. M., & Hula, Ye. P. (2017). Poster as a means of social advertising. *Narodoznavchi zoshyty*, 5 (137), 1162–1167. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/8328>. [In Ukrainian].
- Chernysh, M., & Zhitenyova, N. (2023). Development of posters on environmental topics as one of the pressing issues of today. *Grail of Science*, (28), 469–474. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.09.06.2023.79>. [In Ukrainian].
- Hutsalenko, L., Marchuk, U., & Mulyk, T. (2023). Environmental consequences of war and their reflection in the accounting system. *Visnyk ekonomiky*, (3), 39–54. <https://doi.org/10.35774/visnyk2023.03.039>. [In Ukrainian].
- Zalevska, O. Yu. (2019). Metaphor as an artistic means of forming imagery in the Ukrainian poster of the 1990s — 2010s (on the example of posters of the VI International Triennial “4th Block”). *Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, (40), 204–211. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172705>. [In Ukrainian].
- Kolosnichenko, M. V. (Ed.). (2023). *The adaptive role of the poster in the context of the development of contemporary art [monograph]*. KNUITD. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/23006>. [In Ukrainian].
- Kolosnichenko, O. V., Ostapenko, N. V., Yezhova, O. V., Krotova, T. F., Kolosnichenko, M. V., & Chzhou, Ch. (2023). Adaptive art of the modern poster: Social communication and advertising. *Art and Design*, (2), 79–93. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.7>. [In Ukrainian].
- Kosiv, V. M. (2018). Ukrainian Soviet Poster 1945–1989: Stylistic changes in national identification. *Mystetstvoznavchi zapysky*, (34), 89–95. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_12. [In Ukrainian].

- Medvedeva, N. V. (2015, March 5–6). *Jung's theory of archetypes and the study of creative perception* [Abstracts of the conference]. Symbolic and archetypal in culture and social relations: materials of the International conference, Ukrainian Catholic University, Prague. <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/7567/1/K-03.05.14-Medvedeva%20N.V.%D0%AE%D0%BD%D0%B3.pdf>. [In Ukrainian].
- Ostapenko, N. V., Kolosnichenko, M. V., & Lutsker, T. V. (2022). Modern poster as a type of advertising: Types and formats of media in different communication channels. In M. V. Kolosnichenko (Ed.), *Graphic design in the information and visual space: [monograph]* (pp. 212–226). KNUTD. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/19962/1/GDIVP_mono_2022_P212-226.pdf. [In Ukrainian].
- Ostapenko, N., Hrosheva, A., & Antoniuzhenko, A. (2021). *Social poster as a cultural and value reference point* [Abstracts of the conference]. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: collection of materials of the international scientific and practical conference, KNUTD, Kyiv. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/18102>. [In Ukrainian].
- Pryshchenko, S. (2020). *Design and advertising: an illustrated glossary*. Kondor Publishing House. [In Ukrainian].
- Pryshchenko, S. V. (2016). Environmental social advertising in the structure of media space. *Kulturolohichna dumka*, (10), 224–229. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD10_Pryshchenko.pdf. [In Ukrainian].
- Pryshchenko, S., Antonovych, E., & Senchuk, T. (2021). Ecoposter as a form of socio-cultural communications. *Dyzain vizualnykh komunikatsii. Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, 4 (2), 126–142. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246806>. [In Ukrainian].
- Severina, O. M. (2010). *Ecological poster: formation and development* [Thesis abstract, KhDADM]. KhDADM. [In Ukrainian].
- Brundtland, G. H. (1987). Our common future — Call for action. *Environmental Conservation*, 14 (4), 291–294. [In English].
- Cohen, R. (2007). Creolization and cultural globalization: The soft sounds of fugitive power. *Globalizations*, 4 (3), 369–384. <https://doi.org/10.1080/14747730701532492>. [In English].
- Müller-Brockmann, J. (2004). *History of the poster*. <https://www.scribd.com/document/52215729/Brockmann>. [In English].
- Pryshchenko, S., Antonovych, Y., & Petrushevskiy, A. (2021, April 09). *A visualization of the energy-saving problems* [Conference presentation abstract]. E3S Web Conf. 1st Conference on Traditional and Renewable Energy Sources: Perspectives and Paradigms for the XXI century (TRESP 2021). <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202125007005>. [In English].
- Pryshchenko, S., Antonovych, Y., & Senchuk, T. (2022). Formation of the environmental awareness: Creative approaches to eco poster. *Environmental Problems*, 7(2), 54–61. <https://doi.org/10.23939/ep2022.02.055>. [In English].

Надійшла до редколегії 03.10.2024

Ю. О. Сосницький

кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра образотворчого мистецтва та дизайну, факультет архітектури, дизайну та образотворчого мистецтва, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, м. Харків, Україна

Yu. Sosnytskyi

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Fine Arts and Design, Faculty of Architecture, Design and Fine Arts, A. N. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy, Kharkiv, Ukraine

СУЧАСНІ ОПЕРНІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ ДИСКУСІЙ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

А. О. Коляда

Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна
kolyada.andrij@gmail.com

A. Koliada

Institute of Contemporary Art Problems, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2165-1462>

А. О. Коляда. Сучасні оперні практики в контексті постколоніальних дискусій: український досвід

Досліджено вплив постколоніальних дискусій на трансформаційні процеси в жанрі української опери. Увагу приділено ролі оперного театру й незалежних оперних проєктів у формуванні соціально орієнтованих мистецьких практик.

Простежуючи витоки оперного жанру в Україні від XVIII ст. і дотепер, автор акцентує на суспільно-політичних умовах розвитку опери. За сучасних умов розвитку жанру виокремлено, з одного боку, культурницькі стратегії державних оперних театрів, а іншого, — досвід українських незалежних оперних проєктів, які мобільніше й гнучкіше освоюють історичне інформоване виконавство, складні соціальні теми, а також постколоніальні дискусії, які набули особливої актуальності після повномасштабного російського вторгнення в Україну.

У висновку підкреслено значення сучасних оперних практик як ефективного інструменту для осмислення постколоніального досвіду України, доведено роль оперного жанру у формуванні культурного ландшафту країни та в підтриманні демократичних процесів усередині українського суспільства.

Ключові слова: сучасний оперний театр, постколоніальний досвід у мистецьких практиках, музичний театр, українська культура XXI століття, соціально орієнтований мистецький проєкт, історія української опери.

A. Koliada. Contemporary opera practices in the context of postcolonial debates: the case of Ukraine

The purpose of the article is to analyze the impact of contemporary postcolonial discussions on the transformation processes in the genre of Ukrainian opera, focusing on the role of opera theatre and independent opera projects in shaping Ukrainian national cultural identity, integrating national folklore into professional

artistic practices, and introducing new Ukrainian works into the international cultural context, in particular through artistic reflection on universal challenges within socially engaged opera projects.

The methodology of the theoretical analysis of this article is based on postcolonial approaches to the study of contemporary artistic practices, which allows the author to bring cultural studies into the broader public discussions.

The results. 1. The article emphasizes the importance of contemporary opera practices as effective tools for understanding the colonial, neocolonial, and postcolonial experience of Ukraine, highlights the role of the opera genre in shaping the cultural and artistic landscape of the country and fueling democratic processes within Ukrainian society; 2. Tracing the origins of the opera genre in Ukraine (Maksym Berezovskiy, Dmytro Bortnianskyi) and the key features of its development from the XVIII century to the present day, the author focuses on the socio-political conditions of opera development in the works of Ukrainian composers in the absence of statehood; 3. In the current conditions of the genre's development, the author distinguishes, on the one hand, the cultural strategies of state opera houses, and, on the other hand, the experience of Ukrainian independent opera projects that are more mobile and flexible in mastering new themes and artistic practices such as historically informed performance (opera repertoire of the Baroque period); opera performances aimed at drawing attention to complex social issues (human rights, protection of minorities, social inequality, combating various forms of discrimination, etc.), as well as postcolonial discussions that have become particularly relevant after the full-scale Russian invasion of Ukraine.

The scientific novelty of the research. The article is the first to analyze contemporary Ukrainian opera practices as several independent socially engaged projects, which are viewed through the prism of postcolonial discussions.

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

The practical significance of the article. The results of the article can serve as a basis for updating the curricula of Ukrainian educational institutions, rethinking the concepts of the history of Ukrainian culture and music, and as a guide for opera theater practitioners.

Keywords: *contemporary opera theatre, postcolonial experience in artistic practices, musical theatre, Ukrainian culture of the XXI century, socially engaged art projects, history of Ukrainian opera.*

Постановка проблеми. Російсько-українська війна спровокувала всередині українського суспільства величезний запит на актуальні театральні вистави, які осмислюють сучасні суспільні дискусії навколо колоніального минулого української культури і її постколоніального теперішнього. Оперні мистецькі практики не стали винятком, адже саме музичний театр володіє дієвим інструментом впливу на емоції глядача / слухача, здатен до переконливих філософських узагальнень і водночас до опрацювання складних соціальних тем на зразок дотримання прав людини, захист людської честі й гідності, уваги до потреб меншин, соціальної рівності тощо. В українському контексті маємо ще одну особливість, а саме — трактування оперного, історично інформованого виконавства в суспільно-просвітницькому ключі як складник постколоніальних процесів, тому і цей сегмент сучасних оперних практик варто розцінювати як новаторське явище, що розширює поле української культури.

Актуальність дослідження визначається кількома ключовими факторами, що підкреслюють важливість сучасних українських оперних практик у контексті постколоніальних дискусій. Як країна зі складною історією та багатозаровою культурою, Україна нині шукає своє місце у світі. Саме цікаві й змістовні оперні проекти, основані на синтезі різних видів мистецтв, здатні якнайкраще розповісти світу про те, чим була і до чого прагне незалежна українська держава. Оскільки опера протягом понад чотирьох століть своєї історії накопичила поважну «жанрову пам'ять», вона може бути гнучким інструментом для новітніх дискусій про колоніальну спадщину та її постколоніальне осмислення, для опрацювання індивідуального й колективного досвіду. Легко інтегруючись у глобальний контекст, оперні

проекти налагоджують міжнародний культурний діалог і сприяють культурному взаємозбагаченню різних країн. Опера відіграє важливу роль у формуванні суспільних цінностей та підтримці демократичних процесів. Оперні постановки звертаються до актуальних соціальних питань, сприяючи громадському обговоренню й осмисленню важливих проблем. Нарешті, дослідження сучасних українських оперних практик у контексті постколоніальних дискусій є актуальним напрямом для академічних студій у галузі культурології, музикознавства, театрознавства та постколоніальних студій, що сприяє глибшому розумінню оперного мистецтва як інструменту культурної й історичної рефлексії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До широкої джерельної бази статті можна долучити численні розвідки з історії української опери й аналітичні тексти про сучасні оперні практики та їх витоки, що відображають поліфонію ракурсів і методологічних підходів. Зокрема, С. Аспден (Aspden, 2012) досліджує вплив ідеології романтичного націоналізму XIX століття на тогочасні оперні практики, підкреслюючи значення національної парадигми і в актуальних оперних виставах, попри їх вписаність у глобальний мистецький контекст (там само, р. 276). В аспекті національної ідентифікації розглядає українську оперу перших 25 років української незалежності І. Сікорська, коли цей жанр, після його інтенсивного розвитку в пізньорадянську добу, перетворюється на справжній «фантом» (Сікорська, 2019, с. 279). Упорядники нового видання «Історії української музики», порівняно до попереднього багатотомного видання цієї праці, приділяють пильну увагу оновленню періодизації української музики. Автори водночас пропонують розглядати в контексті української національної культури лише твори, написані на основі україномовних текстів, відсуваючи на периферію, зокрема, перші українські опери кінця XVIII ст. у зв'язку з їх лібрето, яке створене італійською або французькою мовами (Шевчук & Фільц, 2016, с. 17–18).

Постколоніальна ситуація в українській культурі, загострена російсько-українською війною (Tukova, 2023), породила дві тенденції, які широко дискутуються в українських культурних

медіа і посідають належне місце в сучасних культурологічних дослідженнях, а саме: «скасування» російської культури (і, відповідно, оперних вистав за творами російських композиторів) та розширення поля української культури, зокрема оперних практик, у результаті їх виходу за межі звичних жанрових меж і традиційних тем та уваги до ідеологічних аспектів мистецтва (Ferrari, 2024; Shchitova & Martyniuk, 2023). Окремі західні дослідники обговорюють ті ж проблеми, які є актуальними для України: співіснування в оперних практиках традицій і новаторства (Busuioc, 2022), впливи постмодернізму (Ciobanu, 2022), осмислення негативних соціальних феноменів (Mojžišová, 2013).

Мета статті — проаналізувати вплив сучасних постколоніальних дискусій на трансформаційні процеси в жанрі української опери, з особливим акцентом на ролі оперного театру та незалежних оперних проєктів у формуванні української національно-культурної ідентичності, інтеграції національного фольклору в професійні мистецькі практики та введенні нових українських творів у міжнародний культурний контекст, зокрема завдяки художній рефлексії на універсальні виклики в межах соціально орієнтованих оперних проєктів. Завдання статті, спрямовані на осмислення впливу опери на сучасне українське суспільство та визначення її місця у формуванні культурного ландшафту країни, зумовили її постколоніальну методологію.

Виклад основного матеріалу дослідження. Опера як музично-драматичний жанр виникла на межі XVI–XVII ст. в Італії, у добу Ренесансу, коли художники, письменники та музиканти прагнули відродити античне мистецтво та культуру. Найпершим оперним твором вважається «Дафна» Якопо Пері (1597), однак цей твір не зберігся. А першою повністю збереженою оперою є «Євридика» Пері, створена 1600 р. Проте справжнім мистецьким проривом стала опера «Орфей» К. Монтеверді (1607), що визначила чимало характеристик жанру, довела його потенціал як синтетичного мистецтва, яке об'єднує музику, текст, сценографію та акторську гру. У XVII ст. опера швидко поширилася з Італії по всій Європі. У Венеції відкрилися перші публічні оперні театри, що вступило оперу широкій аудиторії. У Франції Ж.-Б. Люлі заснував

французьку оперну традицію, упровадивши грандіозні балетні сцени та складні декорації. У XVIII ст. опера пережила значні трансформації, композитори продовжували писати опери *seria* і *buffa*, у середині століття з ідеєю реформування жанру виступив К. В. Глюк. Водночас у Німеччині розвивалася традиція зінгшпілів, легкої версії жанру з розмовними діалогами. XIX століття стало золотим віком опери — написані в той час романтичні твори досі становлять основу репертуару оперних театрів світу. Опера XX ст. відображає суттєві зміни в суспільстві та мистецтві, композиторські експерименти й пошуки нових шляхів.

Сучасна опера є глобальним явищем, що продовжує розвиватися й змінюватися, звертатися до актуальних проблем сучасного світу. Технологічні новації, такі як проєкційні технології, віртуальна реальність, мультимедіа тощо, відкривають нові можливості для оперних постановок, роблять їх ще більш вражаючими та інтерактивними, привабливими для нових поколінь.

Важливо додати, що протягом усієї своєї історії опера як складний і дорогий жанр нерідко втілювала імперські велич та могутність. Королівські двори використовували оперу як засіб демонстрації влади й багатства. Нині опера також залишається жанром вимогливим, що потребує поєднання зусиль фахівців з багатьох мистецьких сфер, розгалуженої інфраструктури й комплексної фінансової підтримки.

На загальноєвропейському тлі історія української опери має суттєві особливості, що відображають важливі суспільно-політичні процеси в історії українського народу. Зародження української опери можна простежити від другої половини XVIII ст. Одним із піонерів жанру став М. Березовський (1745–1777), видатний композитор та музикант свого часу. Він навчався в Римі у відомих майстрів, що надало йому глибокого розуміння західноєвропейських музичних традицій. Музикант є автором першої української опери «Демофонт» (1773) на лібрето італійського поета П. Метастазіо. М. Березовський та його сучасники творили в умовах політичної залежності українських земель від Російської імперії, працювали при російському дворі, що дозволило їм здобувати необхідні ресурси та

підтримку для творчої реалізації. Зародження української опери також тісно пов'язане з творчістю Д. Бортнянського (1751–1825), одного з найвідоміших композиторів свого часу. Дмитро Степанович навчався та працював в Італії, набув європейського музичного досвіду та став одним із перших українських композиторів, які інтегрували західноєвропейські оперні традиції з українським музичним фольклором. Свої опери він писав на італійські і французькі лібрето, демонструючи високий рівень майстерності й вплив барокової та класичної оперних традицій.

Тривалий час першою українською оперою вважався «Запорожець за Дунаєм» (1863) С. Гулака-Артемовського. Написаний у Петербурзі, тогочасній столиці Російської імперії, цей твір поєднав український національний колорит, музичні впливи італійської опери й двомовне (в оригіналі) лібрето, де українці спілкуються і співають рідною мовою, а турецький двір — російською. В останні десятиліття оперні театри намагаються частково відмовитися від радянської редакції лібрето на користь оригінального тексту. Найдалше в цьому напрямі пішла Львівська опера, де твір з його виразним колоніальним колоритом було докорінно переосмислено. Ще один знаковий твір в історії української опери, «Тарас Бульба» М. Лисенка, набув особливої популярності в радянський час у новій редакції, яку створили Б. Лятошинський і Л. Ревуцький на лібрето в редакції М. Рильського. Велика кількість оперних творів була написана в Україні за радянських часів завдяки державній підтримці класичної музики і всупереч неоколоніальним ідеологічним настановам та обмеженням. Нині цей пласт творів є найбільшим викликом для українських оперних театрів і тих діячів, які формують державну культурну політику.

Українська опера незалежної України набуває нових смислів і жанрових форм, інтегруючись у світовий культурний простір. Українські оперні виконавці та композитори активно співпрацюють із закордонними театрами та фестивалями, що сприяє популяризації української культури у світі. Сучасна українська опера прагне зберегти й розвивати національні традиції, водночас експериментуючи з новими формами та засобами

вираження. Це дозволяє їй залишатися актуальною, цікавою для різних поколінь глядачів, відображаючи багатство та розмаїття української культури.

Сучасне оперне мистецтво в Україні продовжує розвиватися в репертуарних оперних театрах, до яких належать Національна опера, Київська муніципальна опера, Оперна студія НМАУ (всі — м. Київ), Львівська, Одеська, Харківська, Дніпровська опери, а також Донецька опера, що тимчасово перебуває на окупованій території. Проте дедалі частіше з'являються оперні вистави у форматі незалежних проєктів, ініціаторами яких стають недержавні організації. Місцем показу можуть стати і традиційні оперні театри, і цілком нестандартний для опери простір. Ці проєкти, нерідко камерного формату, привносять свіжі ідеї та нові підходи в оперне мистецтво, мають соціальну спрямованість, порушують актуальні для українського постколоніального суспільства питання, пропонуючи нові погляди на українську культуру та ідентичність.

Одним із найпомітніших незалежних оперних проєктів в Україні стала «Нова Опера» (Nova Opera), яку 2014 р. в Києві заснував В. Троїцький. Це колектив різних митців, які працюють над створенням нових форм сучасного музичного театру: синтетичних жанрів, перформансів, у яких вільно поєднуються музичний авангард, рок, григоріанський хорал, фольклорні імпровізації, нетиповий спів, неакадемічні методи гри на музичних інструментах, в'їнг та жива електроніка. Першою постановкою театру була опера-імпровізація «Коріолан» за трагедією В. Шекспіра. Репертуар «Нової Опери» складають опера-реквієм «ІУОВ» (за Книгою Йова), опера-ніч «НепрОсті» (за романом Т. Прохаська), опера-цирк «Вавилон», опера-балет «Ковчег», опера-пастка «Воццек» (співпраця з Ю. Іздриком), музика до вистави «Гамлет» (Івано-Франківський театр), футуристична опера «Аерофонія», опера-антиутопія «Газ» (у співпраці з "Yara Arts Group"), PhD-опера «Про що мовчить Заратустра» (за Ніцше). У лютому 2021 р. в межах відзначення 150-річчя від дня народження Лесі Українки «Нова Опера» презентувала Re:post-оперу «ЛЕ».

«Нова Опера» часто звертається до соціальних проблем, як-от російсько-українська війна, суспільно-політичні конфлікти. Наприклад, створена за мотивами біблійної історії опера «YOV» пропонує роздуми про людське страждання, віру та витривалість у контексті сучасних українських реалій. Ця опера була представлена на багатьох міжнародних фестивалях, включно з першорядними заходами в Роттердамі (O. Festival) і Гонконзі.

У своїх виставах «Нова Опера» активно досліджує постколоніальні теми, звертаючись до історичних подій та наслідків колоніального минулого. Наприклад, опера «Газ» досліджує тему насильства й репресій, газових атак, що були засобом терору у ХХ ст. Ця постановка стала символом протесту проти тоталітарних режимів та використання насильства як інструменту влади.

Одразу варто назвати ще два споріднені із «Новою Оперою» проекти. Це, по-перше, Лабораторія сучасної опери «Opera Aperta», яку заснували композитори й режисери Р. Григорів й І. Разумейко. Маніфестом цієї команди стала археологічна опера «Чорнобильдорф» (2020), яка досліджує колоніальні аспекти екологічних і гуманітарних катастроф. У жовтні 2021 р. команда представила проект «Opera Lingua», у якій митці працюють над деколонізацією українського культурного простору, протиставляючи національні культурні елементи імперським впливам, які тривалий час домінували в українському мистецтві. Два інші відомі проекти цієї формації — опера «Genesis» (2022), у якій осмислено реалії перших місяців повномасштабної російсько-української війни, і опера «Gaia-24» (2024), присвячена російському підриву Каховської дамби.

Інша організація, що розвиває ідеї «Нової Опері», — це проект «Porto Franko», фестиваль сучасного мистецтва. Фестиваль відбувається в Івано-Франківську і привертає увагу до сучасних форм мистецтва, включаючи експериментальні оперні постановки. Організатори заходу прагнуть залучати молоду аудиторію, інтегрувати мистецтво в повсякденне життя міста, порушувати актуальні питання екології, урбанізації, соціальної нерівності. «Porto Franko»

прагне деконструювати колоніальні наративи та створювати нові, альтернативні культурні моделі. В оперних проектах фестивалю історичні теми переосмислюються в сучасному контексті, що дозволяє висвітлити складні питання національної пам'яті й ідентичності.

Важливою подією в діяльності громадської організації «Театральна платформа» став проект «Довічно важливо» (2019), центральними подіями якого були декілька показів «ПЕНІТА.опера» — твору композитора З. Алмаші і драматургині Т. Киценко, оснований на історіях довічно ув'язнених жінок. Цей проект мав цілком прагматичну мету — докорінний перегляд українського законодавства щодо довічно ув'язнених. І водночас він став красномовною метафорою постколоніальної ситуації України, декларував потребу в державній суб'єктності й подолання колоніального історичного минулого. Приклад «ПЕНІТА.опера» доводить, що мистецькі організації, які не спеціалізуються на оперному жанрі, можуть стати творцями самобутніх новаторських ініціатив.

Ревізія колоніального минулого України стала однією з тем діяльності незалежної платформи «Open Opera Ukraine», що спеціалізується на ранній музиці, історично інформованому виконавстві й музичному просвітництві. У перші роки роботи організація концентрувала свої сили на бароковій опері, але нині активно опановує простір української хорової музики. Великі проекти «Open Opera Ukraine» — «Дідона та Еней» Перселла й «Ацис і Галатея» Генделя — стали не тільки зразковими мистецькими подіями. Вони також розширили традиційний оперний репертуар, залучивши до нього барокові партитури і тим самим долучивши Україну до великої традиції європейського барокового виконавства.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Історія української опери є складною і багатогранною, вона відображає впливи різних культурних та політичних контекстів, тривалого бездержавного існування української нації, розділеної між двома імперіями. Ці впливи й дискусії щодо колоніальної спадщини спричинили формування унікальної оперної традиції, яка поєднує елементи європейського мистецтва з національними особливостями.

Сучасні оперні проекти в Україні відображають цей багатогранний спадок, активно інтегруючи національні мотиви та постколоніальні теми у свої постановки. Вони використовують оперу як засіб для відновлення й вираження національної ідентичності, що особливо актуально в контексті сучасних соціально-політичних реалій російсько-української війни. Важливим аспектом сучасних українських опер є використання національного фольклору, який допомагає зберігати та передавати культурну пам'ять.

Характерною особливістю сучасних оперних проектів є їхній протестний дух, прагнення до інновацій та експериментів. Це проявляється як у виборі тематики, так і в способах реалізації постановок. Незалежні проекти, які мають соціальні аспекти, демонструють важливість опери як інструменту для соціальної критики й громадянської активності. Вони активно досліджують постколоніальні мотиви, рефлексуючи над історичними травмами та сучасними викликами українського суспільства. Іншою важливою характеристикою сучасної української опери є її відкритість до міжнародного впливу й співпраці. Це сприяє обміну ідеями та культурному

діалогу, допомагаючи українській опері інтегруватися в глобальний контекст.

Сучасна українська оперна сцена є динамічним та багатошаровим простором, де взаємодіють національні традиції, постколоніальні дискурси та сучасні інноваційні підходи. Це робить оперу важливим майданчиком для висловлення й рефлексії над національним і постколоніальним досвідом України, а також інструментом для формування культурного ландшафту та підтримки демократичних процесів у країні.

Перспективи дослідження, зокрема на матеріалі нових соціально орієнтованих оперних проектів, передбачають різностороннє вивчення колоніального впливу на розвиток української опери, аналіз постколоніальних мотивів та соціальної критики в сучасних постановках, впливу національної традиції і, зокрема, фольклору, на сучасні оперні практики, а також особливостей інтеграції актуальної української опери у світовий культурний контекст за допомогою міжнародної співпраці.

Список посилань

- Сікорська, І. (2019). Українська музика 1990–2000-х років: шляхи національної ідентифікації. В А. Калениченко (Науковий керівник теми), М. Ржевська, Т. Кара-Васильєва (Рецензенти), *Українська музика: історичний, теоретичний та культурологічний дискурси [колективна монографія]* (сс. 269–295). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.
- Шевчук, О., & Фільц, Б. (Ред.) (2016). *Історія української музики* (2-ге вид., Т. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Кн. 1: Народна музика). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
- Aspden, S. (2012). Opera and National Identity. In N. Till (Ed.), *The Cambridge Companion to Opera Studies* (pp. 276–297). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139024976.017>
- Busuioc, T. (2022). Contemporary Opera Theater: Between Tradition and Innovation. *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*, 2 (43), 43–46. <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.07>
- Ciobanu, L. (2022). Postmodernist Practices in Contemporary Opera. *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*, 1 (42), 158–163. <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.29>
- Ferrari, G. (2024). Opera Archeology, Opera Apocalypse. *Performing Arts Journal*, 46 (2) (137), 61–67. https://doi.org/10.1162/pajj_a_00713
- Mojžišová, M. (2013). The reflection of negative social phenomena in contemporary opera practice. *Human Affairs*, 23 (1), 66–74. <https://doi.org/10.2478/s13374-013-0107-7>
- Shchitova, S., & Brondzia Martynyuk, V. (2023). Modern Ukrainian Opera: Varieties of Genres. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Musica*, 68 (1), 57–67. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss1.04>
- Tukova, I. (2023). Art music and war: Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*, 58 (2), 193–204. <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12>

References

- Sikorska, I. (2019). Ukrainian music of 1990–2000s: ways of national identification. In A. Kalenychenko (Academic supervisor), M. Rzhavska, T. Kara-Vasylijeva (Reviewers), *Ukrainska muzyka: istorychnyi, teoretychnyi ta*

- kulturolohichniy dyskursy [collective monograph]* (pp. 269–295). Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology. [In Ukrainian].
- Shevchuk, O., & Filts, B. (Eds.) (2016). *History of Ukrainian Music* (2nd ed., Vol. 1: From the most ancient times to the XVIII century. Book 1: Folk Music). Rylsky Institute of Music and Philology. [In Ukrainian].
- Aspden, S. (2012). Opera and National Identity. In N. Till (Ed.), *The Cambridge Companion to Opera Studies* (pp. 276–297). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139024976.017>. [In English].
- Busuioc, T. (2022). Contemporary Opera Theater: Between Tradition and Innovation. *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*, 2 (43), 43–46. <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.07>. [In English].
- Ciobanu, L. (2022). Postmodernist Practices in Contemporary Opera. *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*, 1 (42), 158–163. <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.29>. [In English].
- Ferrari, G. (2024). Opera Archeology, Opera Apocalypse. *Performing Arts Journal*, 46 (2) (137), 61–67. https://doi.org/10.1162/pajj_a_00713. [In English].
- Mojžišová, M. (2013). The reflection of negative social phenomena in contemporary opera practice. *Human Affairs*, 23 (1), 66–74. <https://doi.org/10.2478/s13374-013-0107-7>. [In English].
- Shchitova, S., & Brondzia Martynyuk, V. (2023). Modern Ukrainian Opera: Varieties of Genres. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Musica*, 68 (1), 57–67. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss1.04>. [In English].
- Tukova, I. (2023). Art music and war: Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*, 58 (2), 193–204. <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12>. [In English].

Надійшла до редколегії 13.09.2024

A. O. Коляда

аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна

A. Koliada

postgraduate student, Institute of Contemporary Art Problems, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine

https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.06*

УДК 004.9:791.44.075

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ КІНЕМАТОГРАФУ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ: АНАЛІЗ ЗАРУБІЖНОГО ДИСКУРСУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

І. П. Печеранський

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

ipecheranskiy@ukr.net

I. Pecheranskyi

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0003-1443-4646>

І. П. Печеранський. Цифрова трансформація кінематографу як чинник формування нової візуальної естетики: аналіз зарубіжного кінодискурсу початку ХХІ століття

Досліджено зарубіжний кінодискурс початку ХХІ ст. і на основі цього аналізу розкрито цифрову трансформацію кінематографу як чинника формування нової візуальної естетики. Акцентовано на тому, що комп'ютеризація та цифровізація вплинули на появу нових жанрово-тематичних утворень у межах кінематографу, породивши нові структури репрезентації, новий контент, та ініціювали переосмислення ролі кіномистецтва в суспільстві. Доведено, що під впливом цифровізації дематеріалізація камери детермінує розвиток естетичних стилів, які, завдячуючи гібридності цифрових зображень, виходять за межі візуального реалізму. Також з'ясовано, що кіно 3.0 експериментує з новими впливами та жанровою гібридністю й ці експерименти безпосередньо спричиняють розвиток нової візуальної естетики.

Ключові слова: кінематограф, цифрова трансформація, цифрові технології, нова візуальна естетика, пролептичний монтаж, комп'ютеризація та дематеріалізація камери, цифрова анімація.

I. Pecheranskyi. Digital transformation of cinematograph as a factor in forming a new visual aesthetic: an analysis of the foreign film discourse at the beginning of the XXI century

The purpose of the article is to consider the process of the digital cinematograph transformation as a factor in forming a new visual aesthetics through the analysis

of the foreign cinema discourse at the beginning of the XXI century.

The methodology of the research is based on a holistic approach, which involves formulating a picture of cinema in the digital world, based on different points of view of directors and film critics on the results of the impact of new technologies on reforming the foundations of cinema, resulting in the formation of a new visual aesthetic. This dictates the use of discourse analysis (a method of studying the content) of reviews, comments, surveys, etc. related to innovative approaches in the film industry. An attempt to define the influence of new media on cinematic aesthetics involves the use of the principle of techno(media)determinism, which helps to reveal the interconnections of technological, stylistic, programmatic, and socio-cultural processes.

The results. It is confirmed that the computerization at the beginning of the XXI century actively contributed to the formation of new structures of representation and content, and also initiated a rethinking of the role of cinema in society. Digital technologies have freed traditional cinema from its aesthetic and stylistic tropes and languages, thus opening up cinematic aesthetics to the influences of automatism integrated into digital tools and computer software. It is emphasized that, along with the choice of long shooting, deep focus and A. Bazin's theory of the objective machine, where the filmmaker's prejudices are minimized, proleptic editing and indexicality are also perceived as a choice, not as format-driven limitations. The computerization and dematerialization of the camera turns it into a co-creator and co-director, thereby dictating a new logic of seeing the mise-en-scene and the nature of authorship,

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

and also determines the development of aesthetic styles that, thanks to the hybridity of digital images, go beyond the boundaries of visual realism. It is found out that the optimization and further spread of compositing, as well as digital intermediaries, changes the indexical nature of cinema and creates conditions for the consistent hybridization of visual forms and the transformation of aesthetic styles that become more similar in their characteristics to the visuals of video games and graphic novels than to photography.

The scientific novelty. The article for the first time analyzes different points of view of foreign directors and film critics in the first decade of the XXI century on the consequences and prospects of the impact of digital technologies on reforming the foundations of cinema, and also considers several creative experiments within the framework of cinema 3.0 with new influences and genre hybridity that have influenced the formation of a new visual aesthetic.

The practical significance. The results of this research can be used in the educational process when teaching a general course on the history of cinema and special courses on the digital transformation of audio-visual art and cinematograph in particular.

Keywords: *cinematograph, digital transformation, digital technologies, a new visual aesthetics, proleptic editing, computerization and dematerialization of the camera, digital animation.*

Постановка проблеми. Відома філософія Г. Арендт у передмові до праці В. Беньяміна «Люмінації» (1969) натякнула, що він був проникливим аналітиком й діагностиком технологій ХХ ст. саме тому, що виявився людиною ХІХ ст., яка живе у ХХ ст. (Benjamin, 1969, p. 22). Аналогічно можна стверджувати й про кіно, яке з позиції минулого століття є «спостерігачем» за ХХІ ст., тобто на прикладі його метаморфоз та еволюції можна простежити перехід від індустріальної до цифрової культури. Варто погодитися з істориками кіно в тому, що воно тривалий час «опиралося» трансформаційним перетворенням у нові медіа, залишаючись складним у частині виробництва, відтворення, поширення та демонстрації, до моменту комп'ютеризації та переходу на цифрові технології. І все-таки це сталося: кінематограф видозмінився з індустріального мистецтва на електронне, а також на «телекультурну форму на стику мистецтва та

інформації» (Daly, 2008), тим самим перетворившись на цікавий та актуальний об'єкт аналізу медіаархеологів, кінознавців і тих, хто займається аудіовізуальними студіями, зокрема вивчає питання цифрової трансформації аудіовізуального ландшафту та його окремих екосистем (кіно, телебачення, відеоарт, комп'ютерні ігри, анімації тощо). При цьому необхідно розуміти, що цифрова трансформація екосистеми кінематографу безпосередньо вплинула і на візуальну та кіноестетику, що й досі є малодослідженим питанням у межах українських аудіовізуального та мистецтвознавчого дискурсів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукова література, присвячена вивченню впливу цифрових технологій на кіномистецтво й тісно пов'язаної з ним індустрії, являє собою солідний масив дисертацій, монографій, статей, оглядів, рецензій, у яких висвітлено різносторонні аспекти цієї проблеми. З останніх досліджень і публікацій у цьому контексті потрібно відзначити працю А. Солідоро та Дж. Віскузі «Цифрова трансформація та інноваційна бізнес-модель у кіноіндустрії: приклад Movieday.it», у якій автори зазначають, що цифрові технології дозволяють трансформувати встановлені ринкові межі та бізнес-моделі кіноіндустрії, уможливаючи реконфігурацію концептуальних засад поширення кіноконтенту через кінотеатри, а також концепції кінотеатру як традиційного проєкційного простору та інституційного майданчика (Solidoro & Viscusi, 2020). Ч. Чен наголошує, що невпинна трансформація цифрового кіно та технологій ініціює еволюцію естетичних систем і категорій, що є показником художнього прогресу, а колаборація старих і нових технологій у синергії з оригінальною кіносистемою прискорили розвиток цифрової кінотехнології саме як естетичної моделі, що виходить за межі оригінальної системи з точки зору віртуальних образів, просторово-часових концепцій, наративних засад, зв'язків звуку й зображення, персонажів (Chen, 2022). Ї Нонг Тянь та Г. Дяо вважають, що з естетичної точки зору цифрове кіно демонтувало деякі теоретичні основи та важливі концепції традиційної кіноестетики стосовно онтології фільму, а зміни та прогрес

принципу створення цифрового кіно, аудіовізуальне середовище й характеристики медіа істотно вплинули на створення кіномистецтва та естетичні смаки аудиторії. Феномен цифрового антропоморфного фільму й імерсійний режим сприйняття мультимедійного звуку та зображення ідеально реалізують на сучасному етапі свободи й трансцендентності естетичного досвіду цифрового фільму, є важливим чинником розвитку та еволюції кіноестетики (Nong Tian & Diao, 2023). У праці «Кіновиробництво та відеоарт в цифрову еру» А. Торун акцентує на тому, що цифрові інструменти розширили не лише технічні можливості кінематографістів, а й наративні та естетичні межі. Конвергенція мистецтва, дизайну та оцифрування відкрила нову еру творчості, де технології органічно інтегруються з художніми концепціями, а перехід від аналогових до цифрових методів демократизував кіновиробництво, запропонувавши розширені можливості оповіді. Крім того, інтеграція штучного інтелекту посилила ці ефекти, змінивши наративи та естетику (Torun, 2024). Серед українських авторів також можна згадати кілька імен, які присвячували свої розвідки зазначеній проблематиці, приміром, статті І. Зубавіної (2008), І. Печеранського (2023) та ін. Однак це скоріше поодинокі спроби, тоді як комплексного аналізу впливу та ролі цифрових інновацій у трансформації естетично-художніх засад кінематографу й досі немає, що лише актуалізує цю наукову розвідку.

Мета статті — розглянути процес цифрової трансформації кінематографу як чинник формування нової візуальної естетики, здійснивши аналіз зарубіжного кінодискурсу початку XXI ст. Зазначена мета досягається шляхом вирішення таких завдань: з'ясування передумов й окреслення контексту комп'ютеризації та цифровізації кіногалузі, а також аналіз думок західних кінокритиків і режисерів, які на прикладі окремих кінотворів намагалися коментувати формування нової візуальної естетики як результат цифрової трансформації кінематографу.

Методологія дослідження. Це дослідження базується на холистичному підході, застосування якого передбачає розгляд позицій багатьох теоретиків кіно та критиків початку XXI ст. й

формування комплексного бачення ситуації. При цьому головний акцент зроблено на формуванні картини кіно в цифровому світі, що впливає з різних точок зору режисерів та експертів з приводу результатів впливу нових технологій на реформування засад кіномистецтва, наслідком чого є формування нової візуальної естетики. Врешті, це диктує звернення до дискурс-аналізу (методу дослідження змісту) рецензій, коментарів, оглядів тощо, пов'язаних з інноваційними підходами в кіноіндустрії. Спроба, за словами Л. Мановича, розкрити вплив нових медіа на кіноестетику, передбачає використання принципу техно(медіа)детермінізму, що характеризує зв'язки технологічних, стилістичних, програмних і соціокультурних процесів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Специфіку кінематографу завжди було доволі складно концептуалізувати. Д. Родовік у праці «Віртуальне життя фільму» описує «класичний період кіноестетики» як серію дебатів щодо ідентичності фільму, підкріплених аргументами з медіадискурсу (Rodowick, 2007, р. 9–24). Свого часу в цих дебатах брали участь вищезгаданий В. Беньямін, З. Кракауер та А. Базен, намагаючись з'ясувати відмінність кінематографу від інших видів мистецтв. Складність подібних дискусій була зумовлена гібридною природою кіно, синтезом звуків, мови та рухомих фотографічних зображень. На цьому також наполягали ранні відеохудожники на чолі з Намом Джун Пайком, переходові між кадрами фільму протиставляли, зокрема, електронні викривлення, зображення низької чіткості й потік відеозображень. Теоретик і критик Е. Таубін називає це «хибною сепарацією» (“false separation”), на чому також акцентували увагу адепти медіаарту, оскільки на той момент відео не могло конкурувати за технічними та художніми критеріями з авангардним фільмом (Taubin, 2007). Як наслідок, фетишизація вказаної різниці відеомітцями на етапі становлення напряму дозволила переорієнтувати аргументацію на онтологію медіума. Але в силу того, як відео зближувалося з фільмом, відмінність почала втрачати значення, у зв'язку із чим кінокритик М. Даргіс у 2005 р. писала про перейменування Нью-Йоркського відеофестивалю на Scanners та неохоче бажання

кінокритиків відзначити відмінність у застосуванні плівки й відео під час створення фільму (Dargis, 2005). У цьому ключі важливими та водночас суперечливими є думки теоретика кіно Дж. Белтона, який стверджував, що впровадження звуку, кольору та широкоекранного зображення, задіяння цифрових технологій на рівні візуальної репрезентації пройшло майже непомітно (без технічних знань аудиторії не зрозуміти, чи те, що вона дивиться, знято, оброблено, відредаговано та поширено в цифровому форматі), через що цифрову трансформацію кіно він називав «фальшивою революцією» (“A False Revolution”). Науковець стверджував, що цифровий інструментарій лише поліпшує функціонал та застерігав від будь-яких спроб конституювати на основі цифрових технологій нову естетику (Belton, 2002, p. 114).

І дійсно, упродовж певного часу ця думка Дж. Белтона мала вагу та чимало прихильників в авторитетних колах кінокритиків, які вважали, що на ранньому етапі цифрові технології використовувалися як інструмент для дешевшого створення фільмоподібних артоб'єктів. Базенівський ідеал тотального реалізму був перетворений на цьому етапі цифрового відео на ідеал тотального кінореалізму. Так, програмне забезпечення Magic Bullet, яке розроблене для надання цифровому відео більшої кінематографічності шляхом додавання зернистості та за допомогою інших способів погіршення зображення, найновіша та найкраща цифрова камера, редагування в останній версії Adobe Premier — все це не наділяє цифровий «фільм» очевидними перевагами. Але паралельно із цією точкою зору утверджувалася інша, відповідно до того, як швидко цифрове кіно почало розвивати незалежну естетику та стиль. Режисерка С. Аргі, яка у своєму фільмі “Gandhi at the Bat” (2006) відтворює вигаданий інцидент, коли М. Ганді відбиває м'яч за команду «Нью-Йорк Янкіз» у 1933 р. на стадіоні «Янкі», стверджує: «Початкова привабливість DV [цифрове відео] для багатьох режисерів полягала в його нижчій вартості виробництва, але за останні сім років воно перетворилося на формат, який пропонує естетичні можливості та засоби для технічних інновацій» (Argy, 2005, p. 97). Інший, відоміший режисер

Д. Бойл вважає, що цифрове відео краще транскрибує досвід XXI ст.: «Я маю на увазі, якщо є змога зібрати гроші, щоб відзняти щось на плівку, навіщо використовувати DV? Відповідь на це питання полягає в тому, як естетика цифрового відео імітує спосіб, за допомогою якого ми отримуємо інформацію в XXI столітті. Люди отримують зображення, що проєктуються на них через їхні мобільні телефони та комп'ютери — вони звикли до зернистого, пікселізованого вигляду» (Fear, 2005, p. 86).

Дж. Бойл наполягав на тому, що естетика цифрового кіно з'явилася ще до того, як кінотехнологія стала поширеною. Глядачі у своїх численних інтеракціях з комп'ютерними технологіями культурно та естетично розвиваються: піратські DVD-диски та вірусні відео, фільми Quicktime, блоги, рухомі значки, зображення мобільних телефонів формували в них репрезентативний естетичний досвід до масового поширення вебвідео і цифрових відеокамер. Чи означає це, що вказані форми не базуються на моделях аналогового кіно? Міркуючи над цим питанням, К. Дейлі розвиває окреслений свого часу Л. Мановичем у «Мові нових медіа» (2001) вектор дослідження, а саме, як логіка нових медіа впливає на кіно, і більше схиляється до ствердної відповіді на це питання. Окрім зернистості й піксельності цифрового відео, що важливо для сучасного досвіду користувача, воно має ще й інший аспект — є досконалішим і чіткішим порівняно до плівки, у зв'язку із чим для створення «кінематографічних артефактів» просто необхідні спеціальні методи та програмне забезпечення (Prince, 2004). Усе ж кіноплівка не має такої чіткості та глибини різкості як цифрове відео: так, вона спроможна відтворити деталі в яскраво освітлених місцях, де цифрове відео «вибухає», але останнє може бачити в тіні так, як не може плівка. Відео бракує зернистості, яку можна відновити за допомогою програмного забезпечення або експорту цифрового відео на плівку (Daly, 2008). Суголосною цій позиції є також думка режисера М. Манна, який, коментуючи нічні пейзажі у своєму фільмі «Співучасник» (2004), наголосив: «Ви бачите хмари в небі за чотири-п'ять миль. На плівці все було б

просто чорним» (Corliss, 2006, p. 70). Він стверджує, що фотореалістичне використання цифрових технологій, тобто відмова від погіршення якості зображення для копіювання зовнішнього вигляду плівки, швидко набуватиме популярності, адже надалі лише зростатиме кількість режисерів, які виростили з комп'ютерами та не мають «ностальгічної прихильності до фільму» (Corliss, 2006, p. 72).

Відштовхуючись від тези про монтаж як візуальну граматику кіно, варто відзначити, що комп'ютерне редагування зробило вирізання та вставки легкими й важливішими, тому первинною реакцією на цифровий монтаж є естетика MTV (швидка зміна кадрів у ритмі поп-пісень у музичних кліпах), розвиток і популярність якої простежується на прикладі бойовиків з крупним бюджетом (Dickinson, 2001). Ці фільми з кліповим монтажем внесли деякі корективи в стилістику: естетичний і стилістичний режими схожі на ті, у яких працювали, приміром, С. Ейзенштейн і Д. Гріффіт, просто дещо прискорені. У зв'язку з цим, К. Дейлі пише про трансгресивну естетику, детерміновану цифровими технологіями, і сутність якої становить не-вирізання. Індексальність реального часу, тобто його безпосередня фізична та екзистенціальна кореляція із часом у кадрі, може стати заміною автентичного зв'язку, оскільки із цифровими та комп'ютерними технологіями індексність аналогового зображення втрачається, світло більше не залишає прямого відбитка на плівці, а інформація натомість кодується (Daly, 2008). Так, найбільш показовим прикладом подібної естетики є «Російський ковчег» (2003) — 87-хвилинна кінострічка, яка, по суті, є безперервним кадром, відзнятим режисером О. Сокуровим не в ручному, реалістичному стилі, а з допомогою цифрового зображення у зв'язку з «ною здатністю передавати час єдиним безперервним потоком» (Martin, 2008). Слідом за А. Базеном, який в «Онтології фотографічного образу» не приховував захоплення об'єктивністю машини, завдяки чому «вперше образ світу формується автоматично, без творчого втручання людини» (Bazin, 1971, p. 15), О. Сокуров теж посилається на автономію камери. Однак допоки, за словами П. Метьюза, «окремі режисери розрізали

безперервну повноту реального, накладаючи на нього стиль і значення» (Matthews, 1999), ці спроби нагадували нездоланий квест. Схожим чином Ш. Кьюбітт пояснює концепцію, згідно з якою чистота й правдивість пікселя анігілюються розрізом, який ініціює «предестинацію»: монтаж розділяє елементи апарата так, що суб'єкт (я) здатен оволодіти камерою-проектором як об'єктом (Cubitt, 2004, p. 67). За цією логікою змонтований кадр виступає формою контролю та зв'язку режисера з машиною, тоді як немонтаж звільняє камеру та може допомогти втілити бачення А. Базена щодо об'єктивної машини, де упередження кінорежисера зведені до мінімуму. Повертаючись до О. Сокурова, потрібно наголосити, що попри ретельно зрежисований дальній план йому були непідконтрольні всі фактори, а за умови того, що архітектура Ермітажу забезпечувала власну мізансцену та індексальний зв'язок, глядачі вільно блукали довгим кадром, так, як їм заманеться, і це, власне, заклало підвалини альтернативного стилю в кінематографі з меншим контролем і більшою інтерактивністю.

Спочатку Ж. Дельоз на прикладі «Хроніки одного кохання» М. Антоніоні (1950) називає автономію камери «стилістичним тропом» (Deleuze, 1989), а згодом Л. Манович пише про перетворення комп'ютера з аналітичної машини на «ткацький верстат Жаккара — медіасинтезатор і маніпулятор» (Manovich, 2001, p. 26), тим самим підводячи до ідеї звільнення камери від суворих нарративних норм завдяки її альянсу з комп'ютером. Режисери-новатори, опанувавши нові цифрові технології, закладають підвалини для трактування естетики через алгоритм, початковий набір умов, структурований автором, але відтворюваний без нагляду. Деякі прогресивні режисери експериментували з незалежністю комп'ютера / камери, відкриваючи нові можливості для мізансцени, мінімізуючи суб'єктивність автора та досліджуючи алгоритмічні й архітектурні форми. Приміром, іранський режисер А. Кіаростамі експериментує з мобільною неконтрольованою камерою у фільмі «Десять» (2002), де мізансценою та рухом камери керують техніка автомобіля та рух Тегерана, а не режисер чи оператор. Як зазначав А. Мант у статті «Цифровий Кіаростамі», кадри об'єднуються відповідно до

чіткої моделі повторення та варіації як знімків камери в межах десяти «модулів», так і між модулями (Munt, 2006). Естетична та стилістична грайливість досягається завдяки простоті й відносно низькій вартості цифрових технологій, які сприяють експериментам і новим комбінаціям антропологічно-машинної інтеракції. Одним із таких експериментів можна вважати роботу відомого данського режисера Л. фон Трієра з новою системою камер під назвою "Automavision", яка, до речі, отримує нагороду за операторську роботу у фільмі «Найголовніший бос» (2006). Комп'ютерний алгоритм рандомно змінює нахил, панорамування, фокусну відстань і/або позиціонування камери та запис звуку, у результаті чого отримуємо, за словами Л. Фелперін, «багато невпорядкованих композицій, іноді з головами суб'єктів унизу або збоку екрана» (Felperin, 2006), що створює комічну та дисонуючу з контекстом атмосферу. Експериментування Л. фон Трієра зводиться до автоматизації тих аспектів стилю, які характерно ідентифікують автора, що, відповідно, передбачає трансформацію ідеї та естетики авторського кіно. Так, комп'ютеризована рандомність Automavision забезпечує більшу автономію машини, оскільки позбавляє режисера права диктувати, куди ми дивимося, і надає повноваження алгоритму. Незважаючи на те, що ці фільми відомих режисерів не є мейнстрімом, однак вони вказують на потенціал використання камери як співавтора та співрежисера, що неможливо у випадку кінокамери, де взаємозв'язок за допомогою, наприклад, довжини бобіни, розміру та неможливості програмування був взаємозв'язком контролю між режисером і камерою (Daly, 2008).

Якщо традиційна граматики фільму базується на переходах між повністю сформованими фотографічними об'єктами (кадрами) та маніпуляціях з ними (монтаж), то, як стверджує Дж. Янгблад, «в електронному кінокадр — це не об'єкт, а часовий сегмент» (Shaw & Weibel, 2003, p. 156), який не потребує переходу шляхом транспозиції / зіставлення. На комп'ютері можна тримати відкритим більше одного вікна, виконувати багато завдань і слідувати складному порядку, не зумовленому каузальністю. За допомогою

комп'ютерного редагування нові режими монтажу стали зручнішими й за цих умов легше виконувати маніпуляції в межах кадру. Раніше розділений екран та зворотна проекція ускладнювали ці процеси й залишилися «спецефектами» або трюками на відміну від органічного стилю. Те, що прийнято нині називати естетикою веббраузера, або ж вебестетикою (Web Browser Aesthetic, Web Aesthetics), залежить від програмного забезпечення нелінійного монтажу та глядацького досвіду в контексті цифрової аудіовізуальної культури (Hinterwaldner & Hönigsberg, 2021). Власне, Ж. Дельоз описував цей спосіб перегляду як змінну функцію екрану, коли «зображення постійно розрізається на інше зображення, друкується крізь видиму сітку, ковзає поверх інших зображень у «невпинному потоці повідомлень» і сам кадр схожий не на око, а на перевантажений мозок, який нескінченно поглинає інформацію» (Deleuze, 1989, p. 267). Зрештою когнітивна робота, ініційована цією формою, меншою мірою передбачає візуальний досвід (показати та репрезентувати), а більшою мислинневій досвід, пов'язаний з переданням інформації. А. Гелловей у зв'язку із цим міркує про послаблення монтажу як стилю-гегемона та паралельно обговорює збільшення використання альтернативних типів монтажу, які він називає «пролептичним» монтажем, де, приміром, фактичний екран розділений на квадранти (Galloway, 2007). Зпоміж іншого, йдеться про фільм «Часовий код» М. Фіггіса, де зйомки відбуваються в режимі real time в чотирьох місцях, і фільм транслює кожен такий субфільм одночасно на екрані, розділеному на чотири квадранти. Звук переходить між квадрантами, певною мірою спрямовуючи увагу глядача з однієї історії на іншу, що засвідчує про вихід цієї форми кіно за межі базенівської концепції «особистого вибору».

Пролептичний монтаж конституює інтерактивну естетику кіно, а ще новий досвід імерсії та дієгетичної темпоральності, коли глядач має щомиті вирішувати, куди дивитися й що чути. Якщо, за словами Т. Доув, у фільмі монтаж переміщує в часі, то інтерактивний досвід містить певний розрив (Shaw & Weibel, 2003, p. 236). Неможливо бути повністю залученим до одного екрану, адже увага дрейфує та переключається

на інші, у зв'язку із чим, розум змушений створювати когнітивні мізансцени, що імітує наш досвід роботи з новими медіа та особливо відеоіграми, де екран також розділений на секції або передбачає накладення з різними одночасними точками зору чи інформацією. Примітно, що Л. Манович таку естетику багатовіконного кіно називає макрокіно (*aesthetic of multi-window cinema as macro-cinema*), апелюючи до плюралізму культурних форм у межах цього формату (Manovich, 2005). А. Галловей теж вважає цей стиль кращим за монтаж у часі, особливо для розуміння функціонування сучасного середовища «синхронних, різноматичних інформаційних мереж», яке він серед іншого називає «дистрибутивною мережею як естетичною конструкцією» (Galloway, 2007). Щоб відобразити пошук, гіпертекст і вікна сучасного аудіовізуального середовища, креативні кінематографісти розробили нові режими синтезу рухомих зображень, звуку, графіки та тексту. Пролептичний монтаж уможливорює гібридну функцію екрану, поєднуючи кіноекран з інтерфейсом комп'ютера.

Тотальне впровадження цифрових посередників (*digital intermediary*) в аудіовізуальному ландшафті безпосередньо стосується також кінематографу, адже за їхньою допомогою оцифровується будь-який запис і потім здійснюються різні маніпуляції зображеннями на комп'ютері, що передбачають зміну кольору та інших характеристик зображення. На початку нового XXI ст. той же Л. Манович помітив, що ці посередники найчастіше використовуються для нетрадиційних спецефектів, компонування всередині кадру і під час монтажу між кадрами. Так, компонування дозволяє поєднати анімацію з живою дією, з легкістю схоплювати цю дію, розбирати й рекомбінувати, створюючи гібридне рухоме зображення (Manovich, 2001, р. 136–160). Дематеріалізація камери, яка перестає співіснувати просторово й темпорально зі світом, детермінує нові естетичні стилі, які завдяки гібридності цифрових зображень виходять за межі кіновізуальності. Приміром, режисер Д. Фінчер вдається до фотограмметрії, щоб записувати та маніпулювати простором. Власне, сам метод був розроблений у Франції в XIX ст. для створення топографічних карт, а техніка передбачає накладання кількох фотографій одна на одну для

створення тривимірного фотографічного зображення, яким можна маніпулювати, поєднуючи зі згенерованими на комп'ютері зображеннями, а ще віртуально масштабувати та створювати різні ракурси в гібридному просторі (Dussere, 2006). Цікаво, що П. Дебевек, будучи аспірантом, ще в 1997 р. вперше в Каліфорнійському університеті в Берклі застосував метод фотограмметрії для створення короткометражного фільму "Campanile", який надихнув Дж. Гаеду на вдосконалення техніки для «Матриці» (1999), на використанні моделювання та рендерингу на основі зображень під час проєктування рухів акторів (Manovich, 2006).

Таким чином, з одного 3D-зображення створюють незліченну кількість зображень з різних точок зору (саме це мав на увазі Е. Кушо, трактував його як «зображення в силі зображення» (Couchot, 1984)). Завдяки цьому, за словами Е. Дуссере, у кінострічці «Бійцівський клуб» різниця між кінематографією та мізансценою повністю зникає (Dussere, 2006). Використання фотограмметрії чітко демонструє розмиття дизайну відеоігор й ракурсів, інтерфейсу користувача комп'ютера та традиційних кінематографічних форм. На прикладі деяких більш стилізованих азіатських кінофільмів початку XXI ст. помітно синтез елементів аніме та відеоігор із живою дією («Будинок літаючих кинджалів» (2004), «Герой» (2002), «Кунг-фу» (2004) та ін.). Завдяки тому, що ці кінофільми використовують ракурси та засоби руху у віртуальному чи гібридному просторі, характерні для відеоігор, персонажі та об'єкти можуть порушувати правила гравітації або ж традиційну перспективу об'єктиву камери. Так, викривлення реальності завдяки цифровим ефектам і використанню техніки бічного прокручування, як стверджує фахівець з азіатського кіно І. Бурума, роблять стрічки корейського режисера Пак Чан Ук (як-от «Олдбой» (2003) та «Співчуття пані Помсті» (2005)) схожими на комп'ютерні ігри (Buruma, 2006). У такий спосіб цей стиль демонструє нову візуальну естетику, радикально відмінну від класичного кіностилю, разом з тим, «реалістична» логіка фільмів, на думку Д. Родовіка, зрештою перетворюється на парадигму CGI (зображення, згенеровані комп'ютером) (Rodowick, 2007, р. 104–105).

Технологічний поступ сприяв здешевленню цифрової анімації, яка вийшла за межі великих проєктів Disney / Pixar і DreamWorks. Так, режисер Р. Лінклейтер використав ротоскопіювання у фільмах «Життя наяву» (2001) та «Затьмарення» (2006), а аніматор Б. Сабістон розробив процес, який дозволив швидко анімувати цифрове відео із живими акторами на персональному комп'ютері Macintosh, а не за допомогою професійної мережі мейнфреймів (Minor, 2004). Для «Затьмарення» створюються зображення зі зміною кольору та форми з артефактами живої дії. Комп'ютерний алгоритм керує кольорами й формами, що обертаються. Це надзвичайно добре вписується в історію з наркозалежними, які мають марення та проблеми з розрізненням реального й нереального. Невипадково теоретик кіно К. Майнор назвав ротоскопію «психоделічним пейзажем мрій» і «шлюбом між високими та низькими технологіями» (Minor, 2004), а Р. Ла Франко, описуючи застосування ротоскопії в «Затьмаренні», називає анімацію не окремим жанром, а ще одним способом розповідати історії по-іншому (La Franco, 2006). Зрештою невпинні процеси гібридизації та віртуалізації перетворюють естетику на стилістичний вибір, який можна використовувати в різних жанрах. Прикладами тут можуть бути документальний фільм «Чикаго 10», який поєднав історичні кадри з анімацією, щоб розповісти історію про Національний з'їзд Демократичної партії 1968 р., або номінант на премію «Оскар» 2008 р. «Вальс із Баширом», де під час створення документальної стрічки про пам'ять травми, А. Фолман з командою змішали телеобрази, чисту анімацію та анімацію з відеоінтерв'ю.

Висновки. Отже, підсумовуючи вищезазначене, слід наголосити, що комп'ютеризація вплинула на появу нових жанрово-тематичних утворень у межах кінематографу, породивши нові структури репрезентації, новий контент та ініціювала переосмислення ролі кіномистецтва в суспільстві. Цифрові й комп'ютерні технології звільнили кіно від необхідності певних естетичних і стилістичних тропів та мов, притаманних традиційному кіновиробництву. Оскільки кожен фільм стає цифровим, то на кіноестетику сильно впливають автоматизми, вбудовані

в цифровий інструментарій, та комп'ютерне програмне забезпечення. Етичний та духовний вибір глибокого фокуса, тривалої зйомки й запозичення концепту «неакторів» з теорії А. Базена є типовим стилістичним вибором для технологій цифрового кіно. Монтаж та індексність теж здебільшого сприймаються як вибір, а не зумовлені форматом обмеження. Комп'ютеризація камери перетворює її на співтворця і співрежисера, тим самим диктуючи нову логіку бачення мізансцени й природи авторства. Її (тобто камери) подальша дематеріалізація детермінує розвиток естетичних стилів, які завдяки гібридності цифрових зображень виходять за межі кіновізуальності й реалізму. Композиція кадру, завдяки оптимізації та більшому поширенню, змінює індексну природу кіно й дозволяє створювати гібридні візуальні форми та естетику, більш схожі за характеристиками на візуальність відеоігор і графічних романів, ніж на фотографію. Сінема 3.0 активно експериментує з новими впливами та жанровою гібридністю, що забезпечується легкістю маніпулювання цифровою формою. Тотальне впровадження цифрових посередників в аудіовізуальному ландшафті та кінематографі початку XXI ст., за допомогою яких оцифровується запис і потім здійснюються різні маніпуляції зображеннями на комп'ютері, закладає підмурок для активізації процесів гібридизації та віртуалізації надалі, що перетворюють кіноестетику на стилістичний вибір у різних жанрах.

Перспектива подальшого вивчення розглянутої проблеми вбачається в поглибленні аналізу трансформації кінематографу в цифрову та постцифрову епоху саме крізь призму постнекласичної теорії кіно. Пропонується на цьому тлі розглянути аргумент про «смерть кіно», що активізував жваві дискусії в колі західних кінокритиків й експертів, які також обговорюють діалектику критики цього аргументу. Важливо зрозуміти та обґрунтувати, чому саме кінематограф не зник в епоху цифрових технологій і все ще існує як живий вид мистецтва. Проте вплив і труднощі, з якими зіткнеться кінематограф у результаті цифрових змін наступних років та десятиліть, є дійсно величезними, а тому аргумент про «смерть кіно» справді відображає певний

аспект кризи, з якою стикається ця аудіовізуальна екосистема на сучасному етапі. Також перспективним напрямом подальших досліджень є змістовні трансформації фільмів (ціннісні орієнтації кіновидовища), заради яких відбуваються

ці зміни, взаємовідносини / залежність між авторським задумом (кінематографом загалом), майстерністю режисера й глядацькими смаками, зміщення ролей між цими учасниками кінопроцесу на сучасному етапі тощо.

Список посилань

- Зубавіна, І. Б. (2008). Метаморфози статусу реального в кінематографі доби цифрових технологій. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 1, 205–219.
- Печеранський, І. П. (2023). Конвергенція технологій і творчих рішень під час створення візуального образу в кіноіндустрії: аналіз екосистемних зв'язків. *Культурологічна думка*, 24, 36–45.
- Argy, S. (2005, May). The Evolving Process of Taking Dv to Film. *American Cinematographer*, 94–97.
- Bazin, A. (1971). The Ontology of the Photographic Image. In H. Gray (Compiler, Translator), *What Is Cinema?* (Vol. 2, pp. 9–16). University of California Press.
- Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution. *Jstor*, 100, 99–114.
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. Schocken Books.
- Buruma, I. (2006, April 9). Mr. Vengeance. *The New York Times Magazine*, 34–39.
- Chen, Ch. (2022). New Aesthetic Characteristics Emerging in the Digital Cinema Era. *International Journal of Education and Humanities*, 2 (1). <https://doi.org/10.54097/ijeh.v2i1.224>
- Corliss, R. (2006, March 12). Can This Man Save the Movies? (Again?). *Time*, 20, 66–72.
- Couchot, E. (1984). Image Puissance Image. *Revue d'esthétique*, 7, 123–133.
- Cubitt, S. (2004). *The Cinema Effect*. MIT Press.
- Daly, K. M. (2008). *Cinema 3.0: How digital and computer technologies are changing cinema* [Doctor's thesis, Columbia University]. Columbia University ProQuest Dissertations & Theses. <https://www.proquest.com/openview/5b7659c886fce62954aadbe70f2fab63/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Dargis, M. (2005, July 27). From Sex to Politics, All Captured on Video. *The New York Times*, July 27, sec. Arts/Cultural Desk: E1.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1985).
- Dickinson, K. (2001). Pop, Speed and The “Mtv Aesthetic” In Recent Teen Films. *Scope: An Online Journal of Film Studies*, 12. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2001/june-2001/dickinson.pdf>
- Dussere, E. (2006). Out of the Past, into the Supermarket: Consuming Film Noir. *Film Quarterly*, 60 (1), 16–27. <https://doi.org/10.1525/fq.2006.60.1.16>
- Fear, D. (2005). In the Money: The Always Surprising Danny Boyle Cashes in His Chips to Direct Millions, an Intelligent Kid's Flick. *MovieMaker*, 84–86.
- Felperin, L. (2006, September 25). The Boss of It All. Review. *Variety*. <https://variety.com/2006/film/reviews/the-boss-of-it-all-1200513071/>
- Galloway, A. (2007, April 21). *Keynote Address* [Conference presentation]. Critical Themes in Media Studies, 7th Annual Conference. New School University, New York, NY.
- Hinterwaldner, I., & Hönigsberg, D. (2021). Browser art: navigating with style. *International journal for digital art history*, 8, 39–54.
- La Franco, R. (2006, 1 March). Trouble in Toontown: Director Richard Linklater Has a Mind-Blowing Vision for a New Keanu Reeves Movie, a Scanner Darkly. Making It a Reality — That's Another Story. *Wired*, 128–132.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Manovich, L. (2005). *Softcinema: Ambient Narrative*. Elmcip. <https://elmcip.net/creative-work/soft-cinema-ambient-narrative>
- Manovich, L. (2006). Image Future. *Animation*, 1 (1), 25–44.
- Martin, A. (2008). Digital Literacy and the “Digital Society”. In C. Lankshear, & M. Knobel (Eds.), *Digital Literacies: Concepts, Policies, and Practices* (pp. 151–176). Peter Lang.
- Matthews, P. (1999). The Innovators 1950–1960: Divining the Real. *Sight & Sound*. <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/176>
- Minor, K. (2004, September). Coloring inside the Lines: Digital Animation Comes of Age. *The independent*, 47–49.
- Munt, A. (2006). Digital Kiarostami and the Open Screenplay. *Scan: Journal of Media Arts Culture*, 3 (2). http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=74

- Nong Tian Y., & Diao, G. (2023, May 18). *Research and analysis of the development of news film and television based on the integrated media environment* [Conference presentation abstract]. SHS Web of Conferences, 167, 02014. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202316702014>
- Prince, St. (2004). The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era. *Film Quarterly*, 57 (3), 24–33.
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press.
- Shaw, J., & Weibel P. (2003). *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. *Electronic Culture*. Cambridge, Mass. MIT.
- Solidoro, A., & Viscusi, G. (2020). Digital transformation and business model innovation in the film industry: the case of Movieday.it. In J. Strandgaard Pedersen, B. Slavich, M. Khaire (Ed.), *Technology and creativity: production, mediation and evaluation in the digital age*. (pp. 239–265). Palgrave Macmillan.
- Taubin, A. (2007, March 10). Panel talk. *Jonas Mekas Exhibit: The beauty of friends being together*. P.S.1, Queens, NY. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4878>
- Torun, A. (2024). Filmmaking and Video Art in the Digital Era. In Gülce Dölkeleş (Ed.), *Impact of Contemporary Technology on Art and Design*. (pp. 237–260). IGI Global.

References

- Zubavina, I. B. (2008). Metamorphosis of the status of the real in the cinema of the digital age. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky*, 1, 205–219. [In Ukrainian].
- Pecheranskyi, I. P. (2023). The convergence of technologies and creative solutions in the creation of a visual image in the film industry: an analysis of ecosystem links. *Kulturolohichna dumka*, 24, 36–45. [In Ukrainian].
- Argy, S. (2005, May). The Evolving Process of Taking Dv to Film. *American Cinematographer*, 94–97. [In English].
- Bazin, A. (1971). The Ontology of the Photographic Image. In H. Gray (Compiler, Translator), *What Is Cinema?* (Vol. 2, pp. 9–16). University of California Press. [In English].
- Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution. *Jstor*, 100, 99–114. [In English].
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. Schocken Books. [In English].
- Buruma, I. (2006, April 9). Mr. Vengeance. *The New York Times Magazine*, 34–39. [In English].
- Chen, Ch. (2022). New Aesthetic Characteristics Emerging in the Digital Cinema Era. *International Journal of Education and Humanities*, 2 (1). <https://doi.org/10.54097/ijeh.v2i1.224>. [In English].
- Corliss, R. (2006, March 12). Can This Man Save the Movies? (Again?). *Time*, 20, 66–72. [In English].
- Couchot, E. (1984). Image Puissance Image. *Revue d'esthétique*, 7, 123–133. [In English].
- Cubitt, S. (2004). *The Cinema Effect*. MIT Press. [In English].
- Daly, K. M. (2008). *Cinema 3.0: How digital and computer technologies are changing cinema* [Doctor's thesis, Columbia University]. Columbia University ProQuest Dissertations & Theses. <https://www.proquest.com/openview/5b7659c886f6e62954aadbe70f2fab63/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>. [In English].
- Dargis, M. (2005, July 27). From Sex to Politics, All Captured on Video. *The New York Times*, July 27, sec. Arts/Cultural Desk: E1. [In English].
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1985). [In English].
- Dickinson, K. (2001). Pop, Speed and the “Mtv Aesthetic” in Recent Teen Films. *Scope: An Online Journal of Film Studies*, 12. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2001/june-2001/dickinson.pdf>. [In English].
- Dussere, E. (2006). Out of the Past, into the Supermarket: Consuming Film Noir. *Film Quarterly*, 60 (1), 16–27. <https://doi.org/10.1525/fq.2006.60.1.16>. [In English].
- Fear, D. (2005). In the Money: The Always Surprising Danny Boyle Cashes in His Chips to Direct Millions, an Intelligent Kid's Flick. *MovieMaker*, 84–86. [In English].
- Felperin, L. (2006, September 25). The Boss of It All. Review. *Variety*. <https://variety.com/2006/film/reviews/the-boss-of-it-all-1200513071/>. [In English].
- Galloway, A. (2007, April 21). *Keynote Address* [Conference presentation]. Critical Themes in Media Studies, 7th Annual Conference. New School University, New York, NY. [In English].
- Hinterwaldner, I., & Hönigsberg, D. (2021). Browser art: navigating with style. *International journal for digital art history*, 8, 39–54. [In English].
- La Franco, R. (2006, 1 March). Trouble in Toontown: Director Richard Linklater Has a Mind-Blowing Vision for a New Keanu Reeves Movie, a Scanner Darkly. Making It a Reality — That's Another Story. *Wired*, 128–132. [In English].
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

- Manovich, L. (2005). *Softcinema: Ambient Narrative*. Elmcip. <https://elmcip.net/creative-work/soft-cinema-ambient-narrative>. [In English].
- Manovich, L. (2006). Image Future. *Animation*, 1 (1), 25–44. [In English].
- Martin, A. (2008). Digital Literacy and the “Digital Society”. In C. Lankshear, & M. Knobel (Eds.), *Digital Literacies: Concepts, Policies, and Practices* (pp. 151–176). Peter Lang. [In English].
- Matthews, P. (1999). The Innovators 1950–1960: Divining the Real. *Sight & Sound*. <http://old.bfi.org.uk/sightand-sound/feature/176>. [In English].
- Minor, K. (2004, September). Coloring inside the Lines: Digital Animation Comes of Age. *The independent*, 47–49. [In English].
- Munt, A. (2006). Digital Kiarostami and the Open Screenplay. *Scan: Journal of Media Arts Culture*, 3 (2). http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=74. [In English].
- Nong Tian Y., & Diao, G. (2023, May 18). *Research and analysis of the development of news film and television based on the integrated media environment* [Conference presentation abstract]. SHS Web of Conferences, 167, 02014. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202316702014>. [In English].
- Prince, St. (2004). The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era. *Film Quarterly*, 57 (3), 24–33. [In English].
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press. [In English].
- Shaw, J., & Weibel P. (2003). *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. *Electronic Culture*. Cambridge, Mass. MIT. [In English].
- Solidoro, A., & Viscusi, G. (2020). Digital transformation and business model innovation in the film industry: the case of Movieday.it. In J. Strandgaard Pedersen, B. Slavich, M. Khairi (Ed.), *Technology and creativity: production, mediation and evaluation in the digital age*. (pp. 239–265). Palgrave Macmillan. [In English].
- Taubin, A. (2007, March 10). Panel talk. *Jonas Mekas Exhibit: The beauty of friends being together*. P.S.1, Queens, NY. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4878>. [In English].
- Torun, A. (2024). Filmmaking and Video Art in the Digital Era. In Gülce Dölkeleş (Ed.), *Impact of Contemporary Technology on Art and Design*. (pp. 237–260). IGI Global. [In English].

Надійшла до редколегії 06.10.2024

І. П. Печеранський

доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та педагогіки, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

I. Pecheranskyi

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.07*
УДК 3:001.891.54-026.15(477): 7.021.2-028.26

ЕКОНОМІЧНІ МОДЕЛІ ФОРМУВАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ У КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ УКРАЇНИ В УМОВАХ ПІДВИЩЕНОЇ ТУРБУЛЕНТНОСТІ

А. М. Алфьоров

Харківська державна академія дизайну та мистецтва, м. Харків,
Україна
aza5@ukr.net

З. І. Алфьорова

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків,
Україна
al055@ukr.net

A. Alforov

Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-4491-1976>

Z. Alforova

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-4698-9785>

А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова. Економічні моделі формування аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях України в умовах підвищеної турбулентності

Розглянуто зміни в розвитку креативних індустрій України з початку російсько-української війни. Виявлено певні особливості диджиталізованих аудіовізуальних проєктів, які становлять майбутнє креативних індустрій нашої країни в умовах руйнування агресором об'єктів інфраструктури. Підкреслено необхідність диверсифікації економічних моделей формування аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях України в умовах підвищеної турбулентності. Надано характеристику основних економічних моделей, завдяки яким можлива реалізація проєктів в аудіовізуальній сфері України нині. Доведено, що ролі аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях України потребують додаткового наукового осмислення.

Ключові слова: *Україна, креативні індустрії, аудіовізуальне мистецтво та виробництво, аудіовізуальні проєкти, економічні моделі.*

A. Alforov, Z. Alforova. Economic models of the formation of audiovisual projects in the creative industries of Ukraine in conditions of increased turbulence

The purpose of the article is to understand the main economic models of the formation of audiovisual projects in the creative industries of Ukraine in conditions of increased turbulence. The object of the research is audiovisual projects in the creative industries of Ukraine in conditions of increased turbulence. The subject of the study is the main economic models of the formation of

audiovisual projects in the creative industries of Ukraine in conditions of increased turbulence.

The methodology. The research is based on the functional approach proposed by K. Gendron. The study is based on the considerations of the authors (A. Alforov and Z. Alforova) regarding the complex morphology of the modern audiovisual sphere, in which audiovisual projects are part of the actual audiovisual creative industry. The ideas of S. Cunningham, R. Florida and his colleagues, J. Hawkins, S. Galloway and S. Dunlop and others were also used.

The results. 1. The following economic models of the formation of audiovisual projects in the creative industries of Ukraine can be distinguished: the model of state financing and formation of projects; model of independent financing; studio financing model; model of partnership agreements and joint ventures; subscription and digital distribution model; model of marketing and sponsorship agreements; 2. In Ukraine, it is currently extremely difficult to use only one economic model for the formation of an audiovisual project; 3. Each stage, from concept to post-delivery and promotion of the project to the market, requires the selection of one or more of these models. Ukraine managed to preserve and develop the achievements of digitalization for production in creative industries at a distance, strengthening of international assistance for the development of creative industries and promotion of creative products to the world market; 4. The current extraordinary turbulence in our country requires creative industries to diversify economic models in the formation of audiovisual projects.

The scientific novelty of the research lies in the fact that that several dominant economic models of the modern formation of audiovisual projects in Ukraine are understood not only in the economic, but also in the art

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

history context, since today the creative industries of our country are being reformatted in conditions of increased turbulence and are looking for appropriate ways of preserving the national audiovisual industry.

The practical significance lies in the fact that the economic aspect of the development of the Ukrainian audiovisual sphere is still ignored in the domestic specialized art history literature. The material of the article may be of interest to producers, industry managers, scientists and everyone involved in the development of audiovisual projects in our country.

Keywords: *Ukraine, creative industries, audiovisual art and production, audiovisual projects, economic models.*

Постановка проблеми. Звернення до проблеми формування аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях України в умовах російсько-української війни є актуальним не лише з огляду на необхідність виводити економіку нашої країни з кризи, а й тому, що виявлення алгоритмів такого формування здатне, на наш погляд, оптимізувати їх ресурсну основу та функціонал, пришвидшити просування на світовий ринок. Нині креативні індустрії в Україні об'єднують 34 види діяльності, враховуючи візуальне мистецтво: живопис, графіку, скульптуру, фотографію; аудіальне мистецтво; нові медіа та інформаційно-комунікаційні технології: програмне забезпечення, відеоігри, цифрові технології в мистецтві (3D-друк; віртуальна, доповнена, змішана реальність тощо); дизайн, моду, архітектуру та урбаністику; рекламу, маркетинг, зв'язки з громадськістю та інші креативні послуги.

Актуальність теми. Аудіовізуальне мистецтво (кіно, телебачення, відео, анімація тощо) посідають у структурі креативних індустрій України провідне місце. Утім, у прикінцевому варіанті, майже всі креативні продукти містять аудіовізуальну складову, а їхня проєктивна природа дозволяє їх уважати аудіовізуальними проєктами (частково або повністю), тим більше, що майже всі інструменти просування цих проєктів на віртуальний ринок теж мають аудіовізуальне походження. Тому в широкому смислі

формування аудіовізуальних проєктів — це або процес виробництва аудіовізуального за своєю природою креативного продукту, або просування певного креативного продукту інструментами аудіовізуального походження. І тому звернення уваги дослідників на ті економічні моделі, завдяки яким можна формувати аудіовізуальні проєкти в креативних індустріях України в умовах російсько-української війни, є актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз публікацій та наукових досліджень з різних аспектів зазначеної проблеми дозволяє поділити масив таких джерел на кілька груп. Перша — це узагальнюючі джерела, які торкаються генези креативних індустрій як новітнього явища в культурі та економіці. У цій групі слід виокремити не лише праці С. Каннінгема, який зафіксував алгоритм трансформації культурних індустрій в креативні (Cunningham, 2002; Cunningham, 2004), Р. Флориди та його колег (Florida, 2002; Florida et al., 2008), які виявили відмінності між станом культурних та креативних індустрій. Важливі також праця Дж. Хоукінса (Howkins, 2001), у якій науковець аналізує особливості креативної економіки, дискусійна публікація С. Геловея та С. Данлопа (Galloway & Dunlop, 2007), де наводиться критика визначення культурних і креативних індустрій у державній політиці, «Термінологічний словник для сектору креативних індустрій», «покликаний підвищити грамотність представників сектору креативних індустрій» (Міністерство розвитку економіки, торгівлі та сільського господарства України, 2020, с. 16).¹

Друга група джерел — це статистика, наведена в різних аналітичних документах (українських та міжнародних), що дозволяє сформулювати певні висновки щодо динаміки змін у розвитку креативних індустрій України з початку російсько-української війни. З цієї точки зору нас зацікавили колективні дослідження, проведені в нашій країні: це розвідки «Креативні індустрії: вплив на розвиток економіки України»,

1. У цьому контексті слід означити певні міркування про термінологію. В «Термінологічному словнику для сектору креативних індустрій» (Міністерство розвитку економіки, торгівлі та сільського господарства України, 2020) відсутнє визначення «аудіовізуальний проєкт». Натомість автори словника оперують визначеннями «кінематографічний твір», «європейський кінематографічний твір», «продукт багатостороннього виробництва», «телевізійна продукція» тощо. Розуміючи логіку такої класифікації, вважаємо за доцільне наголосити саме на використанні в цій статті поняття «аудіовізуальний проєкт», яке об'єднує морфологічні ознаки різних креативних продуктів з панівною аудіовізуальною складовою.

яка підготовлена Центром аналітики зовнішньої торгівлі “Trade+” при Київській школі економіки в партнерстві з «Кімонікс Інтернешнл Інк.» на замовлення Міністерства культури та інформаційної політики України у 2021 р. (Creativity Team Ukraine, 2021), та дослідження «Креативна економіка — нова економічна епоха XXI ст.», яке теж було проведено до повномасштабного вторгнення російських агресорів в Україну консорціумом у складі: громадської організації «ГОУЛОКАЛ» у партнерстві з громадською спілкою «Центр розвитку креативної економіки» спільно з ГО «Центр розвитку ринкової економіки» (CMD-Ukraine) в межах гранту від глобальної філантропічної організації “Luminate” у 2021 р. (Рівчаченко, 2022). Після повномасштабного вторгнення в грудні 2022 р. з’явилась публікація Д. Гетманцева щодо післявоєнної стратегії підтримки державою українських креативних індустрій, на яку ми вже посилались (Гетманцев, 2022). Тут слід зазначити, що статистика не є повною, тому, наводячи в статті конкретні її цифрові дані, ми лише зазначаємо про наявність певної тенденції змін у розвитку сучасних креативних індустрій України.

Третя група джерел — публікації, у яких розглядаються певні аспекти зазначеної проблеми, а саме публікації М. Кабація, Ю. Пліковської, І. Яковенко та ін.

У своїх попередніх публікаціях ми звертали увагу на морфологічні аспекти формування аудіовізуального сектору креативної економіки України (Алфьоров & Алфьорова, 2022; Алфьоров & Алфьорова, 2023). Утім, бінарна природа явища (мистецька та бізнесово-економічна), яке досліджується, потребує звернення до саме економічної складової існування креативних індустрій у сучасній Україні, насамперед до економічних моделей формування аудіовізуальних проєктів, адже саме ці моделі в сучасних креативних індустріях України малодосліджені.

Мета статті — осмислення основних економічних моделей формування аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях України в умовах підвищеної турбулентності. **Об’єктом дослідження** є аудіовізуальні проєкти в креативних індустріях України в умовах підвищеної турбулентності. **Предмет дослідження** — основні

економічні моделі формування аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях України в умовах підвищеної турбулентності. **Завдання статті:** визначити місце аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях України; охарактеризувати зміни в розвитку креативних індустрій України з початку російсько-української війни; надати загальну характеристику основних економічних моделей, завдяки яким нині можливе формування проєктів в аудіовізуальній сфері України; виявити певні особливості диджиталізованих аудіовізуальних проєктів, які становлять майбутнє креативних індустрій нашої країни в умовах руйнування агресором об’єктів інфраструктури.

Дослідження ґрунтується на міркуваннях авторів (А. Алфьорова та З. Алфьорової) щодо складної морфології сучасної аудіовізуальної сфери, у якій аудіовізуальні проєкти є частиною власне аудіовізуальної креативної індустрії, але водночас і «двигуном» розвитку інших креативних індустрій. Саме в аудіовізуальній сфері інтенсивно відбувається диджиталізація, і аудіовізуальні інструменти необхідні не лише для створення аудіовізуальних проєктів, а й для просування їх на ринок. У статті використано загальнонаукові методи аналізу: синтез, абстрагування, узагальнення, пояснення, класифікація та ін., а також системний і функціональний методи. У цій розвідці нас цікавить саме функціональний підхід, запропонований К. Гендромом у 2012 р., коли людство ще сподівалось на збереження сталого розвитку та певну модернізацію в межах глобалізованої культури (Gengron, 2012). І хоча через десятиріччя ситуація динамічно змінилась, утім певні ідеї цього дослідника можуть стати в нагоді під час оптимізації діяльності креативних індустрій в умовах підвищеної турбулентності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Турбулентна соціальна та економічна ситуація в Україні, яка бореться за власну незалежність і виживання, є вкрай складною. Між тим, з 2014 р. по 2022 р., коли лише починалась російська агресія проти України, стан українських креативних індустрій демонстрував позитивну динаміку. У 2019 р. креативні індустрії нашої країни згенерували 3,94 % доданої вартості

в Україні (€117 млрд), забезпечили роботою 352 тис. людей, або 3,6 % зайнятих осіб. Найбільші креативні сектори за обсягом створеної доданої вартості — ІТ; реклама, маркетинг та PR; *аудіовізуальний сектор*; архітектура; видавнича справа. Частка доданої вартості креативних індустрій в економіці України у 2019 р. була співмірна з часткою креативних індустрій в економіці Німеччини. Експорт креативних товарів становив \$0,51 млрд, а експорт послуг — \$5,4 млрд (лідером є комп'ютерні послуги). Експорт креативних послуг у 2019 р. становив 30 % загального експорту послуг (Дослідження про економічний вплив, 2019). У 2020 р. креативні індустрії України згенерували 4,2 % доданої вартості в Україні (\$132 млрд), забезпечили роботою 360 тис. людей, або 4 % всіх зайнятих осіб (Ніколаєва та ін., 2021). Згідно з аналітичною довідкою щодо обчислення економічних показників у сфері креативних індустрій, підготовленої Директоратом креативних індустрій Міністерства культури України у 2018 р., частка доданої вартості (за витратами виробництва суб'єктів господарювання, за видами економічної діяльності, які належать до креативних індустрій України) неухильно зростала — з 2,97 у 2013 р. до 3,86 у 2018 р. (Міністерство культури України, Директорат креативних індустрій, 2018). Аудіовізуальний сектор України розвився у кількох ключових напрямках: інтеграції з європейським та міжнародним ринками; розвитку внутрішнього ринку й культурного туризму з акцентом на унікальній культурній ідентичності тощо, опанування інноваційними технологіями.

З початком «гарячої фази» війни стан культури України значно погіршився. У січні–березні 2022 р. на 60 % зменшилася загальна кількість платників податків, а на 41 % — обсяг задекларованих доходів у сфері креативних індустрій проти аналогічного періоду 2021 р. Зменшення кількості платників податків та обсягу доходів було притаманне всім секторам у сфері креативних індустрій (Міністерство культури та інформаційної політики України, Creativity Ukraine, 2022). Ця ситуація стала відмінною від ситуації під час пандемії, коли найбільше втрат зазнали «контактні» сектори, натомість інші продовжували зростати. Утім, як зазначалось, на 16 % зріс

загальний обсяг податкових надходжень до зведеного бюджету у сфері креативних індустрій у I кварталі 2022 р. на противагу I кварталу 2021 р. Понад половина цього приросту виникла внаслідок зростання надходжень єдиного податку ймовірно у зв'язку із закриттям підприємств і сплатою боргів. Найбільші платники податків — ІТ, реклама, кіно, архітектура, які разом сплачують понад 90 % податкових надходжень (там само, 2022).

Український культурний фонд провів чотири хвили досліджень стану культурної сфери України під час «гарячої фази» війни з РФ. У червні 2024 р. УКФ реалізував вже четверту хвилю дослідження стратегій адаптації культури та креативних індустрій до умов війни (Український культурний фонд, 2024, червень). Перша хвиля дослідження відбулася в листопаді 2022 р. (Український культурний фонд, 2022, листопад), друга — у червні 2023 р. (Український культурний фонд, 2023, червень), третя — у грудні 2023 р. (Український культурний фонд, 2023, грудень). За звітом УКФ, четверта хвиля опитування експертів засвідчила, що оцінка стану української сфери культури не зазнала суттєвих змін порівняно з попередніми хвилями дослідження. Так, переважна більшість респондентів зазначила, що нині стан культури є задовільним (41,3 %) або поганим (41,1 %), лише 5,7 % називають його добрим (Український культурний фонд, 2024, червень). Ця суб'єктивна оцінка експертів підтверджується статистикою прибутків від креативних індустрій України, адже, за даними Українського центру культурних досліджень, у 2023 р. задекларовані доходи та сплачені податки сфери *креативних індустрій* впали на 50 %. (Cultural Relations Platform, Генеральний директорат з питань освіти, молоді, спорту та культури Європейської Комісії, 2024).

Утім, попри складнощі, у нашій країні на основі системних досліджень формуються тактика та стратегія адаптації культури України до ситуації підвищеної турбулентності під час війни. Одну з провідних ролей у відновленні позитивної динаміки розвитку креативних індустрій України загалом та аудіовізуального підсектору зокрема відіграє диверсифікація економічних моделей формування аудіовізуальних проєктів у креативних індустріях нашої країни.

Які ж економічні моделі формування аудіовізуальних проєктів впливають на формування аудіовізуальних проєктів в Україні? Наведена нами класифікація економічних моделей базується на різних способах фінансування виробництва креативного продукту, серед яких: державне фінансування, незалежне фінансування, студійне фінансування, фінансування на основі партнерських угод та спільних підприємств, передплати та цифрової дистрибуції, маркетингових та спонсорських угод. Окрім способу фінансування, кожна модель передбачає також такі компоненти: вимоги до бюджетування, стратегії з розповсюдження, умови маркетингування.

Функціонально *модель державного фінансування* формування аудіовізуальних проєктів в Україні можна вважати панівною з кількох причин: 1. Диджиталізований ринок аудіовізуальних проєктів в Україні є вкрай «молодим», хоча і динамічним, тому державне регулювання процесів у креативних індустріях ще є доволі значним; 2. Ситуація російської агресії в нашій країні певним чином підірвала існування багатьох бізнесових структур, враховуючи й виробничо-бізнесові організації в аудіовізуальній сфері, тому без допомоги держави їм існувати доволі складно. 3. В Україні сформувались певні державні інституції (Держкіно, УКФ тощо), через які втілюється культурна та інформаційна політика і які модерують отримання державної фінансової допомоги на реалізацію державних завдань у цій сфері. Основними шляхами отримання частки державного фінансування на формування аудіовізуальних проєктів є гранти, податкові пільги та спеціальні фонди для підтримки культури й мистецтва. Бюджетування за цією моделлю часто передбачає виділення коштів на конкретні статті видатків, що може обмежувати гнучкість бюджету. Фокус стратегій розповсюдження креативного продукту зосереджується на культурних і соціальних цілях (поширення може бути орієнтоване на освітні та культурні ініціативи, включаючи покази на фестивалях і в культурних установах).

Маркетинг у такій економічній моделі базується на доволі широкій цільовій аудиторії та співробітництві з державними інституціями. Одним з таких позитивних прикладів стала

стратегія УКФ та його грантових програм, які підтримують аудіовізуальну сферу. Так, у Києві 19 березня 2024 р. проходив VII Міжнародний форум «Креативна Україна. Переосмислення. Культура». Організаторами заходу були МКІП та Український центр культурних досліджень спільно з “Design of Changes” та “Design4Ukraine” у партнерстві з групою «Нафтогаз» та Федерацією роботодавців нафтогазової галузі. Форум відбувався за підтримки УКФ, Представництва ЄС в Україні та Офісу розвитку креативних індустрій при МКІП. На цьому заході його учасники зафіксували не лише успішний розвиток креативних індустрій у воюючій з російським агресором Україні, а й обговорили співробітництво української держави (та її інституцій) з бізнес-структурами країни.

Окрім цього, за звітністю УКФ за 2023 р. пріоритетними секторами грантової підтримки стали візуальне мистецтво, аудіальне мистецтво, аудіовізуальне мистецтво, перформативне та сценічне мистецтво, культурні та креативні індустрії (кроссекторальні проєкти). Більшість проєктів було реалізовано за підтримки УКФ в Україні (204), за кордоном — лише 9 проєктів. Серед областей України у 2023 р., з яких були подані заявки на гранти в УКФ, лідирували Київ та Львівська область (відповідно, 799 було подано заявок в Києві, реалізовано з них — 89; У Львівській області подано 203 заявки, реалізовано — 31) (Український культурний фонд, 2023). У червні 2024 р. Український культурний фонд прийняв заявки на ЛОТ «Короткострокові культурно-мистецькі проєкти» в межах грантової програми «Відновлення культурно-мистецької діяльності» для створення умов для вироблення ними актуальних культурно-мистецьких продуктів, які в умовах російської агресії проти України війни стають основою ідентичності та прогресивної культури на національному рівні, а на міжнародному рівні є інвестиціями в імідж та позиціювання країни у світі (Семьонова, 2024). Прикладом державного фінансування через спеціальні фонди можна вважати грантову програму “Per Forma” для українських проєктів у сфері перформативних мистецтв за підтримки “Performing Arts Fund NL” і Міністерства освіти, культури та науки Нідерландів. Ця грантова

програма реалізовуватиметься на цифровій віртуальній платформі “Kyiv Contemporary Music Days” (КСМД) (Яковенко, 2024).

Таких прикладів за роки російсько-української війни можна навести багато. Однак слід зазначити, що і сама держава потребує фінансової підтримки від міжнародної спільноти. На основі результатів картування Європейська Комісія ще в листопаді 2022 р. провела консультації з 25 представниками культури, які репрезентували ключові державні, громадські та приватні інституції з різних секторів ККІ та різних регіонів України. Було зазначено, що «Культуру слід розглядати в довгостроковій перспективі, а не як інструмент для виправлення недоліків інших секторів у короткостроковій перспективі. Культурні простори повинні виходити за межі своїх традиційних послуг» (Cultural Relations Platform, Генеральний директорат з питань освіти, молоді, спорту та культури Європейської Комісії, 2024). Професійна спільнота, долучена до формування аудіовізуальних проєктів, з 2023 р. вимагає від Кабінету Міністрів України включити галузь культури та креативних індустрій до оголошеної Європейським Союзом чотирирічної програми підтримки відновлення, відбудови та модернізації України. Її схвалив Європарламент 17 жовтня 2023 р. Запропонований ЄС Фонд допомоги Україні передбачає реалізацію нового інструменту під назвою “Ukraine Facility”. За допомогою нього Україні протягом 2024–2027 рр. виділять € 50 млрд. у вигляді грантів та позик на відновлення. У «кошик відновлення» входять і підтримка України в аудіовізуальній сфері як украї важливий для збереження національної ідентичності нашого народу (Кабачій, 2023). Зрозуміло, що важливим аспектом державного фінансування аудіовізуальних проєктів в умовах війни є підтримка тих проєктів, які сприяють єдності нації, патріотизму та розумінню подій, що відбуваються в країні.

Модель незалежного фінансування, яка розпочала формуватись у нашій країні ще в 1990-ті рр., нині включає фінансування аудіовізуальних проєктів приватними інвесторами, невеликими компаніями чи фондами. Незалежні виробники часто шукають зовнішнє фінансування через партнерства, краудфандинг чи фонди підтримки

аудіовізуального мистецтва в Європі та у світі загалом. Частиною такої моделі є фінансування через сформовану в ЄС широку мережу краудфандингових платформ під певні алгоритми існування аудіовізуального проєктування. Умови бюджетування за такої моделі передбачають або обговорення умов з інвестором, включаючи частку прибутку та контроль над проєктом, або (за краудфандинга) бюджет може формуватися на основі очікувань від аудиторії та їхньої готовності фінансувати проєкт. Стратегія поширення креативного продукту може бути агресивнішою з акцентом на прибуток, включаючи широкий прокат у кінотеатрах та продаж прав на міжнародному ринку. Стратегія поширення за краудфандинга часто базується на попередньому залученні спільноти, що може передбачати спеціальні покази для тих, хто підтримав проєкт. При цьому маркетинг може стати частиною продукту, налагоджувати довгострокові відносини із цільовою аудиторією та надавати ексклюзивні пропозиції для постійних споживачів.

Модель незалежного фінансування аудіовізуальних проєктів стає особливо актуальною в умовах економічної турбулентності, коли традиційні джерела фінансування можуть бути менш доступними або менш надійними у зв'язку з фінансовими кризами або економічною нестабільністю. Реалізація цієї моделі в умовах підвищеної економічної невизначеності в Україні відбувається або через залучення інвестицій від приватних осіб та компаній, або через краудфандинг та меценатство. Останній варіант фінансування є особливо корисним для малобюджетних незалежних аудіовізуальних проєктів, які можуть не мати доступу до традиційних джерел фінансування. Прикладом може бути історія створення студією “Podoba Interactive” сюжетноорієнтованої дослідницької гри “Back to Hearth”. У ній користувачам потрібно буде відновлювати традиційні українські хати в покинутому лісовому поселенні, яке спустошило Лихо. «Головному герою треба розібратися з наслідками трагедії, полагодити всі ушкодження, привести до ладу кожную оселю. Створить затишок у домі, щоб повернути мешканців додому», — йдеться в описі гри на Steam (Поліковська, 2023). Утім, і масштабніші аудіовізуальні

проекти в Україні долучають краудфандинг для фінансування. Наприклад, краудфандинг аудіовізуальних проєктів (таких як фільми, серіали чи відеоігри) стає дедалі популярнішим способом фінансування в Україні. Можна навести ще кілька успішних прикладів: фільм «Атлантида» (2019) В. Васяновича (В. Васянович зібрав кошти на завершення фільму через платформу “Kickstarter”), фільм «Захар Беркут» (2020) А. Сейтаблаєва, який теж залучав кошти через краудфандинг. Деякі українські студії розробки відеоігор також використали краудфандинг для фінансування своїх проєктів. Наприклад, гра “Pathologic 2” від студії “Ice-Pick Lodge” частково фінансувалася через Kickstarter, що дозволило розробникам завершити гру. Ці приклади показують, що краудфандинг стає важливим інструментом для українських аудіовізуальних проєктів, допомагаючи їм не лише отримати фінансування, а й привернути увагу до своїх творчих ідей як у самій країні, так і за її межами.

У моделі студійного фінансування студії чи великі виробничі компанії фінансують проєкт повністю або частково. Вони можуть використовувати власні кошти або залучати інвестиції від сторонніх інвесторів. Студії зазвичай контролюють процес виробництва, дистрибуції та маркетингу проєкту. Прикладом може стати позитивна колаборація креативної агенції “Drama Queen” та відомого бренду “Etnodim”. “Drama Queen” зняла відео для цього бренду, яке стало частиною кампанії нової колекції «Своя сорочка». Ролик присвячено пошуку власного коріння та усвідомлення ідентичності. Ця кампанія досліджує регіональні особливості південно-східних регіонів України. Ролик знімали на кількох локаціях у Києві, Парижі та Карпатах разом зі студією продакшену “tvlab” (Пасічник, 2024).

Згідно з моделлю партнерських угод та спільних підприємств, формування аудіовізуальних проєктів відбувається за умови об'єднання виробниками своїх ресурсів та можливостей для експертизи щодо фінансування. Використання зазначеної моделі дозволяє знизити ризики та розподілити відповідальність між партнерами. Ця модель у сучасній Україні найбільше використовується в кіновиробництві. Спільне кіновиробництво (коопродукція) в кіноіндустрії

стало вже звичним процесом. Окрім спільного кіновиробництва, також практикується спільне просування фільмів України на фестивалі з метою популяризації мистецького продукту та потенційної його дистрибуції. Можна назвати кілька прикладів реалізації такої моделі:

1. «Вулкан» (2018) реж. Р. Бондарчука (коопродукція України, Німеччини та Монако), який був високо оцінений критиками за його оригінальний підхід та художнє виконання; стрічку нагороджено призами на кількох міжнародних кінофестивалях, зокрема головним призом на Одеському міжнародному кінофестивалі.

2. «Додому» (2019), реж. Н. Алієва (коопродукція України з Туреччиною). Стрічку було обрано як українську заявку на премію «Оскар» у номінації «Кращий іноземний фільм».

3. «Мої думки тихі» (2019) реж. А. Лукіча (коопродукція України з Латвією). Кіно стало хітом на багатьох кінофестивалях, включно з “Karlov Vary International Film Festival”.

4. «Атлантида» (2020) реж. В. Васяновича. Фільм став прикладом успішної коопродукції України з Францією та Німеччиною. Кінокартина здобула безліч нагород на міжнародних кінофестивалях, включаючи приз «Горизонти» на Венеціанському кінофестивалі, та привернула увагу до проблем екологічної та соціальної катастрофи на Донбасі.

5. «Носоріг» (2021) реж. О. Сенцова (коопродукція України з Польщею та Німеччиною) отримав позитивні відгуки на міжнародних кінофестивалях.

На сьогодні «в роботі» як коопродукція перебувають ще кілька кінопроєктів, і це ще раз підтверджує продуктивність зазначеної економічної моделі формування аудіовізуальних проєктів.

Українська аудіовізуальна креативна індустрія за останні роки активно впроваджує модель передплати та цифрової дистрибуції, що сприяє її зростанню та збільшенню аудиторії. Серед аудіовізуальних проєктів, які становляться завдяки цій моделі, є як фільми, так і ТБ-серіали та відеоігри, наприклад:

– «Кіборги» (2017). Фільм про захист Донецького аеропорту продовжує залишатися популярним завдяки таким цифровим платформам, як “Netflix”, “Megogo” та “Takflix”;

- «Крути 1918» (2019). Історичний фільм про бій під Крутами також доступний на кількох цифрових платформах, зокрема “Megogo” та “Oll.tv”;
- «Заборонений» (2019). Біографічна кінокартина про Василя Стуса, цифрову підписку на яку оформлено на платформі “Oll.tv”;
- «Мої думки тихі» (2019). Стрічка доступна на цифрових платформах для дистрибуції фільму, включаючи “Takflix” — українську платформу для онлайн-прокату фільмів;
- «Перші ластівки» (2019–2020). Телевізійний серіал, успішний проект «Нового каналу», який також використовує модель передплати та цифрову дистрибуцію, доступний на платформі “1+1 Video” та YouTube;
- «Спіймати Кайдаша» (2020). Телесеріал став одним із найуспішніших українських аудіовізуальних проєктів останніх років. Серіал доступний для перегляду на платформі “1+1 Video”. Серіал також можна переглянути на платформі «Київстар ТВ».

Отже, використання моделі цифрової підписки дозволяє не лише збільшувати кількість глядачів, а й забезпечувати доступність українського контенту на міжнародному рівні.

Ще одна модель — *модель маркетингових та спонсорських угод* — часто використовується для фінансування аудіовізуальних проєктів через рекламні контракти та спонсорські угоди з брендами та компаніями. Бюджет складають спонсори, вони ж формують (або затверджують) і стратегію розповсюдження креативного продукту. Український бренд “Ptashatam” підготував ляну колекцію текстилю під назвою “Contra spem spero!” до дня народження Лесі Українки (З’явилася колекція текстилю, 2024), Український бренд “byMe” презентував колекцію «Березіль», натхненну українським режисером, актором та драматургом Лесем Курбасом і його театром. Під час роботи над колекцією команда бренду п’ять місяців досліджувала архіви Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, а також вивчала літературу, пов’язану з діяльністю Леся Курбаса та «Березоля» (Український бренд представив колекцію..., 2024). Обидва бренди планують аудіовізуальні проєкти для популяризації цих креативних продуктів. Якщо звернутись до практики власне кіно та телеіндустрії в

Україні, то, до прикладу, для телесеріалу «Спіймати Кайдаша» не лише оформлювалась угода партнерства з медіагрупою “1+1”, яка включала рекламу на телевізійних каналах та платформах групи (були створені інтерактивні пости, трейлери та інтерв’ю з акторами та розміщені на відеохостингах Facebook, Instagram, YouTube), а й серіал спонсорувався кількома великими українськими брендами, такими як “Roshen” та “Kyivstar”, що дозволило залучити додаткове фінансування та поліпшити якість виробництва. Серіал «Перші ластівки» формувався також частково на кошти від спонсорських угод з мобільним оператором “Vodafone Ukraine”, що включало просування через мобільні сервіси та надання бонусів глядачам серіалу. Окрім цього, цей серіал був підтриманий грантом від Українського культурного фонду. Угода з прокатною компанією “Filmharmonia” забезпечила фільму «Мої думки тихі» ефективне поширення фільму. Для зйомки фільму «Крути 1918», окрім отримання грантів та фінансування від Українського державного агентства з питань кіно та Міністерства культури, були залучені кошти від спонсорських угод з українськими компаніями, такими як «Нова пошта» та «Укрзалізниця», які надали фінансову підтримку та логістичну допомогу. А співпраця знімального колективу фільму «Кіборги» з благодійним фондом «Повернись живим» допомогла у його фінансуванні та просуванні; угода з корпоративним партнером — «ПриватБанком» — забезпечила додаткове фінансування та ресурси для проєкту.

Висновки. Підсумовуючи, можна констатувати, що в Україні нині вкрай складно використовувати лише одну економічну модель для формування аудіовізуального проєкту. Кожний етап, від концепції до постпродакшену та просування проєкту на ринок, потребує вибору однієї або кількох таких моделей. Україні вдалось зберегти та розвинути досягнення цифровізації для виробництва в креативних індустріях на відстані, посилення міжнародної допомоги для розвитку креативних індустрій та просування креативних продуктів на світовий ринок. Нинішня екстраординарна турбулентність у нашій країні вимагає від креативних індустрій диверсифікації економічних моделей у формуванні аудіовізуальних проєктів.

Перспектива подальших досліджень зазначеної проблеми полягає у виявленні креативного потенціалу конкретних секторів креативних індустрій.

Список посилань

- Anonymous. (2024, Лютий 24). З'явилася колекція текстилю за квітковими мотивами поезії Лесі Українки. *Читомо*. <https://chytomo.com/z-iavylasia-kolektsiia-tekstyliu-za-kvitkovymu-motyvamym-poezii-lesi-ukrainky/>
- Creativity Team Ukraine. (2021). *Креативні індустрії та їхній внесок у економічний розвиток*. <https://ciau.org.ua/novyny/kreatyvni-industrii-ta-ikhniy-vnesok-u-ekonomichnyu-rozvytok/>
- Cultural Relations Platform, Генеральний директорат з питань освіти, молоді, спорту та культури Європейської Комісії. (2024). *Культура та креативні індустрії в Україні*. (А. Карнаух & К. Кравчук, Підгот. звіт). <https://www.cultureinexternalrelations.eu/wp-content/uploads/2024/07/DGEAC-CRP-UA-Report-July-2024-UA.pdf>
- Алфьоров, А. М., & Алфьорова, З. І. (2023). Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії: постановка проблеми. *Культура України*, 81, 34–40. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.04>
- Алфьоров, А. М., & Алфьорова, З. І. (2022). Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України*, 77, 7–18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>
- Гетманцев, Д. (2022, Грудень 2022). Роль креативних індустрій в економіці післявоєнної України. Як держава буде підтримувати креативні індустрії під час відновлення України. *Українська Правда*. <https://www.epravda.com.ua/columns/2022/12/21/695268/>
- Кабачій, М. (2023, Жовтень 25). Від уряду вимагають включити культуру в програму фінансування ЄС з відбудови України. *Українська Правда. Життя*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/10/25/257207/>
- Мельник, К. (2024, Лютий 12). Український бренд byMe представив колекцію на честь Леся Курбаса. *Village*. <https://www.village.com.ua/village/service-shopping/style-news/347677-brend-byme-predstaviv-kolektsiyu-nachest-lesya-kurbasa>
- Міністерство культури та інформаційної політики України, Creativity Ukraine. (2022). *Податкові надходження у сфері креативних індустрій України: I квартал 2022 р. проти I кварталу 2021 р.* <https://drive.google.com/file/d/1XM6XO2zZMbiPhdUCuCuOpUg13jEVbYh/view>
- Міністерство культури та інформаційної політики України, Київська школа економіки. (2019). *Дослідження про економічний вплив креативних індустрій*. <https://mesc.gov.ua/announcements/mkip-prezentuye-ekonomichnedoslidzhennyakreatyvnyh-industrij/>
- Міністерство культури України, Директорат креативних індустрій. (2018). *Аналітична довідка щодо обчислення економічних показників у сфері креативних індустрій, підготовлена Директоратом креативних індустрій Міністерства культури України*. https://drive.google.com/file/d/1KL3EL_AcFGJnLxv4bqvwBpJJ6e4VILKE/view?usp=sharing
- Міністерство розвитку економіки, торгівлі та сільського господарства України. (2020). *Термінологічний словник для сектору креативних індустрій*. <https://me.gov.ua/file/0d4f4101-7de6-483e-9859-e7edc180cbfb>
- Ніколаєва, О., Онопрієнко, А., Таран, С., Шоломицький, Ю., & Яворський, П. (2021). *Креативні індустрії: вплив на розвиток економіки України*. <https://kse.ua/wp-content/uploads/2021/04/KSE-Trade-Kreativni-industriyi-Zvit.pdf>
- Пасічник, К. (Ред.) (2024, Травень 30). Про тугу за домом. Drama Queen зняли фільм для Etnodim, який за добу зібрав півмільйона переглядів. *NV Life*. <https://life.nv.ua/ukr/socium/drama-queen-znyali-rolik-dlya-etnodim-pro-tugu-za-domom-50423185.html>
- Поліковська, Ю. (2023, Листопад 15). Студія Podoba Interactive випустить гру, де потрібно відновлювати українські хати. *Детектор медіа*. <https://ms.detector.media/internet/post/33487/2023-11-15-studiya-podoba-interactive-vypustyt-gru-de-potribno-vidnovlyuvaty-ukrainski-khaty/>
- Рівчаченко, М. (2022, Червень 10). Креативна економіка — нова економічна епоха ХХІ ст. *Економічна Правда*. <https://shorturl.at/YZgx2>
- Семьонова, А. (2024, Квітень 04). Мінкульт розпочав короткотривалі гранти: як вони працюють та як подати заявку. *ШоТам*. <https://shotam.info/minkult-rozpochav-korotkotryvali-hranty-iak-vony-pratsiuiut-ta-iak-podatyzaiavku/>
- Український культурний фонд. (2022, листопад). *Стратегія адаптації культури та креативних індустрій до умов війни, перша хвиля*. <http://surl.li/htgjo>

- Український культурний фонд. (2023). *Річний звіт УКФ*. Л. Кожекіна, Т. Самчук, А. Цикало, (Упор.). https://ucf.in.ua/storage/docs/30042024/%20%D0%B7%D0%B2%D1%96%D1%82_%D1%84%D1%96%D0%BD%D0%B0%D0%BB%20%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%81%D0%BD%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%B8%CC%86_6e1bdaf7de0693d9c9bc5c1b1b0835b9e453a1da.pdf
- Український культурний фонд. (2023, грудень). *Стратегії адаптації культури та креативних індустрій до умов війни, третя хвиля*. <http://surl.li/rfsrwt>
- Український культурний фонд. (2023, червень). *Стратегії адаптації культури та креативних індустрій до умов війни, друга хвиля*. <http://surl.li/pqfho>
- Український культурний фонд. (2024, червень). *Стратегії адаптації культури та креативних індустрій до умов війни, четверта хвиля*. <https://ucf.in.ua/storage/docs/08022023/%20%D0%B0%D0%B4%D0%.pdf>
- Яковенко, І. (2024, Травень 2). Українські діячі перформативних мистецтв можуть взяти участь у грантовій програмі. *Village*. <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/350349-ukrayinski-diyachi-performativnih-mistetstv-mozhut-vzyati-uchast-u-grantoviy-programi>
- Cunningham, S. (2002). From cultural to creative industries: theory, industry, and policy implications. *Media international Australia*, (102), 54–65.
- Cunningham, S. (2004). The creative industries After Cultural Policy: A genealogy and Some Possible Proffered Futures. *International Journal of Cultural Studies*, 7 (1), 105–115.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books.
- Florida, R., Mellander, Ch., & Stolarick, K. (2008). Inside the black box of regional development — human capital, the creative class and tolerance. *Journal of Economic Geography*, (8), 615–649.
- Galloway, S., & Dunlop, S. (2007). A critique of definition of the cultural and creative industries in public policy. *International Journal of Cultural Policy*, 1028–6632 (print)/1477–2833 (online). Taylor and Francis Ltd.
- Gengron, C. (2012). *Regulation theory and sustainable development: business leaders and ecological modernisation*. Routledge.
- Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People make money from ideas*. Allen Lane.

References

- Anonymous. (2024, February 24). A collection of textiles based on floral motifs of Lesia Ukrainka's poetry has appeared. *Chytomo*. <https://chytomo.com/z-iavylasia-kolektsiia-tekstyliu-za-kvitkovymy-motyvyamy-poezii-lesii-ukrainky/>. [In Ukrainian].
- Creativity Team Ukraine. (2021). *Creative industries and their contribution to economic development*. <https://ciau.org.ua/novyny/kreatyvni-industrii-ta-ikhniy-vnesok-u-ekonomichnyy-rozvytok/>. [In Ukrainian].
- Cultural Relations Platform, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture of the European Commission. (2024). *Culture and creative industries in Ukraine*. (A. Karnaukh & K. Kravchuk, Prepared report). <https://www.cultureinexternalrelations.eu/wp-content/uploads/2024/07/DGEAC-CRP-UA-Report-July-2024-UA.pdf>. [In Ukrainian].
- Alforov, A. M., & Alforova, Z. I. (2023). Sectoral morphology of the sphere of audiovisual art and production as a creative industry: problem statement. *Culture of Ukraine*, 81, 34–40. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.04>. [In Ukrainian].
- Alforov, A. M., & Alforova, Z. I. (2022). The audiovisual sphere and creative industries: morphological transformations in the first quarter of the XXI century. *Culture of Ukraine*, 77, 7–18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>. [In Ukrainian].
- Hetmantsev, D. (2022, December 2022). The role of creative industries in the economy of post-war Ukraine. How the state will support creative industries during the restoration of Ukraine. *Ukrainska Pravda*. <https://www.epravda.com.ua/columns/2022/12/21/695268/>. [In Ukrainian].
- Kabatsii, M. (2023, October 25). The government is required to include culture in the EU funding program for the reconstruction of Ukraine. *Ukrainska Pravda. Zhyttia*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/10/25/257207/>. [In Ukrainian].
- Melnyk, K. (2024, February 12). Ukrainian brand byMe presented a collection in honor of Les Kurbas. *Village*. <https://www.village.com.ua/village/service-shopping/style-news/347677-brend-byme-predstaviv-kolektsiyu-na-chest-lesya-kurbasa>. [In Ukrainian].

- Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Creativity Ukraine. (2022). *Tax revenues in the creative industries of Ukraine: Q1 2022 vs Q1 2021*. <https://drive.google.com/file/d/1XM6XO2zZMbiPhdUCuCUcOpUg13jEVbYh/view>. [In Ukrainian].
- Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv School of Economics (2019). *Research on the economic impact of creative industries*. <https://mcs.gov.ua/announcements/mkip-prezentuye-ekonomichnedoslidzhennyakreatyvnyh-industrij/>. [In Ukrainian].
- Ministry of Culture of Ukraine, Directorate of Creative Industries. (2018). *Analytical note on the calculation of economic indicators in the field of creative industries, prepared by the Directorate of Creative Industries of the Ministry of Culture of Ukraine*. https://drive.google.com/file/d/1KL3EL_AcFGJnLxv4bqvWbPJJ6e4VILKE/view?usp=sharing. [In Ukrainian].
- Ministry for Development of Economy, Trade and Agriculture of Ukraine. (2020). *Glossary of terms for the creative industries sector*. <https://me.gov.ua/file/0d4f4101-7de6-483e-9859-e7edc180cbfb>. [In Ukrainian].
- Nikolaieva, O., Onopriienko, A., Taran, S., Sholomytskyi, Yu., & Yavorskyi, P. (2021). *Creative industries: impact on the development of Ukraine's economy*. <https://kse.ua/wp-content/uploads/2021/04/KSE-Trade-Kreativni-industriyi-Zvit.pdf>. [In Ukrainian].
- Pasichnyk, K. (Ed.) (2024, May 30). About homesickness. Drama Queen made a movie for Etnodim, which garnered half a million views in a day. *NV Life*. <https://life.nv.ua/ukr/socium/drama-queen-znyali-rolik-dlya-etnodim-protugu-za-domom-50423185.html>. [In Ukrainian].
- Polikovska, Yu. (2023, November 15). Podoba Interactive Studio will release a game where you need to restore Ukrainian houses. *Detector Media*. <https://ms.detector.media/internet/post/33487/2023-11-15-studiya-podoba-interactive-vypustyt-gru-de-potribno-vidnovlyuvaty-ukrainski-khaty/>. [In Ukrainian].
- Rivchachenko, M. (2022, June 10). Creative economy — a new economic era of the XXI century. *Ekonomichna Pravda*. <https://shorturl.at/YZgx2>. [In Ukrainian].
- Semonova, A. (2024, April 04). The Ministry of Culture has launched short-term grants: how they work and how to apply. *ShoTam*. <https://shotam.info/minkult-rozpochav-korotkotryvali-hranty-iak-vony-pratsiuiut-ta-iak-podatyzaiavku/>. [In Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Foundation (2022, November). *Strategies for Adapting Culture and Creative Industries to War, First Wave*. <http://surl.li/htgjo>. [In Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Foundation. (2023). *Annual report of the UCF* L. Kozhekina, T. Samchuk, A. Tsykalo (Compilers). https://ucf.in.ua/storage/docs/30042024/%D0%B7%D0%B2%D1%96%D1%82_%D1%84%D1%96%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%81%D0%BD%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%B8%CC%86_6e1bdaf7de0693d9c9bc5c1b1b0835b9e453a1da.pdf. [In Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Foundation. (2023, December). *Strategies for Adapting Culture and Creative Industries to War, Third Wave*. <http://surl.li/rfsrwt>. [In Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Foundation (2023, June). *Strategies for Adapting Culture and Creative Industries to War, Second Wave*. <http://surl.li/pqqho>. [In Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Foundation. (2024, June). *Strategies for Adapting Culture and Creative Industries to War, Fourth Wave*. <https://ucf.in.ua/storage/docs/08022023/%20%D0%B0%D0%B4%D0%.pdf>. [In Ukrainian].
- Yakovenko, I. (2024, May 2). Ukrainian performing artists can take part in the grant program. *Village*. <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/350349-ukrayinski-diyachi-performativnih-mistetstv-mozhut-vzyati-uchast-u-grantoviy-programi> [In Ukrainian].
- Cunningham, S. (2002). From cultural to creative industries: theory, industry, and policy implications. *Media international Australia*, (102), 54–65. [In English].
- Cunningham, S. (2004). The creative industries After Cultural Policy: A genealogy and Some Possible Proffered Futures. *International Journal of Cultural Studies*, 7 (1), 105–115. [In English].
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books. [In English].

- Florida, R., Mellander, Ch., & Stolarick, K. (2008). Inside the black box of regional development — human capital, the creative class and tolerance. *Journal of Economic Geography*, (8), 615–649. [In English].
- Galloway, S., & Dunlop, S. (2007). A critique of definition of the cultural and creative industries in public policy. *International Journal of Cultural Policy*, 1028–6632 (print)/1477–2833 (online). Taylor and Francis Ltd. [In English].
- Gengron, C. (2012). *Regulation theory and sustainable development: business leaders and ecological modernisation*. Routledge. [In English].
- Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People make money from ideas*. Allen Lane. [In English].

Надійшла до редколегії 06.08.2024

А. М. Алфоров

старший викладач, кафедра аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна

З. І. Алфорова

завідувачка кафедри кроскультурних практик, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна

A. Alforov

senior lecturer, Department of Audiovisual Art, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Z. Alforova

Head of the Department of Cross-cultural Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

VIRTUAL CHOIR AS A KIND OF DIGITAL MUSICAL ART

Fu Xinbin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
820582341@qq.com

Фу Сіньбін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0009-0002-2335-658X>

Fu Xinbin. Virtual choir as a kind of digital musical art

The relevance of the article. The so-called virtual choirs remain very common in modern musical creativity. Their activities are studied in modern science in many aspects: historical, technical, socio-psychological, musicological, etc. However, there is a debate about whether such a form of artistic activity can be considered a type of choral performance.

The purpose of the study is to clarify whether the phenomenon of “virtual choir” belongs to choral or digital art.

The methodology. Structural, functional and comparative analysis were used to analyze the specifics of the work of real and virtual choirs. The article also uses the results of statistical data obtained by other researchers on the psychophysiological impact of singing in real and virtual groups on the well-being of choristers. An analysis of surveys on other issues was also carried out.

The results. It was defined that a virtual choir fundamentally differs from a real one in its structure, which, in addition to performers and a conductor, also includes sound engineers and editors. Even in their actual absence, these functions are extremely important and, in fact, replace the conductor’s activity, because the final result depends much more on the sound engineer and editor than on the conductor’s personality.

It was found out that the specifics of the creative process in a virtual choir do not include a significant number of specifically choral elements, namely the ensemble component (except for coincidence with the phonogram), response to the real process and the possibility of influencing it during performance. In addition, singing in a virtual project slows down the development of empathy of singers, reduces their ability to recognize the conductor’s gestures and facial expressions.

The scientific novelty. For the first time, a reasoned answer has been received to the question of the possibility of classifying the so-called virtual choir as a type of choral performance.

The practical significance. The results of the study can be used in courses on the history of choral art, the theory of choral performance, and in the practical activities of conductors and sound engineers.

Conclusions. The creative and methodological content of the work of a virtual choir has more differences than similarities with the work of a real collective. According to surveys, choristers evaluate the experience of co-creation in a virtual project more negatively than singing in a “live” choir.

A virtual choir does not require many purely choral skills to achieve a result (ensemble, tuning, responding to the conductor’s gesture and singing by colleagues in the part), but requires significant technical knowledge and skills (video and audio recording, editing, correction, etc.).

Thus, virtual choir as a phenomenon of modern art is not so much a type of choral performance as its simulation, carried out using digital methods, and should be studied in accordance with its belonging to one of the types of digital art.

Keywords: *musical art, digital musical art, choral art, virtual choir, sound engineering.*

Фу Сіньбін. Віртуальний хор як різновид цифрового музичного мистецтва

Розглянуто питання щодо атрибуції феномену віртуального хору як різновиду цифрового музичного мистецтва, усупереч його тлумаченню як специфічного виду хорового виконавства. За допомогою структурного, функціонального й компаративного аналізу творчих процесів, які відбуваються в реальному та віртуальному хорі, аргументовано доведено їхні принципові відмінності на рівні як процесів, що відбуваються, так і вражень, що формуються в музикантів. Зіставлення структури реального та віртуального колективів, завдань виконавців, диригента й технічної групи переконливо свідчать про неправомірність класифікації явища т. зв. віртуального хору як різновиду хорового виконавства. Статистичні дослідження, результати яких враховано в цій

праці, також відбивають відмінності впливу участі в реальному та віртуальному хоровому колективі на психофізіологічний стан виконавців та їхню само-рефлексію, що опосередковано свідчить на користь декларованого в статті підходу до досліджуваного феномену.

Ключові слова: музичне мистецтво, цифрове музичне мистецтво, хорове мистецтво, віртуальний хор, звукорежисура.

The relevance of the study. In the last decade, the virtual choir as an artistic phenomenon has gained significant popularity in the global media space, however, working remotely using modern technical means calls into question the presence of choral specificity in such projects. Thus, the relevance of the study is due to the existence of a scientific discussion regarding the belonging of virtual choral projects to the field of choral art.

Problem statement. The concept of “virtual choir” has firmly entered modern vocabulary, but is a virtual choir actually a choir? This question has been raised for many years, and discussions have been going on around this phenomenon for many years. The answer is not entirely obvious, because several aspects must be taken into account, in particular, the structure of the collective, the features of the artistic process and the specificity of the artistic result.

The purpose of the study is to attribute the phenomenon of “virtual choir” from the standpoint of its belonging to choral art.

Analysis of recent research and publications. A detailed analysis of scientific works devoted to the virtual choir is contained in the article “Virtual Choir: Between Technical and Aesthetic” (Fu Xinbin, 2023b). Their content is mostly technological (Daffern et al., 2021; Statkus, 2022; Mróz et al., 2022), socio-psychological (Fancourt & Steptoe, 2019; Galván & Clauhs, 2020; Paparo, 2021; Grebosz-Haring et al., 2022; Wardani, 2022; Wardani & Suyajai, 2023), as well as didactic (Eren & Öztuğ, 2020; Kachurynets, 2020; Larissia et al., 2021; Mykhailova, 2022; Sukhetskya, 2023; Vasylieva, 2024) and performance-interpretation (Savelieva, 2021; Shatova, 2021; Sukhetskya, 2022) perspectives.

In the context of the aspect relevant to this article, it is worth noting that many authors of research on virtual choirs are interested in the

socio-psychological specificity of the virtualization of the collective musical process. Research into the experience of “documentary” virtual choirs leads to optimistic conclusions that the perception of social presence is quite high for a virtual musical experience (Fancourt & Steptoe, 2019). However, in her article “Virtual choirs’ and the simulation of live performance under lockdown” (Datta, 2020), the author directly points out the fallacy of the concept of “virtual choir”, referring to the significant difference in the creative process of a “live” choir and its virtual simulation.

Some technical details of the process of creating a virtual choir, which allow us to compare them with the work of a real choral collective, are revealed in the article “Creating a Remote Choir Performance Recording Based on an Ambisonic Approach” (Mróz et al., 2022). An important source of factual information is the analysis of feedback from English choristers and facilitators who participated in the creation of virtual choirs during the pandemic lockdown in 2020 (Daffern et al., 2021).

Presentation of the main material of the study. Singing in a real choir as a process is a phenomenon with deep archetypal roots. From time immemorial, a person sang his emotional state in songs, finding sympathy in others who joined in singing, sharing anger, pain, and joy. Songs acquired semantic meaning, grew into ritual, and reflected significant life events. Their aesthetics were regulated by public demand, the degree of talent of the performers, and the singing technique that they learned from their family and teachers. The distinction of folk choral singing is the absence of a stage-hall, performer-listener barrier, because everyone present, even silent and untalented in singing, is a direct participant in the singing action.

Professional concert choral performance exists in the presence of such a barrier, in addition to which there is another one: the distance from the composer’s idea and musical text to its embodiment in concert sound.

Despite the complexity of the choral music-making process and the increase in distance from the listener, a live performance retains the most important thing — the real common existence of people in joint singing and listening, a sense of unity in the performance, the opportunity for the listener

to thank with applause, and for the choir to feel an emotional response.

An audio or video recording of a live choral singing records the collective's presence in the process of creating music, therefore it carries a certain charge of people's singing coexistence. There is no direct creative meeting of the performers with the listeners, although the latter can testify to their attitude with reactions, comments, reposts on social networks. Listeners have the opportunity to delve deeper into musical creations through repeated listening and a certain "appropriation" of them.

But no matter how beautifully the choir sang during the recording, the aesthetic significance of the performance that will see the world directly depends on the creative group that makes the recording. Many corrective tools are in the power of these co-creators. The visual and audio canvas that will appear before the listener is composed by the group's director, filtering one, emphasizing and embellishing the other. In essence, virtual choir elevates the role of the sound and video director almost to the level of the choir conductor. The conductor's task remains only to create a video sample of the conducting and audio matrix, which should become the basis for the synchronicity of the recording of the performers. He can provide preliminary verbal advice on the technical and artistic side of the performance, embedding their visual embodiment in the conducting model. Individual singers must record their part of the future overall sound alone, at that moment only imagining the whole. After collecting the disparate recordings, the key stage of their technical processing and artistic combination comes. Only the successful completion of this stage, embodied in the corresponding video, is intended to enable the performers to feel connected to the entire choir, integral co-creators of the artistic image, and to present the listener and viewer with a multimedia choral performance that is as close to reality as possible.

With a high dependence of the aesthetic qualities of the final result on the technical means of implementation, the performance process ceases to be purely choral. This is evidenced, for example, by the fundamental change in the performance tasks of the choristers while working in a virtual project.

"Firstly, /.../ the work with recording software, choosing microphone and video camera settings, and editing and/or editing the recorded material in some cases are added.

Secondly, all tasks related to spontaneous response to the conductor's gesture are entirely removed. Ensemble tasks are also eliminated: during recording, there is no one to adjust to, or if other parts have already been recorded, the behavior of «colleagues» is completely predictable.

Thirdly, tasks of external expressiveness are actualized during video recording, /.../ up to the separate recording of video and audio tracks with subsequent editing" (Fu Xinbin, 2023a, p. 270).

Even such seemingly stable tasks of a singer, such as accurate intonation and mastery of the timbre of the voice, become less relevant, because they can be quite easily compensated for by digital correction.

Thus, "the total transformation of the functions and tasks of virtual choir singers indicates that this is a fundamentally different type of activity" (ibid.).

The results of a British study of the activities of virtual choirs discussed below contain the responses of English choristers and facilitators who participated in the creation of virtual choirs during the pandemic lockdown in 2020. They are based on three technical project creation models (Daffern et al., 2021):

- 1) multitrack — recording of individual solos, which are then combined into a common choral sound;
- 2) live broadcast — connecting people to the live broadcast via social networks;
- 3) live teleconference — singing and communicating in real time using appropriate programs.

From the point of view of the result of each of the models, a real choir sound can only occur in the multitrack version. Of course, you can find web software for online rehearsals in real time (for example, Jamulus)¹, but the technical requirements for their use are too high and are unlikely to be accessible to the entire team. For example, the main requirement of the specified application is a wired connection to the Internet, the use of a wired microphone and isolating headphones, which allows you to minimize sound latency. You can experiment and work with this, you can arrange rehearsals in

1. <https://jamulus.io/>

this way, but creating an artistically valuable result is not easy.

A fairly detailed technical instruction for creating a virtual choir is provided by the work “Creating a Remote Choir Performance Recording Based on an Ambisonic Approach” (Mróz et al., 2022). The authors of the article distinguish the following stages:

- 1) preparation for remote audiovisual recording;
- 2) determination of technical needs;
- 3) recording of musicians;
- 4) post-production of the soundtrack;
- 5) post-production of the visual imagery.

The first stage focuses on creating a sample recording from the group leader. The recording should be audiovisual, i.e. reflect the conducting and reproduce, for example, the piano sound of the score. A technical feature of this recording, which will help with future synchronization of the tracks, may be the sound of several claps in the palm of the hand, which mark the fate of one bar and prepare the performers for the tempo of the work. From an aesthetic point of view, it should be taken into account that the recorded conducting can find its place in the overall resulting video, and the artistically played score will help the choristers convey the subtleties of musical interpretation.

An important aspect of the preparatory stage is also conducting preliminary work with the choristers, which consists of helping them master the musical material (its phrasing, nuances, diction, etc.) and discussing technical needs regarding the recording, the aesthetics of the frame, and the expressiveness of the performance.

The ideal technical conditions for recording a virtual choir are recording each individual chorister in a studio using professional equipment. This approach makes it possible to achieve higher quality material. In addition, British experts are considering the option of recording with a spherical microphone to create a sound holographic image of the singer and then combining individual recordings into an ambisonic (spatial) sound. But it is clear that there are not always conditions for studio recording. In this case, recordings are made at home using the means available to the choristers, at least a smartphone. This complicates the work of the sound engineer, because the microphones differ in characteristics, extraneous noises, for example, from household

appliances or passing traffic, can be added to the recorded voice. It is important for choristers to take care of minimizing acoustics, which will allow the director to simulate it virtually without obstacles.

Two devices may be needed during the recording process: one to play a sample video recording that the chorister listens to through headphones, and the second — for the actual parallel recording of singing. The arrangement of the devices should be such that the performer, looking into the camera, can see the recording of the conducting and, if necessary, the score. An important practical tip is to keep one ear of the performer free when using headphones, which allows for better control over their performance.

Post-production of soundtracks begins with noise suppression and frequency filtering of individual recordings. At the mixing stage, pitch and rhythmic accuracy may need to be adjusted. Further modeling of virtual acoustics is based on the spatial arrangement of the track material, the use of imaginary reflections and diffuse reverberation.

Combining disparate video material into a single picture should follow a well-thought-out scenario and have its own dynamics. This task can be solved by creating a spherical video, where a circle of video recordings of the choristers is added to a pre-programmed interior. Thus, the viewer can choose the angles themselves. But most virtual choir projects are built on a regular two-dimensional image. The simplest solution is the static arrangement of the performers in a rectangle of the overall frame, and we can see the most complex choir options in Eric Whitacre's projects.

In the multitrack version of recording a virtual choir, the quality of the result depends on the last two stages. Sound and video directors need to have both an internal representation of the desired sound and the technical skills to correct the shortcomings of personal recordings.

The existence of a choral group requires not only external perception, but also internal self-identification of the participants as a choir. Therefore, the attitude of the choristers to the process of virtual work and its result is of fundamental importance for the use of the word “choir” in the name.

Practical aspects, the logistics of technical solutions are of great importance in choosing a possible model of virtual existence for an established

choral group during a period when real meetings are not possible.

The results of a survey published in 2020 as part of the study “Virtual Choir as Collaboration” showed that virtual collaboration has little in common with “live” performance: “nothing can replace the physical feeling, act, and sonority of performing in a choir, though this experience still captured the beloved collaborative essence of doing so” (Galván & Clauhs, 2020, p. 15).

In contrast, a survey of participants in E. Whittaker’s virtual choir showed that respondents enjoyed the process and felt a global connection with other performers. In particular, those who were limited in their opportunities to participate in the choir due to isolation or health problems remained satisfied. However, for many, the perception of their own sound and appearance was marked by a negative impression, in addition, “Respondents identified the lack of musical and social interaction between themselves, the conductor, and fellow singers as well as an absence of the embodied experience of being a part of the ensemble” (Paparo, 2021, p. 92).

In early 2022, a group of authors conducted a study of the impact of choral singing on children and adolescents in real and virtual formats by studying psychobiological effects (measuring cortisol levels, psychological testing to determine the level of stress, self-esteem, etc.). The authors found a positive effect of participating in choral singing, but while participation in a real choir contributed to a decrease in cortisol levels (a stress hormone), singing in a virtual one increased it (Grebosz-Haring et al., 2022).

In 2022, Indra Wardani conducted a study on the role of virtual choirs in the continuity of choir classes, the impact of technology on the reduction of the role of individuals, and the lack of social interaction and empathy of the members of the collective (Wardani, 2022). She later wrote that in a virtual choir, the setting of an artistic goal is reduced, high-quality contact between participants is impossible, and technology confidently displaces both the choristers and the conductor (Wardani & Suyajai, 2023, p. 69). She not only questions the concept of “choir” for the phenomenon under consideration, but also denies the correctness of using the word “virtual” for it, because virtual reality requires other technical means that simulate

the effect of presence in another place and the corresponding sensory experiences. On the other hand, participation in a virtual choir, according to the researcher, hinders the development of empathy among singers, reduces their ability to recognize the conductor’s gestures and facial expressions, and the hyper-developed technical component makes the so-called “virtual choir” a kind of digital media art (Wardani & Suyajai, 2023, p. 70).

According to the results of the survey (Mróz et al., 2022), many participants experienced discomfort and even alienation, which were associated with the lack of skills in using Internet technologies, poor communication, insufficient equipment, lack of space at home for recording and, even in the case of such a place, a feeling of loneliness in singing. The conference method of making music turned into a means for individual rehearsals and just ordinary communication, since insufficient synchronization did not allow avoiding sound chaos, and singing into turned-off microphones — the same feeling of musical loneliness.

The positive factors of virtual participation in choral work recognized by performers and conductors include the reduction of financial and time costs for the journey to the rehearsal base and the costs of renting premises, the opportunity to participate not only in “one’s” choir, but also to join other large-scale projects.

Many new tasks arose for choirmasters. Post-production processing of individual video recordings required many hours of work and previously unfamiliar techniques.

The majority of participants considered the preservation of the collective through continuous activity in the “virtual world” a temporary solution, hoping to return to the normal functioning of the choirs over time. Understanding well that virtual solutions have a completely different “mechanics” and content, most choristers sought to join everyone in this option, feeling responsible for the collective and the common cause. The leaders of some choirs continued the remote activities of the choirs in order to maintain their personal income. But the choristers also often willingly supported their conductors. In such conditions, choirmasters often felt indebted to their collective, looked for more convenient technologies, and sought to return to the collective online rehearsals that had been missed

for some reason. The feeling of well-being in life for almost all survey participants was closely related to regular weekly live rehearsals. The realization of this came with the loss of such an opportunity. Joint choral singing was felt as a kind of therapy, to which was also added the feeling of being part of something bigger. For some, virtual meetings became a mitigation of loneliness, while others felt the difference from the previous mode of existence of the collective even more acutely, and came to anxiety and despair. And yet, for most participants, it was better to meet like this than not to meet at all.

The social aspects of choirs' existence are particularly challenged during virtualization, but there are also positive aspects to consider. The negative aspects of the lack of real choral singing as a significant social factor were formulated quite clearly by one of the respondents to the British survey: "There is every disadvantage. You can't hear voices on either side of you. You feel exposed if you are uncertain of the music you are not helped by being in the virtual choir. You have no real contact with other choir members and, speaking for myself, the experience certainly did not make me feel part of a group [Female; 75–84; Member MT; Qu 24]" (Daffern et al., 2021, p. 9).

The positive news of the new way of life was the opportunity to communicate and see each other's faces, which cannot be the case during regular rehearsals in a traditional choir setting. The motivation for further participation in multitrack-type projects for many was the sense of community that arose not during work, but already when watching the final video. That is, the singers, studying and performing their parts alone to a self-recorded recording, were patiently waiting for the delayed feeling of participation in general. The musical aspects of singing participation in a live broadcast, of course, with the microphone turned off, became a negative factor for many, especially if they were used to following the singing of more experienced singers, wanting to hear and respond to comments on their singing. A person hears only the musical material broadcast by the conductor and their own voice. Subconsciously, this process is accompanied by a comparison of what the singer hears with the usual sound in the choir. Often, after listening to their recording, a person draws bad conclusions

about their singing, which does not meet their usual expectations, and sometimes completely turns away from the choral work. An amateur singer's encounter with a reflection of themselves in a recording for a multi-track virtual choir can also be destructive for further singing in the choir. It is a well-known fact that some were ashamed to send their files to the director. But despite this, there were also those who were glad that there was an opportunity to repeat and choose the best option. Seeing the shortcomings of their own singing, these singers found opportunities for self-education and self-improvement.

Conclusions. The structure of a virtual choir, if not physically, then functionally cannot be realized without a sound engineer, who takes a place not even next to, but above the conductor. At the same time, the number of participants can be equal to one person (like, for example, Yevhen Maliarevskiy), which definitely contradicts the concept of "choir".

The methodological content of the work of a virtual choir has more differences than similarities with the work of a real collective, because it completely excludes the ensemble component (except for coincidence with the phonogram), response to the real process and the possibility of influencing it during performance.

The topic of co-creation in joint singing is mostly negatively covered by the respondents, despite the virtual choir model. Isolated positive assessments are associated only with listening to the finished result, which contradicts a number of other studies. This is a sign that the key criteria for evaluating their participation in such projects are not so much their belonging to the virtual format, but other factors (the personality of the conductor, the content, the impossibility of implementation in a real format). This explains the differences in the results of research on the work of Eric Whitacre and other scientific investigations.

Thus, virtual choir as a phenomenon of contemporary art is not so much a type of choral performance as its simulation, carried out using digital methods, and should be studied in accordance with its belonging to one of the types of digital art.

Список посилань

- Васильєва, О. (2024, Лютий 22–23). *Підготовка студентського хору до event-art заходів у дистанційному форматі* [Тези конференції]. *Методологія сучасних наукових досліджень: збірник наукових праць учасників Ювілейної XX Міжнародної науково-практичної конференції*. Харків, 341–344. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c505a19f-b90a-493e-a383-d3e4b32260c2/content>
- Качуринець, Л. (2020). Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. В М. П. Пантюк (Гол. ред.), *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* (Вип. 34, Т. 3, сс. 211–218). http://www.aphn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_3/35.pdf
- Михайлова, Н. (2022). *Педагогічна діяльність хормейстера в умовах дистанційного навчання: адаптація, проблеми, перспективи* [Тези конференції]. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матеріали VI міжнародної науково-практичної конференції*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 132–135. <https://gero.num.kharkiv.ua/handle/num/624>
- Савельєва, Г. (2021). “Lux aurumque” Еріка Уітакера в аспекті порівняльного аналізу виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 143–157. <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.09>
- Статкус, А. (2022, Листопад 11–13). *Створення віртуального хору* [Тези конференції]. *Інформаційні проблеми теорії акустичних, радіоелектронних і телекомунікаційних систем (IPST-2022): тези доповідей 11-ї Міжнародної науково-технічної конференції*, Харків, 32–36. <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/f94c1e98-9d84-4b9f-9d2a-00576d4107f8/content>
- Сухецька, О. (2022). Віртуальний хор: сутність явища та поняття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (46), 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>
- Сухецька, О. (2023, Березень 24). *Ефективні методи розвитку хорового колективу в контексті віртуального музикування* [Тези конференції]. *Філософія культурно-мистецької освіти: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції*, Київ, 189–192. <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/15372>
- Фу Сіньбінь. (2023, Квітень 20–21). *Виконавські завдання співаків віртуального хору* [Тези конференції]. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції молодих учених*, Харків, Т. 1, 269–270.
- Шагова, І. (2021). Віртуальний хор Еріка Вітакера: інноваційні тенденції розвитку сучасної музики. *Музичне мистецтво і культура*, 1 (32), 17–30. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-2>
- Daffern, H., Balmer, K., & Brereton, J. (2021). Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12 [624474]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474>
- Datta, A. (2020). ‘Virtual Choirs’ and the Simulation of Live Performance under Lockdown. *Social Anthropology*. <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12862>
- Eren, H., & Öztuğ, E. (2020). The implementation of virtual choir recordings during distance learning. *Cypriot Journal of Educational Science*, 15 (5), 1117–1127. <https://doi.org/10.18844/cjes.v15i5.5159>
- Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019). Present in Body or Just in Mind: Differences in Social Presence and Emotion Regulation in Live vs. Virtual Singing Experiences. *Frontiers in Psychology*, 10 [778]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778>
- Fu Xinbin (2023). Virtual choir: between technical and aesthetic. *Culture of Ukraine*, 81, 77–85. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.10>
- Galván, J., & Clauhs, M. (2020). The virtual choir as collaboration. *The Choral Journal*, 61 (3), 8–19. <https://www.jstor.org/stable/27034958>
- Grebosz-Haring, K., Schuchter-Wiegand, A. K., Nater, U., Feneberg, A., Schütz, S., & Thun-Hohenstein, L. (2022). The Psychological and Biological Impact of “In-Person” vs. “Virtual” Choir Singing in Children and Adolescents: A Pilot Study Before and After the Acute Phase of the COVID-19 Outbreak in Austria. *Frontiers Psychology*, 12, [773227]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.773227> [In English].
- Lariccia, S., Lariccia, G., Gabrieli, M., Della Ventura, M., Toffoli, G., & Montanari, M. (2021, 8–9 March). *Museup: how virtual choirs may help students learning to learn* [Conference presentation abstract]. *INTED2021 Proceedings*, 6827–6834. <https://doi.org/10.21125/inted.2021.1360>
- Mróz, B., Ody, P., & Kostek, B. (2022). Creating a Remote Choir Performance Recording Based on an Ambisonic Approach. *Applied Sciences*, 12 (7), 3316. <https://doi.org/10.3390/app12073316>

- Paparo, S. (2021). Real Voices, Virtual Ensemble 2.0: Perceptions of Participation in Eric Whitacre's Virtual Choirs. *The International Journal of Research in Choral Singing*, 9, 92–115. <https://acda.org/wp-content/uploads/2021/09/IJRCSVol9Paparo.pdf>
- Wardani, I., & Suyajai, P. (2023, June). *Back to basic: What is missing in the virtual choir as a practice?* [Conference presentation] ICAPAS 2022 Proceeding, 62–72. https://www.researchgate.net/publication/371640784_Back_to_basic_What_is_missing_in_the_virtual_choir_as_a_practice_ICAPAS_2022_Proceeding
- Wardani, I. (2022). Virtual Choir: To Sing Together, Individually. *International Journal of Creative and Arts Studies*, 9 (2), 105–116. <https://journal.isi.ac.id/index.php/IJCAS/article/view/8226/2897>

References

- Vasyliieva, O. (2024, February 22–23). *Preparing a student choir for event-art events in a remote format* [Abstracts of the conference]. Methodology of modern scientific research: a collection of scientific papers of the participants of the Jubilee XX International Scientific and Practical Conference. Kharkiv, 341–344. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c505a19f-b90a-493e-a383-d3e4b32260c2/content>. [In Ukrainian].
- Kachurynets, L. (2020). Virtual choir as a necessary pedagogical experience in distance learning. In M. P. Pantiuk (Ed.), *Topical issues of the humanities: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* (Issue 34, Vol. 3, pp. 211–218). http://www.aphn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_3/35.pdf. [In Ukrainian].
- Mykhailova, N. (2022). *Pedagogical activity of a choirmaster in the conditions of distance learning: adaptation, problems, prospects* [Conference presentation]. Conducting and choral education: synthesis of theory and practice: materials of the VI International Scientific and Practical Conference. KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv, 132–135. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/624>. [In Ukrainian].
- Savelieva, H. (2021). “Lux aurumque” by Eric Whitacre in the aspect of comparative analysis of performance interpretation. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 58, 143–157. <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.09>. [In Ukrainian].
- Statkus, A. (2022, November 11–13). *Creating a virtual choir* [Conference presentation]. Information problems of the theory of acoustic, radioelectronic and telecommunication systems (IPST-2022): abstracts of the 11th International Scientific and Technical Conference, Kharkiv, 32–36. <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/f94c1e98-9d84-4b9f-9d2a-00576d4107f8/content>. [In Ukrainian].
- Sukhetska, O. (2022). Virtual choir: the essence of the phenomenon and concept. *Visnyk KNUKiM. Seriya “Mystetstvovznavstvo”*, (46), 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>. [In Ukrainian].
- Sukhetska, O. (2023, March 24). *Effective methods of developing a choral group in the context of virtual music making* [Conference presentation]. Philosophy of cultural and artistic education: materials of the II All-Ukrainian scientific conference, Kyiv, 189–192. <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/15372>. [In Ukrainian].
- Fu Xinbin (2023, April 20–21). *Performance tasks of virtual choir singers* [Conference presentation]. Culture and information society of the XXI century: materials of the international scientific and theoretical conference of young scientists, Kharkiv, Vol. 1, 269–270. [In Ukrainian].
- Shatova, I. (2021). Eric Whitacre's virtual choir: innovative trends in the development of contemporary music. *Muzyczne mystetstvo i kultura*, 1 (32), 17–30. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-2>. [In Ukrainian].
- Daffern, H., Balmer, K., & Brereton, J. (2021). Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12 [624474]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474>. [In English].
- Datta, A. (2020). ‘Virtual Choirs’ and the Simulation of Live Performance under Lockdown. *Social Anthropology*. <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12862>. [In English].
- Eren, H., & Öztuğ, E. (2020). The implementation of virtual choir recordings during distance learning. *Cypriot Journal of Educational Science*, 15 (5), 1117–1127. <https://doi.org/10.18844/cjes.v15i5.5159>. [In English].
- Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019). Present in Body or Just in Mind: Differences in Social Presence and Emotion Regulation in Live vs. Virtual Singing Experiences. *Frontiers in Psychology*, 10 [778]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778>. [In English].
- Fu Xinbin (2023). Virtual choir: between technical and aesthetical. *Culture of Ukraine*, 81, 77–85. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.10>. [In English].
- Galván, J., & Clauhs, M. (2020). The virtual choir as collaboration. *The Choral Journal*, 61 (3), 8–19. <https://www.jstor.org/stable/27034958>. [In English].
- Grebosz-Haring, K., Schuchter-Wiegand, A. K., Nater, U., Feneberg, A., Schütz, S., & Thun-Hohenstein, L. (2022). The Psychological and Biological Impact of “In-Person” vs. “Virtual” Choir Singing in Children and Adolescents: A Pilot Study Before and After the Acute Phase of the COVID-19 Outbreak in Austria. *Frontiers*

- Psychology*, 12, [773227]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.773227> [In English].
- Lariccia, S., Lariccia, G., Gabrieli, M., Della Ventura, M., Toffoli, G., & Montanari, M. (2021, 8–9 March). *Museup: how virtual choirs may help students learning to learn* [Conference presentation abstract]. *INTED2021 Proceedings*, 6827–6834. <https://doi.org/10.21125/inted.2021.1360>. [In English].
- Mróz, B., Ody, P., & Kostek, B. (2022). Creating a Remote Choir Performance Recording Based on an Ambisonic Approach. *Applied Sciences*, 12 (7), 3316. <https://doi.org/10.3390/app12073316>. [In English].
- Paparo, S. (2021). Real Voices, Virtual Ensemble 2.0: Perceptions of Participation in Eric Whitacre's Virtual Choirs. *The International Journal of Research in Choral Singing*, 9, 92–115. <https://acda.org/wp-content/uploads/2021/09/IJRCSVol9Paparo.pdf>. [In English].
- Wardani, I., & Suyajai, P. (2023, June). *Back to basic: What is missing in the virtual choir as a practice?* [Conference presentation] ICAPAS 2022 Proceeding, 62–72. https://www.researchgate.net/publication/371640784_Back_to_basic_What_is_missing_in_the_virtual_choir_as_a_practice_ICAPAS_2022_Proceeding. [In English].
- Wardani, I. (2022). Virtual Choir: to Sing Together, Individually. *International Journal of Creative and Arts Studies*, 9 (2), 105–116. <https://journal.isi.ac.id/index.php/IJCAS/article/view/8226/2897>. [In English].

Надійшла до редколегії 22.09.2024

Фу Сінбінь

аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків, Україна

Fu Xinbin

postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.09>
 УДК 785.11:780.8.082.4.071.2Слатін](091)(477/54-25)187/188”(045)

FACTORS INFLUENCING THE CONDUCT OF ILYA SLATIN'S SYMPHONIC CONCERTS IN KHARKIV IN THE 1870s–1880s

Zhang Lichuan

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
 asp_zhang_lichuan@xdak.ukr.education

Чжан Лічуань

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0009-0007-0870-5573>

Zhang Lichuan. Factors influencing the holding of Ilya Slatin's Symphonic Concerts in Kharkiv in the 1870s–1880s

The purpose of this article is to determine the specifics of the organization and conduct of symphonic concerts led by I. I. Slatin under the auspices of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society (KhRMS) during the 1870s–1880s. The article identifies the main factors that influenced this process: the organizational and financial conditions under which the musical society operated, as well as the orchestral performance practices of that time in Kharkiv. It is argued that the limited personnel and financial resources led to the involvement of periodically active theater enterprise in the city's symphonic concerts. Factors such as the improving financial position of KhRMS in the 1880s, the opening of wind instrument classes at the Kharkiv Music School in 1886, and the formation of a pool of orchestral musicians in the city helped solve the issues of forming a full-fledged symphonic orchestra, which by the early 1890s consisted of professional musicians from Kharkiv.

Keywords: *musical performance, symphonic orchestra, Kharkiv, I. Slatin, performance practice, instrumental composition, repertoire.*

Чжан Лічуань. Чинники впливу на проведення симфонічних концертів Іллі Слатіна в Харкові 1870-х — 1880-х рр.

Мета статті полягає у визначенні специфіки організації та проведення І. І. Слатіним симфонічних концертів під егідою Харківського відділення Російського музичного товариства (ХВ РМТ) протягом 1870-х — 1880-х рр. Визначаються основні фактори впливу на цей процес: організаційні та фінансові умови функціонування музичного товариства, практика оркестрового виконавства того часу в Харкові. Доводиться, що обмежені кадрові та фінансові можливості зумовлювали залучення до участі в симфонічних концертах періодично діючих у місті

оркестрів театральних антреприз. Такі чинники, як поліпшення з 1880-х рр. фінансового становища ХВ РМТ, відкриття в 1886 р. класів духових інструментів у Харківському музичному училищі та формування прошарку оркестрових музикантів у місті сприяли вирішенню проблеми формування повноцінного складу симфонічного оркестру, який з початку 1890-х рр. складався з професійних музикантів Харкова.

Ключові слова: *музичне виконавство, симфонічний оркестр, Харків, І. Слатін, виконавська практика, інструментальний склад, репертуар.*

The relevance of the research topic. Symphonic performance spread actively throughout Ukrainian culture from the second half of the XIX century, playing an important role in the development of national academic musical art. The specifics of how symphonic orchestras functioned during this period were shaped by the musical cultures of various regional centers in Ukraine, including Kyiv, Odesa, Poltava, and Kharkiv, which highlights the need for a scientific understanding of symphonic practice in these cities.

Problem statement. The prevalence of orchestral performance in Kharkiv has been studied by researchers since the late XVIII century. Kharkiv residents were familiar with various instrumental ensembles, diverse in their composition and size, which operated in military, educational, and theatrical environments; by the mid-XIX century, these ensembles also performed in summer gardens and entertainment venues (Loshkov, 2007). As early as the beginning of the XIX century, Kharkiv music lovers were introduced to the specifics of a symphonic orchestra, thanks to the work of I. M. Vitkovsky, a prominent Polish artist and a student of one of the leading figures of the Viennese Classical School,

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

J. Haydn, who (Vitkovsky) led the music classes at Kharkiv University (Zhang Lichuan, 2024). The activation of symphonic performance in Kharkiv in the second half of the 19th century is primarily associated with the activities of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society (KhRMS). In this context, an analysis of the specific periods of the symphonic practice within the functioning of the Kharkiv musical society will contribute to optimizing the scientific knowledge of musical art in one of Ukraine's leading cultural centers — Kharkiv.

Analysis of recent research and publications.

The symphonic performance in Kharkiv during the XIX and early XX centuries has, to some extent, has attracted the attention of researchers of Ukrainian regional musical culture mostly in the context of highlighting individual facts and phenomena, including the activities of the musical society in Kharkiv (Myklashevskiy, 1967; Bohdanov, 2000; Kononova, 2004; Shchepakina, 2016; Ovchar, 2016; Hladkykh, Shchepakina, 2023). However, the practice of conducting symphonic concerts under I. Slatin's leadership during the period of the KhRMS's activity in Kharkiv, within the context of forming symphonic performance in the city, has not been studied.

The purpose of the article is to define the specifics of organization and conduct of symphonic concerts under I. Slatin's leadership in Kharkiv during the 1870s–1880s.

Presentation of the main research material.

The Kharkiv branch of the Russian Musical Society (hereafter, RMS) was first opened in the mid-1860s. The activities of the KhRMS from 1864 to 1866, and particularly the symphonic concerts of that period under the direction of the renowned Czech musician S. V. Nemetz, were covered by Ukrainian scholar V. Shchepakina, who noted that compliance with the symphonic orchestra standards of the time (35 string instruments and a double complement of wind and brass instruments, totaling around 50 musicians) was achieved by involving the former serf orchestra of M. Khorvat and “amateurs and performers” (Shchepakina, 2016, pp. 303–304). The term “performer” referred to musicians from

Kharkiv's orchestras — local orchestras from the commercial club and the theater, whose numbers were typical for that period (20–25 musicians) (Zhang Lichuan, 2024). With the participation of “amateurs” as string players it became possible to form a double complement of a symphonic orchestra.

The lack of funding led to the cessation of the first professional musical society in Kharkiv in 1866, which resulted in symphonic concerts disappearing from the cultural map of the city for more than five years. The resumption of symphonic orchestra performances was tied to the revival of the KhRMS in 1871, thanks to the efforts of the well-known artist and advocate of academic musical art, I. I. Slatin (1845–1931). His adherence to the ideals of musical academism is evident in the KhRMS's charter, where one of the main tasks of the classes was defined as “developing the public's aesthetic taste and correct perception of classical music” (Neskolko Slova, 1872, 2.12).

In the announcements for the first symphonic concerts, or gatherings, emphasis has been placed on the number of musicians — 65 — which practically met the standards for a triple complement of a symphonic orchestra (Barsova, 1981, p. 65). This was made possible by Slatin recruiting musicians from Kharkiv's commercial club and theater orchestras, as well as professional performers who were members of the musical society at that time (Teatralnyye, 1871, 30.11).

Thanks to the professionalism of the conductor and the musicians, the audiences of the symphonic gatherings in the early 1870s¹ were able to hear proper renditions of music by great composers: symphonies by J. Haydn (D-dur), W. A. Mozart (C-dur, Jupiter), L. Beethoven (D-dur, F-dur, B-dur, c-moll), F. Schubert (h-moll), F. Mendelssohn (a-moll), overtures by C. M. Weber, F. Mendelssohn, and piano, violin, and cello concertos by L. Beethoven, F. Liszt, F. Schubert, A. Vieuxtemps, and others (Teatralnyye, 1871; Otchet, 1874; Sokal'skiy, 1880, April 10). The Kharkiv press emphasized the key role of I. Slatin, who, when forming concert programs, “consistently adhered to a serious approach,

1. The concert activities of the KhRMS were carried out within the academic year, from October–November to April–May. During the 1871–1875 academic years, symphonic gatherings took place twice a year, except for the 1873–1874 academic year, when they were held three times (Sokal'skiy, 1880, 10.04).

performing his duties with full knowledge of the matter” (Sokal’skiy, 1880, 10.04).

It is important to note that during the organization of symphonic concerts, I. Slatin, like S. Nemetz in the 1860s, faced financial difficulties, which affected the composition of the orchestra. For example, in 1873, Slatin encountered problems with M. Dukov, the owner of the Kharkiv theater, who stopped providing theater musicians for KhRMS gatherings. That year, Slatin managed to solve the problem by involving a French operetta troupe performing in Kharkiv; however, after the touring group left in early 1874, the composition of the symphonic orchestra significantly deteriorated, which “hindered the performance of major works, as a fuller orchestra than what the management could provide was required” (Otchet, 1874).

As a result of the lack of professional personnel and financial resources, the KhRMS was able to conduct just two symphonic concerts during the 1875–1877 academic years. At the end of 1876, the renowned opera singer E. A. Lavrovskaya toured in Kharkiv, and during her concert on November 17, an orchestra conducted by I. Slatin performed, not only accompanying the vocal pieces but also playing the overture to C. M. Weber’s opera *Der Freischütz* and the music for J. Racine’s play *Athalie* by F. Mendelssohn (Chast, 1876, 16.11). On November 23, 1876, another symphonic gathering of the KhRMS took place, featuring Lavrovskaya. The program, aside from accompanying the vocalist, included Beethoven’s *Egmont Overture* and *Symphony in C-dur*, as well as the *Waltz-Fantasia* and *Krakowiak* from M. Glinka’s opera *A Life for the Tsar* (Chast, 1876, 23.11).

The last symphonic concert of the KhRMS took place on December 16, 1876, during which the orchestra performed F. Mendelssohn’s *Hebrides Overture* and the choral symphony-ode *The Desert* by F. David (Chast, 1876, 16.12). Reflecting on the orchestra’s performance, the reviewer commented on the incomplete string section, the significant number of brass instruments, which led to their dominance in the overall sound, and the poor selection of woodwind instruments, which exhibited “tuning inconsistencies and, at times, false intonation.” The critic attributed these issues to the fact that “it is impossible to form a decent orchestral

performance with only 2–3 rehearsals by musicians who usually play dance music at balls, restaurants, and gardens. For serious music, these are spoiled players, accustomed to false intervals, inaccurate rhythm, and out-of-tune harmony” (Muzykalnaya, 1877, 3.03).

Adhering to the principles of musical academism, I. Slatin, unable to form a full and high-quality orchestra in terms of both instrumentation and numbers, ceased holding symphonic gatherings in 1877 (Sokal’skiy, 1880, 10.04). Several years later, analyzing the situation at the end of the 1870s, a Kharkiv reviewer focused on the educational role of the musical society. Identifying the main issue as the lack of quality performers, the critic negatively characterized the symphonic concerts of the KhRMS at the time, during which “classical works were far from being performed in a classical manner,” not fulfilling the educational mission outlined in the society’s charter. According to the author, this did not give Slatin the right, as the organizer of these gatherings, to “limit himself to performing easier works that were accessible to the local musical forces,” which ultimately led to the cessation of orchestral concerts: “neither the charter was violated, nor the honor lost” (Muzykalnyye, 1880, 17.12).

It should be noted that during this time, I. Slatin did not stop seeking ways to improve the financial situation of the Kharkiv musical society, relying on the support of patrons (Sokal’skiy, 1880, 11.04), organizing charitable events and paid musical evenings (*Mestnaya khronika*, 1878, 13:09; *Mestnaya khronika*, 1879, 12.04), and appealing to local authorities, which resulted in the Kharkiv City Council granting an annual subsidy of 1,000 rubles in 1878 (*V kharkovskoy*, 1878, 14.05). Despite some improvement in financial conditions, Slatin managed to form an orchestra consisting solely of strings from local musicians and students of the KhRMS music classes only once, which, along with a choir, performed L. Cherubini’s *Requiem* in c-moll on March 18, 1879 (Sokal’skiy, 1880, 11.04).

Difficulties in ensuring the functioning of the musical society in Kharkiv led I. Slatin to appeal to the central RMS management to step down as head of the KhRMS. It was likely this move that prompted the visit of A. G. Rubinstein, the ideologist and

founder of the RMT, to Kharkiv. Between March 28 and 30, 1880, the artist gave three solo concerts, with the proceeds from one of them benefiting the music classes of the KhRMS (Mestnaya khronika, 1880, 28.03). On March 29, 1880, A. Rubinstein listened to the students, communicated with the teachers, and, being pleased with the quality of the educational process, expressed the opinion that a school should be opened based on Kharkiv's music classes (Mestnaya khronika, 1880, 30.03). This support encouraged I. Slatin, and by June 1880, the Kharkiv press reported that he had agreed to remain as head of the KhRMS (Mestnaya khronika, 1880, 19.06).

In addition to the certain improvement in financial standing, moral and financial support of A. Rubinstein, the restoration of symphonic concert practices was facilitated by the activities of opera enterprises in Kharkiv, particularly the high quality of their orchestras. Starting in September 1880, a troupe led by P. M. Medvedev performed in the city, with an orchestra of 35 musicians under the direction of the talented Czech conductor, U. J. Avranek. Leading positions in the orchestra were held by professional European musicians: cellist Teich, flutist Scardini, oboist Elenek, trumpeter Piccari, and horn player Kranek; the concertmaster and first violinist was V. Salin, a teacher at the KhRMS music classes, and the first clarinetist was his colleague in pedagogy, F. Panchenko (Mestnaya khronika, 1880, 26.08).

The available information on Medvedev's troupe orchestra allows for its classification as a small symphonic orchestra, with a minimal number of string players — about 20 performers. After the first opera performances, critics noted some lack of cohesion in the instrumental ensemble (Muzykalnyye, 1880, 3.12), which was typical for provincial enterprises where long-time rehearsals before performances were not customary. However, by early 1881, the quality of the opera orchestra's performances had reached a satisfactory level, and a concert by leading orchestra members was even planned for March 1, 1881 (Mestnaya khronika, 1881, 28.02), but it did not take place due to the ban on all public spectacles in the Russian Empire following the assassination of Emperor Alexander II.

The conditions of the opera orchestra prompted an agreement between I. Slatin and P. Medvedev to form a symphonic orchestra based on this ensemble to participate in the musical gathering under the auspices of the KhRMS on December 8, 1880. The program included: F. Mendelssohn's Symphony in A-dur, A. Litolff's Girondists Overture, music to N. Kukulnik's tragedy Prince Kholmisky by M. Glinka, with Kharkiv opera prima donna Ye. Kadmina as the soloist, and piano works by F. Chopin and F. Liszt, performed by the young and talented pianist R. V. Genika, a new teacher at the KhRMS music classes (Otchet, 1881, p. 14).

The Kharkiv press paid special attention to this event: in the announcements, it was noted that the symphonic gathering was a rather rare occurrence in the local musical life of recent years (Mestnaya khronika, 1880, 6.12). On the eve of the concert, a description of the performed works was published in the press (Po povodu, 1880, 6.12), which later became a common practice. A series of publications was devoted to the impressions from the performance. It was emphasized that the concert was made possible only thanks to the quality of the opera orchestra, strengthened by Kharkiv's professional musicians and "amateurs", and there was hope expressed for the establishment of a permanent opera theater in the city, as the "best and only opportunity for the musical society to introduce the public to classical works" (Muzykalnyye, 1880, 17.12). Another reviewer stated that the results of the symphonic gathering directly influenced the future of such events in Kharkiv, and optimistically concluded: "The sympathy with which the large audience welcomed this first attempt resolved the issue in a positive direction" (Simfonicheskiy, 1880, 17.12).

Musical practice in Kharkiv in the 1880s positively impacted the possibility of forming a full symphonic orchestra, both in terms of numbers and instrumentation, for KhRMS's symphonic concerts. First, the practice of opera and operetta enterprises, for which orchestras were an essential component, became well established. Second, orchestral performance gradually spread to the city's summer gardens, whose numbers steadily increased. In addition to traditional military capellas, orchestras with strings and wind instruments began to form for the summer season to perform popular dance music. This led to orchestral musicians remaining in

Kharkiv after the end of the autumn-winter season, hoping to find permanent work in the summer music ensembles.

This process can already be traced to 1881, when, after the departure of P. Medvedev's troupe, a significant number of musicians and choirmaster A. K. Pauli remained in Kharkiv, the latter performing with an orchestra of 28 musicians formed by Pauli himself in the city's Tivoli Garden from May of that year (*Mestnaya khronika*, 1881, 27.08). When P. Medvedev returned to Kharkiv in September of that year with his operetta troupe, it was noted that the orchestra of this troupe, consisting of 30 musicians headed by O. S. Kondrashev, was almost identical in personnel to the concert orchestra of the Tivoli Garden during the summer (*Mestnaya khronika*, 1881, 27.08). In the summer of 1882, a Kharkiv-formed operetta troupe, including an orchestra of 30 musicians led by the violinist F. V. Alekseyenko, a teacher at the KhRMS music classes, performed in the same garden (*Mestnaya khronika*, 1882, 2.02), indicating the formation of an orchestra from musicians who were in the city at the time.

Throughout the 1880s, when forming the KhRMS symphonic orchestra, I. Slatin continued to rely on musicians from theatrical orchestras. For example, for the symphonic gathering on November 14, 1881, a group was formed from the members of drama and operetta troupes, expanded with members of the musical society and students of the music classes. The concert featured Beethoven's Pastoral Symphony (F-dur), the overture to M. Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila*, and the orchestra accompanied violinist Nikolaev during the performance of P. Sarasate's *Fantasy* (*Reklama*, 1881, 11.11). A subsequent symphonic gathering was scheduled for November 28, 1881, with the participation of the famous pianist P. Voronets-Bertenson. However, the orchestra de-facto did not participate in this event, as several musicians had left the theater orchestra (*Mestnaya khronika*, 1881, 25.11).

This situation continued until the end of the autumn-winter season, so during February to April 1882, I. Slatin formed a string orchestra for the musical gatherings of the KhRMS. The classical composition of the orchestra was ensured

by the available musical personnel in Kharkiv, comprising "artists, amateurs, and students of the music classes" (*Mestnaya khronika*, 1882, 11.03). The organizational and conducting skills of I. Slatin became a guarantee of the quality of the repertoire specifically written for string orchestras (*Novels* by N. Hade and A. Krug, *Serenades* by P. Tchaikovsky and A. Dvořák, etc.) (*Otchet*, 1882, pp. 17–19), which captivated local music critics (*Muzykalnyy*, 1882, 19.04). Therefore, the critical remarks regarding the performance of the assembled symphonic orchestra that periodically appeared in the local press primarily concerned the insufficient cohesion of the musicians, which was due to the limited opportunity for only 2–3 rehearsals.

In the symphonic gatherings of the KhRMS during the 1882–1883 academic year, a group formed by I. Slatin based on the orchestra of the opera troupe of A. Palchynskiy, which accompanied performances under the direction of the well-respected Kapellmeister N. B. Emanuel, performed. The opera orchestra consisted of 40 musicians, and the string section included 10 violins, 4 violas, and 2 cellos and double basses. The press noted the presence of a harp, which was rare for provincial orchestras (*Mestnaya khronika*, 1882, 31.07). The significant numerical limitation of the string group relative to the double complement of wind instruments did not prevent N. Emanuel from conducting a symphonic concert in Kharkiv in mid-October 1882, during which the overtures of F. Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*, A. Litolff's *Girondists*, M. Glinka's overture to *Ruslan and Lyudmila*, F. Liszt's *Hungarian Rhapsody* (solo — Miller-Bergauz), and F. Mendelssohn's *Violin Concerto* (solo — I. Alekseyenko) were performed. The reviewer noted that the performance of the opera orchestra "satisfied aesthetic feelings" precisely because of the efforts and tireless work of N. Emanuel (*Simfonicheskiy*, 1882, October 19).

The Kharkiv opera orchestra formed the basis of the symphonic orchestra under the direction of I. Slatin, which performed at a symphonic gathering of the KhRMS on November 6, 1882, executing three orchestral pieces: F. Schubert's *Unfinished Symphony*, P. Tchaikovsky's *Serbo-Russian March*, and A. Rubinstein's musical picture *Ivan the Terrible*,

which I. Slatin had performed in Dresden in 1871 (Mestnaya khronika, 1882, 6.11). The reviewer remarked that the orchestra played with precision and the appropriate nuances, and that “I. Slatin’s masterful conducting, competent and inspired, infused the performance with life” (Muzykalnyye, 1882, 9.11). On December 18, 1882, the next symphonic gathering took place, featuring Robert Schumann’s Symphony in C-dur, the overture Night in Madrid by M. Glinka, and the musical picture In Central Asia by O. Borodin. A Kharkiv music critic characterized the orchestra’s performance as “completely wonderful,” despite the fact that there had only been two rehearsals for a substantial program, attributing the “minor unevenness and roughness” in the music performance to this fact, which did not hinder the overall excellent impression (Muzykalnyye, 1882, 31.12).

Thanks to the collaboration with N. Emanuel’s orchestra, I. Slatin conducted two more symphonic gatherings in the spring of 1883. From that point on, the practice of holding symphonic concerts stabilized: the orchestra, formed from musicians of touring opera troupes as well as educators and students from the KhRMS educational institution, performed symphonic programs 4–5 times a year. In selecting programs, I. Slatin adhered to a certain system: the basis included three orchestral pieces — a symphony and two major symphonic works (overtures, fantasies, musical pictures, etc.); the orchestra accompanied the performances of solo instrumentalists and vocalists; a small portion of the programs featured numbers without the orchestra’s participation.

The reorganization of the KhRMS music classes into a music school in 1883 (hereafter — KhMS) had a particularly positive impact on expanding the educational structure of the institution. Thus, starting in September 1886, classes for wind instruments were established at the KhMS (Kratkiy, 1896, p. 16), the specifics of which were analyzed in detail in a dissertation by Kharkiv researcher O. Ovchar (Ovchar, 2016). This event played a decisive role in solving the problem of forming the KhRMS symphonic orchestra since, in addition to a certain number of educators, the number of students in wind instrument classes increased each year.

In the 1888–1889 academic year, 13 students were receiving professional education in woodwind instruments and 8 in brass instruments under the guidance of talented practitioners Y. A. Yuryan (horn, cornet-à-piston, trumpet, trombone), E. Prillya (flute, oboe, clarinet), and Y. Prohazka (bassoon) (Otchet, 1890, pp. 33–36). Naturally, I. Slatin involved both educators and the best students from the wind instrument classes in the composition of the symphonic orchestra, gradually filling all relevant sections with representatives from the KhRMS. Finally, in the report for the 1891–1892 academic year, it was noted for the first time that all musical (symphonic and chamber) gatherings took place with the participation of only representatives from the KhMS (Otchet, 1893, p. 7), marking the beginning of a new stage in the development of symphonic performance in Kharkiv in terms of quality.

Conclusion. Thus, the main factors influencing the conduct of symphonic concerts under I. I. Slatin during the 1870s and 1880s were the organizational and financial conditions of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society (KhRMS) and the orchestral performance practices of that time in Kharkiv. The inability of the young musical society to form a complete symphonic orchestra composed of local professional musicians and amateurs necessitated collaboration with the periodically active theater enterprise orchestras in Kharkiv. The limited financial capabilities of the KhRMS sometimes led to refusals by impresarios to provide orchestral musicians for the musical society, which resulted in a scarcity of symphonic gatherings and even their cessation for a period during the 1870s. Improvements in the financial situation of the KhRMS from the 1880s and the formation of a pool of orchestral musicians who were permanently in the city contributed to the stabilization of symphonic concert practices, and the opening of wind instrument classes in 1886 gradually solved the problem of forming a full symphonic orchestra, which from the early 1890s consisted of musicians directly associated with the KhRMS (members of the society, educators, and students from the Kharkiv Music School).

The prospects for further research are related to covering the specifics of symphonic performance in Kharkiv during the 1890s and early XX century.

Список посилань

- Барсова, И. (1981). *Книга про оркестр*. Музична Україна.
- Богданов, В. (2000). *Історія духового музичного мистецтва України*. Основа.
- В харьковской думе. (1878, 14 мая). *Харьковские губернские ведомости*.
- Гладких, А., & Щепакін, В. (2023). Оркестрове духове виконавство на Слобожанщині середини XIX — початку XX ст. *Культура України*, 79, 83–96.
- Кононова, О. (2004). *Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX століття*. Основа.
- Краткий обзор деятельности Харьковского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящего при нем музыкального училища за 25 лет*. (1896). Типография М. Зильберберга.
- Лошков, Ю. (2007). *Гене́за та становлення диригентського виконавства в Україні*. ХДАК.
- Местная хроника. (1878, 13 сентября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Местная хроника. (1879, 12 апреля). *Харьковские губернские ведомости*.
- Местная хроника. (1880, 28 марта). *Харьковские губернские ведомости*.
- Местная хроника. (1880, 30 марта). *Харьковские губернские ведомости*.
- Местная хроника. (1880, 19 июня). *Харьковские губернские ведомости*.
- Местная хроника. (1880, 26 августа). *Харьковские губернские ведомости*.
- Местная хроника. (1882, 11 марта). *Харьковские губернские ведомости*.
- Местная хроника. (1880, 3 декабря). *Южный край*.
- Местная хроника. (1881, 28 февраля). *Южный край*.
- Местная хроника. (1881, 23 апреля). *Южный край*.
- Местная хроника. (1881, 27 августа). *Южный край*.
- Местная хроника. (1881, 25 ноября). *Южный край*.
- Местная хроника. (1882, 2 февраля). *Южный край*.
- Местная хроника. (1882, 31 июля). *Южный край*.
- Местная хроника. (1882, 6 ноября). *Южный край*.
- Миклашевський, Й. (1967). *Музична і театральна культура Харкова XVIII–XIX ст.* Наукова думка.
- Музыкальная заметка. (1877, 3 марта). *Харьковские губернские ведомости*.
- Музыкальные очерки. (1880, 3 декабря). *Южный край*.
- Музыкальные очерки. (1880, 17 декабря). *Южный край*.
- Музыкальные очерки. (1882, 9 ноября). *Южный край*.
- Музыкальные очерки. (1882, 31 декабря). *Южный край*.
- Музыкальный вечер. (1882, 19 апреля). *Харьковские губернские ведомости*.
- Несколько слов о Русском Музыкальном Обществе в Харькове. (1872, 2 декабря). *Харьковские губернские ведомости*.
- Овчар, О. П. (2016). *Духове виконавство у Харкові XVIII — початку XX століття: етапи еволюції* [Дисертація кандидата, ХНУМ ім. І. П. Котляревського]. ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1873–74 год. (1874, 6 сентября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1880–81 год*. (1881). Типография М. Зильберберга.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1881–82 год*. (1882). Типография М. Зильберберга.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1888–1889 год*. (1890). Типография В. С. Бирюкова.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1891–1892 год*. (1893). Типография М. Зильберберга.
- По поводу предстоящего симфонического концерта. (1880, 6 декабря). *Южный край*.
- Реклама. (1881, 11 ноября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Симфонический вечер 8-го декабря. (1880, 17 декабря). *Южный край*.
- Симфонический концерт в оперном театре. (1882, 19 октября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Сокальский, И. (1880, 10 апреля). Антон Григорьевич Рубинштейн и Музыкальные классы в Харькове при отделении Музыкального Общества. *Харьковские губернские ведомости*.
- Сокальский, И. (1880, 11 апреля). Антон Григорьевич Рубинштейн и Музыкальные классы в Харькове при отделении Музыкального Общества. *Харьковские губернские ведомости*.
- Театральные и музыкальные заметки. (1871, 30 ноября). *Харьковские губернские ведомости*.

- Часть неофициальная. (1876, 16 ноября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Часть неофициальная. (1876, 23 ноября). *Харьковские губернские ведомости*.
- Часть неофициальная. (1876, 16 декабря). *Харьковские губернские ведомости*.
- Щепакін, В. (2016). *Музична культура Сходу та Півдня України другої половини XIX — початку XX ст.: європейські виміри*. ХДАК.
- Zhang, Lichuan. (2024). Theatrical orchestra and the formation of symphonic performance in Kharkiv. *Culture of Ukraine*, 85, 62–69.

References

- Barsova, I. (1981). *A book about the orchestra*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Bohdanov, V. (2000). *History of wind music art of Ukraine*. Osнова. [In Ukrainian].
- V khar'kovskoy dume. (1878, May 14). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Hladkykh, A., & Shchepak, V. (2023). Orchestral brass performance in Slobozhanshchyna in the mid-XIX and early XX centuries. *Culture of Ukraine*, 79, 83–96. [In Ukrainian].
- Kononova, O. (2004). *Musical culture of Kharkiv in the late XVIII — early XX century*. Osнова. [In Ukrainian].
- Kratkiy obzor deyatel'nosti Khar'kovskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo obrazovaniya i sostoyavshegosa v nem muzykal'nogo uchilishcha za 25 let.* (1896). Tipografiya M. Zil'berberga. [In Russian].
- Loshkov, Yu. (2007). *The genesis and development of conducting in Ukraine*. KHSAC. [In Ukrainian].
- Mestnaya khronika. (1878, September 13). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1879, April 12). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1880, March 28). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1880, March 30). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1880, June 19). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1880, August 26). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1882, March 11). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1880, December 3). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1881, February 28). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1881, April 23). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1881, August 27). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1881, November 25). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1882, February 2). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1882, July 31). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Mestnaya khronika. (1882, November 6). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Myklashevskiy, Y. (1967). *The musical and theatrical culture of Kharkiv in the eighteenth and nineteenth centuries*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Muzykal'naya zametka. (1877, March 3). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Muzykal'nyye ocherki. (1880, December 3). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Muzykal'nyye ocherki. (1880, December 17). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Muzykal'nyye ocherki. (1882, November 9). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Muzykal'nyye ocherki. (1882, December 31). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Muzykal'nyy vecher. (1882, April 19). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*.
- Neskol'ko slov o Russkom Muzykal'nom Obshchestve v Khar'kove. (1872, December 2). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Ovchar, O. P. (2016). *Spiritual performance in Kharkiv in the XVIII and early XX centuries: stages of evolution* [Candidate's thesis, KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky]. KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky. [In Ukrainian].
- Otchet Khar'kovskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1873–74 god. (1874, September 6). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Otchet Khar'kovskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1880–81 god.* (1881). Tipografiya M. Zil'berberga. [In Russian].
- Otchet Khar'kovskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1881–82 god.* (1882). Tipografiya M. Zil'berberga. [In Russian].
- Otchet Khar'kovskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1888–1889 god.* (1890). Tipografiya V. S. Biryukova. [In Russian].
- Otchet Khar'kovskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1891–1892 god.* (1893). Tipografiya M. Zil'berberga. [In Russian].
- Po povodu predstoyashchego simfonicheskogo kontserta. (1880, December 6). *Yuzhnyy kray*.

- Reklama. (1881, November 11). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Simfonicheskiy vecher 8-go dekabrya. (1880, December 17). *Yuzhnyy kray*. [In Russian].
- Simfonicheskiy kontsert v opernom teatre. (1882, October 19). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Sokal'skiy, I. (1880, April 10). Anton Grigor'yevich Rubinshteyn i Muzykal'nyye klassy v Khar'kove pri otdelenii Muzykal'nogo obshchestva. *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Sokal'skiy, I. (1880, April 11). Anton Grigor'yevich Rubinshteyn i Muzykal'nyye klassy v Khar'kove pri otdelenii Muzykal'nogo obshchestva. *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Teatral'nyye i muzykal'nyye zametki. (1871, November 30). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Chast' neofitsial'naya. (1876, November 16). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Chast' neofitsial'naya. (1876, November 23). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Chast' neofitsial'naya. (1876, December 16). *Khar'kovskiy gubernskiy vedomosti*. [In Russian].
- Shchepak, V. (2016). *Musical Culture of the East and South of Ukraine in the Second Half of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: European Dimensions*. KHSAC. [In Ukrainian].
- Zhang, Lichuan. (2024). Theatrical orchestra and the formation of symphonic performance in Kharkiv. *Culture of Ukraine*, 85, 62–69. [In English].

Надійшла до редколегії 05.08.2024

Чжан Лічуань

аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Zhang Lichuan

postgraduate student, Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.10>
 УДК 793.3+130.2:793.8+37(09):378+(371.134:793.31)+(043.3)

ЛОКАЛЬНИЙ АСПЕКТ В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦІ ЯК ЧИННИК ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ МОВИ

О. Ю. Шевчук

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне,
 Україна

Gordeeva_olga@ukr.net

І. П. Легка

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне,
 Україна

lonalegka2@gmail.com

O. Shevchuk

Rivne State University of the Humanities, Rivne, Ukraine

<https://orcid.org/0009-0008-2392-9572>

I. Legka

Rivne State University of the Humanities, Rivne, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-9674-5386>

О. Ю. Шевчук, І. П. Легка. Локальний аспект в українському танці як чинник індивідуалізації хореографічної мови

Розгляд національного танцю в контексті особливостей його національної хореографічної мови відображає вплив особливостей регіонально-локаційних етнічних груп, що історично проживають на території України. Зважаючи на синтетичне спрямування теми, дослідження виконано в історико-культурному, етнографічному й мистецькому аспектах.

Метою цієї розвідки є розгляд локального аспекту в національно-сценічному танці як чинника індивідуалізації національної хореографічної мови. Методологія дослідження базується як на загальнологічних, так і на загальнонаукових принципах, підходах, методах, які розроблені в галузі культурології, та підходах і методах, що мають значення в системі хореології та хореографії, сприяють повноцінному розкриттю проблематики дослідження, — на історичному, культурно-порівняльному, семіотичному, герменевтичному рівнях. Їх застосування дозволяє системно опанувати сучасні наукові та науково-популярні підходи до вивчення танцю як явища культури, як предмета етнографії, етнохореології тощо.

Ключові слова: *танець, хореографія, хореологія, хореографічна мова танцю, локалізація, лексика танцю.*

O. Shevchuk, I. Lehka. Local aspect in Ukrainian dance as a factor of individualization of the choreographic language

Today, trends in the development of national dance have become guiding in the aspect of choreographic theory and practice, first of all, the figurative world of dance, which is interpreted by scientists at the level of a

“fresh” scientific lacuna — choreology. It notes the latest peculiarities in the presentation of a dance image. They are the background for the generation of the latest state and functioning of this area — individualization, which is a state-of-the-art figurative visual-sensual aesthetic phenomenon, in the body and form of which the multi-colored palette of choreographic art is combined — from the director’s staging message to the presentation of the modern language of choreography.

The purpose of this study is to reveal the main trends in the art of choreography, which are inherent in its domestic content and form, with the highlighting of individualized characteristics and qualitative and quantitative indicators that distinguish local features of dance, considered in the context of the development of the language of choreography.

The methodology is based on both general logical and general scientific principles, approaches, methods that have been developed in the field of cultural studies, and approaches and methods that are important in the system of choreology and choreography, contribute to the full disclosure of the research issues, — on historical, cultural comparative, semiotic and hermeneutic, that their application allows to systematically master modern scientific and popular science approaches to the study of dance as a cultural phenomenon, as a subject of ethnography, ethnochoreology, etc.

The conclusions of the research prove its relevance at the time of the integration of traditional Ukrainian dance with the best world examples, highlight the relationship between traditional local aspects of its historical and cultural genesis, considered at the level of ethnography, mental choreography, and modernizations in its content and form, expressed in the set of its individualized images.

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

The scientific novelty of the study is revealed as a result of the involvement of modern approaches to the study of the genesis and development of Ukrainian dance, the latest vision of the individuality of the language of dance through its correlation with historical-cultural ethnic regional-locative features, the creation of national dance, modern trends, in particular in the field, directorial innovations that contribute multifaceted search for its newest elements, considered from the standpoint of modern choreography and chorology.

The practical significance of the article is the use of information about the peculiarities of the local aspect in the national stage dance, as a factor in the individualization of the national choreographic language in the process of creating a choreographic production.

Keywords: *dance, choreography, choreology, localization, individualization, dance vocabulary.*

Постановка проблеми. Тема дослідження «Локальний аспект в українському танці як чинник індивідуалізації хореографічної мови» має синтетичне спрямування, що зумовлює розгляд теми в декількох аспектах: 1. *Історико-культурному*, у якому відображається історія українського танцю, який водночас посів своєрідне й особливе місце в культурі українського народу, витоки якого сягають дохристиянської епохи; 2. *Етнографічному*, що полягає в розгляді танцю як невіддільної складової етноісторії українства (адже кожен елемент хореографічної композиції народного танцю є змістовно наповненим і візуально відображає особливості обрядової та звичаєвої культури, що притаманні українцям загалом, відтворює історичний рух мови національного танцю, яка розглянута на рівні його локальних етнографічних етнокультурних локацій); 3. *Мистецькому*, який є сукупністю історико-мистецтвознавчих позицій, у яких висвітлюються і генеза, і розвиток народної й класичної хореографії, яка нині досліджується як у теоретичному, так і практичному аспектах.

Використання мистецтвознавчого підходу передбачає розгляд особливостей становлення й видозмін у національній народно-сценічній хореографії — її музичному супроводі, сюжетній лінії, смислового наповненні кожного структурного елементу хореографічних композицій тощо. Використовуючи аналітичні методи в мистецтвознавчій розвідці й синтезу отриманої інформації, хореографічна композиція

розглядається як феномен, що сформований під впливом особливостей розвитку національної культури. Індивідуалізація образно-мистецької мови національного танцю розглянута з позиції історичних етнолокацій національного танцю, проаналізовано новаторські елементи танцювальної лексики, що формує певний науковий контекст дослідження феномену індивідуалізації і сприятиме повноцінному розкриттю кількісних та якісних параметрів національного танцю. Їхній комплекс утілюється в пластичних образах, підсилює і підживлює палітру символічності елементів декоративної творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська народна хореографія стає предметом розгляду дослідників XIX ст. Так, відомі діячі вітчизняної культури (А. Терещенко, П. Чубинський, В. Гнатюк, С. Титаренко, М. Лисенко та ін.) у своїх працях указували на значні відмінності та унікальну структуру традиційного українського танцю, у якому відображено «дух українського етносу», його природу й особливості. Дослідження Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, К. Василенка є мистецтвознавчими розвідками, у яких український танець уперше осмислюється як мистецька категорія зі своїми візуально-змістовними характерними особливостями. Одним із перших дослідників, який розглянув народну хореографію крізь призму системного підходу, вивчаючи особливості її структурних компонентів, став В. Верховинець (Костів).

Крізь призму етнографічної складової та етнокультурного розвитку нації вивчали народну хореографію О. Воропай, В. Авраменко та інші видатні етнологі-україністи. У наукових розвідках Л. Сабан, В. Пастух, Б. Стасько, В. Тітова відображено авторське бачення основних структурних елементів та їх характерних особливостей традиційних танців, локальних різновидів.

Із позицій хорології вітчизняні науковці досліджують народну хореографію, аналізуючи тенденції її розвитку від «давнього танцю» до народної (побутової, фольклорної, етнічної) його форми. Етнічну складову — її вплив на хореографічний контекст народної хореографії загалом та «автентичний танець» зокрема — вивчав Б. Кокуленко. Особливості українського хореографічного мистецтва висвітлено в наукових дослідженнях Д. Бернадської, О. Бігус,

К. Бортник, О. Голдрича, М. Ельяша, М. Загайкевич, Л. Козинко, Б. Колногузенка, Л. Косаківської, О. Мерлянової, Т. Павлюк, І. Пісклової, О. Плахотнюка, Е. Пустової, Ю. Станішевського, А. Турлянцева, П. Фриза, О. Чепалова, Т. Чурпіти, О. Шабаліної, О. Шаповал, Е. Шумілової. Так, П. Білаш зосередив увагу на визначенні особливостей розвитку української хореографії в першій третині ХХ ст. С. Легка аналізувала зміст та специфіку української народної хореографії стосовно її спрямування: у побуті, у контексті розвитку театру, як самостійний вид мистецтва.

Особливості регіонально-локальних аспектів генези й розвитку українського танцю вивчали О. Бігус, А. Гуменюк, Б. Стасько та ін. Так, авторству О. Бойко належить системний аналіз прояву національної художньої культури — т. зв. «хореографічної образності». Д. Шариковим, який використав науковий підхід, здійснено узагальнення й систематизацію наукових праць (зокрема, практичного досвіду) вітчизняних дослідників, розвідки яких присвячено історико-культурним особливостям вітчизняної хореографічної культури ХХ ст. К. Кіндер розглядає феномен народного танцю крізь призму семантики його пластичних символів. У працях авторства К. Гойлезовського, М. Максимова, С. Безклубенка, Г. Боримської та інших дослідників актуалізовано розвиток виконавської творчості й рівень сприйняття новацій у сфері національної хореографії. У деяких наукових розробках із національної хореографії та хореології простежується тенденція до відтворення національної ідентичності, активізації національних мотивів, які мають бути узгоджені із загальносвітовими напрацюваннями у сфері хореографії та хорології. Т. Благова зазначила: «... Професійне самоствердження народної хореографії обумовлено її поступовою сценізацією. Так, жанрове розмаїття сценічних форм українського народного танцю урізноманітнювало й суттєво збагачувало виконавську майстерність й технічну сторону хореографічної композиції. Усе це призвело до змін, які, у свою чергу, сприяли канонізації базових галузевих критеріїв виконавської хореографічної майстерності. Тобто створення відповідних “стандартів” та уніфікації танцювальної термінології й лексики — формуванню

професійного тезаурусу» (Благова, 2015, с. 29). На нашу думку, ці тенденції мають бути розглянуті з урахуванням важливого аспекту, як от розробка сучасних напрямів оптимального співвідношення регіонально-локальних традицій українського хореографічного мистецтва та новацій у сфері хореографії, що виражаються за допомогою індивідуалізації мови танцю, разом з активною пропагандою всього українського на тлі війни і соціокультурних негараздів, викликаних нею.

Мета статті — розглянути локальний аспект у національно-сценічному танці як чинник індивідуалізації національної хореографічної мови.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хореографія вважається мистецтвом постановки танцю, вираженого послідовністю кроків, рухів, фігур, з метою презентації найліпшого драматичного ефекту. В основу хореографічного мистецтва покладено хореографічну мову — невербальну мову жестів, тілорухів, пластики й міміки. Саме її невербальна складова базується на певних особливостях, що відображені в історико-культурному та етнічному контекстах. Формою вираження й донесення хореографічної мови є танцювальна композиція, тобто демонстрація «органічної» цілісності теми й варіації, темпоритму та ритмічної (неритмічної) артикуляції, повторення та імпровізації. Саме хореографічна мова — це своєрідне вираження танцювальної лексики, яка презентує рухи, жести. Відтак, це є композицією семантичних одиниць, які в образній формі передають зміст явищ навколишньої дійсності. Водночас хореографічна композиція віддзеркалює результат тривалого процесу генези і розвитку національної (народної, етнічної) танцювальної манери (Косаківська, 2018, с. 45). Мова хореографії «походить» від витоків історичних етнічних спільнот, якими є групи людей, що ототожнюються на основі спільних ознак. До них належать: загальні традиційні особливості, походження (генеза), рідна мова, історія, суспільно-соціальні відносини, належність до нації (народу, народності), вірування (для України це язичество й християнство), належність до певної географічної місцевості (територія). Етнічна належність зазвичай визначається спільною культурною спадщиною,

міфологією і віруваннями, історичними архетипами, ойкуменою, фольклорною спадщиною, ритуалами, звичаями, обрядами, мистецтвом тощо.

Історичний компонент, а саме особливості розвитку історії та культури народу, значно вплинули на формування танцювальної лексики в етнічній хореографії. Хореологія як методологія мистецтва танцю здійснює переклад конкретних знакових форм (етнічного історико-культурного походження) образною мовою хореографії, яка водночас взаємодіє з іншими структурно-функціональними елементами культурного часопростору. У контексті вивчення теоретичної бази хореографічної мови можемо стверджувати, що позаобрядові народні хореографічні композиції поділяються на автохтонні й питомі, які побутують в етнічних культурних традиціях. Проте все розмаїття автохтонних хореографічних композицій дослідники, для зручності теоретичного опису, поділяють на загальнонаціональні (гопак, козак) та локальні (верховина, гуцулка, крутак та ін.).

В основу поділу за регіональною належністю покладено регіональні відмінності, які виникли в межах народної хореографії українського етносу. Їх проявом є особливі танцювальні форми, у яких відображено традиції й «хореографічну подачу» локальної групи. Локалізація етнографічної національної хореографічної спадщини здійснюється за регіональним принципом — Бессарабія, Буковина, Волинь, Гуцульщина, Закарпаття, Північне Причорномор'я, Полісся, Поділля, Слобожанщина та Центральна Україна. Водночас зазначені локалізації повною мірою співвідносяться з історико-культурним і мистецьким розвитком неповторного етнокультурного архетипу й символіки. Саме архетип етносу становить базисну основу традиційного художнього й мистецького образів, що відображено в локальній хореографії (в основі якої — етнічний принцип поділу). Відтак, процес розвитку локальних етнічних особливостей та структурно-функціональних елементів національного народно-сценічного українського танцю є вираженням його індивідуалізації в жанровій та стильовій інтерпретації мистецького твору, зокрема і загального простору танцювального мистецтва інших етносів загалом,

які були близькими / сусідніми до українського народу.

На цю індивідуалізацію впливали різноманітні чинники і фактори — політичні, економічні, соціальні і, власне, культурні. З іншого боку, вона була спричинена також трансформаціями значнішого порядку. Особливої гостроти цей процес набув у добу глобалізації, панування новітніх культурницьких стилів, теорій, підходів, жанрів і т. п., якими є постмодерн і метамодерн. У цей час індивідуалізація локального етнічного, культурницького спрямування є вираженням протидії тенденціям, які нівелюють, зокрема в хореографії, традиційні досягнення, що яскравим чином відображають «обличчя нації», народу, багатьох етносів, які історично формують вітчизняний культурно-мистецький простір. Це стосується локальних етнічних культурних осередків, як-от Полісся, Гуцульщина, Закарпаття, Буковина, Бессарабія і Крим. Їхня, у тому числі й хореографічна індивідуалізація, сприяла збереженню в інших / сусідських етнічних хореографічних культурах. Цю думку підтверджує О. Мартинів, який зазначає: «... У процесі вивчення тенденцій розвитку вітчизняної танцювальної культури — її різних етнографічних регіонів, спостерігаємо факт не лише збереженості базових стовпів їхнього етнокультурного фокусу, але й активну форму їх практичного використання. Найбільш повно щодо відповідності до етнічного першоджерела це проявляється в культурі Українських Карпат. Наразі саме вони є одним із найбільш “законсервованих” центрів побутування традиційної культури. Збережені етнокультурні традиції народного танцю і на Поліссі й Поділлі. Дещо у видозміненій інтерпретації — на теренах Наддніпрянщини й Полтавщини. Значний, асимілятивний вплив на автентичну форму танцю відбувся на Слобожанщині й Південній частині України... » (Мартинів, 2021, с. 2).

Навіть складно уявити, скільки було би перепон, перешкод та упереджень стосовно збереження автохтонної хореографічної ідентичності. Ба більше — ця індивідуалізація витримала на собі прес політичних, ідеологічних і світоглядних настанов, які впроваджувалися в Україні в різні історичні часи, включаючи добу Модерну

наприкінці XIX ст. — на початку XX ст., особливо в період 1922–1991 рр., час, коли народна культурна, і в тому числі хореографічна традиція, або нівелювалася, або стандартизувалася в «лінійку шаблонів», нав'язаних загальною / офіційною культурою загалом та хореографічним мистецтвом зокрема. І лише з відновленням незалежності ця індивідуалізація поступово почала набувати нового значення, завдячуючи креативним підходам та появі нових хореографічних шкіл, набуваючи «нових» форм й образів. Нині її драматичним фоном стали події в час війни Московії проти України.

Нині культурний та мистецький простір набув новітніх звучання й вираження — продовжується та поширюється співдія культури України, її хореографічного сегмента з культурною спільнотою цивілізованого світу, Європи зокрема. Мова українського національного танцю набуває новітніх контурів, якостей, характеристик тощо. Вітчизняний дослідник, чинний доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка П. Фриз в одній зі своїх численних праць зазначив: «... “Загальне древо” етноархетипів та цінностей стало підґрунтям для розвитку індивідуальних рис національної хореографічної культури, в основу якої покладено географічний принцип. Саме він пов’язаний із природними умовами, особливістю побуту й життєвого устрою населення, особливістю праці й особливостей релігійних вірувань. Під впливом етноархетипу розвивалось індивідуальне, а під впливом територіальної приналежності формувались національні індивідуальності, сукупність яких і є національною культурою танцювальної мови хореографії... » (Підлипська, 2013, с. 219).

На нашу думку, саме художній хореографічний образ є квінтесенцією вираження цієї індивідуальності. Навіть більше — він реалізує двоструктурний вияв мови танцю — зовнішній і внутрішній (які співвідносяться як зміст і форма), раціональне й емоційне — як систему співвідношення об’єктивного та суб’єктивного, як взаємодію фактичного і сприйнятого (на рівні системи осмислення сутності цього феномену творчості й мистецтва, від світосприйняття до

світорозуміння), як взаємовпливи загального та індивідуального.

На унікальності витвору хореографії як на вияві його індивідуальності наголошує Л. Щур, асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва (ТНПУ ім. Володимира Гнатюка), керівниця танцювального ансамблю «Веснянка». Науковиця вважає, що пріоритетним завданням у контексті збереження і продовження життя вітчизняного етнічно-культурного хореографічного надбання є усвідомлення унікальності й неповторності духовної спадщини кожних регіону та етносу.

На переконання Л. Савчин, кандидатки історичних наук, доцентки Рівненського державного гуманітарного університету, пластика, жест, міміка, що виражені в мистецтві танцю, є «реакцією» на прояви характеру й своєрідним (унікальним та індивідуальним. — О. Ш., І. Л.) візуальним вираженням почуттів особистості. На глибоке переконання дослідниці, вагому роль у створенні унікального й індивідуального пластичного мотиву хореографічної композиції та хореографічної мови відіграють: побут, вид діяльності, географічне розміщення місцевості, соціальні відносини, ритуали, традиції, обряди, звичаї, естетичні ідеали та інші цінності культури (Савчин, 2022, с. 142).

На нашу думку, хореологічна презентація цієї унікальності як творчої індивідуальності є свідченням динаміки в межах історико-культурного процесу, який відбиває розвиток мови танцю у світлі особливостей регіонально-локаційного розвитку окремих етнічних груп, які пройшли певні етапи суспільного життя на певній території, у конкретному історичному часопросторі. Унаслідок цих об’єктивних процесів в етнокультурі та етнохореографії відбилися різні моменти суспільного й соціального життя, в умовах яких розвивалася хореографічна мова. Вони позначилися на всіх елементах танцю — на загальній композиції, на ритміці, на палітрі емоційних і раціональних «хореографічних тонкощів». Водночас результат цієї творчості є виявом співвідношення загального й особливого. Саме це, особливе, характеризується безмежною творчою і виконавською індивідуальністю.

У час сучасних, динамічних змін у культурній сфері загалом та хореографічному мистецтві зокрема народжуються нові форми, жанри, стилі, ідеї, які певним чином формують «сучасну сферу» традицій, усталених норм, стандартів тощо. Особливо це стосується засобів образності, які відкриті до новацій у хореографії, спрямовуються творчим задумом усієї команди, котра готує нове творіння, — від режисера-постановника до його виконавців і техніко-технологічного персоналу. Саме хореографи-новатори порушують принципи наслідування традиційних культурних кодів, винаходячи як окремі новітні елементи, так і сприяючи порушенню усталеного. На нашу думку, цей авторський фактор (чинник) певним чином утілює індивідуальність, що відображається в презентації нового образу, співзвучного сучасності. На думку О. Касьянкової, балетмейстерки, педагогині, заслуженої діячки мистецтв України, професорки НМАУ ім. П. І. Чайковського, творчий задум хореографа-постановника реалізується в хореографічній композиції, завдячуючи інноваційному синтезу постановника, адже «синтетичною природою» постановки є гармонійне поєднання різноманітних принципів і хореографічних форм у єдину композиційну структуру з використанням оригінальності сценографії. Усе це сприяє практичній реалізації «відходу» — від традиційних канонів і до створення нових хореографічних прийомів, — які є поштовхом для розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Водночас в основу всіх нових прийомів та форм покладено принцип забезпечення художньої цілісності й завершеності хореографічного твору. Із цього приводу професорка Київського національного університету культури та мистецтв А. Горцалюк зауважує: «... класична хореолексика поєднує у собі елементи контемпу та інших сучасних стилів. Кожен “учасник” хореографічної композиції виконує свій індивідуальний “хореографічний малюнок” у відповідності до режисерського задуму хореографа-постановника... » (Гоцалюк, 2015, с. 28)

На нашу думку, і творчий задум, і його реалізація містять елементи індивідуальності, унаслідок реалізації якої креатуються новації.

На необхідності уведення новацій у сферу хореографії наголошує М. Коваль, проklamуючи важливість пошуку «індивідуальних шляхів» нових (авторських) шкіл танцю» (Коваль, 2019, с. 312). Нам імponує позиція А. Горцалюк, яка в науковій розвідці зауважує, що кожен етап роботи, зокрема балетмейстера, соліста й учасників хореографічного колективу, свідчить про розвиток художньої думки; що роль індивідуальності художника має яскравий прояв у хореографічному мистецтві (Гоцалюк, 2015, с. 17–19).

Як підсумок наведемо виклад сучасних тенденцій у розвитку мистецтва хореографії, що його запропонувала С. Дункевич: «... інтеграція, освоєння інновацій європейської культури, їхнього впровадження в українську культуру, відновлення і збагачення українських традицій... взаємозбагачення елементів класичного й народного танців ... розробка нової драматургії сценічного дійства, ... технічне ускладнення виконавської манери, опанування багатостильовим та різножанровим художнім матеріалом... » (Дункевич, 2012, с. 7). На нашу думку, ці положення підсилюють процес індивідуалізації мови українського танцю, співвідносячи цей естетичний мистецький феномен із реаліями доби.

Висновки. Викладений матеріал дозволяє тенденційно узагальнити сутність досліджень індивідуальності українського танцю, яка розглядається у двох ракурсах: як культурницький результат генези й розвитку окремих регіонально-локальних аспектів українського танцю, і як тенденцію пошуку новітніх унікальних комплексних естетичних засобів виражальності художнього образу, презентованого в річищі сучасної хореографії і хореології. Надважливим завданням у цьому напрямі є збереження кращих традицій вітчизняного танцю вкупі з активною прокламацією всього українського у світовому цивілізованому культурному просторі.

Список посилань

- Благова, Т. О. (2015). Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, (30), 59, 27–30.
- Гоцалюк, А. А. (2015). Традиції в розвитку хореографічного мистецтва як відзеркалення соціокультурної ідентичності. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія*, 45 (1), 16–27.
- Дункевич, С. Г. (2012). *Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз* [Автореферат дисертації кандидата, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
- Коваль, М. О. (2019). Вибір кризь призму національного танцювального мистецтва. *Молодий вчений*, 9 (73), 312–322.
- Косаківська, Л. П. (2018). Хореографія. У В. А. Смолій (голова ред. ради), Г. В. Боряк, Я. В. Верменич, *Енциклопедія історії України* (Т. Україна-українці. Кн. 1., сс. 400–407). НАН України, Інститут історії України. Наукова думка.
- Мартинів, О. О. (2021). Українська танцювальна культура у географічно-етнологічному розрізі етнохореографічних фронтирів. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 2 (30). https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062021/7597
- Підлипська, А. М. (Упор.) (2013). Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 18–19 квітня 2013 р., Інститут інноваційних технологій і змісту освіти, Київський національний університет культури і мистецтв* (Ч. 1, 331 с.).
- Савчин, Л. М. (2022). Хореографічні традиції етнокультури в методологічній парадигмі культурології. В V. Volkov та ін. (Reviewers), *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context* (с. 138–166). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-8>

References

- Blahova, T. O. (2015). Formation of the theory of Ukrainian folk choreography in the historical and cultural dimension. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, (30), 59, 27–30. [In Ukrainian].
- Hotsaliuk, A. A. (2015). Traditions in the development of choreographic art as a reflection of socio-cultural identity. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Filosofija*, 45 (1), 16–27. [In Ukrainian].
- Dunkevych, S. H. (2012). *Modern stage choreography in the culture of Ukraine: a philosophical analysis* [Candidate's thesis, Drahomanov National Pedagogical University]. Drahomanov National Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Koval, M. O. (2019). Choice through the prism of national dance art. *Molodyi vchenyi*, 9 (73), 312–322. [In Ukrainian].
- Kosakivska, L. P. (2018). Choreography. In V. A. Smolii (Head of the editorial board), H. V. Boriak, Ya. V. Vermenych, *Entsyklopediia istorii Ukrainy* (Vol. Ukraine-Ukrainians. Book 1, pp. 400–407). NAS of Ukraine, Institute of History of Ukraine. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Martyniv, O. O. (2021). Ukrainian dance culture in the geographical and ethnological context of ethno-choreographic frontiers. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 2 (30). https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062021/7597. [In Ukrainian].
- Pidlypska, A. M. (Ed.) (2013). Trends in the development of scientific research in the field of choreographic culture in Ukraine. *Choreographic and Theatrical Culture of Ukraine: Pedagogical and Artistic Dimensions. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, April 18–19, 2013, Institute of Innovative Technologies and Content of Education, Kyiv National University of Culture and Arts* (Part 1, 331 p.). [In Ukrainian].
- Savchyn, L. M. (2022). *Choreographic traditions of ethnoculture in methodological paradigm of culturology*. V. Volkov et al. (Reviewers), *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context* (pp. 138–166). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-8> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 07.10.2024

О. Ю. Шевчук

старший викладач, кафедра хореографії, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна

І. П. Легка

старший викладач, кафедра хореографії, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна

O. Shevchuk

senior lecturer, Department of Choreography Rivne State University of the Humanities, Rivne, Ukraine

I. Lehka

senior lecturer, Department of Choreography, Rivne State University of the Humanities, Rivne, Ukraine

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 86

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 86

На обкладинці: фрагмент роботи автора Нікити Тітова.

Джерело: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=8906713702729038&set=pb.100001714917168.-2207520000>

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 24.12.2024 р. Формат 60x84/8.

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

Ум. друк. арк. 11,16. Обл.-вид. арк. 10,8. 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.

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.