

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

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993

Випуск **89**



Харків — 2025

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, 2025. — Вип. 89. — 176 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, 2025. — Vol. 89. — 176 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». Індексуються 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 № 12 від 30.05.2025)

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 № 12 dated 30.05.2025).

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>

Редакційно-видавничий відділ ХДАК / Editorial and publishing department of KhSAC

E-mail: rvv2000k@ukr.net

Тел.: +38(057)731-27-83

Головний редактор

Шейко В. М., доктор історичних наук, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор, Харківська державна академія культури, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).
<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Заступник головного редактора

Мачулін Л. І., доктор філософії, завідувач редакційно-видавничого відділу, Харківська державна академія культури (Україна).
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

Відповідальний секретар

Воскобойнікова Ю. В., доктор мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури (Україна).
<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Редакційна колегія

Басюл Є., доктор наук з мистецтва, професор факультету образотворчого мистецтва, Університет М. Коперника (Польща);
<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

Бенч О., доктор філософії, доктор мистецтвознавства, професор, Католицький університет у Ружомберку (Словаччина);
<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Бертелсен О., доктор історичних наук, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки, Університет аеронавтики Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки (США);
<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Благоєвич М., доктор філософії (соціологія), головний науковий співробітник, Інститут соціальних наук (Сербія);
<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Божко Л. Д., доктор культурології, доцент, кафедра музейно-туристичної діяльності, професор, Харківська державна академія культури (Україна);
<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

Гікс Д., кафедра сучасних мов і культур, професор, Лондонський університет королеви Марії (Великобританія);
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Друбек-Маєр Н., головний редактор науково-дослідницького журналу "Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe", викладач порівняльного літературознавства, кіно та медіазнавства, Вільний університет Берліна (Німеччина);
<https://orcid.org/0000-0002-1245-8436>

Кайм С., доктор філософії, професор, Лейпцизький університет, Інститут історії музики (Німеччина);
<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Кислюк К. В., доктор культурології, кафедра документознавства та української мови, професор, Національний аерокосмічний університет «Харківський авіаційний інститут» (Україна);
<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

Красівський О. Я., доктор габілітований, професор, Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича (Польща);
<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

Лошков Ю. І., доктор мистецтвознавства, кафедра народних інструментів, професор, Харківська державна академія культури (Україна);
<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

Макарик І., доктор філософії, професор, Оттавський університет (Канада);
<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Миславський В. Н., доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності, доцент, Харківська державна академія культури (Україна);
<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Польська І. І., доктор мистецтвознавства, кафедра теорії та історії музики, професор, Харківська державна академія культури (Україна);
<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Прокопчук І. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності, Львівський національний університет (Україна);
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>

Шоповалова Л. В., доктор мистецтвознавства, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, професор, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (Україна);
<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Ягельський С., доцент кафедри історії польського кіно, Ягеллонський університет, м. Краков, Інститут аудіовізуальних мистецтв (Польща).
<https://orcid.org/0000-0002-6989-1265>

Editor-in-Chief

Sheiko V. M., Doctor of Historical Sciences, Department of Cultural Studies and Media Communications, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Full Member 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

Machulin L. I., Doctor of Philosophy, Head of the Editorial and Publishing Department, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine).
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

Executive Secretary

Voskoboinikova Y. V., Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine).
<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Editorial Board

Basiul E., Doctor of Sciences (Art), Professor, Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University (Poland);
<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

Bench O., Doctor of Philosophy, Doctor of Art Criticism, Professor, Ružomberok Catholic University (Slovakia);
<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Bertelsen O., Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of International Security and Intelligence, Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence (USA);
<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Blagojevic M., Doctor of Philosophy (Sociology), Principal Research Fellow, Institute of Social Sciences (Serbia);
<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Bozhko L. D., Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of Museum and Tourism Activities, Professor, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

Hicks J., Department of Modern Languages and Cultures, Professor, Queen Mary University of London (Great Britain);
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Drubek-Meyer N., editor-in-chief of the research journal "Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe", lecturer in comparative literary studies, film and media studies, Free University of Berlin (Germany);
<https://orcid.org/0000-0002-1245-8436>

Keym S., Doctor of Philosophy, Professor, Leipzig University, Institute of Music History (Germany);
<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Kysliuk K. V., Doctor of Cultural Studies, Department of Document Studies and Ukrainian Language, Professor, National Aerospace University "Kharkiv Aviation Institute" (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

Krasivskyy O., Doctor Habilitated, Professor, Institute of European Culture, Adam Mickiewicz University of Poznań (Poland);
<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

Loshkov Yu. I., Doctor of Art Criticism, Department of Folk Instruments, Professor, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

Makaryk I., Doctor of Philosophy, Professor, University of Ottawa (Canada);
<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Myslavskiy V. N., 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, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Polska I. I., Doctor of Art Criticism, Department of Theory and History of Music, Professor, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Prokopchuk I. Yu., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Theatre Studies and Acting Skills, Lviv National University (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>

Shapovalova L. V., Doctor of Art Criticism, Head of the Department of Interpretology and Analysis of Music, Professor, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Jagielski S., Associate Professor, Department of History of Polish Cinema, Jagiellonian University, Krakow, Institute of Audiovisual Arts (Poland).
<https://orcid.org/0000-0002-6989-1265>

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Н. С. Бірюк

Трищини й розломи радянської естетики: збірник «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» (1936)..... 7

Л. І. Мачулін

Проблема ідеального суспільства в європейській культурі: утопія на тлі епістемної ре/еволюції 22

О. Л. Оверчук, В. В. Щибря

Нематеріальна культурна спадщина: особливості музеєфікації..... 31

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ю. П. Щукіна

«Радянський театр» як основне театральнo-аналітичне видання порубіжжя 1930-х рр. 41

І. В. Лобанова

Втілення опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка в Харківській опері (1925–2025) у контексті її постановок на харківській сцені 53

К. М. Стрельченко, Н. О. Дидикіна

Методика перекладення естрадно-джазового твору для виконання дуету (акордеон та альт-саксофон) у стилі самба 62

М. М. Берднік, О. М. Широковська, І. І. Макарова

Спортивний бальний танець: особливості тренувального процесу та підготовки до змагань 76

Є. Ю. Сластіна

Техніка виконання та структура менуету в танцювальних трактатах XVIII ст..... 84

О. П. Хомуцька

Гримерне мистецтво в Україні: терміносистема сьогодення 94

Л. Й. Кохан

Опера «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка й Михайла Старицького в контексті месіанізму XIX століття: божественне й буденне в музиці Різдва 103

К. С. Трикозюк

Історико-художні детермінанти становлення традицій народно-оркестрового виконавства в українському мистецькому просторі 111

С. Б. Рибалко, А. В. Ожога-Масловська

Маски театру Но в японському ігровому кіно: типи, принципи та прийоми використання, сенси 120

М. А. Алфьоров

Волонтери на війні: образно-стилістичні характеристики українського героїчного кінематографу 2014–2025 років 130

А. С. Супрун-Живодрова

Темпоральний компонент в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності: наративний темп і ритм..... 144

В. В. Бескорсий

Просторове звукове поле екранного твору: ретроспективний аналіз 153

О. Місяк

Гуманістична фотографія як антропологічний інструмент: нові форми соціальної взаємодії та реальності..... 164

РЕЦЕНЗІЇ

В. М. Шейко

«Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України» 173

Content

CULTUROLOGY

N. Biriuk

Fractures and ruptures in soviet aesthetics: the collection "Against Formalism, Naturalism, and Simplification in Art" (1936) 7

L. Machulin

The issue of the ideal society in European culture: utopia against the background of epistemic re/evolution 22

O. Overchuk, V. Shchybria

Intangible cultural heritage: the features of museumization 31

ART CRITICISM

J. Shchukina

"Radianskyi teatr (Soviet Theatre)" as the main theatrical and analytical periodical at the turn of the 1930s 41

I. Lobanova

The staging of Mykola Lysenko's opera "Natalka Poltavka" at the Kharkiv Opera Theatre (1925–2025) in the context of its productions on the Kharkiv stage 53

K. Strelchenko, N. Dydykina

Methods of adaptation of a pop-jazz piece for a duet performance (accordion and alto saxophone) in the samba style 62

M. Berdnik, O. Shyrokovska, I. Makarova

Sports ballroom dance: features of the training process and preparation for competitions 76

Ye. Slastina

Performance technique and the minuet structure in dance treatises of XVIII century 84

O. Khomutetska

Makeup art in Ukraine: contemporary terminological system 94

L. Kokhan

The opera "Christmas Night" by Mykola Lysenko and Mykhailo Starytskyi in the context of XIX century messianism: the divine and the mundane in the music of Christmas 103

K. Trykoziuk

Historical and artistic determinants of the formation of folk orchestral performance traditions in the Ukrainian artistic space 111

S. Rybalko, A. Ozhoza-Maslovska

Masks of the Noh theatre in Japanese feature films: types, principles, techniques of use, and meanings 120

M. Alforov

Volunteers at War: Figurative and Stylistic Characteristics of Ukrainian Heroic Cinema of 2014–2025 130

A. Suprun-Zhyvdrova

The temporal component in Ukrainian audiovisual art of the independence period: narrative tempo and rhythm 144

V. Beskorsyi

The spatial sound field of a screen work: a retrospective analysis 153

O. Misiak

Humanistic photography as an anthropological tool: new forms of social interaction and reality 164

REVIEWS

V. Sheiko

"Sixty totalitarian years: fine art of Ukraine" 173

https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.01*

УДК 7.036.1(47+57)“193”:111.852](045)

ТРІЩИНИ Й РОЗЛОМИ РАДЯНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ: ЗБІРНИК «ПРОТИ ФОРМАЛІЗМУ, НАТУРАЛІЗМУ І СПРОЩЕНСТВА В МИСТЕЦТВІ» (1936)

Н. С. Бірюк

Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії
мистецтв України, м. Київ, Україна
nataliibiriuk1998@gmail.com

N. Biriuk

Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2655-9809>

Н. С. Бірюк. Тріщини й розломи радянської естетики: збірник «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» (1936)

В останніх публікаціях, присвячених радянському мистецтву, інтерпретація соціалістичного реалізму тісно пов'язана з економікою. У 1920–1930-ті рр. — під час «переходу» від капіталістичної до комуністичної (соціалістичної) суспільно-економічної формації — радянські автори, критики й філософи зосередилися на переосмисленні мистецтва та естетики в новому економічному й політичному контексті. У статті авторка висвітлює теоретичні суперечності стосовно специфіки методу соцреалізму, аналізуючи тексти і переклади російською мовою, опубліковані видавництвом «Мистецтво» в збірнику 1936 р. «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» за редакторства Федора Гаєвського.

Ключові слова: образ, реальність, соціалістичний реалізм, ілюзія, естетика, мімесис, українське мистецтво 1930-х років.

N. Biriuk. Fractures and ruptures in soviet aesthetics: the collection “Against Formalism, Naturalism, and Simplification in Art” (1936)

The relevance of the article. After 2014, several Ukrainian art and activist initiatives emerged that engaged critically with Soviet architectural, artistic, and ideological heritage. In response to the adoption of decommunization laws, which threatened the very existence of the Ukrainian Soviet legacy, activists founded in 2015 the self-organized initiative DE NE DE. One of the initiative's key research methods involved artistic interventions into museum exhibitions created during the Soviet era, inviting contemporary artists to reinterpret and challenge the established narratives

That same year, Lada Nakonechna and Kateryna Badianova founded the experimental educational and cultural organization MethodFund. One of its central focuses was the studying of socialist realism in its multiple dimensions. Over several years, MethodFund has collaborated with the Khmelnytskyi Regional Art Museum and, since 2017, with the National Art Museum of Ukraine. Their work aimed, on the one hand, to examine how museum collections and archives describe, interpret, and display socialist realism as an aesthetic and cultural phenomenon of the Soviet era and, on the other hand, to explore the social and cultural roles of the museum in contemporary society.

The methodology. We applied the third strategy of the American researcher James Elkins — replacing the modernist interest in a work's visual qualities with the study of institutional contexts, market forces, and economic frameworks (Elkins, 2021, p. 127). The analysis of socio-economic contexts turns the researcher's attention from modernist criteria of value and quality to rethink the aesthetic properties of works of art as products of economic contexts. The economic context of the existence of Soviet art is an economy devoid of private property.

The results. The article examines how position papers (such as newspaper articles or speeches that condemned formalism and promoted socialist realism as the only legitimate artistic method) contributed to shaping discussions on socialist realism through their reprints and translations into Ukrainian (Haievskyi, 1936).

The scientific novelty. The article highlights the theoretical contradictions and complexities surrounding socialist realism, emphasizing its connection to both the economic (Chukhrov) and philosophical (Lifshits, Lukács) contexts during the transition from capitalism to socialism.

The practical significance. Ukrainian Soviet art preserved in museums suffers from a lack of research and public display. At the same time, monumental art located in public spaces is especially vulnerable to destruction due to war, urban development, and other external factors. The growing number of public events, initiatives, and newly published books and articles dedicated to socialist realism reflects an effort to preserve the endangered national artistic heritage of the 20th century.

Conclusions. This text examines the variability and instability of the concept and methodology of socialist realism, as reflected in the texts of 1936. The definition of the socialist realist method shifts from a truthful reflection of reality to the reproduction of its dissimilarity, which ultimately becomes the core of the method itself.

Keywords: *image, reality, socialist realism, illusion, aesthetics, mimesis, Ukrainian art of the 1930s.*

Актуальність теми дослідження. Словосполучення «соціалістичний реалізм» вперше з'явилося 23 травня 1932 р. на сторінках «Літературної газети», де воно було визначене типовою сталінською мовою як мистецтво «чесності, правдивості й революційності в зображенні пролетарської революції». Соцреалізм у радянський час охоплював величезну кількість абсолютно різних за стилем художніх об'єктів. До того ж, соцреалістичним міг бути не лише фігуративний живопис, а й, наприклад, міське середовище з його архітектурою та монументальним мистецтвом. Осмислення радянської спадщини — мистецтва, освіти, інституцій, політики — ініціювали українські художники / художниці, чії практики звертаються до історії. Лада Наконечна, Жанна Кадирова, Нікіта (Микита) Кадан, Ларіон Лозовий, Данііл Ревковський, Андрій Рачинський, Ярослав Футимський та Денис Панкратов працюють з українським радянським минулим, транслюючи свої відносини з темами природи, ідеології, науки й навіть (власної) біографії.

Постановка проблеми. Специфічний набір слів — «реалізм, народність, демократизм і партійність» — став універсальним для опису творів мистецтва, попри різноманітність художніх практик. Визначення соцреалізму, який пропагує як свою головну мету правдиве відображення дійсності, її узагальнення та звернення до оспівування духовної краси й мужності народу, копіювалося в музейних путівниках, альбомах (каталогах) та інших текстах.

В «Історії мистецтва після модернізму» Ганс Бельтинг зазначав, що тривалий час у мистецтві головне протистояння велося між реалізмом та абстракціонізмом у зв'язку з їхніми концепціями реальності (Belting, 2003, р. 145). Немало теоретиків мистецтв визначають абстракцію як результат прогресу, вважаючи, що абстрактне мистецтво переважає над репрезентативним (Krauss, 1985, р. 248). Соцреалістичне радянське мистецтво стало маргінальним, пригніченим і провінційним «примітивом» у північноатлантичній історії мистецтв, протиставленим західноєвропейському й північноамериканському мистецтву XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нарис американського критика й теоретика модерністського живопису Клемент Грінберга «Авангард і кітч» 1939 р. став одним із перших текстів, що заклав принципи північноатлантичного підходу до інтерпретації соціалістичного реалізму (Greenberg, 1989). У цьому есеї науковець критикував радянське мистецтво не лише з позицій модерністських естетичних критеріїв, а й з точки зору власних політичних переконань. На той час він був учасником нью-йоркської троцькістської групи, сформованої довкола антисталінського журналу «Partisan Review».

Цей текст з'явився восени 1939 р. — у період глибокого розчарування в Радянському Союзі як орієнтирі для лівого руху. Причинами цього стали «Московські процеси» 1936–1938-х рр., підписання пакту Гітлера — Сталіна (23 серпня 1939 р.), вторгнення СРСР до Польщі (17 вересня 1939 р.) та Фінляндії (30 листопада 1939 р.). «Авангард і кітч» був своєрідною відповіддю на маніфест Андре Бретона та Льва Троцького «За незалежне революційне мистецтво» 1938 р., у якому Троцький осуджував будь-яке підпорядкування мистецтва політичним силам і закликав до його автономії.

У тексті Грінберга соціалістичний реалізм розглядається як форма кітчу, який, за визначенням науковця, є офіційною культурою тоталітарних режимів 1930-х рр. — Німеччини, Італії та Радянського Союзу. Саме такі режими заохочують це явище, насичене пропагандистськими меседжами, щоб здобути підтримку аудиторії. Основними ознаками кітчу є фігуративність і

міметичність зображення. Протиставленням кітчу для дослідника є авангардне мистецтво — абстрактне, нефігуративне, неміметичне, безпредметне. «Поет-авангардист, або художник-авангардист, намагається наслідувати бога, творячи щось самодостатнє, як самодостатньою є природа, як естетично самодостатнім є пейзаж (але не його зображення)» (Greenberg, 1989, p. 6).

Опублікована 1970 р. «Теорія естетики» Теодора Адорно є фундаментальним текстом в історії естетичної думки. Науковець уважав авангард єдиною справжньою формою мистецтва в умовах пізнього капіталізму (Bürger, 1984, p. 85). Авангардистський твір (або «неорганічний твір», за термінологією Пітера Бюргера) Т. Адорно підносив до рівня норми, з якої він оцінював усі інші художні практики. У цій перспективі спроби створити реалістичне мистецтво дослідник розглядав як прояв естетичного регресу (Bürger, 1984, p. 132).

Жак Рансьєр у «Незадоволеності естетикою» вказував, що художні твори, згідно з Т. Адорно, повинні бути недоступними для бажання, яке спрямоване на споживання (Rancière, 2004, p. 58). Саме у зв'язку із цією недоступністю вони й продукують специфічне благо — майбутнє звільнення.

Будь-яку спробу створити цілісний, реалістичний твір, Т. Адорно вважав підозрілою з ідеологічного погляду. «Те, що, постаючи як мистецтво, проголошує себе реалістичним мистецтвом, надає таким чином значення реальності, яку таке мистецтво зобов'язалося відображувати без ілюзії. Таке трактування реальності а ргіогі ідеологічне», — стверджував дослідник (Адорно, 2002, с. 432–433). Замість того щоб оголювати суперечності сучасного суспільства, реалістичний твір, на його думку, своєю формою відтворює ілюзію цілісності світу (Bürger, 1984, p. 86).

У 2004 р. американські критики та теоретики мистецтва — Гел Фостер, Розалінда Краусс, Ів-Ален Буа, Беньямін Бухло, Девід Джосліт — видали в співавторстві книжку «Мистецтво з 1900 р.: модернізм, антимодернізм, постмодернізм» (Foster et al., 2016). Історію мистецтва ХХ ст. автори інтерпретували за допомогою методології психоаналізу, соціальної історії, струк-

туралізму, формалізму, постструктуралізму та деконструкції.

Текст про соціалістичний реалізм у «Мистецтві з 1900 р.: модернізм, антимодернізм, постмодернізм» написав Беньямін Бухло, застосувавши підхід соціальної історії мистецтв. Науковець проігнорував економічний контекст і пов'язав появу соцреалізму лише зі сталінською політикою. «Радянський соціалістичний реалізм, — писав він, — виник як історично й геополітично специфічний варіант антимодерністських тенденцій, що поширилися повсюдно наприкінці 1920–1930-х рр.: у Франції це був “заклик до порядку” (фр. *rappel à l'ordre*), у Німеччині — “нова матеріальність” (нім. *Neue Sachlichkeit*), у Третьому Рейху — нацистський живопис, а в США — різні форми соціального реалізму» (Foster et al., 2016, p. 308).

Джерелами дослідження Б. Бухло стали тексти Андрія Жданова, Георгія Плеханова, Володимира Леніна, Анатолія Луначарського, Миколи Бухаріна та Івана Гронського. Дослідник узагальнив естетику соцреалізму, означивши його основні поняття: «народність», «класовість», «партійність», «ідейність», «типовість» (Foster et al., 2016, p. 308–313). Подібно до Грінберга та Адорно, Бухло розглянув соцреалізм як антимодерністське мистецтво тоталітарної сталінської ідеології.

У тексті 1950-х рр. британський критик Джон Берджер висунув альтернативний погляд на соцреалізм, відмінний від усталеного в північноатлантичній історіографії. Він запропонував розглядати радянський твір мистецтва через призму проблеми «наявності або відсутності моралі». «Мораль», згідно з визначенням дослідника, — це «вплив» та «функціональні якості» твору мистецтва (Berger, 2018, p. 151).

У праці 2020 р. «Практикування добра: бажання і нудьга в радянському соціалізмі» Кеті Чухров переосмислила естетику соцреалізму як продукт економічного контексту соціалізму (Chukhrov, 2020). Таким способом науковиця змістила напрям досліджень й аналізу соцреалістичного мистецтва від модерністських естетичних оцінок якості та цінності до контексту економіки й умов створення творів мистецтва. Така зміна дослідницького методу відобразилася

на структурі книги: перший розділ присвячений соціалістичній економіці («Політична економія»), інші три — сексуальності, естетиці та філософії (їхні назви: «Сексуальність», «Естетика», «Філософія»).

У розділі «Політична економія» Чухров стверджує, що лише до середини 1950-х рр. радянська політична та соціальна інфраструктура почала відповідати виробничим відносинам соціалістичної політичної економії, оскільки саме тоді ліквідація приватної власності перетворилася на сталу ознаку радянської економіки (Chukhrov, 2020, р. 66). «Постсталінська політична економія демонструє те, — продовжує Чухров, — як бажання та його лібідинальні підводні течії були виведені з етики та способів радянського соціалістичного виробництва і потреб» (там само, р. 67).

Така матеріальна культура, у якій скасована ринкова економіка з доданою вартістю, могла породжувати некапіталістичні об'єкти, оскільки сама перебувала в некапіталістичному стані (Chukhrov, 2020, р. 69). Не-надлишкова економіка є однією з головних причин, що дозволяє загальному (англ. *general*) чи навіть піднесеному (англ. *sublime*) проникати в повсякденне життя (там само, р. 88). Мова тексту Чухров здається термінологічно перевантаженою. Ті самі поняття — «загальне», «піднесене», «онтичне» — які вводить дослідниця, залишаються недостатньо поясненими.

Ще раніше, у тексті 2012 р., Чухров на прикладі московського концептуалізму підкреслила зв'язок мистецтва з економічним контекстом. «Творча топологія та траєкторії московського концептуалізму, — стверджувала науковиця, — добровільно чи ні, є наслідком антилібідинального матеріального простору соціалістичної економіки» (Чухров, 2012, с. 73). Ці самі висновки вона повторила в новій публікації й у такий спосіб поширила їх на соцреалістичну естетику та мистецтво.

У розділі «Естетика» дослідниця, проаналізувавши тексти радянських філософів та письменників (тексти Михайла Ліфшиця, Дьйордя Лукача та Андрія Платонова), інтерпретувала соціалістичний реалізм як реконструкцію радянськими філософами «класичного мистецтва» в

результаті введення та розробки Михайлом Ліфшицем понять «гноміка», «гуманна резиньяція» й «композиція» (Chukhrov, 2020, р. 179–219).

Однією з перших масштабних публікацій після 1991 р., присвячених соцреалізму, стала збірка під назвою «Соцреалістичний канон» (Добренко & Гюнтер, 2000). У цій збірці дослідники спробували системно описати соцреалізм — на матеріалі літератури — використовуючи інструменти сучасної критичної теорії.

Ще одне видання, опубліковане на початку 2000-х рр., має назву «Пейзаж сталінізму: мистецтво та ідеологія радянського простору» (Dobrenko & Naiman, 2003). Його авторами стали провідні сучасні дослідники радянської культури та мистецтва — Катеріна Кларк, Ян Плампер, Ганс Гюнтер, Михайло Епштейн і Борис Гройс. Редактори збірки — Євгеній Добренко та Ерік Нейман. У першій частині книги автори аналізують просторову динаміку радянської ідеології в архітектурі, живописі, кіно, музиці та естетичній критиці в період від першої п'ятирічки до смерті Сталіна (1928–1953). Друга частина присвячена дослідженню процесів натуралізації ідеологічного простору. У третій частині дослідники зосереджуються на вивченні проникнення радянської ідеології в ті простори, які, здавалося, існували поза межами людської історії — наприклад, в Арктику.

У 1999 р. Національний художній музей України провів конференцію, присвячену радянському мистецтву. Матеріали доповідей 25 учасників було опубліковано в збірнику «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент» (Білак, 1999).

В Україні дослідженнями соцреалістичного мистецтва 1930–1950-х рр. займаються Ларіон Лозовий, Катерина Бадянова та Галина Складенко. Текст Лозового присвячений творчості Сергія Григор'єва, а розвідка Бадянової та Складенко — Тетяні Яблонській (Лозовий, 2017; Бадянова, 2019; Складенко, 2018).

Фокус дослідницької діяльності Лізавети Герман та Ольги Балашової — неформальне або неофіційне радянське мистецтво 1960-х рр. У 2015 р. вони упорядкували та опублікували колективну монографію «Мистецтво українських шістдесятників», яку видало видавництво

«Основи». Через п'ять років книга вийшла англійською мовою (Herman & Balashova, 2020). Видання присвячене художньому середовищу України 1960-х рр. і охоплює творчість таких митців, як Алла Горська, Валерій і Аліна Ламах, Григорій Гавриленко та ін.

Ще одна спільна публікація Лізавети Герман та Ольги Балашової — «Декомунізовано: Українська радянська мозаїка» (Herman & Balashova, 2017). Праця присвячена українським мозаїкам радянського періоду, які задокументував фотограф Євген Нікіфоров. Після виходу цієї публікації з'явилися ще дві книги, що містять фотографії мозаїк Нікіфорова та тексти Поліни Байцим. Перша з них присвячена мозаїкам 1960–1990-х рр. (Baitsym, 2020), а друга, видана вже під час повномасштабної війни, — наївним або аматорським мозаїкам 1950–1990-х рр. (Байцим, 2024).

У статті 2020 р. дослідниця Стефанія Демчук, перечитуючи тексти радянських дослідників, присвячені Пітеру Брейгелю, простежує вплив Віденської школи історії мистецтв — Макса Дворжака, Отто Бенеша, Ганса Зедельмаєра та Шарля де Тольне — на радянське мистецтвознавство (Demchuk, 2020). В іншій статті, опублікованій 2021 р., Демчук зосереджується на рецепції текстів Макса Дворжака в радянському історико-мистецькому дискурсі (Demchuk, 2021).

У публікації 2020 р. Стефанія Демчук виокремлює кілька етапів взаємодії радянських науковців із традицією Віденської школи історії мистецтв. На першому з них, у 1930-х рр., радянські історики мистецтва — серед них є Микола Нікулін, Михайло Алпатов, Ростислав Клімов і Сергій Львов — піддавали Віденську школу критиці. Вони формували марксистський образ Пітера Брейгеля як «народного» художника, патріота і противника буржуазії (Demchuk, 2020, р. 7–11).

Другий етап взаємодії з Віденською школою Стефанія Демчук описує в контексті аналізу праць Михайла Алпатова та Наталії Гершензон-Чегодаєвої. Підхід Алпатова, за її спостереженням, зазнав еволюції: синтез формалізму й доволі прямолінійного та спрощеного марксизму кінця 1920–1930-х рр. у сталінську добу трансформувалася під впливом ідей Ганса Зедельмаєра

в напрямі т. зв. «структуроаналізу» Віденської школи (Demchuk, 2020, р. 17). Алпатов зумів поєднати структурний аналіз Зедельмаєра з концепцією “Kunstgeschichte als Geistesgeschichte” (нім. «Історія мистецтва як історія духу») Дворжака, фактично відступивши від марксистського підходу, який, на думку дослідниці, був йому доволі чужим (Demchuk, 2020, р. 14).

Наталія Гершензон-Чегодаєва, як підсумовує Демчук, обрала проміжний шлях або, радше, методологічну неоднорідність. У своїй монографії 1983 р. вона синтезувала марксизм, іконологію, структуралізм Ганса Зедельмаєра та “Geistesgeschichte” (нім. «Історія духу») Макса Дворжака й Отто Бенеша (Demchuk, 2020, р. 18).

Остання англomовна збірка «Заплутані історії мистецтва в Україні» 2025 р., укладена Стефанією Демчук та Іллею Левченком, об'єднала українських авторів і авторок, надавши голос дослідникам українського походження (Demchuk & Levchenko, 2025).

Серед опублікованих у збірці матеріалів — стаття Стефанії Демчук, присвячена харківському історику та теоретику мистецтва Федору Шміту, ідеї якого вона розглядає крізь призму віденського інтелектуального впливу. Лада Наконечна у своєму тексті зосереджується на історико-мистецькій освіті. Юлія Півторак аналізує ранню радянську періодику — тему, якій присвячена її дисертація. У збірці також представлено текст Поліни Байцим, дослідниці українських радянських мозаїк та історіографії української історії мистецтв.

В описі праці зазначено, що «історія мистецтва починалася як черговий імперський проєкт в Україні, але зрештою трансформувалася на засіб утвердження національної ідентичності» (Demchuk & Levchenko, 2025, р. 2). Історію мистецтв, яка існувала в Україні до 1917 р., більшовики трансформували в нову радянську дисципліну, що в 1930-х рр. дістала назву «мистецтвознавство». Період формування цієї дисципліни та зміну її завдань аналізує, з-поміж інших, текст Ольги Новікової, що зосереджується на ідеї створення шеститомної «Історії українського мистецтва», яка виникла після смерті Сталіна в березні 1953 р. Робота над цим масштабним проєктом тривала понад десятиліття:

перший том побачив світ у 1966 р., а останній — у 1970 р. (Novikova, 2025, р. 178). Ініціатором проекту став президент Академії архітектури УРСР Володимир Заболотний, а редагування здійснював Микола Бажан.

Автори шеститомника прагнули побудувати національну історію українського мистецтва, охопивши період у 2 тис. років. Проте відразу після публікації останнього тому (том 4, книга 2) сектор історії українського мистецтва при Інституті теорії та історії архітектури було ліквідовано, а його співробітників — звільнено або переведено на пенсію (Novikova, 2025, р. 180).

У шеститомнику згадано про творчість Олександра Архипенка (том 2, книга 4) та Василя Кричевського (том 5). Автори також включили інформацію про бойчукістів, однак супроводили її «необхідною» ідеологічною критикою (Novikova, 2025, р. 183).

Ще раніше Джеймс Елкінс аналізував радянський багатотомник «Загальна історія мистецтв» (рос. «Всеобщая история искусств»), виданий у Москві в 1956–1966 рр. (Elkins, 2024). Цей проєкт передував українському шеститомнику на десять років. Автори московського видання приділили увагу мистецтву XX ст. тих країн, які зазвичай залишалися поза межами західного канону, — з-поміж них Україна, Білорусь, Румунія (Elkins, 2024, р. 89–97). На думку Елкінса, цей багатотомник є насамперед втіленням моделі історіописання, відмінної від західної.

Після Другої світової війни партійне керівництво почало вимагати створення нового синтетичного підручника з історії України (Єкельчик, 2008, с. 155). Як пояснює Сергій Єкельчик, це було зумовлено зміною самоідентифікації Радянського Союзу, який позиціонував себе як спадкоємця Російської імперії. Образ головного героя історії — робітничого класу — поступово витіснився образом російського народу. Представники неросійських народів мали переглянути свої національні історичні наративи, узгоджуючи їх із новою ідеологічною доктриною, що відводила їм підпорядковану російському народу роль (Єкельчик, 2008, с. 156). Проте головною лінією нового підручника була історія української державності та націєтворення (Єкельчик, 2008, с. 175).

Роботу над підручником з історії України у двох томах (рос. «История Украинской ССР») було розпочато ще за життя Сталіна. У січні 1948 р. українські історики завершили перший варіант російськомовного тексту (Єкельчик, 2008, с. 157). Проєкт курував Інститут історії України Академії наук (там само, с. 179). Однак у зв'язку з тривалим рецензуванням тексту перший том було затверджено до друку лише 23 грудня 1953 р. У книгарнях він з'явився навесні 1954 р. — уже в умовах початку політичної лібералізації після смерті Сталіна 5 березня 1953 р. (там само, с. 174).

Отже, 1953 р. побачив світ підручник з історії України; 1956 р. було опубліковано перший том московської «Загальної історії мистецтв», а 1966 р., через 13 років після виходу підручника з історії України, — перший том шеститомної «Історії українського мистецтва». Обидва проєкти — як створення підручника з історії України, так і шеститомника з історії українського мистецтва — мають спільні особливості. Вони демонструють спробу істориків синтезувати національну модель історіописання з марксистською парадигмою, закріпленою ще в 1930-х рр.

Безсумнівно, поява видання 2025 р. «Заплутані історії мистецтва в Україні» є вагомим внеском у дослідження трансформацій, яких зазнали історія та теорія мистецтв у радянський період, та дисциплінарного становлення українського мистецтвознавства.

Мета статті — дослідити, яким способом тексти й документи, опубліковані під час «Кампанії проти натуралізму та формалізму» 1936 р., підживлювали дискусії про соціалістичний реалізм — проблема формалізму / натуралізму в мистецтві та репрезентація реальності художнім образом — через перепублікації та переклади з російської українською мовою (Гаєвський, 1936).

Виклад основного матеріалу дослідження. Карл Маркс у своїх ранніх рукописах 1844 р. писав: «Проте політична економія бачить у робітникові лише робочу тварину, лише худобу, потреби якої зведені до найнеобхідніших фізичних потреб» (Маркс & Енгельс, 1973, с. 493). Людина, за висловом Маркса, «позбавляється не тільки

людських потреб — вона втрачає навіть тваринні потреби» (там само, с. 559).

Згідно з теорією Маркса, «скасування приватної власності означає повну емансипацію всіх людських почуттів і властивостей; але воно є цією емансипацією саме тому, що почуття і властивості ці стали *людськими* як у суб'єктивному, так і в об'єктивному розумінні. Око стало *людським* оком так само як його *об'єкт* став суспільним, *людським* об'єктом, створеним людиною для людини» (Маркс & Енгельс, 1973, с. 550).

Радянські філософи й естетики, спираючись на твердження Маркса про залежність «емансипації почуттів і властивостей» від «скасування приватної власності», осмислювали «радянський простір» як місце, де відбувалося становлення людини — тобто перетворення людини-тварини / людини-товару на людину. Саме завдяки «переходу» від капіталістичної до комуністичної (соціалізм як нижча стадія комунізму) суспільно-економічної формації ставав можливим «могутній розквіт всіх творчих здібностей мільйонів» (Гаєвський, 1936, с. 7).

Новою ознакою радянської людини постало «прагнення до творчості» та «жадоба культури» (Гаєвський, 1936, с. 7). Анонімний автор тексту, опублікованого в газеті «Комуніст» 1936 р., згадував Павла Постишева — другого секретаря ЦК КП(б) України, який «на пленумі Спілки радянських письменників України» натхненно говорив: «Послухайте пісні, створені народами Союзу за роки революції, побувайте на виставках масового образотворчого мистецтва, на олімпіадах самодіяльної творчості, на наших стадіонах, — скрізь ви побачите могутній розмах масової творчості. Так живуть, так будують, так співають, так творять визволені народи нашої великої радянської країни» (там само, с. 15).

Збірник «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» за редакцією Федора Гаєвського, опублікований у Києві 1936 р. видавництвом «Мистецтво», є зібранням текстів, що походять з українських періодичних видань — «Комуніст», «Вісті» (ВУЦВК), — а також перекладів українською мовою статей із російської преси: «Правда», «Комсомольська правда», «Архітектурна газета» та «Кіно». Майже половину текстів збірника — дев'ять із дев'ятнадцяти — становлять переклади зі щоденної центральної

газети більшовицької партії «Правди». Усі тексти збірника, включно зі стенограмою промови Платона Керженцева, були опубліковані 1936 р. Лише один із них не містить вказівки на походження, рік і місце первинного видання.

Ці тексти супроводжували «Кампанію проти натуралізму та формалізму» 1936 р. — заходи, у межах яких формалізм і натуралізм стали звинуваченнями, що слугували підставою для арештів та вбивств художників. Стаття, яка поклала початок антиформалістській й антинатуралістській кампанії та увійшла до українського збірника, — це текст невідомого анонімного автора «Сумбур замість музики», вперше опублікований 28 січня 1936 р. в центральній партійній газеті «Правда».

Принаймні один подібний збірник із текстами 1936 р. було опубліковано в Москві 1937 р. (Против формализма и натурализма в искусстве, 1937). Із московським виданням в українському збірнику збігаються вісім текстів. Текст Володимира Кеменова «Проти формалізму та натуралізму в живописі» в українській версії перекладено з помилкою: у збірнику під редакцією Гаєвського назва передана як «Про натуралізм в живопису» (Гаєвський, 1936).

У цих текстах автори, основується на цита-тах з праць Володимира Леніна, Карла Маркса та Фрідріха Енгельса, зводили марксистське вчення й естетику до жорсткої ідеологічної догми, що не допускала жодних «ухилів» і використовувалася як інструмент легітимації та консолідації претензій на абсолютне панування (Гофф, 2018).

У збірнику «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» 1936 р. йдеться про те, що, відповідно до проголошених категорій «партійності» (визначення сформулював Володимир Ленін 1905 р.) та «ідейності», твори мистецтва мали публічно підтверджувати провідну роль комуністичної партії, сприяти руху до ідеї обіцяного комунізму, зображувати революційну боротьбу, партію та її вождів (приклад — роботи Ісаака Бродського). «Правильність, ідеологія, політика — вони повинні бути в душі, в крові художника і проявлятися в самих художніх образах», — писав Юзеф Юзовський у «Правді» 1936 р. (Гаєвський, 1936, с. 98). Автори (здебільшого анонімні) критикували художників за

слабкість сценаріїв і репертуару, буржуазну ліvizну та «лівацьку потворність творів».

У тексті 2007 р. Юлія Півторак виокремила негативні та позитивні прикметники, якими автори 1930-х рр. описували якість творів мистецтва (Півторак, 2007). «Типовість», «ідейність», «народність» увійшли до класифікації Півторак як позначки «радянськості» — позитивні означення, характерні для радянської мистецької публіцистики.

Зібрані тексти в збірці 1936 р. «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» специфічним чином — відкидаючи формалізм та натуралізм — формулюють метод соцреалізму. З 1936 р. критики розглядали формалізм здебільшого як форму модерністського мистецтва та частину буржуазної культури, тоді як натуралізм уважали вульгарним, позбавленим художньої форми «фотографічним» зображенням світу (Silina, 2016, р. 92).

Формалістично-натуралістичний орієнтир соцреалізму, як зазначав український дослідник Ларіон Лозовий, передбачав вимогу «облишити модерністські загравання з колірними гаммами й пропорціями, водночас уникаючи надто прямого, “документального” віддзеркалення емпіричної реальності» (Лозовий, 2017).

У перевиданні видавництва «Дух і Літера» 2008 р. «Кобзаря», ілюстрованого роботами Василя Седляра, Артур Рудзицький наводить уривки з доповіді першого заступника наркома освіти Андрія Хвилі на Першому Пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УСРР (листопад — початок грудня 1933 р.). Хвиля критикував картину Седляра «Дніпрельстан», оскільки її «автор перебуває під великим впливом бойчукізму, формалізму» (Рудзицький, 2008, с. 525). На тому самому пленумі Хвиля, як передає дослідник Сергій Білокінь, зазначив: «(...) треба рішуче висловитись проти такої трактовки, проти такого формалістичного підходу, якого припустився тов. Седляр, оформлюючи “Кобзаря”» (Білокінь, 2003).

Навіть після вбивства Михайла Бойчука, у післясталінський період, чиновники продовжували збирати документи, які свідчили про бойчукістський формалізм. Серед цих документів зберігся відгук голови Спілки художників УСРР

Михайла Дерегуса 1957 р., у якому він стверджував, що бойчукісти дотримували формалістичного напрямку (Дерегус, 1957).

У тексті передмови до каталогу VI Всеукраїнської художньої виставки 1935 р. йдеться: «(...) Можна було б навести ряд ілюстрацій з робіт Бойчука, Рокицького, Шехтмана, Петрицького, Седляра та ін. (...) Цілком ясно, що ці художники шкідливо впливали на нашу художню молодь, прищеплюючи формалізм. (...) 23 квітня 1932 року, після листопадового пленуму ЦК КП(б) 1933 р., на художньому фронті почалася дійсна перебудова. Були остаточно викриті націоналістичні, формалістичні роботи окремих художників.(...)» (Литвинець, 2016, с. 15–16). Отже, принаймні з 1935 р., згідно з текстом передмови до каталогу, бойчукістів — Михайла Бойчука та його учнів — почали звинувачувати не лише у формалізмі, а й у націоналізмі, не пояснюючи детально, у чому саме це проявлялося в їхній творчості.

Одним з результатів «Кампанії проти формалізму і натуралізму» 1936 р. стало виключення з художніх музеїв картин «знеславлених художників» (Silina, 2016, р. 100). У Національному художньому музеї України (тоді Державному українському музеї) 1937 р. був створений Спеціальний секретний фонд. До Спецфонду потрапляли твори з музеїв Харкова, Одеси, Києва, Полтави та зі спецфонду Української художньої виставки (УХВ) (Литвинець, 2016, с. 5).

Керівник музею отримував таємне розпорядження від Управління у справах мистецтв при Раді народних комісарів УРСР щодо обов'язкового вилучення формалістичних, політично та ідеологічно шкідливих творів (Литвинець, 2016, с. 5). Після цього при кожному музеї створювали комісію, до складу якої мав входити щонайменше один представник органів НКВС (там само, с. 5). Комісія визначала, які твори з музейної колекції підлягали переданню до Спецфонду (Литвинець, 2016, с. 5).

Інвентарну книгу Національного художнього музею України заповнювали поспіхом, українською та російською мовами, з численними помилками й неточностями у вказаних розмірах, техніках і матеріалах (Литвинець, 2016, с. 6). Із усіх документів (актів), що мали б фіксувати

процес вилучення творів із колекції Національного художнього музею до Спецфонду, зберігся лише один — від 8 вересня 1937 р. (Литвинець, 2016, с. 6). Утім, у цьому документі йдеться не про вилучення, а про знищення творів бойчуків, які на той час уже перебували у Спецфонді НХМУ. В акті зазначено, що «(...) Комісія (...) переглянула твори ворогів народу Падалки, Седляра, Гвоздика, Ліпковського, Нелепінської-Бойчук та Діндо (...) подані на розгляд комісії з спецфонду Державного українського музею, встановлює: що зазначені твори являються за своїм контрреволюційним бойчуківським формалістичним методом шкідливими, спотворюють нашу соціалістичну дійсність, дають фальшиві образи Радянських людей ніякої художньої та музейної цінності не мають і як твори ворогів народу підлягають знищенню» (Литвинець, 2016, с. 6).

Таким способом, українських художників, зокрема бойчуків, в 1930-х рр. переслідували у зв'язку зі звинуваченнями, висунутими під час «Кампанії проти формалізму і натуралізму» 1936 р. Документи Національного художнього музею України свідчать, що твори бойчуків були вилучені разом з іншими до Спецфонду через формалістичні ознаки, які ті мали. Проте ще раніше — 13 липня, приблизно за два місяці до публікації акту від 8 вересня 1937 р. — Михайла Бойчука, Івана Падалку та Василя Седляра було розстріляно за іншим звинуваченням.

Команда Соломона Гольдмана заарештувала Михайла Бойчука та Василя Седляра 23 листопада 1936 р. — у рік розгортання «Кампанії проти натуралізму та формалізму». Документ про утримання журналіста та редактора газети «Вісті ВУЦВК» Феодосія Тарана-Гончаренка вказує на те, що Соломон Гольдман був оперативним уповноваженим 4-го відділу УДБ НКВС УСРР (Гольдман та ін., 1937). Після арешту бойчуків і проведених допитів офіцери уточнили звинувачення: вони стосувалися використання художниками українських національних форм — ліній, матеріалів та навіть сюжетів, що різними способами нагадували українське мистецтво.

У протоколі допиту Василя Седляра від 11 січня 1937 р. зазначено, що той зізнався, що

контрреволюційний, націоналістичний зміст їхньої діяльності стосувався стилю, прищепленого звичаями і традиціями українського національного та світового мистецтва (Lucento, 2023, р. 24–25). Таке мистецтво, очевидно, сам Йосип Сталін і партійні чиновники вважали загрозою, оскільки на допиті офіцери вказували, що національні традиції учасники «контрреволюційної» бойчуківської організації використали для зміцнення українсько-сепаратистських націоналістичних позицій щодо стилю, який став протиставленням російській художній культурі та суперечив завданням соціалістичного реалізму (там само, р. 25).

Зізнання Седляра у використанні українських національних стильових форм, які становили загрозу «всій російській художній культурі та завданням соцреалізму», стали причинами засудження Бойчука та Седляра в антирадянському тероризмі — націоналістичному сепаратизмі, фашистському саботажі та антиросійських діях (Lucento, 2023, р. 25).

У наказі вироку Військової колегії Верховного Суду СРСР від 13 липня 1937 р. зазначено, що Бойчук є винним, оскільки з 1934 р. був активним учасником націоналістичної, фашистської та контрреволюційної організації, що діяла в Україні (Рычков та ін., 1937). Разом з Михайлом Бойчуком і Василем Седлярем засуджений був Іван Падалка. Усіх трьох розстріляли 13 липня 1937 р. До 1939 р. НКВС знищило всіх інших бойчуків, заарештованих під час розпалу терору в Україні.

Переслідування бойчуків дослідниця Ангеліна Лусенто пояснює українофобією самих працівників ДПУ (Державного політичного управління) та прагненням партії ліквідувати «розгорнуту» українізацію (Lucento, 2023, р. 27). З 1937 р. партія почала сприяти русоцентризму в радянській культурі, що втілювалося в переважанні російської національної форми та ідентичності над національними формами та ідентичністю всіх інших громадян СРСР (там само, р. 25).

Марія Сіліна вказує, що насправді митців наприкінці 1930-х рр. репресували незалежно від їхньої творчості та мистецької спадщини (Silina, 2016, р. 104). Жертви «Кампанії проти натуралізму та формалізму» не завжди були пов'язані з

натуралізмом чи формалізмом. Художників / художниць переслідували переважно у зв'язку з політичною приналежністю (там само). Стилiстичні терміни, висновує Марія Сіліна, були лише прикриттям для приховування політичних чисток (там само).

Підсумок Сіліної подібний до міркувань української дослідниці Людмили Соколюк. Науковиця писала, що «український буржуазний націоналізм приховувався під ширмою формалізму» (Соколюк, 2014, с. 221). Отже, звинувачення бойчукістів у формалізмі слід вважати атакою, пов'язаною з походженням і національністю митців / мисткинь.

Перечитування свідчень допитів художників / художниць кола Михайла Бойчука демонструє зміну звинувачень, спрямованих проти бойчукістів. У 1933 р. бойчукістів звинувачували у формалізмі; 1935 р. — у формалізмі та націоналізмі; 1937 р. — зрештою, у використанні національних форм, які зміцнюють український сепаратизм. Попри те, що звинувачення бойчукістів стосувалися передусім формалістичних ознак їхнього мистецтва, Бойчука, Седяра та Падалку засуджують за участь у націоналістичній, фашистській і контрреволюційній організації.

Партійні чиновники у фресковому монументальному мистецтві бойчукістів з традиційними декоративними орнаментами та зображенням домодерних форм аграрної спільноти, разом з популярністю та визнанням митців / мисткинь кола Михайла Бойчука, вбачали загрозу, здатну стимулювати національне повстання, підірвати радянську владу й насильницьку колективізацію (Lucento, 2023, р. 28).

Гольдману та його офіцерам вдалося перетворити окремі сільські мотиви та народні зразки, яким бойчукісти віддавали перевагу, на приклади того, чим не повинен бути соцреалізм в Україні (Lucento, 2023, р. 4).

Отже, одним із завдань збірника за редакторства Гаєвського є публічна критика художніх робіт у зв'язку з наявністю формалістичних і / або натуралістських ознак.

Проте інша його мета — з'ясування відносин художника / художниці з реальністю. З одного боку, автори текстів стверджували, що художники не повинні «викривлювати історичну

правду», а з іншого — вимагали від них «уяви» та «догадок» у створенні художніх «характерів» і «типів» (Гаєвський, 1936, с. 137). Естетика, яка обстоює необхідність художньої «уяви» й «догадки», є близькою до тієї, яку розробляв колектив авторів / авторок щомісячного журналу з історії літератури, літературної критики й марксистської теорії «Літературний критик» — Михайло Ліфшиць, Дьйордь Лукач та Олена Усієвич. Журнал існував з 1933 р. до 1940 р., коли постанова ЦК ВКП(б) заборонила його. Сталінська реакція на інтелектуальні напрями, що ґрунтувались на ідеях Маркса, але суперечили владній ідеології, призвела до політичних «чисток» і переслідування дослідників (Гофф, 2018). Співпраця Михайла Ліфшиця з Дьйордем Лукачем почалася на початку 1930-х рр. (після їхнього знайомства в Москві в Інституті Маркса й Енгельса) і тривала 15 років, а їхнє спілкування (зокрема і листування) — до смерті Лукача в Будапешті 1971 р. Це позначилося на мисленні Ліфшиця: естетичні категорії, які він розробляв, насамперед запозичені з текстів Лукача.

Реалістичний твір мистецтва, згідно з Дьйордем Лукачем та Михайлом Ліфшицем, не є документальним чи натуралістичним. Щоб відобразити істину через художній твір, художник / художниця має винайти «косі, гномічні, ієрогліфічні способи передачі “першої” реальності в “другу”, “фіктивну реальність”» (Chukhrov, 2020, р. 211). Ілюзія мистецтва є «умовністю», або, як її ще називає Ліфшиць, «гномікою» (Лифшиц, 2004, с. 383). Твір мистецтва зображує «змінену, перероблену, ідеалізовану дійсність» і тому перетворюється з документа на художній твір (там само, с. 354). Гномічний твір мистецтва «є дзеркалом світу, яке показує йому, що добре, а що погано» (там само, с. 504). Пізнання істини глядачем вможлиблює присутність «ілюзії» або «гноміки» у творі мистецтва. Мистецтво в такий спосіб «дає нам те, чого бракує в житті» та є «творчим керівництвом серед фальші» (там само, с. 354).

Термін «ілюзії», на який у своїх текстах посилався Михайло Ліфшиць, означав міметичне завдання наслідування та відтворення природи, що досягло свого граничного значення в XIX ст. (Belting, 2003, р. 145). У XVI–XVII ст. мімесис, у

зв'язку зі специфічною інтерпретацією «Поетики» Арістотеля, означав наслідування природи. Йоганн Вінкельман у 1759 р. ввів розрізнення між «копіюванням» і «наслідуванням»: «Особисто я виступаю проти копіювання (нім. das Nachmachen), а не проти наслідування (нім. die Nachahmung). Під першим я розумію рабське калькування (нім. knechtische Folge), тоді як у цьому [другому] об'єкт наслідування, якщо підійти до нього з розумом, може прийняти начебто нову природу і стати чимось самобутнім (нім. gleichsam eine andere natur annehmen und etwas eigenes werden)» (Ліхтенштейн & Декюльт, 2022, с. 413).

Цитуючи Йоганна Гете, термін «нової» природи використала радянська дослідниця Ніна Дмитрієва в публікації 1962 р. «Зображення і слово»: «Художник, вдячний природі, яка створила і його самого, приносить їй... назад певну другу природу, але природу, народжену з почуття та думки, природу завершену людиною» (Дмитрієва, 1962, с. 14).

Згідно з науковицею, художник / художниця не «відтворює» (рос. «воспроизводит») природу в значенні вінкельманівського копіювання, а наслідує — створює «другу» або «нову» природу (там само, с. 56).

Це узагальнення з тексту Дмитрієвої спрямовує до висновку Кеті Чухров стосовно естетики Михайла Ліфшиця. Основоположне переконання радянської марксистської естетики полягає в тому, що між реальністю та її образом повинна зберігатися різниця, прозір. Відсутність образу реальності — «другої», «вигаданої», «гномічної», «фіктивної» реальності — означатиме непізнаність «першої» або «справжньої» реальності (Chukhrov, 2020, р. 170).

Зрештою, принципи радянської марксистської естетики Михайла Ліфшиця, Дьйордя Лукача й Олени Усієвич близькі до сучасної лівої естетики. Ален Бадью в опублікованому у 2005 р. «Столітті» стверджував, що «мистецтво являє собою зустріч з реальним через продемонстровані засоби вигадки» (Бадью, 2019, с. 73). Жак Рансьєр, зі свого боку, визначав художні образи як операції, що породжують зсув і несхожість (Rancière, 2007, р. 7).

Висновки. Історіографія дослідження охоплює праці Клементя Грінберга, Теодора Адорно, Бен'яміна Бухло, у яких автори оцінювали соціалістичний реалізм негативно у зв'язку з його прив'язаністю до політично репресивної ідеології. Основоположною працею, у якій радянське мистецтво розглядається як залежне від економічного контексту, є дослідження Кеті Чухров 2020 р. «Практикування добра: бажання і нудьга в радянському соціалізмі». Згідно з Чухров, радянські художники створювали твори мистецтва в «специфічному» економічному контексті — економіці, у якій скасована приватна власність. У центрі уваги українських дослідників — неофіційне мистецтво 1960-х рр. і радянські мозаїки в Україні. Цим темам присвячено переважну кількість останніх публікацій.

Збірник 1936 р. «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві», основну частину якого становлять переклади з російських офіційних періодичних видань українською мовою, відображає офіційну сталінську естетику.

Метод соціалістичного реалізму є відносним, адже його значення визначається насамперед тим, що він заперечував. Збірник критикував формалістичні й натуралістичні форми в мистецтві, тоді як інші документи, зокрема протоколи допитів українських художників бойчукістів, свідчать, що естетика соціалістичного реалізму засуджувала і націоналістичні форми.

Автори збірника 1936 р. вказували, що зображення реальності потребує «правдивості», проте інколи наполягали на необхідності «уяви», «догадки» чи «вигадки» художника / художниці. Продукуючи за допомогою художнього образу фікцію чи ілюзію реальності мистецтво увиднює різницю між (реальною) дійсністю та (фіктивним) твором. Лише тоді мистецтво здатне створити умови для пізнання істини та перетворення самої реальності. Цю ідею остаточно сформулювали філософи й марксистські критики Михайло Ліфшиць, Дьйордь Лукач, Олена Усієвич, яких об'єднав журнал «Літературний критик». Проте в збірнику 1936 р. ідеї гуртка авторів / авторок журналу представлені вкрай слабо. Самих авторів / авторок переслідувала більшовицька влада.

Таким способом визначення соціалістичного реалізму одночасно охоплювали як правдиве відображення реальності, так і відтворення мистецтвом її неподібності — як сутності самого методу. Специфіка та методологія соціалістичного реалізму, згідно з текстами збірника 1936 р. «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві», постають мінливими та нестабіль-

ними, сповненими глибоких суперечностей і конфліктів.

Перспективи подальших досліджень. Наступні дослідження мають зосередитися на вивченні історії читання естетики й критики, щоб з'ясувати значення текстів 1930-х рр. у практиках українських художників / художниць радянського періоду.

Список посилань

- Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики* (П. Тарашук, Пер.). Видавництво Соломії Павличко «Основи». (Вперше опубліковано 1970)
- Бадью, А. (2019). *Століття* (А. Репа, Пер.). Видавництво Анетти Антоненко. (Вперше опубліковано 2005)
- Бадянова, К. (2019). Тетяна Яблонська. «Хліб». У К. Яковленко (Ред.), *Чому в українському мистецтві є великі художниці* (с. 120–127). Publish Pro. https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_ua.pdf
- Байцим, П. (2024). *Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950–1990* (С. Нікіфоров, Іл.). IST Publishing.
- Білак, Х. (Ред.) (1999, Березень 3). *Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент»: матеріали наукової конференції*. Національний художній музей України, Київ, Україна. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014100>
- Білокінь, С. (2003). Голодомор і становлення соцреалізму як «творчого методу». *Персональний сайт історика Сергія Білокіня*. <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html#Ref71>
- Гаєвський, Ф. (Ред.). (1936). *Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві*. Мистецтво. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000018503>
- Герман, Л. (2019). Алла Горська. «Прапор перемоги» (або «Естафета»). У К. Яковленко (Ред.), *Чому в українському мистецтві є великі художниці* (с. 128–137). https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_ua.pdf
- Гольдман, С., Лифарь, Д., & Герзон, М. (1937). *Постанова про утримання редактора Феодосія Тарана-Гончаренка під вартою в спецкорпусі Київської в'язниці від 13 серпня 1937 р. (ГДА СБУ, Ф. 6, Спр. 38834, Т. 1). УГБ НКВД УССР*. <https://avr.org.ua/viewDoc/30489>
- Гофф, Я. (2018, Лютий 21). Між полюсами політики та теорії: розвиток академічного марксизму з 1960-х років до сьогодні (В. Артюх, Пер.). *Спільне*. <https://commons.com.ua/ru/mizh-polyusami-politiki-ta-teoriyi-rozvitok-akademichnogo-marksizmu-z-1960-h-rokiv-do-sogodennya/>
- Дерегус, М. (1957). *Відгук голови Спілки художників УССР товариша Деревуса про Бойчука Михайла Львовича від 16 червня 1957 р. (ГДА СБУ, Ф. 6, Спр. 46293, Т. 2.). Спілка художників УССР*. <https://avr.org.ua/viewDoc/29265>
- Дмитрієва, Н. (1962). *Изображение и слово*. Искусство.
- Добренко, Е., & Гюнтер, Х. (Ред.). (2000). *Соцреалистический канон*. Гуманитарное агентство «Академический проект».
- Скельчик, С. (2008). *Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві* (М. Климчук, Х. Чушак, Пер.). Критика. (Вперше опубліковано 2004)
- Литвинець, Ю. (Упоряд.) (2016). *Спецфонд 1937–1939. З колекції НХМУ: каталог*. Фенікс.
- Лифшиц, М. (1979). К спорам о реализме. У М. Лифшиц, *Мифология древняя и современная* (с. 497–554). Искусство.
- Лифшиц, М. (2004). *Что такое классика* (В. Арсланов, Ред.). Искусство — XXI век.
- Ліхтенштейн, Ж., & Декюльто, Е. (2022). Мімесис (В. Артюх, Пер.). У Б. Кассен (Ред.), *Європейський словник філософії: Лексикон неперекладностей* (Т. 1, с. 399–418). ДУХ І ЛІТЕРА. (Вперше опубліковано 2004)
- Лозовий, Л. (2017, Грудень 8). «У променях чорного світла»: спроба контекстуалізації двох художніх жестів. *Korydor*. http://korydor.in.ua/ua/context/sproba-kontekstualizatsiyi-dvoh-hudozhnih-zhestiv.html#_ftn5
- Маркс, К. (1973). Економічно-філософські рукописи 1844 року. У К. Маркс & Ф. Енгельс, *З ранніх творів* (с. 483–597). Видавництво політичної літератури України. (Вперше опубліковано 1932) https://hromadolib.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/marx_1844_manuskripte.pdf
- Наконечна, Л. (2017). Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. *Курбасівські читання*, 12, 34–43.

- Півторак, Ю. (2007). Радянська мистецтвознавча публіцистика 1930-х — початку 1940-х років. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*, 62, 51–56.
- Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей.* (1937). ОГИЗ — ИЗОГИЗ. <https://tehne.com/library/protiv-formalizma-i-naturalizma-v-iskusstve-sbornik-statey-moskva-1937>
- Рычков, Н., Зарянов, И., Козловский, А., & Козлов, Н. (1937). *Вирок Військової колегії Верховного Суду СССР по справі Бойчука Михайла Львовича від 13 липня 1937 р.* (ГДА СБУ, Ф. 6., Спр. 46293, Т. 1.). Військова Колегія Верховного суду СССР. <https://avr.org.ua/viewDoc/29257>
- Скляренко, Г. (2018). Творчість Тетяни Яблонської (1917–2005): особистий шлях в історії радянського живопису. У Г. Скляренко, *Українські художники: з відлиги до незалежності у 2-х кн.* (Кн. 1, с. 19–46). ArtHuss.
- Соколюк, Л. (2014). *Михайло Бойчук та його школа.* Видавець Савчук О. О.
- Чухров, К. (2012). Советская материальная культура и социалистическая этика в московском концептуализме. *[Транслит]: литературно-критический альманах*, 10/11, 70–77. <https://issuu.com/streetuniver/docs/100/7>
- Шевченко, Т. (2008). *Кобзар* (А. Рудзицький, Є. Нахлік, Упоряд.; В. Седляр, Іл.). Дух і Літера. (Вперше опубліковано 1931) https://issuu.com/duh-i-litera/docs/kobzar_extract_black-white
- Baitsym, P. (2020). *Art for Architecture: Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990* (Ye. Nikiforov, Illus.). DOM Publishers.
- Belting, H. (2003). *Art History after Modernism* (C. Saltzweid, M. Cohen, K. J. Northcott, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1995)
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde* (M. Shaw, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1974)
- Chukhrov, K. (2020). *Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism.* University of Minnesota Press.
- Demchuk, S. (2020). The influence of the Vienna School of Art History on Soviet and post-Soviet historiography: Bruegel's case. *Journal of Art Historiography*, 23, 1–19.
- Demchuk, S. (2021). The Mannerist 'revolution', Dvořák and Soviet Art History. *Journal of Art Historiography*, 25, 1–15. <https://doi.org/10.48352/uobxjah.00003473>
- Demchuk, S., & Levchenko, I. (Eds.). (2025). *Entangled Art Histories in Ukraine.* Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>
- Dobrenko, E., & Naiman, E. (Eds.). (2003). *The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space.* University of Washington Press.
- Elkins, J. (2021). *The End of Diversity. North Atlantic Art History and Its Alternatives in Art Historical Writing.* De Gruyter.
- Elkins, J. (2024). *Stories of Art. 2nd Edition.* Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032696096>
- Foster, H., Kraus, R., Bois, Y-A., Buchloh B. H. D., & Joselit D. (2016). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism. 3rd edition.* Thames & Hudson Ltd.
- Greenberg, C. (1989). Avant-Garde and Kitsch. In C. Greenberg, *Art and Culture: critical essays* (pp. 3–33). Beacon Press. (Original work published 1961)
- Herman, L., & Balashova, O. (Eds.). (2017). *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics* (Ye. Nikiforov, Illus.). Osnovy Publishing, DOM Publishers.
- Herman, L., & Balashova, O. (Eds.). (2020). *The Art of Ukrainian Sixties.* Osnovy Publishing.
- Krauss, R. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* MIT Press.
- Lucento, A. (2023). The NKVD and the Political Origins of Socialist Realism: The Persecution of the Boichukisty in Ukraine. In M. David-Fox (Ed.), *The Secret Police and the Soviet System: New Archival Investigations* (pp. 48–80). University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/jj.6380594.6>
- Novikova, O. (2025). A revival of Ukrainian art history? Entangled paths of the six-volume “History of Ukrainian Art” (1966–1970). In S. Demchuk, I. Levchenko (Eds.), *Entangled Art Histories in Ukraine* (pp. 177–189). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique.* Éditions Galilée.
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image.* Verso.
- Silina, M. (2016). The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s. *Racarr*, 41, 91–104. <https://doi.org/10.7202/1038074ar>

References

- Adorno, T. (2002). *Theory of Aesthetics* (P. Tarashchuk, Trans.). Vydavnytstvo Solomii Pavlychko “Osnovy”. (Original work published 1970) [In Ukrainian].
- Badiou, A. (2019). *The Century* (A. Repa, Trans.). Vydavnytstvo Anetty Antonenko. (Original work published 2005) [In Ukrainian].

- Badianova, K. (2019). Tetiana Yablonska. "Khlib". In K. Yakovlenko (Ed.), *Why Are There Great Women Artists in Ukrainian Art* (pp. 120–127). Publish Pro. https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_ua.pdf. [In Ukrainian].
- Baitsym, P. (2024). *Chips: Ukrainian Naïve Mosaics, 1950–1990* (Yevhen Nikiforov, Illus.). IST Publishing. [In Ukrainian].
- Bilak, Kh. (Ed.). (1999, March 3). *Socialist Realism and Ukrainian Culture. The book "Realism and Socialist Realism in the Ukrainian Painting of the Soviet Era. History. Collection. Experiment": Proceedings of the Academic Conference*. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy, Kyiv, Ukraine. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014100>. [In Ukrainian].
- Bilokin, S. (2003). *The Holodomor and the Formation of Socialist Realism as a "Creative Method"*. Personal website of historian Serhii Bilokin. <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html#Ref71>. [In Ukrainian].
- Haievskyi, F. (Ed.). (1936). *Against Formalism, Naturalism and Simplification in Art*. Mystetstvo. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000018503>. [In Ukrainian].
- Herman, L. (2019). Alla Horska. "The Banner of Victory" (or "The Relay"). In K. Yakovlenko (Ed.), *Why Are There Great Women Artists in Ukrainian Art* (pp. 128–137). https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_ua.pdf. [In Ukrainian].
- Goldman, S., Lifar, D., & Gerzon, M. (1937). *Decree on the Detention of Editor Feodosii Taran-Honcharenko in the Special Compound of the Kyiv Prison, August 13, 1937* (HDA SBU, F. 6, Spr. 38834, T. 1). UGB NKVD USSR. <https://avr.org.ua/viewDoc/30489>. [In Russian].
- Goff, Ya. (2018, February 21). *Between the Poles of Politics and Theory: The Development of Academic Marxism from the 1960s to the Present* (V. Artiukh, Trans.). *Spilne*. <https://commons.com.ua/ru/mizh-polyusami-politiki-ta-teoriyi-rozvitok-akademichnogo-marksizmu-z-1960-h-rokiv-do-sogodennya/>. [In Ukrainian].
- Derehus, M. (1957). *Response from the Head of the Union of Artists of the Ukrainian SSR, Comrade Derehus, Regarding Mykhailo Lvivovych Boichuk, June 16, 1957* (HDA SBU, F. 6, Spr. 46293, Vol. 2). *Spilka khudozhnykiv URSR*. <https://avr.org.ua/viewDoc/29265>. [In Russian].
- Dmitrieva, N. (1962). *Image and Word*. *Iskusstvo*. [In Russian].
- Dobrenko, E., & Gunther, H. (Eds.). (2000). *The Socialist Realist Canon*. Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskii proekt". [In Russian].
- Yekelchuk, S. (2008). *Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in Soviet Historical Imagination* (M. Klymchuk & Kh. Chushak, Trans.). Krytyka. (Original work published 2004) [In Ukrainian].
- Lytvynets, Yu. (Comp.). (2016). *Special Collection 1937–1939. From the Collection of the National Art Museum of Ukraine: Catalogue*. Fenyks. [In Ukrainian].
- Lifshits, M. (1979). On the Debates about Realism. In M. Lifshits, *Mythology Ancient and Modern* (pp. 497–554). *Iskusstvo*. [In Russian].
- Lifshits, M. (2004). *What Is a Classic* (V. Arslanov, Ed.). *Iskusstvo — XXI vek*. [In Russian].
- Lichtenstein, J., & Decultot, E. (2022). *Mimesis* (V. Artiukh, Trans.). In B. Kassen (Ed.), *European Dictionary of Philosophy: A Lexicon of Untranslatability* (Vol. 1, pp. 399–418). DUKH I LITERA. (Original work published 2004) [In Ukrainian].
- Lozovyi, L. (2017, December 8). "In the Rays of Black Light": An Attempt to Contextualize Two Artistic Gestures. *Korydor*. http://korydor.in.ua/ua/context/sproba-kontekstualizatsiyi-dvoh-hudozhnih-zhestiv.html#_ftn5. [In Ukrainian].
- Marx, K. (1973). Economic and Philosophic Manuscripts of 1844. In K. Marx & F. Engels, *From the Early Works* (pp. 483–597). Vydavnytstvo politychnoi literatury Ukrainy. (Original work published 1932) https://hromadolib.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/marx_1844_manuskripte.pdf. [In Ukrainian].
- Nakonechna, L. (2017). History of Reforms of the National Academy of Fine Arts and Architecture. *Kurbasivski chytannia*, 12, 34–43. [In Ukrainian].
- Pivtorak, Yu. (2007). Soviet Art Criticism Journalism of the 1930s — Early 1940s. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury*, 62, 51–56. [In Ukrainian].
- Against Formalism and Naturalism in Art: A Collection of Essays*. (1937). OGIZ — IZOGIZ. <https://tehne.com/library/protiv-formalizma-i-naturalizma-v-iskusstve-sbornik-statey-moskva-1937>. [In Ukrainian].
- Rychkov, N., Zarianov, I., Kozlovskii, A., & Kozlov, N. (1937). *Sentence of the Military Collegium of the Supreme Court of the USSR in the Case of Mykhailo Lvivovych Boichuk, July 13, 1937* (HDA SBU, F. 6, Spr. 46293, Vol. 1.). Military Collegium of the Supreme Court of the USSR. <https://avr.org.ua/viewDoc/29257>. [In Russian].

- Skliarenko, H. (2018). The Work of Tetiana Yablonska (1917–2005): A Personal Path in the History of Soviet Painting. In H. Skliarenko, *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti u 2-kh tomakh*. (Vol. 1, pp. 19–46). ArtHuss. [In Ukrainian].
- Sokoliuk, L. (2014). *Mykhailo Boichuk and His School*. Vydavets Savchuk O. O. [In Ukrainian].
- Chukhrov, K. (2012). *Soviet Material Culture and Socialist Ethics in Moscow Conceptualism*. [Translit]: *Literary and Critical Almanac*, 10/11, 70–77. <https://issuu.com/streetuniver/docs/100/7>. [In Russian].
- Shevchenko, T. (2008). *Kobzar* (A. Rudzitskyi & Ye. Nakhlik, Comp.; V. Sedliar, Illus.). DUKH I LITERA. (Original work published 1931) https://issuu.com/duh-i-litera/docs/kobzar_extract_black-white. [In Ukrainian].
- Baitsym, P. (2020). *Art for Architecture: Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990* (Ye. Nikiforov, Illus.). DOM Publishers. [In English].
- Belting, H. (2003). *Art History after Modernism* (C. Saltzweid, M. Cohen, K. J. Northcott, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1995) [In English].
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde* (M. Shaw, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1974) [In English].
- Chukhrov, K. (2020). *Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism*. University of Minnesota Press. [In English].
- Demchuk, S. (2020). The influence of the Vienna School of Art History on Soviet and post-Soviet historiography: Bruegel's case. *Journal of Art Historiography*, 23, 1–19. [In English].
- Demchuk, S. (2021). The Mannerist 'revolution', Dvořák and Soviet Art History. *Journal of Art Historiography*, 25, 1–15. <https://doi.org/10.48352/uobxjah.00003473>. [In English].
- Demchuk, S., & Levchenko, I. (Eds.). (2025). *Entangled Art Histories in Ukraine*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>. [In English].
- Dobrenko, E., & Naiman, E. (Eds.). (2003). *The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space*. University of Washington Press. [In English].
- Elkins, J. (2021). *The End of Diversity. North Atlantic Art History and Its Alternatives in Art Historical Writing*. De Gruyter. [In English].
- Elkins, J. (2024). *Stories of Art. 2nd Edition*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032696096>. [In English].
- Foster, H., Kraus, R., Bois, Y-A., Buchloh B. H. D., & Joselit D. (2016). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism. 3rd edition*. Thames & Hudson Ltd. [In English].
- Greenberg, C. (1989). Avant-Garde and Kitsch. In C. Greenberg, *Art and Culture: critical essays* (pp. 3–33). Beacon Press. (Original work published 1961) [In English].
- Herman, L., & Balashova, O. (Eds.). (2017). *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics* (Ye. Nikiforov, Illus.). Osnovy Publishing, DOM Publishers. [In English].
- Herman, L., & Balashova, O. (Eds.). (2020). *The Art of Ukrainian Sixties*. Osnovy Publishing. [In English].
- Krauss, R. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press. [In English].
- Lucento, A. (2023). The NKVD and the Political Origins of Socialist Realism: The Persecution of the Boichukisty in Ukraine. In M. David-Fox (Ed.), *The Secret Police and the Soviet System: New Archival Investigations* (pp. 48–80). University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/jj.6380594>. [In English].
- Novikova, O. (2025). A revival of Ukrainian art history? Entangled paths of the six-volume «History of Ukrainian Art» (1966–1970). In S. Demchuk, I. Levchenko (Eds.), *Entangled Art Histories in Ukraine* (pp. 177–189). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>. [In English].
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée. [In French].
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image*. Verso. [In English].
- Silina, M. (2016). The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s. *Racar*, 41, 91–104. <https://doi.org/10.7202/1038074ar>. [In English].

Надійшла до редколегії 13.02.2025

Н. С. Бірюк

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

N. Biriuk

postgraduate student, Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine

ПРОБЛЕМА ІДЕАЛЬНОГО СУСПІЛЬСТВА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: УТОПІЯ НА ТЛІ ЕПІСТЕМНОЇ РЕ/ЕВОЛЮЦІЇ

Л. І. Мачулін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 leonid2016kh@gmail.com

L. Machulin

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

Л. І. Мачулін. Проблема ідеального суспільства в європейській культурі: утопія на тлі епістемної ре/еволюції

У статті розглянуто проблему побудови «ідеального суспільства» в розумінні утопії. Його перший опис в 360–370 рр. до н.е. розробив античний філософ Платон. У XVI ст. своєрідна форма людської уяви про «ідеальне суспільство» дістала назву «утопія» від назви острова у творі Томаса Мора. З часом історичні зміни (трансформації) суспільства урізноманітнювали проблематику творів цього жанру, та незмінною залишалась мета — створити модель / проєкт «ідеального суспільства». В епоху Відродження та Просвітництва твори в жанрі утопії мали популярність у різних прошарків суспільства — не тільки читачів, а й філософів, вчених, мислителів. Наприкінці XVIII — початку XIX ст. соціальне проектування у вигляді художніх творів набуло ознак політизації (Сен-Сімон, Ш. Фур'є та ін). Побудова ідеального «комуністичного суспільства», розпочато в 1917 р. в Росії, а пізніше в деяких інших країнах, обійшлося світу у десятки мільйонів людських життів, а експеримент і триває досі. Використовуючи історичний метод дослідження, автор доводить, що поняття «ідеальне суспільство» є виключно теоретичним, воно *a priori* не може існувати в матеріальному світі. Актуальність теми вбачається в посиленні інтересу суспільства до нового різновиду утопії — «технологічної утопії». Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше «технологічна утопія» як соціальний проєкт розглядається в контексті «ідеального суспільства».

Ключові слова: утопія, антиутопія, технологічна утопія, ідеальне суспільство, цифрове суспільство.

L. Machulin. The issue of the ideal society in European culture: utopia against the background of epistemic re/evolution

The article examines the issue of building a “perfect society” in the sense of utopia. Its first description in 360–370 BC was developed by the ancient philosopher Plato. In the XVI century, a distinctive form of human thinking

regarding the concept of the “perfect society” was called “utopia” after the name of an island in the work of Thomas More. Over time, historical shifts (transformations) in society diversified the issues of works of this genre, but the goal remained unchanged — to create a model/project of a “perfect society”. During the Renaissance and the Enlightenment, works in the utopia genre were popular among various strata of society — not only the general public, but also philosophers, scientists, and thinkers. In the late XVIII and early XIX centuries, social engineering in the form of works of fiction acquired the features of politicization (Saint-Simon, S. Fourier, etc.). The construction of an ideal “communist society, which began in 1917 in Russia and later in some other countries, cost the world tens of millions of human lives and continues to this day.

Problem statement. In the XXI century, planning, design, and forecasting have become widespread tools in all areas of human activity due to the development of digital tools. They make it possible to use available resources more efficiently and develop prospects for further social development. At the same time, the discussion of the future development of humanity has emerged as a trend called “technological utopia”. Understanding the features of techno-utopianism in the context of the “perfect society” of classical utopia will make it possible to assess the chances of its existence and the probability of building a “perfect society” in this project.

Using the historical method of research, the author proves that the concept of an “ideal society” is exclusively theoretical; it *a priori* cannot exist in the material world. The relevance of the topic is seen in the growing societal interest in a new kind of genre — “technological utopia”.

The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time, “technological utopia” as a social project is examined through the lens of the historical discourse of the “perfect society”. The author concludes: the understanding of the concept of utopia in ancient philosophy contained an existential error, since it is impossible to create an ideal whole from imperfect components. After all, according to Plato, the idea of

anything exists in itself, independently and in opposition to the material world. All these ideas ("eidos") make up what does not exist — in particular, each individual's idea of how the external world works. Each person has his or her own idea of an "ideal society", and the totality of such ideas, due to the different experiences of each person, can never be materialized.

Techno-utopianism, or technological utopia as we know it in the first quarter of the XXI century, has a conditional (inexact) definition. Specific proposals, developments, predictions based on reproducible experiments and rigorous logical reasoning do not contradict the actual laws of nature. Their purpose is to change the real world, whereas the main feature of utopia is the description of a world that does not exist "here and now".

Keywords: *utopia, dystopia, technological utopia, ideal society, digital society.*

Актуальність теми. Цифрова революція разом зі ШІ актуалізували дискусію про майбутнє людства через технологічну революцію. Дослідження поняття «ідеальне суспільство» в контексті «технологічної утопії» сприятиме розумінню сучасності в перехідний період.

Постановка проблеми. Планування, проектування, прогнозування у XXI ст. стали поширеними інструментами у всіх сферах людської діяльності завдяки розвитку цифрових технологій. Вони дозволяють більш ефективно використовувати наявні ресурси, виробляти перспективи подальшого соціального розвитку. Водночас у дискусії щодо майбутнього розвитку людства виокремився напрям, який дістав назву «технологічна утопія». Розуміння особливостей техноутопізму в контексті «ідеального суспільства» класичної утопії надасть можливість оцінити шанси на його існування та ймовірність побудови «ідеального суспільства» в цьому проекті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Утопія, як форма соціального мислення, з'явилася пізніше героїчного епосу, у якому діяли «ідеальні герої», і тривалий час існувала з ним поряд. Деякі дослідники взагалі вважають, що їх первинне існування було симбіотичним. Наприклад, у шумерському епосі про Гільгамеш ідеться про острівну країну Тільмун, де сховався «Ной» великого потопа Зіусудра, або Ут-напшті (Biedermann, 1992, p. 196). Цей симбіотичний період дослідники включають у перший із

чотирьох етапів розвитку утопічної літератури: ранній чи античний, а ще виділяють класичний (XVI–XVII), якісний (XVIII–XIX), і сучасний (XX–XXI) (Жаданов, 2004, с. 169).

Науковий масив досліджень усіх чотирьох етапів утопії чималий. Про це свідчить хоча б тільки класифікація утопій: «за соціальною (первісні, рабовласницькі, феодальні, комуністичні), ідеологічною (ліберальні, анархістські, тоталітарні), культурною (романтичні, технократичні, теократичні), історичною (прогресистські, регресистські), територіальною (міські, сільські) ознаками, за принципом часової локалізації (власне У. та ухронії, тобто не пов'язані із часом), за напрямом (Л. Мемфорд: втеча, реконструкція), виокремлюють фольклорні, релігійні, літературно-теоретичні, а також, за Е. Шацьким, — героїчні, ескапістські, за Ф. Е. Менюелем, — динамічні, емпіричні та «спокійного щастя»» (Ковалів, 2007, с. 518). Тобто, це означає, що за кожною класифікацією є десятки, а то й сотні наукових праць.

Про ідеальне суспільство й ідеальних людей міркували філософи античності Платон, Арістотель та інші автори. Опрацювання й розвиток їхніх здобутків у Середньовіччі продовжили Фома Аквінський, святий Августин та інші, які запропонували християнсько-релігійне бачення ідеального суспільства. В епоху Відродження нове осмислення перспектив суспільства зробили мислителі Т. Мор, Т. Кампанелла в жанрі утопічного прогнозування. Ідеї про майбутнє людства висловлювали в Новий час філософи Ф. Бекон, Т. Гоббс, Р. Декарт, Сен-Сімон, Ш. Фур'є та ін.

На думку деяких учених, у XIX ст. утопія перейшла в симбіотичне співіснування, зокрема «у марксистській соціальній теорії присутнє поєднання соціального прогнозування і соціального проектування» (Клешня, 2016, с. 4). Цей симбіоз призвів до численних людських жертв. Над трагічними наслідками утопічних експериментів XX ст. крізь призму філософського та психологічного начал міркували Теодор Адорно, Макс Горькаймер, Герберт Маркузе, Еріх Фромм та ін. Перспективи соціального прогнозування були в центрі уваги Ентоні Гідденса, Жіль Дельоза, Жан-Франсуа Ліотара, Юргена Хабермаса, Елвіна Тофлера та ін.

Сучасний науковий дискурс про жанр утопії не обділений і філософським осмисленням «ідеального суспільства». Дослідники від початку 1990-х рр. звертали увагу на необхідність з'ясувати, так би мовити, чистоту жанру утопії та її звернення до ідеалу та ідеального, адже в той час «відбувався перехід від дослідження утопічного соціалізму в межах радянської філософії до розгляду утопії з позиції глибокого гносеологічного аналізу, не заангажованого якимись зовнішніми та внутрішніми факторами» (Окоорокова, 2017, с. 67). Над залежністю майбутнього людства від сучасних цифрових технологій міркують Жан Бодріяр, Ювал Ной Харарі, Славоу Жижек, Мартін Санд, Нік Бостром, українські вчені О. О. Мамалуй, Є. Л. Петренко та ін. Зокрема, українські дослідники вказували на значну різницю в розумінні утопії Платоном і сучасними філософами: «...Платон у своїй утопії про ідеальну державу шукає істину, а сучасні філософи стурбовані загальним щастям людства» (Мачулін, 2004, с. 110).

Мета статті — дослідити поняття «ідеального суспільства» в контексті класичної утопії та з'ясувати характерні відмінності її нового виду — «технологічної утопії».

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «утопія» (toopіa — з грецьк.) зазвичай описує уявну спільноту або суспільство, яке має дуже бажані або майже ідеальні якості для своїх членів і належить до одного з найдавніших жанрів художньої творчості. Її відмінністю від інших літературних жанрів є використання поняття «ідеальне суспільство». В основі поняття «ідеальне» — ідея. Давньогрецький мислитель Платон, винахідник «ідеї», не вагався над розв'язанням причинно-наслідкової дилеми, що спершу має бути ідеальним: людина чи суспільство? Він сповідував власну концепцію: «Все, що з'явилося на Землі, спочатку з'явилося як дух» (Blavatsky, 1877, vol. I, p. 426–428). Відповідно, на його думку, спочатку з'явилась ідея — «форма духовно-пізнавального відображення певних закономірних зв'язків та відношень зовнішнього світу, спрямована на його перетворення» (там само). Іншими словами, ідея будь-чого існує сама по собі, незалежно, і протиставляється (за Платоном) матеріальному світу. Тобто,

кожна матеріальна річ має свою відповідну ідею: предмет побуту, кухня, має відповідну ідею в нематеріальному світі і таке інше. Із цих всіх ідей («ейдоса») складається, зокрема, те, чого поки не існує в матеріальному світі — це є уявлення кожної конкретної людини про те, як налаштований зовнішній світ. Відповідно до своїх уявлень, кожна людина, за Платоном, може перетворювати у власній уяві «закономірні зв'язки та відношення зовнішнього світу» із світу «ейдосів» на більш зручні для себе. Тобто, матеріалізувати світ «ейдосів». Перетворюючи зовнішній світ, людина одночасно перетворює і себе, адже вона стикається в цьому зовнішньому світі з іншою людиною, Іншим, як пізніше пояснив Гегель (2019). Отже, перетворення мають починатися із себе, людина має прагнути стати кращою, відповідною своїм уявленням про бажаний зовнішній світ.

Однак Платон не став слідувати своєму ж вченню. У творі «Республіка» (360–370-ті роки до н. е.) він описав «ідеальне суспільство», у якому одразу показав яким воно «має бути», але словом не обмовився про шляхи матеріалізації цього «ейдоса», його бачення «ідеального суспільства» (Платон, 2000, с. 5–41). У цьому, на наш погляд, полягав хибний посил Платона: він підмінив ейдос «ідеальне суспільства», який існує сам по собі в нематеріальному світі, вигаданим ним самим «ідеальним суспільством». А все, що людина осмислила, вже не є ейдосом. Тобто, Платон видав власне бачення ідеального суспільства за ейдос.

Не дивно, що «Республіка», яка вважається першим утопічним твором (Durant, 1939), ще при житті Платона викликала неоднозначні судження, здебільшого критику, зокрема від його учня Арістотеля. Останній почав міркування про ідеальне суспільство зі складових цього суспільства, тобто — людини. Філософське усвідомлення того, якою має бути ідеальна людина, Арістотель виклав у праці «Нікомахова етика» (2002). І це було вже не про ейдос, а про поведінку людей серед людей у матеріальному світі. За логікою Арістотеля спочатку треба виховати ідеальну людину, з якої в майбутньому і складеться ідеальне суспільство. Від приватного — до загального. До речі, Біблія, яка була створена

пізніше, теж розглядає Рай як ідеальне суспільство, і досягнення його є можливим: а) лише в результаті вдосконалення особистості; б) лише із суворою відмовою від будь-яких революцій.

Ось так по-різному вчитель та його учень взяли вирішувати питання про те, якими саме мають бути «ідеальна людина» та «ідеальне суспільство». Проте, за минулі майже дві з половиною тисячі років ця дилема (створювати одразу ідеальне суспільство чи спочатку ідеальних людей) залишилась нерозв'язаною. До того ж, сучасні філософи досі не мають одноставного підходу до визначення концепту «ідея». Існують тисячі текстів про те, якою має бути ідеальна людина (Макаревічс & Ілішко, 2021), ідеальний вчитель (Імам Алхакам та ін., 2024), ідеальний студент (Вонг та ін., 2019) або ідеальна держава (Платон, 2000) і таке інше. Однак обґрунтувати із філософської точки зору критерії ідеального суб'єкта вчені не можуть. Причина в тому, що представники панівного наразі філософського вчення (матеріалізму) відмовляють ідеалізму, як філософському напрямку, в існуванні, адже тоді має бути визнано існування й нематеріальної субстанції — ідеї. А вона підриває фундамент існування матеріалізму. Як стверджують сучасні філософи, «проблема ідеального у філософії залишилась невирішеною. Новітні публікації у ХХІ столітті нічого істотного у вирішенні питання не внесли — лише вказують на його проблематичність» (Rakhmatullin, 2018, p. 116).

Наступним помітним твором жанру стала «Золота книга, наскільки корисна, настільки й забавна, про найліпший устрій держави і про новий острів Утопію» (1516) англійського мислителя Томаса Мора. Це був вже класичний період. Щоб поділитися із читачами думками про справедливе суспільство в «найліпшій державі», автор видумав химерний острів Утопія, який і дав назву літературного жанру. З того часу жанр утопії розвивався вже безперервно й зазнавав трансформації залежно від змін у суспільстві. Найбільш помітні твори класичного та якісного періоду: «Місто сонця» (1602) Т. Кампанелли, «Християнополь» (1619) І. В. Андреа, «Нова Атлантида» (1627) Ф. Бекона, «Дорога світла» (1641–1642) Я. А. Каменського, «Інший світ, або Держави та імперії Місяця» (1657) С. Сірано де

Бержерака, «Рік 2000» (1790) Ретіфа де ла Бретона, «Прийдешня раса» (1871) Е. Дж. Булвер-Літтона та ін. Чому цей жанр став популярним? Його розквіт був зумовлений суспільно-політичним розвитком, який почався на європейському континенті з епохи Відродження і продовжився епохою Просвітництва з її головною ідеєю змінити через знання недосконалий світ.

Жанру утопії від початку епохи Відродження знадобилось усього 200 років, щоб зазнати перших суттєвих змін. «Утопію» Т. Мора читачі побачили в 1516 р., а «Робінзона Крузо» Д. Дефо — у 1719 р. Повна назва твору Мора складала 14 слів, а повна назва твору Дефо — з 43 слова: «Життя та незвичайно-дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка, який прожив 28 років у цілковитій самотності на безлюдному острові біля берегів Америки поблизу гирла річки Оріноко, куди його викинуло через кораблетрощу, у якій весь екіпаж корабля крім нього загинув, з викладом його несподіваного звільнення піратами; написані ним самим». Утім, прогрес жанру, звісно, не в кількості слів. Юрій Жаданов підкреслює, що зміни відбулися не тільки із центральним героєм твору, навколо нього формується злагоджена система образів: «Твори двох великих англійських письменників ХVІІІ ст. (автор має на увазі також роман «Подорожі Гулівера» Дж. Свіфта. — Л. М.) стали етапними в розвитку утопічної традиції. Саме у творчості Свіфта та Дефо завершується перехід від белетризованого трактату до справді утопічного роману. Насамперед відбувається переорієнтація акцентів у творі від загального до частковостей» (Жаданов, 2006, с. 202). Тобто, якщо в класичній утопії автор все ще ототожнюється з героєм, то за двісті років центральний герой утопії являє собою вже оригінальний художній образ. Крім того, на відміну від статичних образів класичної утопії головний герой не просто пасивний спостерігач, що описує побачене, а ще й бере активну участь у зміні та перетворенні сюжету.

Модерна доба, або «Довге ХІХ століття» в історичному сенсі (Гобсбаум, 2001) внесла ще більш суттєві зміни в розвиток жанру утопії, можна зазначити — революційні. Якщо античні автори утопій просто намагалися уявити ідеальний,

справедливий світ, автори епохи Відродження та Просвітництва вирушали разом з героями в утопії-подорожі в далеке майбутнє чи минуле (утопії часу), «зробили» героя утопії людиною, а не механічним оповідачем про щось дивовижне, та ще й пропонували механізм зміни суспільства («освічена монархія»), то в модерний час, починаючи з першої половини XIX століття, Р. Оуен, Ш. Фур'є, Сен-Сімон та інші перетворили жанр утопії на знаряддя для просування ідей утопічного соціалізму.

«Довге XIX століття» внесло свій перелік змін у літературний жанр утопії. Ось частина з них, на думку Ю. Жаданова: «У центрі оповідання продовжує залишатися образ досконалого суспільного устрою, але опис його набуває різної смислової забарвленості: пропаганда комуністичної форми державного устрою (Е. Кабе), акцент на досягнення науково-технічного прогресу (Е. Беллами, Ж. Верн, Г. Веллс), поетизація нового досконалого світу (У. Морріс), осмислення абсурдності реального та утопічного світів (С. Батлер); двочастинність розповіді зберігається в перетвореному вигляді: автори зображують новий світ, пропонуючи читачеві самому зіставляти його з дійсним, точка зору письменників при цьому може вгадуватися лише в підтексті або залишатися прихованою; діалогічна форма утопії замінюється оповідально-описовою; при моделюванні певного типу державного устрою авторів цікавлять не стільки досконалості описуваного світу, скільки можливості вільного розвитку громадян того чи іншого суспільства; автори утопій намагаються подолати статичність розповіді, запроваджуючи елементи авантюри (С. Батлер), подорожей у часі (Г. Веллс), поеми в прозі (У. Морріс); традиційний конфлікт між мрією та дійсністю все більше забарвлюється в особисті тони, проблема особистісної унікальності стає однією з найважливіших утопічних проблем» (Жаданов, 2007, с. 104).

Кінець XIX ст. з його бурхливим розвитком промисловості доповнив різновид утопій технократичною, або техніцистською утопією. Роман Е. Беллами «Через сто років» (1888), показав, за словами Р. Елліота, як науково-технічний прогрес сам собою може вирішити соціальні проблеми буржуазного суспільства (Elliot, 2003). Не

дивно, що роман зазнав критики від прихильників соціалістів, адже в ньому не було боротьби, жертв, закликів.

Політизація жанру утопії досягла свого максимуму в тому «довгому XIX столітті». Німецькі філософи К. Маркс та Ф. Енгельс у «Маніфесті Комуністичної партії» (1848) та «Капіталі» (1867) представили концепцію комуністичного майбутнього як суспільства без класів, без держави та без приватної власності, де кожен отримує в міру потреби. Російські більшовики сприйняли ідеалізоване та ідеологізоване майбутнє за ймовірну реальність і вирішили побудувати комунізм або хоч б його першу стадію — соціалізм, що призвело до гибелі десятків мільйонів людей.

Трагічні експерименти — в Росії та, за їх прикладом, в інших країнах світу — стали кульмінацією екзистенційної кризи утопії. Один з її перших наслідків — поява у XX ст. нового літературного жанру — антиутопій. І хоча перші елементи антиутопій дослідники знаходять ще в комедіях Аристофана, а також у творах письменників XVII–XVIII ст., саме XX ст. відповіло вбивчою сатирою (антиутопією) на комуністичні експерименти. Серед них «Ми» Є. Замятіна, «1984» Дж. Орвелла, «Котлован» А. Платонова, «Цей дивовижний світ» О. Хакслі та ін. З цього приводу Патрик Рейлі, дослідник коренів песимізму в літературі XX ст., констатував щодо європейських романів-антиутопій: це — масове явище, «продукт певного типу свідомості, що має власну художню цінність» (Reilly, 1988, с. 29). Крім того, «коротке XX століття» стало унікальним у розвитку жанру: на його початку утопія досягла вершини розвитку, а наприкінці — майже забуття. Цей спад дав Л. Агамаловій підставу заявити, що після катастроф XX ст. утопія перетворилась на «неможливість» (Агамалова, 2025).

Історичний екскурс розвитку уявлень про «ідеальне суспільство» свідчить, що на кожному історичному етапі розвитку суспільство продукує свій власний вид утопії. Від XVI до XX ст. утопія відчутно еволюціонувала разом зі змінами в суспільстві. Поеднання соціального прогнозування й соціального проектування, ідеологізація та політизація утопії на початку XX ст. призвели до фіаско жанру та перетворення його на свою протилежність — антиутопію.

Про залежність утопії від ідеології пише Лайман Тауер Сарджент, який вказує на головні її недоліки: а) природа утопії за своєю суттю суперечлива, оскільки суспільства не є однорідними, б) всі люди мають різні бажання, відповідно, вони не можуть бути одночасно задоволені: «Існують соціалістичні, капіталістичні, монархічні, демократичні, анархічні, екологічні, феміністичні, патріархальні, егалітарні, ієрархічні, расистські, ліві, праві, реформістські, вільного кохання, нуклеарної сім'ї, розширеної сім'ї, геїв, лесбіянок та багато інших утопій [натуризм, голі християни, ...]. Дехто стверджує, що утопізм є необхідним для покращення людського стану. Але при неправильному використанні він стає небезпечним. Тут утопія має притаманну їй суперечливу природу» (Sargent, 2010, p. 21).

Про різницю між людьми з різним життєвим досвідом пише і Том Мойлан (1986), що ніяк не враховується в утопіях, оскільки вони в основному зосереджені на ідеї рівності в таких категоріях, як економіка, уряд і правосуддя (Giroux, 2003). Тобто, екзистенційна помилка, закладена Платоном у створення «ідеального суспільства», майже за дві з половиною тисячі років залишається творцями нових утопій без уваги. А саме: спочатку треба створити «ідеальну людину», з таких потім сформується «ідеальне суспільство».

Перехід суспільства на новий ступінь розвитку (інформаційний) на початку ХХІ століття реанімував / актуалізував технологічну утопію: «Технологічний утопізм (часто його називають техноутопізмом або техноутопією) — це будь-яка ідеологія, яка ґрунтується на припущенні, що досягнення науки і техніки можуть і повинні привести до утопії або, принаймні, допомогти здійснити той чи інший утопічний ідеал». Взагалі, покладання надії на науку й техніку притаманне утопії від її зародження. У цьому плані сучасні утопісти лише повторюють своїх попередників. Реакція сучасного суспільства на швидкий розвиток роботизованих систем на виробництві, ураганне впровадження ІІІ в різні сфери людської діяльності, цифровізацію людського буття була прогнозованою — інтерес і страх. Людство злякалося, що «суперінтелект» буде допомагати невеличкій купі людей розбудовувати майбутнє «ідеальне суспільство» без

їхньої участі. Однак техноутопісти заперечують — не все так похмуро. Нік Бостром припускає, що людська цивілізація благополучно добудує машинний суперінтелект і вирішить за його допомогою свої політичні проблеми. Щодо людей, то ІІІ покращить їм когнітивні здібності, вони зможуть контролювати мотивації, настрій, що має вплинути на добробут та розвиток особистості, а медицина зупинить старіння (Bostrom, 2024). Мартін Сенд вводить загальну ідею виправдання технологічних утопій і взаємодії з ними та попереджає: «Отже, відмова від технологічного утопізму через наївність тягне за собою утопізм загалом» (Sand, 2025, p. 151).

Тож, наскільки «технологічна утопія» наслідує класичній утопії в проєкті побудови «ідеального суспільства»? Ми можемо відзначити три головні відмінності технологічної утопії від утопій всіх попередніх етапів. Перша: візіонери технологічної утопії не пропонують створювати ідеальне суспільство на протилежність сучасному, як це пропонували класичні утопісти. Вони лише воліють зробити його апгрейд (покращення) за допомогою цифрових інструментів. ІІІ — один з таких інструментів.

Друга відмінність технологічної утопії від класичної — її візіонери не пропонують уніфікувати людей для життя за вигаданими правилами, стандартами ідеального світу. Навпаки, вони вже зараз намагаються створити для них штучного (цифрового) помічника, за допомогою якого людина може покращити якість власного життя залежно від рівня свого розвитку. Тобто, мова про уніфікацію людей не йдеться. Сумарний розвиток кожного й має забезпечити суспільний прогрес.

Третя відмінність — саме в складі візіонерів. У класичних утопіях «ідеальне суспільство» вигадували гуманітарії, а технологічну утопію розробляють представники точних наук. Вони не використовують поняття «ідеальне суспільство». Їх навіть утопістами можна називати лише умовно, оскільки їхні проєкти — не літературні твори, не соціальні проєктні утопії, це — конкретні пропозиції, розробки, передбачення, засновані на відтворюваних експериментах та суворих логічних міркуваннях.

Тим не менше, існує застереження щодо «технологічної утопії». Утопічна свідомість влади людству, вона «існувала завжди як елемент пізнавального процесу та як компонент суспільної свідомості, але в різних формах свого представлення. У різні історичні епохи утопічна свідомість проявлялася по-різному — від вимог радикальних реформ до повстань і вбивств тиранів» (Петрушенко, 2013, с. 99). Будь-яка утопія є своєрідною формою соціальної ізоляції і «технологічна» не виключення. Класична утопія на початку свого існування пропонувала втечу від дійсності. З часів Відродження, коли людина як цінність життя постала в центрі соціуму, утопія розвинулась у проєктну утопію, сенсом якої стала не втеча від реальності життя в кращий невідомий світ, а революційне перетворення цього життя. Технологічна утопія частково пропонує те ж саме: втечу від дійсності у віртуальний світ і одночасно різні гаджети та цифрові технології для того, щоб людина пристосувалась до життя у двох світах.

Тож, як ставитися до технологічної утопії? Лайфхак від Герберта Маркузе: «Проєкт соціального перетворення може також вважатися нездійсненним, тому що він суперечить певним науково встановленим законам, біологічним законам, фізичним законам; наприклад такі проєкти, як давня ідея вічної молодості або ідея повернення до уявного золотого віку. Вважаю, що нині ми можемо говорити про утопію лише в цьому останньому сенсі, а саме коли проєкт соціальних змін суперечить дійсним законам природи. Тільки такий проєкт є утопічним у строгому значенні слова, тобто неприпустимим стосовно історії, але навіть ця “неісторичність” має історичну межу» (Marcuse, 1970, р. 63).

На питання «що з цим робити» відповів Славой Жижек: «Це означає, що ми повинні винайти утопію, але в якому сенсі. Існує два хибних значення утопії: одне — це старе уявлення про

ідеальне суспільство, яке, як ми знаємо, ніколи не буде реалізоване, друге — капіталістична утопія в сенсі нового збоченого бажання, яке вам не тільки дозволяють, але й навіть просять реалізувати. Справжня утопія — це коли ситуація настільки безвихідна, без способу її вирішення в координатах можливого, що із чистого бажання вижити ти змушений винаходити новий простір. Утопія — це не якась вільна уява, утопія — це питання внутрішньої нагальності, ти змушений її уявити, це єдиний вихід, і це те, що нам сьогодні потрібно» (Žižek, 2019).

Висновок. Утопія, як феномен людської свідомості, виникла в античній філософії з метою опису «ідеального суспільства». Хибність наміру Платона полягала в тому, що «ідея» і похідне від неї поняття «ідеальне суспільство» *a priori* не можуть існувати в матеріальному світі. Адже ідея будь чого, за Платоном, існує сама по собі, незалежно і протиставляється матеріальному світу. Із цих всіх ідей («ейдос») складається те, чого не існує — зокрема уявлення кожної конкретної людини про те, як влаштований зовнішній світ. Отже, кожна людина має власне уявлення про «ідеальне суспільство» і сукупність таких уявлень в силу різного досвіду кожної людини не може бути матеріалізована.

Техноутопізм, або технологічна утопія, якою ми її знаємо у першій чверті ХХІ ст., має умовне (неточне) визначення. Конкретні пропозиції, розробки, передбачення, ґрунтовані на відтворюваних експериментах та суворих логічних міркуваннях, не суперечать дійсним законам природи. Їх призначення — змінювати реальний світ, тоді як головною ознакою класичної утопії є опис світу, що не існує «тут і зараз».

Перспективи подальших досліджень. Технологічна утопія та її різновиди можуть бути дослідженими з різних поглядів: соціального, економічного, філософського тощо.

Список посилань

- Агамалова, Л. А. (2025). Від науки до утопії: Маркузе і критичний утопізм. *Sociology of power*, 36(4), 64–102. https://www.researchgate.net/publication/387841618_From_Science_to_Utopia_Marcuse_and_Critical_Utopianism
- Арістотель. (2002). *Нікомахова етика*. В. Ставнюк (Пер.) «Аквілон-Плюс».
- Беллами, Э. (1906). *Через сто лет*. У А. А. Николаев (Ред.). Земля и воля.

- Вонг, Б., Юань-Лі, & Чіу, Т. (2019). Дослідження поняття «ідеальний» студент університету. <https://doi.org/10.1080/03075079.2019.1643302>
- Гегель, Г.-В.-Ф. (2019). *Феноменологія духа*. Фоліо.
- Гобсбаум, Е. (2001). *Вік екстремізму: Коротка історія ХХ віку, 1914–1991*. О. Мокровольський (Пер.). Вид. дім «Альтернативи».
- Жаданов, Ю. А. (2004). Генезис жанра утопии: античность. *Вісник Харківського університету*, 627: Серія: Філологія, 40, 169–172.
- Жаданов, Ю. А. (2006). Генезис жанра утопии: XVIII век. *Вісник Харківського університету*, 727: Серія: Філологія, 47, 200–203.
- Жаданов, Ю. А. (2007). Генезис жанра утопии: XVIII век. *Вісник Харківського університету*, 765: Серія: Філологія, 50, 100–105.
- Імам Алхакам, Тріоно, В., Мустофа, А., Бахаелдін, А., & Мутхоїфін, Е. А. (2024). Розвиток концепції ідеальної особистості вчителя Ібн Сахнуна та Аззарнуджі для цілісності сучасної освіти. <https://doi.org/10.61455/sujiet.v2i02.200>
- Клешня, Г. М. (2016). *Соціальний проект у епоху постмодерну* [Дис. канд. філософських наук, Національний авіаційний університет]. https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/40304/Kleshnia_dis.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ковалів, Ю. І. (2007). Утопія. *Літературознавча енциклопедія*. (Т. 2, с. 518). Видавничий центр «Академія».
- Мачулін, Л. І. (2004). Соціальні утопії для постмодерну. *Вісник Національного технічного університету «ХПІ»*, 6, 109–114.
- Окорокова, В. В. (2017). Специфіка пульсації утопічної думки в історії суспільства. *Наукове пізнання: методологія та технологія*, 1.
- Петрушенко, О. (2003). Феномен утопічної свідомості: її особливості та різновиди. *Соціальна філософія та філософія історії*, 27. <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/6348/1/17.pdf>.
- Платон. (2000). *Держава* (с. 5–41). <http://litopys.org.ua/plato/plat01.htm>
- Biedermann, H. (1992). *Dictionary of symbolism*. Facts on File.
- Blavatsky, H. P. (1877). *Isis Unveiled*, I, 426–428.
- Bostrom, N. (2024). *Deep Utopia: Life and Meaning in a Solved World*. Ideapress Publishing
- Durant, W. (1939). *The life of Greece*. Simon and Schusret.
- Elliot, R. (2003). *The space of Utopia: Studies in a literary genre*. Chicago.
- Giroux, H. (2003). “Utopian thinking under the sign of neoliberalism: Towards a critical pedagogy of educated hope”. *Democracy & Nature*, 9(1), 91–105. <https://doi.org/10.1080/1085566032000074968>
- Makarevičs, V., & Iliško, D. (2021). The concept of an ideal person in works of Aristotle. *Society. Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference*. (Vol. IV, p. 150–159). <https://doi.org/10.17770/sie2021vol4.6306>
- Marcuse, H. (1970). *Live Lectures. Psychoanalysis, Politics and Utopia*. Boston.
- Moylan, T. (1986). *Demand the Impossible*. Methuen, Inc.
- Rakhmatullin, R. Yu. (2018). *The Problem of Ideality in Soviet Philosophy*. <https://doi.org/10.17238/issn2227-6564.2018.6.109>
- Reilly, P. (1988). *Literature of Guilt: From Gulliver to Golding*. Palgrave Macmillan UK.
- Sand, M. (2025). *Technological Utopianism and the Idea of Justice*. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-75945-1>
- Sargent, L. T. (2010). *Utopianism: A very short introduction*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actra/de/9780199573400.003.0002>.
- Žižek, S. (2014, May 8). *Slavoj Žižek on Utopia*. [Відео]. YouTube. Отримано August 21, 2019 з <https://www.youtube.com/watch?v=CbN7Kxv0r5M>

References

- Ahamalova, L. A. (2025). From Science to Utopia: Marcuse and Critical Utopianism. *Sociology of power*, 36(4), 64–102. https://www.researchgate.net/publication/387841618_From_Science_to_Utopia_Marcuse_and_Critical_Utopianism [In Russian].
- Aristotle. (2002). *Nicomachean ethics*. V. Stavniuk (Trans.). “Aquilon-Plus”. [In Ukrainian].
- Bellami, Je. (1906). *A hundred years later*. In A. A. Nikolaev (Ed.). *Zemlja i volja*. [In Russian].
- Durant, W. (1939). *The life of Greece*. Simon and Schusret. [In English].
- Vonh, B., Yuan-Li, & Chiu, T. (2019). *A study of the concept of an “ideal” university student*. <https://doi.org/10.1080/03075079.2019.1643302> [English].
- Hehel, H.-V.-F. (2019). *Phenomenology of the spirit*. Folio. [In Ukrainian].
- Hobsbaum, E. (2001). *The Age of Extremism: A Brief History of the XX Century, 1914–1991*. О. Мокровольський (Trans.). *Vydavnychy dim “Alternatyvy”*. [In Ukrainian].
- Zhadanov, Ju. A. (2004). The Genesis of the Utopia Genre: Antiquity. *Visnyk Kharkivskoho universytetu*, 627: Serii: Filolohiia, 40, 169–172. [In Russian].

- Zhadanov, Ju. A. (2006). Genesis of the genre of utopia: the XVIII century. *Visnyk Kharkivskoho universytetu*, 727: *Seriia: Filolohiia*, 47, 200–203. [In Russian].
- Zhadanov, Ju. A. (2007). Genesis of the genre of utopia: the XVIII century. *Visnyk Kharkivskoho universytetu*, 765: *Seriia: Filolohiia*, 50, 100–105. [In Russian].
- Imam Alkhakam, Triono, V., Mustofa, A., Bakhaeldin, A., & Mutkhoifin, E. A. (2024). *Development of the concept of the ideal teacher's personality by Ibn Sahnun and Azzarnuja for the integrity of modern education*. <https://doi.org/10.61455/sujjem.v2i02.200> [In English].
- Kleshnia, H. M. (2016). *A social project in the postmodern era* [Dissertation in Philosophy, National Aviation University]. https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/40304/Kleshnia_dis.pdf?sequence=1&isAllowed=y [In Ukrainian].
- Kovaliv, Yu. I. (2007). Utopia. *Literary Encyclopedia* (Vol. 2, p. 518). Vydavnychi tsentr “Akademiia”. [In Ukrainian].
- Machulin, L. I. (2004). Social utopias for postmodernity. *Bulletin of the National technical university “KhPI”*, 6, 109–114. [In Russian].
- Okorokova, V. V. (2017). The specifics of the pulsation of utopian thought in the history of society. *Naukove piznannia: metodolohiia ta tekhnolohiia*, 1. [In Ukrainian].
- Petrushenko, O. (2003). The Phenomenon of Utopian Consciousness: its Features and Varieties. *Sotsialna filosophia ta filosophia istorii*, 27. <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/6348/1/17.pdf> [In Ukrainian].
- Plato. (2000). *State* (p. 5–41). <http://litopys.org.ua/plato/plat01.htm> [In Ukrainian].
- Biedermann, H. (1992). *Dictionary of symbolism*. Facts on File. [In English].
- Blavatsky, H. P. (1877). *Isis Unveiled*. (V. I, p. 426–428). [In English].
- Bostrom, N. (2024). *Deep Utopia: Life and Meaning in a Solved World*. Ideapress Publishing. [In English].
- Elliot, R. (2003). *The space of Utopia: Studies in a literary genre*. Chicago. [In English].
- Giroux, H. (2003). “Utopian thinking under the sign of neoliberalism: Towards a critical pedagogy of educated hope”. *Democracy & Nature*, 9(1), 91–105. <https://doi.org/10.1080/1085566032000074968> [In English].
- Makarevičs, V., & Iliško, D. (2021). The concept of an ideal person in works of Aristotle. *Society. Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference*. (Vol. IV, p. 150–159). <https://doi.org/10.17770/sie2021vol4.6306> [In English].
- Marcuse, H. (1970). *Live Lectures. Psychoanalysis, Politics and Utopia*. Boston. [In English].
- Moylan, T. (1986). *Demand the Impossible*. Methuen, Inc. [In English].
- Rakhmatullin, R. Yu. (2018). *The Problem of Ideality in Soviet Philosophy*. <https://doi.org/10.17238/issn2227-6564.2018.6.109> [In English].
- Reilly, P. (1988). *Literature of Guilt: From Gulliver to Golding*. Palgrave Macmillan UK. [In English].
- Sand, M. (2025). *Technological Utopianism and the Idea of Justice*. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-75945-1> [In English].
- Sargent, L. T. (2010). *Utopianism: A very short introduction*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199573400.003.0002> [In English].
- Žižek, S. (2014, May 8). *Slavoj Žižek on Utopia*. [Video]. YouTube. Retrieved August 21, 2019 from <https://www.youtube.com/watch?v=CbN7Kxv0r5M> [In English].

Надійшла до редколегії 17.01.2025

Л. І. МачулінPhD з філософії, Харківська державна академія культури,
м. Харків, Україна**L. Machulin**PhD in Philosophy, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА: ОСОБЛИВОСТІ МУЗЕЄФІКАЦІЇ

О. Л. Оверчук

Навчально-науковий інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна

o.overchuk@knu.ua

В. В. Щибря

Центр фольклору та етнографії навчально-наукового інституту філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна

volodshch@ukr.net

O. Overchuk

Department of Folkloristics of Educational and Scientific Institute of Philology, Taras Shevchenko Kyiv National University, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-8228-6043>

V. Shchybria

Folklore and Ethnography Center, Taras Shevchenko Kyiv National University, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0003-0918-7724>

О. Л. Оверчук, В. В. Щибря. Нематеріальна культурна спадщина: особливості музеєфікації

Стаття акцентує на значенні нематеріальної культурної спадщини (НКС) як важливого складника соціокультурної ідентичності народів та ролі музейної справи в її збереженні. Автори підкреслюють, що НКС охоплює не лише матеріальні артефакти, а й живі традиції, які формують колективну пам'ять і сприяють збереженню культурного різноманіття. Метою дослідження є висвітлення етапів збереження НКС в Україні, особливо через діяльність музеїв. Розглянуто специфіку роботи з нематеріальними елементами, які не мають фізичної форми, але становлять вагомий частину національної спадщини. У дослідженні застосовано історико-культурний, етнографічний, соціокультурний і компаративний методи. Здійснено порівняльний аналіз методів документування та актуалізації елементів НКС у музеях. Підкреслено необхідність використання комплексного підходу, що охоплює не лише матеріальні об'єкти, а й процеси передання знань, історії родин носіїв, їхню участь у збереженні НКС. Окреслено сучасні виклики фіксації та репрезентації нових форм НКС.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, особливості збереження, носії традицій, музеєфікація, етапи музеєфікації.

O. Overchuk, V. Shchybria. Intangible cultural heritage: the features of museumization

The purpose of the article is to present the main stages, approaches, and tools for preserving intangible cultural heritage (ICH) in Ukraine, with particular focus on the role of museums, which are increasingly integrating ICH elements into their work. The object is intangible cultural heritage as an integral component of the social and cultural identity of nations. The subject is

the problem of appropriate museumization of ICH. The relevance of this article lies in the fact that traditional museum practices are not always able to represent the living nature of the ICH, which requires a methodological rethinking of the functions of the museum as a space for interaction, communication, and transmission of cultural experience.

The methodology of the theoretical analysis in this article is based on historical-cultural, ethnographic, sociocultural, and comparative methods which were employed. These allowed for a comprehensive analysis of current museum practices related to ICH, as well as the study of cultural traditions that are preserved and reproduced by tradition bearers within local communities. The article attempts to compare different methods of documenting and actualizing ICH implemented in ethnographic museums of Ukraine, to determine their effectiveness and their role in ensuring the sustainability of intangible heritage.

The results. 1. Museumization of ICH is a strategically important tool for preserving cultural identity and forming public memory, especially in the context of modern challenges such as war, globalization, urbanization, and cultural unification. 2. Modern museums should not only archive or exhibit objects related to the ICH, but also create interactive spaces for the direct participation of tradition bearers and visitors. Formats such as master classes, ritual reconstructions, "live exhibitions" and open-air museums allow us to recreate a full-fledged cultural context in which the ICH is not only presented, but also experienced. 3. It is vitally important for the process of museumization to recognize the value of the ICH element by the local community itself. This recognition is the basic criterion for the existence of the element as part of the heritage and must be preserved in the museum presentation. The participation of communities and practitioners

in the process of museumization is not only desirable, but also fundamentally necessary for compliance with international standards for the protection of ICH.

The scientific novelty of the research lies in the fact that the article is devoted to a comprehensive analysis of contemporary methods of museumization of Ukraine's intangible cultural heritage, taking into account the challenges of war, digitalization, and the involvement of tradition bearers in museum practices. The article substantiates the importance of integrating living practices, festival formats, and digital archives for the preservation and promotion of intangible cultural heritage within the national museum space.

The practical significance of the article lies in the fact that this scientific research emphasizes the significance of its preservation amid contemporary transformations, particularly through museum practices. The authors underline that ICH goes beyond the boundaries of material culture, encompassing unique manifestations of traditions, rituals, knowledge, and skills transmitted from generation to generation. It plays a key role in shaping collective memory, strengthening national consciousness, and supporting cultural diversity — especially in the context of globalization and increasing cultural interaction.

Keywords: *intangible cultural heritage, features of preservation, bearers of traditions, museumization, stages of museumization.*

Актуальність теми дослідження. Нематеріальна культурна спадщина (НКС) в сучасному світі набуває дедалі більшого значення як джерело культурної самототожності, міжпоколінної тяглості та творчої спадковості спільнот. У контексті посилення глобалізаційних процесів особливої ваги набувають форми збереження НКС, які не лише фіксують, а й актуалізують живу традицію. Музеефікація НКС виступає одним із ключових інструментів її збереження, проте потребує переосмислення музейного простору як динамічного середовища взаємодії з носіями культурних практик. Саме процесуальний характер НКС, її залежність від соціального контексту та комунікативної взаємодії зумовлюють необхідність упровадження інтерактивних методів, зокрема фестивальних форматів, майстер-класів, демонстрацій ремесел. Дослідження моделей музеефікації дозволяє розширити функції музею як осередку не лише збереження, а й передання культурної пам'яті в її живій формі.

Постановка проблеми. У сучасному світі, де зростає загроза втрати нематеріальної культурної

спадщини (НКС) внаслідок глобалізаційних процесів, постає необхідність пошуку ефективних механізмів її збереження, популяризації та передання. Особливої ваги набуває проблема адекватної музеефікації НКС, яка, на відміну від матеріальних артефактів, є динамічною, процесуальною та залежною від носіїв. Традиційні музейні практики не завжди спроможні репрезентувати живу природу НКС, що потребує методологічного переосмислення функцій музею як простору взаємодії, комунікації й трансляції культурного досвіду. Вирішення цієї проблеми має не лише теоретичне, а й прикладне значення — для розвитку інституційної пам'яті, формування культурної ідентичності та міжпоколінної спадковості.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. З окресленої наукової проблематики вже існують окремі студії та цікаві умовиводи, що спорадично трапляються в сучасних публікаціях різної тематики. Зокрема, варто відзначити таких дослідників, як Н. Аксьонова, Ю. Бережна, А. Гаврилюк, С. Гаврилюк, С. Дичковський, О. Донцов, О. Дутчак, О. Зараховський, К. Надольська, І. Проненко й А. Фальковський.

Вітчизняні науковці вивчають можливості застосування нематеріальної культурної спадщини для реалізації регіональної політики держави та розвитку внутрішнього туризму в Україні. «Оскільки нематеріальна культурна спадщина не потребує придумування, містить в собі елемент тяглості крізь покоління, то ми маємо лише виробити стратегію її найліпшого збереження», — стверджує Н. Аксьонова (Аксьонова, 2019, с. 67). Нині в Україні чітко виокремлюються локальні осередки побутування елементів НКС: «Кожен з елементів Національного переліку НКС є потенційним ресурсом туристичної уваги території й потребує розроблення та застосування комплексу заходів, які спроможні привабити туристів, зацікавлених у НКС регіону» (Гаврилюк, 2019, с. 23). Наприклад, включення петриківського розпису Дніпропетровщини, косівської мальованої кераміки Івано-Франківщини, волинського серпанку Рівненщини та інших елементів нематеріальної культурної спадщини до світової культурної спадщини ЮНЕСКО надасть змогу розраховувати на міжнародну підтримку в

збереженні та реконструкції традиційних ремесел. Це у свою чергу сприятиме розвитку туристичної інфраструктури не тільки цих, а й інших областей України. «Наявність збереженої автентики та її більш активне використання при розробці туристичного продукту може підвищити конкурентні переваги українських соціокультурних послуг на світовому ринку та зростання внутрішнього попиту. Одночасно такі процеси сприятимуть відродженню та збереженню етнокультурної самобутності представників всіх етногруп України та її нацменшин» (Дутчак, 2017, с. 168). «Поповнення різноманіття нематеріальної культурної спадщини регіонального, національного, а згодом і міжнародного рівнів суттєво підвищить валоризацію культурного надбання і буде сприяти туристичній привабливості дестинацій, розвитку зеленого туризму» (Аксьонова, 2019, с. 62). А. Гаврилюк здійснює аналітику феномену «атрактивності НКС України з позицій туризмознавчої науки і практики в умовах сучасних глобалізаційних змін» (Гаврилюк, 2018, с. 20).

Водночас недостатньо уваги приділяється розгляду ролі НКС у музейній сфері. Ідеї щодо використання музеїв просто неба як простору для актуалізації ресурсів НКС докладно розглядають С. Дичковський та І. Проненко. Вони акцентують на важливості впровадження традиційних ремесел та обрядовості в музейний простір задля їх автентичного відтворення й збереження. «Включення нематеріальної культурної спадщини в музейну діяльність дозволяє сформувати нові концептуальні музейні технології, які підвищують привабливість музейних експозицій та дестинації в цілому. Тому важливим завданням є активне залучення нематеріальної культурної спадщини в діяльність музеїв для формування нових анімаційних та інноваційних туристичних продуктів» (Дичковський, 2020, с. 22). Науковець також підкреслює, що досвід функціонування музеїв просто неба засвідчує: окрім основного завдання — збереження й популяризації культурної спадщини — музеї-скансени виконують важливу роль у розвитку туристично-рекреаційної діяльності як для місцевих жителів, так і для туристів (там само). І. Проненко, аналізуючи трансформацію

сучасних скансенів, зауважує: «Звернення до нематеріальної спадщини і включення її до площини музейної діяльності можна розглядати як процес, що робить модель музею-скансену більш “живим”» (Проненко, 2017, с. 94).

При цьому зберігаються інституційні особливості музею, проте він стає менш консервативним та більше відповідає запитам і побажанням сучасної людини (Надольська & Гаврилюк, 2023). В. Надольська розглядає міжнародні музейні фестивалі як форму популяризації НКС та акцентує на їхній ролі в демонстрації традиційних культурних практик, що допомагає залучити широку аудиторію та сприяє культурному обміну (Надольська, 2018).

У 2023 р. видана монографія В. Литовченко та В. Дем'ян «Нематеріальна культурна спадщина як найголовніший інструмент збереження української нації», у якій авторки обґрунтовують необхідність упровадження комплексу заходів, спрямованих на збереження та реконструкцію умов функціонування, подальший розвиток і міжпоколінну трансмісію традиційної культурної спадщини — зокрема народних обрядів, звичаїв, ремесел і способу життя, що є маркерами ідентичності української культури та чинниками формування національного менталітету (Литовченко & Дем'ян, 2023). Публікації зазначених авторів ініціюють важливу тему, яка потребує подальшого ґрунтового дослідження, що дозволить глибше зрозуміти роль музеїв у збереженні та актуалізації НКС.

Автори заґрунтовують дослідження на низці законодавчих документів, які регламентують різні аспекти НКС. Так, Генеральна конференція ООН з питань освіти, науки і культури (далі — ЮНЕСКО) під час своєї 32-ї сесії 17 жовтня 2003 р. ухвалила основний міжнародний договір, що визначає та захищає нематеріальну культурну спадщину — Конвенцію про охорону нематеріальної культурної спадщини. Україна долучилася до Конвенції ЮНЕСКО у 2008 р. відповідно до Закону України від 6 березня 2008 р. «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини», й має враховувати її положення й пов'язані з нею документи у своїх програмах та законодавчих актах, які стосуються НКС. Основними з них є:

Закон України «Про музеї та музейну справу» (Верховна Рада України, 1995), який регламентує діяльність музеїв, зокрема в частині збереження та експонування нематеріальної спадщини; Закон України «Про охорону культурної спадщини» (Верховна Рада України, 2000) включає норми, що стосуються як матеріальної, так і нематеріальної спадщини; Закон України «Про культуру» (Верховна Рада України, 2010), який визначає основні поняття та принципи охорони культурної спадщини в Україні. На сьогодні, крім Закону «Про культуру», поняття нематеріальної культурної спадщини визначається й іншими законами України: Законом України «Про корінні народи» (Верховна Рада України, 2021); Законом України «Про національні меншини (спільноти) України» (Закон..., 2022). Також в Україні ведеться Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини (Міністерство культури та стратегічних комунікацій України) з 2012 р., що регламентується наказом Міністерства культури та інформаційної політики «Про затвердження Порядку ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України» в новій редакції (Верховна Рада України, 2023).

Мета статті — виконати аналіз сучасних практик українських музеїв, спрямованих на збереження, відтворення та популяризацію нематеріальної культурної спадщини. Досягнення цієї мети передбачає вирішення певних завдань, зокрема дослідження основних етапів музеєфікації об'єктів НКС, що є основою для збереження й актуалізації етнічної культури та її подальшого розвитку. Важливим аспектом є також визначення типів і видів музеїв, діяльність яких спрямована на збереження нематеріальної спадщини. Крім того, стаття зосереджена на узагальненні досвіду українських музеїв у реалізації цих завдань.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музеєфікація нематеріальної культурної спадщини полягає в інтеграції її в музейні експозиції та колекції, а також у процеси документування, дослідження та збереження. Однак цей процес має свої особливості, оскільки НКС не є фізичним об'єктом і її збереження часто потребує адаптації до нових умов. Спеціальні підходи

до збереження НКС реалізуються через живі практики, які передаються усно або в процесі особистого навчання. Нематеріальна культурна спадщина має специфічну природу, адже існує лише в процесі живого виконання, передання й сприйняття, будучи невіддільною від людини, її соціального середовища та творчої взаємодії. Тому важливо розробляти програми, які забезпечать не лише активне залучення носіїв традицій до процесу збереження та популяризації, а й документування та музеєфікацію НКС у контексті технологій виготовлення, типології виробів, технік їх декорування, а також фіксації процесу створення, інтерв'ю з носіями практик, документування історій родів носіїв й історії існування традицій. Це дозволить не тільки підтримувати живу практику, а й зберегти матеріальні об'єкти та самотність практик без сучасних нашарувань, що є важливим для збереження автентичності культурної спадщини.

Основними етапами музеєфікації НКС є документування, інтерпретація та презентація, залучення громади, створення архівів та баз даних, міжнародна співпраця. З огляду на нематеріальну природу культурної спадщини, ключовим етапом є документування, яке здійснюється різними методами фіксації контексту побутування елементу НКС: записування фольклорних текстів, відео- та аудіоконтент, фотографування, створення цифрових архівів, збереження матеріальних предметів, безпосередньо пов'язаних з елементом. Хоча НКС не має фізичної форми, важливо зберігати автентичні інструменти, наприклад різьбярів, писанкарів, гончарів, ковалів тощо, зразки художнього різьблення, писанки з унікальними орнаментами, народний одяг та інші твори народних майстрів з різних регіонів України. Ці предмети є матеріальними свідченнями традиційних знань, умінь, технік та художніх засобів, які передаються з покоління в покоління.

Найбільші труднощі виникають на етапі обліку музейних предметів. Якщо облік матеріальних музейних предметів чітко регламентований українським законодавством, то облік нематеріальної культурної спадщини є набагато складнішим і потребує особливого підходу. Музейні

предмети є матеріальними свідченнями традиційних знань, навичок, технік і художніх засобів, що передаються з покоління в покоління, формуючи основу культурної пам'яті. Водночас характерною ознакою музейного об'єкта є його вилучення з природного середовища існування та первинної функціональної сфери. Цей аспект суперечить природі нематеріальної культурної спадщини (НКС), яка, згідно з її визначенням, повинна залишатися «живим» явищем, що постійно відтворюється в сучасному соціальному контексті.

Відповідно до положень статті 2 Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (Верховна Рада України, 2003а), до НКС належать ті форми культурного вираження, які:

- зберігають зв'язок із традицією, проте не обмежуються виключно минулим, а також охоплюють сучасні практики, характерні для міського та сільського середовища, що підтверджує їх актуальність і життєздатність;
- функціонують у межах спільноти, передаються між поколіннями, змінюючись відповідно до соціальних умов, тим самим формуючи тяглість ідентичності та культурної належності;
- сприяють зміцненню почуття спільності, належності та соціальної згуртованості;
- мають значення насамперед для самих носіїв, у межах конкретного соціокультурного середовища, а не лише з позиції їх унікальності чи мистецької цінності;
- визнаються спільнотами, групами або окремими особами як частина їхнього культурного спадку. Саме це визнання є визначальним для існування практики як елементу НКС.

У цьому контексті музейні зібрання потребують особливого підходу до інтерпретації та репрезентації, який враховує не лише матеріальну форму об'єкта, але й живу традицію, соціальну функцію та глибокий зв'язок із носіями культури. Тому для музеєфікації НКС музеям необхідно розробляти нові підходи, синтезувати різноманітні методи збереження музейних предметів, знаходити баланс між їх збереженням, популяризацією та актуалізацією. У зв'язку з обмеженим фінансуванням та відсутністю

спеціалістів у галузі музеєфікації НКС, документування елементів у громадах часто здійснюється неналежним чином. Унаслідок цього багато практик НКС залишаються невідомими широкому загалу та незафіксованими.

Наразі, в умовах російсько-української війни, переміщення носіїв традицій та руйнування цілих сіл, деякі практики ризикують так і залишитися фактом минувшини. Наприклад, слобожанський (старобільський) розпис, території побутування якого опинилися під окупацією, має значну культурну цінність. Однак носії цієї традиції частково розпорошені по світу, а частково залишилися на окупованих територіях. На жаль, роботи слобожанських майстрів та їхні свідчення про техніку виконання малюнків майже повністю відсутні в музеях України. Це створює серйозну загрозу для збереження цієї культурної спадщини, адже без доступу до носіїв неможливо відновити унікальну техніку розпису за музейними матеріалами, яких практично не збереглося. Таким чином, слобожанський розпис опинився під реальною загрозою остаточної втрати, що позбавляє наступні покоління можливості ознайомитися із цією важливою частиною української народної культури.

За результатами розширеного моніторингу життєздатності елементів НКС, що проводився Українським центром культурних досліджень протягом жовтня — грудня 2023 р., кількість офіційно зафіксованих елементів НКС від початку повномасштабного вторгнення росії в Україну зросла. На кінець 2023 р. в національному переліку було 82 елементи, а на травень 2024 р. — 93. Це суттєве збільшення порівняно з попередніми роками. Повномасштабна війна у 2022 р. порушила немало гуманітарних питань, зокрема питання національної єдності, та надала розуміння щодо важливості нематеріальної спадщини для підтримання й утвердження національної ідентичності. З іншого боку, поряд з елементами НКС, які мають офіційний статус, під час цього моніторингового опитування спільноти практиків згадано ще 230 елементів, які не внесені в жоден із переліків — національний чи місцевий (*Істотні питання...*, 2024). Отже, важливо музеєфікувати якомога більше елементів НКС, які визнаються такими громадами практиків, але

ще не охоплені процесом документування та збереження, задля можливості відновлення цих традицій у подальшому науковцями музеїв, що потребує відповідного фінансування та законодавчого забезпечення.

Наступними суттєвими етапами музеєфікації є інтерпретація та презентація елементу, що значною мірою залежить від профілю музею, зокрема закладених у самій природі історичного (загальноісторичний, етнографічний, історико-побутовий) та краєзнавчого музеїв. Значну роль у цьому відіграють музеї просто неба, такі як Національний музей народної архітектури та побуту України (м. Київ), Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини (м. Переяслав-Хмельницький, Київська обл.), Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського (м. Коломия, Івано-Франківська обл.), Музей народної архітектури та побуту «Шевченківський гай» (м. Львів), Закарпатський музей народної архітектури та побуту (м. Ужгород), Музей народної архітектури та побуту Прикарпаття (с. Кринос, Івано-Франківська обл.) та ін. Музеї під відкритим небом організовують театралізовані екскурсії, виставки, фольклорні свята та концерти фольклорних колективів, що проходять серед унікальних музеєфікованих об'єктів та ландшафтів різних регіонів України. Так, 7 вересня 2024 р. у Національному музеї народної архітектури та побуту України відбувся перший на національному рівні форум «Жива спадщина України», який проходив у межах дводенного фестивалю «Жива культура — живий світ». Генеральна директорка Національного музею народної архітектури та побуту України Оксана Повякель підкреслила, що одним із головних завдань музею є саме збереження, вивчення й популяризація нематеріальної культурної спадщини України (Міністерство культури та інформаційної політики України, 2025). Протягом року в цьому скансені проводиться понад 20 різних свят, серед яких державні, релігійні та народні.

Одним із найбільш масових є щорічне святкування Купайла. Комунікація з носіями народних традицій значно посилює емоційний вплив заходів на відвідувачів, які часто стають учасниками цих подій. Інтерактивні івенти сприяють

не лише кращому засвоєнню інформації про конкретні елементи НКС, а й актуалізують форми традиційного духовного досвіду.

Для проведення успішної музеєфікації важливим є залучення носіїв традиційних знань, адже саме конкретні люди — майстри — беруть участь у трансмісії культурних практик, можуть надати найбільш точну інформацію про елемент, взяти участь у створенні музейних експозицій, які презентуватимуть етнокультурні явища. Завдяки своїй діяльності носії, громади загалом, сприяють підвищенню обізнаності про той чи інший елемент нематеріальної культурної спадщини. Вони є промоутерами народного досвіду і дбають про те, аби їхні традиції були визнані й поціновані як власними громадами, так і суспільством загалом. А. Гаврилюк наголошує: «Важливу місію в реалізації заходів з охорони НКС, їх промоцію, виконують органи місцевої влади територій побутування елементів. Інтелектуальним і трудовим ресурсом втілення геопросторової промоції НКС є громади. Саме їм належить першочергове право вирішення питань щодо реалізації основних організаційних, політико-правових, освітньо-просвітницьких та економіко-фінансових заходів щодо просування елементів НКС як засобів формування локальної, культурної, регіональної, національної ідентичностей населення регіону» (Гаврилюк, 2018, с. 22).

Однією з ефективних форм збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини із залученням громад є фестивалі, що проводяться в живому культурному середовищі. Поєднання фестивальних практик із музейними підходами сприяло виникненню музейних фестивалів, які здебільшого мають на меті популяризацію НКС. Одним із перших ініціаторів впровадження в музейному просторі прямої комунікації з носіями нематеріальної спадщини був заслужений працівник культури України Олекса Доля (1964–2017). Протягом більшої частини свого життя, працюючи в Державному музеї народної архітектури та побуту України, він уклав каталог народних майстрів, підтримував локальні традиції українців різних етнографічних регіонів і через просвітницькі заходи інтегрував ці традиції в загальнонаціональний

культурний дискурс. Запроваджений ним формат безпосередньої взаємодії носіїв культурних практик з відвідувачами скансену реалізувався у формі ярмарків народних промислів і ремесел, які згодом стали традиційним інструментом популяризації НКС. У межах фольклорних фестивалів, що відбуваються в Національному музеї народної архітектури та побуту України (Свято дитячої творчості, День зеленого туризму, День пасічника, День зільника тощо), відвідувачі мають змогу взяти участь у майстер-класах, переймаючи знання й уміння від самих носіїв спадщини. Такі події сприяють відтворенню як матеріальних елементів культури (писанка, керамічний виріб), так і нематеріальних (гаївки, колядки), що надає музейному досвіду глибини та емоційної залученості.

Посутньою частиною музеєфікації є створення цифрових архівів та наукових баз даних, де можна зберігати звукові записи, фотографії, відео й інші матеріали, що забезпечують довгострокове збереження НКС. Створення цифрових архівів є важливим не тільки для збереження свідчень про НКС, а й для збереження інформації про матеріальні об'єкти, які відображають результати роботи майстрів, їх інструменти, традиційні матеріали та засоби виробництва. Саме цифрові архіви дозволяють захистити оригінальні предмети від руйнації, розширюючи таким чином аудиторію, якій стають доступними різноманітні зразки НКС.

Проте в Україні створення цифрових баз даних музеїв пов'язане зі складнощами, спричиненими відсутністю відповідного програмного забезпечення, нормативної бази, яка регламентувала б процес оцифрування, фахівців, які володіли б спеціальними знаннями та навичками, а також уніфікованої термінологічної бази та підходів до документування НКС. Цифровізація музейних фондів дозволила б створювати інноваційні мультимедійні експозиції, що розширювало б просвітницьку спроможність музеїв і збільшувало їх аудиторію. Однак висока вартість високотехнологічного інструментарію (і, відповідно, високооплачуваних спеціалістів) є наразі недоступною для багатьох музейних установ.

Міжнародна співпраця з іншими країнами є важливим чинником для обміну досвідом та

встановлення кращих практик збереження нематеріальної культурної спадщини. Завдяки такій співпраці країни мають можливість вивчати методи та підходи, що вже успішно реалізуються та мають позитивні результати, адаптувати їх до своїх національних умов і впроваджувати інноваційні рішення в процес збереження традицій. Спільні проекти, конференції, наукові обміни та міжнародні програми дозволяють не лише поділитися знаннями, але й встановити партнерства для підтримки НКС на глобальному рівні. Участь у міжнародних програмах, таких як ініціативи ЮНЕСКО, дозволяє країнам координувати зусилля зі збереження та популяризації НКС, забезпечуючи її визнання на світовому рівні.

Висновки. Музеєфікація нематеріальної культурної спадщини (НКС) є стратегічно важливим інструментом збереження культурної ідентичності та формування суспільної пам'яті, особливо в умовах сучасних викликів, таких як війна, глобалізація, урбанізація та культурна уніфікація. Вона передбачає не лише фіксацію та збереження нематеріальних елементів, а й створення умов для їх живої трансляції в новому соціальному контексті — зокрема в музейному просторі.

Згідно з Конвенцією ЮНЕСКО, НКС охоплює не лише традиційні, а й сучасні практики, що живуть у міському й сільському середовищі, функціонують у межах конкретних спільнот, передаються між поколіннями та змінюються відповідно до соціальних умов. Тому процес музеєфікації НКС не може зводитися до репрезентації минулого — він має підтримувати тяглість, актуальність і живу динаміку культурних проявів, забезпечуючи водночас автентичність та соціальну гуртованість.

Сучасні музеї повинні не лише архівувати чи експонувати об'єкти, пов'язані з НКС, але й створювати інтерактивні простори для безпосередньої участі носіїв традицій та відвідувачів. Такі формати, як майстер-класи, реконструкції обрядів, «живі експозиції» та музеї просто неба, дозволяють відтворити повноцінний культурний контекст, у якому НКС не лише представлена, а й проживається.

Особливе значення в процесі музеєфікації має визнання цінності елемента НКС самою спільнотою, яка його практикує. Це визнання є базовим критерієм існування елемента як частини спадщини і має бути збережене в музейному представленні. Участь спільнот, громад, носіїв практик у процесі музеєфікації є не лише бажаною, а й принципово необхідною для дотримання міжнародних стандартів охорони НКС. Водночас, для ефективного впровадження таких підходів, слід вдосконалювати законодавчі та методологічні засади музеєфікації, орієнтуючись на Конвенцію ЮНЕСКО, адаптуючи

музейну практику до особливостей живої спадщини, а також активно впроваджуючи цифрові інструменти для її документування та презентації.

Отже, музеєфікація НКС повинна поєднувати наукову достовірність, культурну чутливість і соціальну взаємодію, щоб забезпечити не лише збереження, а й сталий розвиток культурної спадщини в нових умовах. Це дозволяє музеям не тільки зберігати традиції, а й бути середовищем культурного діалогу, освіти, згуртованості та інновацій.

Список посилань

- Аксьонова, Н. В. (2019). Потенціал нематеріальної культурної спадщини в умовах глобалізації: стан і перспективи. *Географія та туризм*, 48, 62–73.
- Верховна Рада України. (1995, Червень 29). *Закон України Про музеї та музейну справу*. (№ 249/95-ВР). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text>
- Верховна Рада України. (2000, Червень 08). *Закон України Про охорону культурної спадщини*. (№ 1805-III). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>
- Верховна Рада України. (2003a). *Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини*. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text
- Верховна Рада України. (2003b). *Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО*. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text
- Верховна Рада України. (2010, Грудень 14). *Закон України Про культуру*. (№ 2778-VI). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>
- Верховна Рада України. (2021, Липень 01). *Закон України Про корінні народи*. (№ 1616-IX). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1616-20#Text>
- Верховна Рада України. (2022, Грудень 13). *Закон України Про національні меншини (спільноти) України*. (№ 2827-IX). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text>
- Верховна Рада України. (2023, Серпень 05). *Наказ Міністерства культури та інформаційної політики Про затвердження Порядку ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України*. (№ 449). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1718-23#Text>
- Гаврилюк, А. (2018). Атрактивність нематеріальної культурної спадщини України: туристознавчий аспект. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Туризм*, 1, 18–28. https://nbuv.gov.ua/UJRN/vknut_2018_1_4
- Гаврилюк, А. М. (2019). Туристичне портфоліо елемента нематеріальної культурної спадщини як засіб реалізації державної регіональної політики в Україні. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Державне управління*, 30(69), 21–26.
- Дичковський, С. І. (2020). Туристична діяльність скансенів у системі актуалізації ресурсів нематеріальної культурної спадщини. *Культура і сучасність*, 1, 17–26.
- Дутчак, О. І. (2017). Нематеріальні культурна спадщина ЮНЕСКО в Україні: перспективи використання в індустрії туризму. *Карпатський край*, 1, 165–170. https://nbuv.gov.ua/UJRN/kkr_2017_1_17
- Істотні питання політики: нематеріальна культурна спадщина. Аналітична записка*. (2024). RES-POL. https://www.ppv.net.ua/uploads/work_attachments/RESPOL_intangible_heritage-2024.pdf
- Литовченко, В., & Дем'ян, В. (2023). *Нематеріальна культурна спадщина як найголовніший інструмент збереження української нації: Монографія*. Креативна агенція «Артіль».
- Міністерство культури та інформаційної політики України. (2025, Квітень 22). *«Жива спадщина України»: в Національному музеї народної архітектури та побуту відбувся перший форум, присвячений нематеріальній спадщині*. <https://mcsc.gov.ua/news/zhyya-spadshhyna-ukrayiny-v-nacziionalnomu-muzeji-narodnoyi-arhitektury-ta-pobutu-vidbuvsya-pershyj-forum-prysvyacheniy-nematerialnij-spadshhyni/>

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України (2018, Лютий 12). *Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини*. (№ 105). <https://mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2024/02/nacziionalnyj-perelik-elementiv-nks-1.pdf>

Надольська, В. В. (2018). Міжнародні музейні фестивалі: рекреаційний та професійний виміри. *Волинський музейний вісник, Наук. зб.*, 9, 238–242.

Надольська, В., & Гаврилюк, С. (2023). Музеї і нематеріальна культурна спадщина. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 63(2). https://www.aphn-journal.in.ua/archive/63_2023/part_2/3.pdf

Проненко, І. В. (2017). Сучасний розвиток музеїв-скансенів в українській музейній структурі. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*, 20, 91–97. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apvvi_2017_20_13

References

Aksonova, N. V. (2019). The potential of intangible cultural heritage in the context of globalization: state and prospects. *Geography and Tourism*, 48, 62–73. [In Ukrainian].

Verkhovna Rada of Ukraine. (1995, June 29). *Law of Ukraine on Museums and Museum Affairs*. (№ 249/95-BP). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> [In Ukrainian].

Verkhovna Rada of Ukraine. (2000, June 08). *Law of Ukraine on the Protection of Cultural Heritage*. (№ 1805-III). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text> [In Ukrainian].

Verkhovna Rada of Ukraine. (2003a). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text [In Ukrainian].

Verkhovna Rada of Ukraine. (2003b). *UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text [In Ukrainian].

Verkhovna Rada of Ukraine. (2010, December 14). *Law of Ukraine on Culture*. (№ 2778-VI). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> [In Ukrainian].

Verkhovna Rada of Ukraine. (2021, July 01). *Law of Ukraine on Indigenous Peoples*. (№ 1616-IX). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1616-20#Text> [In Ukrainian].

Verkhovna Rada of Ukraine. (2022, December 13). *Law of Ukraine on National Minorities (Communities) of Ukraine*. (№ 2827-IX). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text> [In Ukrainian].

Verkhovna Rada of Ukraine. (2023, August 05). *Order of the Ministry of Culture and Information Policy on Approving the Procedure for Maintaining the National List of Elements of Intangible Cultural Heritage of Ukraine*. (№ 449). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1718-23#Text> [In Ukrainian].

Havryliuk, A. (2018). The attractiveness of intangible cultural heritage of Ukraine: tourism aspect. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Turyzm*, 1, 18–28. https://nbuv.gov.ua/UJRN/vknut_2018_1_4 [In Ukrainian].

Havryliuk, A. M. (2019). The tourist portfolio of the element of intangible cultural heritage as a means of implementing state regional policy in Ukraine. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Derzhavne upravlinnia*, 30(69), 21–26. [In Ukrainian].

Dychkovskiy, S. I. (2020). Tourist activities of open-air museums in the system of actualizing resources of intangible cultural heritage. *Kultura i suchasnist*, 1, 17–26. [In Ukrainian].

Dutchak, O. I. (2017). Intangible cultural heritage of UNESCO in Ukraine: prospects for use in the tourism industry. *Karpatskyi krai*, 1, 165–170. https://nbuv.gov.ua/UJRN/kkr_2017_1_17 [In Ukrainian].

Key issues of policy: intangible cultural heritage. Analytical Note. (2024). RES-POL. https://www.ppv.net.ua/uploads/work_attachments/RESPOL_intangible_heritage-2024.pdf [In Ukrainian].

Lytovchenko, V., & Demian, V. (2023). *Intangible cultural heritage as the main instrument for preserving the Ukrainian nation: Monograph*. Kreatyvna ahentsiia “Artil”. [In Ukrainian].

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. (2025, April 22). “Living heritage of Ukraine”: The first forum dedicated to intangible heritage was held at the National Museum of Folk Architecture and Life. <https://mcsc.gov.ua/news/zhyyva-spadshhyna-ukrayiny-v-nacziionalnomu-muzeji-narodnoyi-arhitektury-ta-pobutu-vidbuvsya-pershyj-forum-prysvyachenij-nematerialnij-spadshhyni/> [In Ukrainian].

Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine (2018, February 12). *National List of Elements of Intangible Cultural Heritage*. (№ 105). <https://mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2024/02/nacziionalnyj-perelik-elementiv-nks-1.pdf> [In Ukrainian].

- Nadolskaya, V. V. (2018). International museum festivals: recreational and professional dimensions. *Volynskyi muzeinyi visnyk, Naukovyi zbirnyk*, 9, 238–242. [In Ukrainian].
- Nadolskaya, V., & Havryliuk, S. (2023). Museums and intangible cultural heritage. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 63(2). https://www.aphn-journal.in.ua/archive/63_2023/part_2/3.pdf [In Ukrainian].

- Pronienko, I. V. (2017). Current development of open-air museums in the Ukrainian museum structure. *Aktualni problemy vitchyznianoï ta vsesvitnoï istorii*, 20, 91–97. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apvvi_2017_20_13 [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 03.03.2025

О. Л. Оверчук

кандидат філологічних наук, доцентка кафедри фольклористики Навчально-наукового інституту філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна

В. В. Щибря

к. істор. наук, директор Центру фольклору та етнографії навчально-наукового інституту філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна

O. Overchuk

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the Department of Folkloristics of Educational and Scientific Institute of Philology, Taras Shevchenko Kyiv National University, Kyiv, Ukraine

V. Shchybria

Candidate of Historical Sciences, Director of the Folklore and Ethnography Center Taras Shevchenko Kyiv National University, Kyiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.04>*

УДК 792.072.3(051)“1929/1931”

«РАДЯНСЬКИЙ ТЕАТР» ЯК ОСНОВНЕ ТЕАТРАЛЬНО-АНАЛІТИЧНЕ ВИДАННЯ ПОРУБІЖЖЯ 1930-Х РР.

Ю. П. Щукіна

Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

kovalenko_752016@ukr.net

J. Shchukina

I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0001-8329-6828>

Ю. П. Щукіна. «Радянський театр» як основне театральньо-аналітичне видання порубіжжя 1930-х рр.

З'ясовано специфіку висвітлення театрального життя в журналі «Радянський театр» (Харків, 1929–1931). Окреслено коло рубрик і розглянутих на його сторінках тем. Систематизовано відомості про склад авторів (практиків сцени, театрознавців, журналістів, науковців з позатеатральних сфер) журналу та виявлено жанрові доміанти театральної публіцистики. Виявлено, як співвідносилися в «Р. т.» чисельно інформаційні та аналітичні матеріали. З'ясовано, які відсотки матеріалів було присвячено театрам Харкова і республіки, а також сценічному мистецтву в СРСР та за кордоном. Проаналізовано, які об'єктивні загальнонаукові та театрознавчі методи було використано при написанні статей для «Радянського театру». Виявлено та проаналізовано наукові статті, характерні міждисциплінарним підходом дослідників. Наголошено на ідеологічних та методологічних особливостях наукових і театральних критичних текстів. Обґрунтовано належність журналу до типу фахових театрознавчих видань у контексті суспільно-політичної періодики та таких видань про мистецтво і театр, як «Мистецька трибуна», «Театральна декада», «Театр». Охарактеризовано обставини, що спричинили ліквідацію журналу.

Ключові слова: «Радянський театр», історія театральної аналітики, жанри театральної критики, видання про театр, українська культура, Лесь Курбас.

J. Shchukina. “Radianskyi teatr (Soviet Theatre)” as the main theatrical and analytical periodical at the turn of the 1930s

The relevance of the research. As evidenced by numerous academic works and topics of international research-to-practice conferences, the study of art

criticism is one of the promising areas of art history. Unlike, for example, the history of music criticism, the segment of theatre analytics in Ukraine has not been sufficiently studied: there are no monographs and manuals on this topic, which determines the relevance of this study.

The purpose of the article is to clarify the specifics of coverage of theatrical life in “Radianskyi teatr (Soviet Theatre)” (1929–1931); to outline the range of topics considered on its pages; to systematize information about the composition of the authors of the bimonthly and to identify genre dominants of theatrical journalism; to substantiate the concept of theatrical writing in the bimonthly in the context of contradictory trends in the theatrical life of the soviet republic.

The methodology of the research includes methods of analysis and synthesis, content analysis, comparative, typological and statistical methods and techniques.

The results of the study allowed us to establish that the editorial policy of “Radianskyi teatr” fluctuated between the use of objective methods of theatre studies and theatre pedagogy, on the one side, and communist propaganda and the fabricated method of Socialist realism, on the other. “Radianskyi teatr” was the most thorough journal about theatre in the Ukrainian SSR. Materials in the genres of editorials, reviews, season overviews, and problematic articles were most often published on its pages. There were no genres of interviews or creative portraits of theatre figures, which indicates a policy of depersonalisation of the artist in Soviet art criticism. Unlike “Mystetska trybuna (Art Tribune)” fortnightly, “Radianskyi teatr” had a small percentage of authors who were not professional writers, directors, or theatre scholars. Such theatre practitioners and teachers as Les Kurbas, Vasyl Vasylo, Mykhailo Verkhatskyi, actor and director Hnat Yura, director and choreographer Mykola Foregger von Greiffentur, theatre scholar Petro

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

Rulin, playwright and theatre theorist Yakiv Mamontov, puppet theatre organiser Pavlo Horbenko, leading set designers and artists as Vadym Meller, Anatolii Petrytskyi and Vasyl Yermilov contributed to the journal. Novelty of the study. For the first time, the article analyses the entire corpus of texts of “Radianskyi teatr” bimonthly; it identifies the features of the positioning of this journal among the theatre periodicals of the late 1920s — early 1930s. Practically, the study is significant in that it introduces into scholarly discourse a comprehensive analysis of the three-year achievements of “Radianskyi teatr”, a specialized periodical, which was the leading theatre studies journal of the republic at the turn of the 1930s.

The conclusions. Unlike information and theatre analytics periodicals such as “Teatralna dekada (Theatre Decade)”, specialized ones such as “Silskyi teatr (Countryside Theatre)”, popular and trade guild theatre analytics ones such as “Mystetska trybuna” and theatre magazines published by the Kyiv Opera, Kharkiv Theatre of Russian Drama, etc., the journal “Radianskyi teatr” did not have an entertainment component among its sections. The journal editors consistently presented extensive analytical materials and discussion articles, striving to educate an intelligent reader who is more demanding of theatre analytics.

Keywords: “Soviet Theatre”, history of theatre analytics, genres of theatre criticism, magazines about theatre, Ukrainian culture, Les Kurbas.

Актуальність теми дослідження. Аналіз мистецької критики є одним з перспективних напрямів мистецтвознавства, що доводять численні академічні праці та тематика міжнародних науково-практичних конференцій. На відміну від, наприклад, історії музичної критики, сегмент театральної аналітики в Україні досліджений недостатньо — відсутні монографії та посібники з цієї теми, чим і зумовлена актуальність цього дослідження.

Постановка проблеми. Нині в такому театральному місті, як Харків, не існує свого театального журналу або інтернет-видання. У той час як протягом 1918–1931 рр. у місті виходило близько 30 періодичних видань, що висвітлювали життя театру та інші види мистецтва. Трохи менше — 20 — публікувалось у Києві. Перше п’ятнадцятиріччя після більшовицького перевороту, коли відбувалася розбудова мережі державних театрів, виявилось для УРСР надзвичайно плідним у плані видання державою театральної періодики та інтенсивної фахової

полеміки в ній. У 1929 р. в столиці республіки почав виходити журнал «Радянський театр». Цей двомісячник претендував на статус фахового театрознавчого журналу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Методологічним і поняттєвим підґрунтям дослідження стали видання докторів мистецтвознавства, музикознавиці Л. Мельник (2013) та театрознавця О. Клековкіна (2024, 2021).

Рефлексії фахівців з приводу видання «Радянський театр» (далі — «Р. т.») почалися ще в 1930-і рр. (Грудина, 1931), проте нині вони цікаві не так об’єктивністю аналізу, як свідченням градусу і методами ідеологічної боротьби, що точилася тоді як на театральному, так і на редакційно-видавничому фронті.

Серед сучасних театрознавців місце журналу «Р. т.» у мистецькій періодиці в наукових публікаціях оглядово характеризували Ю. Полякова (2011) і В. Собіянський (2010).

Публіцистична стаття студентки факультету журналістики ЛНУ імені Івана Франка К. Кушей (2022) методологічно не є театрознавчою, містить поняттєву плутанину і фактологічні помилки (зокрема, неточності в прізвищах авторів). Нею наведено первинну класифікацію рубрик журналу та надано статистику дозволених реперткомом п’єс (дослідниця хибно зазначає — заборонених), вміщених у додатку до журналу. Проте помилковим є твердження журналістики, відповідно до якого згодом у журналі припиняють друкувати списки українських п’єс, лишаючи лише російські (там само). Адже навіть в останньому числі «Р. т.» було подано кілька п’єс Я. Мамонтова, хоча і російською мовою. Крім того, редакція надавала інформацію про дозволених до постановки, перекладені українською (а з другої половини 1931 р. — лише російською), твори Ж. Мольєра, К. Гольдоні, сучасні п’єси білоруських та німецьких авторів тощо. У № 4–5 за 1929 р. в окрему рубрику було винесено єврейську драматургію.

Стислу характеристику журналу надали і бібліографи: «Представлене видання виконувало функції офіційного органу Управління мистецтв Народного комісаріату освіти. <...>. У ньому висвітлювалися питання теорії, історії, практики

театру та відомості про театральне життя УРСР, СРСР та закордону» (Радянський театр, б. д.).

Проте наразі не існує системного дослідження журналу «Радянський театр», що і зумовлює актуальність статті.

Мета статті — з'ясувати специфіку висвітлення театального життя в журналі «Радянський театр» (1929–1931); окреслити коло розглянутих на його сторінках тем; систематизувати відомості про склад авторів журналу та виявити жанрові домінанти театральної публіцистики; обґрунтувати концепцію театального письма у виданні в контексті супротивних течій театального життя республіки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз матеріалів журналу дозволив Ю. Поляковий визначити його як наукове видання (Полякова, 2011, с. 112) і теоретичний журнал (там само, с. 122). В. Собіянський визначив «Р. т.» як: «Професійний товстий журнал» (Собіянський, 2010, с. 202). До таких видань він відніс: «Просвещение и искусство» (1922), «Кіно» (1925–1933), «Нове мистецтво» (1925–1928), прямим наступником якого вважає «Р. т.» (18, с. 203). Формат видання був амбіційним. Як зазначає В. Собіянський, «Основною рисою “товстого” журналу зазвичай вважається книжковий формат видання зі значним обсягом кожного номеру» (там само, с. 202). Оди́нарні числа містили 65–90 с., подвоєні (або потроєні) — 90–144 с. Журнал не міг подавати інформацію про події оперативно. Тому редакція орієнтувала своїх авторів на розлогі аналітичні тексти, аудиторія яких була, за Л. Мельник, «інтерсоціальна, внутрішньо групова чи навіть інтерперсональна, проте ніяк не масова <...>, оскільки в цих випадках автор <...> чітко уявляє собі аудиторію, до якої скероване його повідомлення, її професійний рівень та зацікавлення» (Мельник, 2013, с. 65).

Ціна оди́нарного числа була 1 крб., а подвоєного — 1,5–2 крб. (тобто найдорожча серед видань, що висвітлювали театральне мистецтво). Редакція дислокувалась у середмісті Харкова, за адресою вул. Артема (зараз — Алчевських), 29. Склад редколегії було вміщено в першому числі: О. Петренко-Левченко (відповідальний редактор), Б. Вольський (заст. редактора), В. Василько, Лесь Курбас, Н. Рабичев, В. Сухино-Хоменко

і В. Юринець (Радянський театр, 1929а, с. 64). Надалі редактори змінювались, проте на сторінках самого журналу про це офіційно не повідомлялося.

К. Кушей писала про заідеологізованість видання: «Частина матеріалів повністю присвячена питанням, які засоби використовує та може використовувати театр задля зміцнення комуністичного режиму» (Кушей, 2022). На думку журналістки, видання було створено «більшою мірою для того, щоб навчити, як слід дивитися на мистецтво, ніж щоб по-справжньому бачити його» (там само). На наш погляд, твердження щодо залежності мистецької преси від рішень уряду, аксіоматичне. Тому надалі в статті розглядатимемо інформативні, жанрово-стильові та методологічні особливості текстів «Р. т.».

На те, що видання було аналітичного профілю, вказує виконаний нами статистичний аналіз надрукованих у його 16 числах матеріалів: анонси, інформація, хроніка охоплювали 9% тематики журналу, додатки зі списками дозволених до постановок п'єс — 3,5%. Решту 87,5% становили аналітичні статті. Жанром-лідером театральної аналітики на сторінках «Р. т.» був огляд (60 публікацій, тобто 34%). Наступною йшла проблемна стаття (46 матеріалів, 26%). Порівняно небагато було в журналі рецензій (15, 8,5%). Інші жанри матеріалів: передова стаття (4%), матеріали театального диспуту, пленуму, стенограма виступів на олімпіаді, промова перед делегацією ВУТОРМ (4%), лист до редакції (4%), стаття з історії театру (3%), некролог (2%), стаття про події музичного життя (1,7%). Жанр маніфесту представлений лише одним матеріалом — декларацією редакційної політики: «Р. т. всебічно висвітлює найважливіші питання театральної політики, теорії, практики та історії, систематично містить огляди театрів та подає інформацію про театральне життя України, Союзу та закордону» (Радянський театр, 1930а, с. 112). Також як програмна рубрика декларувалася рецензія. Щодо адресата журналу, зазначалося: «Р. т. розрахований на активного робітника сучасного українського театру, подаючи всі свої матеріали так, щоб водночас вони задовольнили потреби передового робітника і культурника активіста» (там само). Редакційна передмова до першого

числа журналу була лаконічною і починалася так: «Нема чого доводити потреби існування театрального журналу. Питання мистецтва — актуальні питання дня, а театральне мистецтво, як цілковито масове, посідає в цьому ряді перше місце» (Радянський театр, 1929а, с. 2).

Ю. Полякова виокремила такі постійні рубрики «Р. т.»: «Трибуна», «Гонг», «Огляди», «Рецензії», «Хроніка» (Полякова, 2011, с. 121). К. Кушей зауважила, що рубрик у журналі було відносно мало: «“Трибуна” дійсно відповідала своєму словниковому тлумаченню і вміщала виступи та пропозиції, які поліпшили б якість радянського театру. <...> “Хроніка” (у випусках 1929 року — “Хроніка Україна”) ознайомлювала з найважливішими подіями драматургічного (насправді театрального — Ю.Щ.) життя на рівнях УРСР та СРСР. Про світовий досвід розповідала “За кордоном”, яка, втім, довго не проіснувала» (Кушей, 2022).

Про значний відсоток серед складу авторів-посадовців писала К. Кушей: «... імена тогочасної владної верхівки: народного комісара освіти М. Скрипника, заступника народного комісара освіти О. Полоцького, інспектора художньої освіти Я. Полфьорова, голову Вищого музичного комітету освіти П. Козицького...» (Кушей, 2022).

З виданням співпрацювали такі театральні практики і педагоги, як Лесь Курбас, В. Василько, М. Верхацький, актор і режисер Г. Юра, режисер і балетмейстер М. Фореггер, академічні науковці В. Коган-Ясний, М. Плеський, Я. Польфьоров, П. Рулін, драматург і теоретик театру Я. Мамонтов, організатор і теоретик театру ляльок П. Горбенко та ін. Візуальний стандарт журналу розробляли такі провідні сценографи та художники, як В. Меллер, А. Петрицький, В. Єрмілов.

Як театрознавчий журнал визначали, головною мірою, академічні статті. Методологію всіх чотирьох матеріалів П. Руліна, надрукованих у «Р. т.», з позиції сучасного театрознавства вже проаналізовано О. Клековкіним, а саме спосіб театрального письма П. Руліна в статті «Облік театрального процесу» (Клековкін, 2024, с. 265). О. Клековкін висновує — «органічний продукт системного мислення Руліна» (там само). У цій публікації театрознавець закликав до «вивчення громадськості, що працює навколо театру»

(Радянський театр, 1931с, с. 40), а також «руху репертуару» (там само, с. 41), зокрема фіксації цифр і відсотків сучасної драматургії у співвідношенні з нещодавно найпопулярнішими драмами М. Старицького та І. Тобілевича. П. Рулін запропонував запровадити карткову систему обліку сприйняття глядачем кожного показу вистав (9 пунктів, в тому числі, тип подачі вистави: шефська, продана через касу, безкоштовна, кількість платних і безплатних глядачів, соціальний склад глядачів, відгук у пресі) (там само, с. 42).

Про присвячену ювілею нового українського театру — Театру корифеїв — статтю «П'ятдесят років тому» (Радянський театр, 1931d, с. 22–28) дослідник писав, що П. Рулін прагнув «переведення питання з політичної і почасти міфологічної у наукову площину», а також «перетрусити деякі факти <...> трохи під іншим кутом зору» (Клековкін, 2024, с. 67). Він підкреслює, що П. Рулін закликав до найширшого вивчення контексту, у якому постали трупі корифеїв, а відтак і деміфологізації історії українського театру (там само, с. 69). У так само присвяченій цій даті і вміщеній після статті П. Руліна статті театрознавиці Л. Дмитрової «Етап з історії нового українського театру» (Радянський театр, 1931d, с. 29–40) явлено історико-хронологічний метод викладу історичного матеріалу, при цьому Л. Дмитрова припускається деяких помилок, зокрема, констатуючи, що міський театр в Одесі та Києві виник раніше ніж театр у Харкові. Характеризуючи основні трупі XIX ст. та їхній репертуар, авторка посилається на практику О. Бачинського і М. Кропивницького у Львові, відтак посутньо наголошуючи на цілісності наддніпрянського і західноукраїнського театру. Твір «Наталка Полтавка» Л. Дмитрова виділяє розлогим аналізом. Проте, на відміну від П. Руліна, надає негативну оцінку твору І. Котляревського, який «Комічну оперу <...> перейняв монархічними тенденціями і зробив зразкове знаряддя затушковування справжнього становища селян» (Радянський театр, 1931d, с. 39). Марксистською термінологією користується театрознавиця, описуючи соціально-економічне тло реформи української сцени межі XIX ст.

Дефініція «театрознавство» була новою для українського театру та преси 1920-х рр. Цей термін не помічено на сторінках популярних

видань про театр «Мистецька трибуна» і «Театральна декада», і те, що він наявний у лексичі «Р. т.», вкотре підтверджує його статус як фахового часопису. На роль рупора театрознавчої думки у «Р. т.» претендував опонент П. Рупіна Я. Мамонтов (вісім публікацій у жанрі проблемних статей). У матеріалі «Драматургія в театральному аспекті» він виступив з критикою інертності українських театрознавців, звинувачуючи їх у тому, що вже традиційно драматургічні твори розглядаються ними з літературної, а не зі сценічної точки зору. У плані аналізу драматургії, уважав автор, «щасливий виняток становлять лише одна-дві статті молодих харківських театрознавців Л. Болобана, К. Буревія та ін.» (Радянський театр, 1930b, с. 21). Прикметною є модуляція Я. Мамонтова у європейський та російський досвіди в розумінні їх прогресивності: «У Західній Європі і РСФСР ця центральна методологічна проблема наукового театрознавства (і драматургії, як частини його) давно поставлена на порядок денний (див. про це хоч би статтю А. Гвоздьова “Итоги и задачи научной истории театра”» (там само, с. 20). Я. Мамонтов протиставляє їм українських театрознавців, які «не відчують навіть потреби в серйозній постановці методологічних проблем і свою причетність до сучасного театрознавства демонструють лише некритичним “визнанням” “методологічних засад” М. Германа за А. Гвоздьовим (О. Кисіль, П. Рупін)» (там само). Наголошуючи на необхідності наукового визначення театральних систем, «і з боку формального (логічна структура), і з боку історичного (конкретний зміст)» (там само, с. 25), Я. Мамонтов писав, що це стане можливим лише за умов розвинутого, висококультурного театрознавства. «Наука про театр мусить піднестися до типологічних концепцій» (там само). «Театрознавство лише тоді може претендувати на науковість, коли воно даватиме <...> реконструкцію типових театральних систем і визначатиме функціональну залежність їх од соціально-економічних та загально-культурних чинників доби» (там само). При цьому автор уважав, що «навіть у Германа і А. Кестера — не виведення типологічних систем, а точний опис» (там само). Констатуючи «слабкість» українського «академічного» театрознавства, Я. Мамонтов презентував власну методику

розбору драми, що складалася з трьох частин та восьми пунктів і спиралася насамперед на соціальний контекст і пафос твору (там само, с. 28).

У цьому ж номері журналу, в статті, що мала на меті популяризувати інформацію про поповнення театральної музейної колекції при ВУАН, Д. Грудина теж раптово перейшов до методологічної полеміки (більш схожої на наклеп) з фаховими театрознавцями П. Рупіним і О. Кисілем: «Виходить, що ваш індуктивний метод аж надто зтяжний: окремі “часткові питання”, поки вони дійдуть соціологічного пня, — не один “Річник” пилом припасти може» (там само, с. 38). У такій різкій формі прокоментував Д. Грудина дві публікації згаданих авторів про першу театральну будівлю в Києві: «Як собі хоче, але це історія заради історії» (там само, с. 38). «Відгонить від таких історичних екскурсів сухо, без найменшої “приправи” поданих, старим “академізмом”, формально “музейним” методом» (там само, с. 37–38).

Очевидно, що наприкінці 1930 р. театральна дискусія точилася не лише поміж практиками, але й серед представників «академічного» і «марксистського» театрознавства, що знайшло відображення в «Р. т.».

Мітингова лексика спілкування з опонентами притаманна навіть найінтелігентнішим дописувачам «Р. т.». Зокрема, у статті «На дискусійний стіл» Лесь Курбас, перебуваючи в стані конфлікту з групою футуристів «Нова Генерація» (що видавала однойменний часопис), закидаючи її представникам «вмішування у справи театру, в яких ви нічого не розумієте» (Радянський театр, 1929с, с. 16), резюмував: «Одним словом, на мою думку, “Нову генерацію” з театрів треба гнати і в вікна і в двері» (там само).

З наукових досліджень у «Р. т.» були надруковані такі характерні міждисциплінарним підходом статті, як колективна робота підвідділу Харківського державного театру для дітей «Вивчення глядача в театрі для дітей» (Радянський театр, 1930а, с. 28–39) та стаття приват-доцента В. Когана-Ясного «Творчість актора та ендокринологія» (Радянський театр, 1929а, с. 40–46). Якщо в другій активно використовувалися інструменти психології, то в першій застосовувався формально-соціологічний метод (систематизація у відсотках глядацьких реакцій глядачів

на виставу, розробка анкети для глядача, «метод вільного запису» — діти фіксували враження від вистави на аркуші). У примітці було запропоновано: «докладніше про це питання читай у “Віснику експериментальної педагогіки” ч. 6 за 1929 рік» (Радянський театр, 1930а, с. 39).

Редакція нерідко подавала тематично близькі матеріали «гронами». Як це було з редакційною інформацією та статтями М. Скрипника та Й. Шевченка з нагоди відкриття Української державної музкомедії в числі 4–5 за 1929 р. Дві статті поспіль на виставу «Диктатура» — з погляду неї філолога-театрала, і з погляду фахового композитора — було вміщено в номері 1–2 за 1931 р. Через редакційну пошту відбувалося публічне дискутування практиків театру Д. Грудини і М. Верхацького, П. Горбенка і М. Овчиннікова, С. Мануйлович — О. Білецького. Останній випадок нерядовий, оскільки відгук на статтю «Про театр для дітей» «березільки» С. Мануйлович (Радянський театр, 1929b, с. 24–27) професор О. Білецький надав з міркувань констатації в ній плагіату, назвавши її вчинок «нетактовним» та «анти-громадським» (Радянський театр, 1929с, с. 88).

Вартою уваги, з огляду на театрознавчу методологію, є і згадана стаття Й. Шевченка «В муз комедії» (Радянський театр, 1929с, с. 96–98). Учень Леся Курбаса і знаний театральний публіцист зафіксував у статті не парадний портрет нового театру, а його об'єктивний рух від вистави до вистави. Він оперував типологією вистав не за тематикою (сучасна-несучасна), а за способом режисерського впорядкування матеріалу (чи є переробка, чи матеріал подано в первинному вигляді). Й. Шевченко аналізував не сюжет, не пафос вистав, а те, як вони зроблені і чим відрізняються в плані стратегічних завдань у репертуарі. Торкнувся критик навіть аспекту фонетичних особливостей мовлення трупи.

Редакція «Р. т.» дозволяла собі коментарі з функцією редакторських ремарок, висловлюючись мовою театру, своєрідних апаратів. Це створювало ефект бесіди редколегії з читачем. Зокрема, після статті Леся Курбаса «На дискусійний стіл» йшла ремарка: «Стаття написана як виклик на дискусію всього нашого театального активу» (Радянський театр, 1929с, с. 17). Проблемна стаття «Театральний стандарт (з листів

молодого режисера)» мала редакційну примітку: «Стаття Я. Мамонтова друкується в дискусійному порядку» (Радянський театр, 1929а, с. 32). Ремарка до статті Й. Шевченка мала на меті наголосити на слушності його зауважень, що підкреслила нова вистава театру: «Потім відомо стало, що в театрі Музкомедії утворилась атмосфера нездорова, що зривала можливості нормальної роботи: “Гейшу” ставлено позапланово і в “над темпах” — за кілька день» (Радянський театр, 1930а, с. 98).

Жанр передової статті передбачав концентроване до тез проштовхування у свідомість читачів вигідних владі ідеологічно-мистецьких наративів. Так, у статті-передмові до номеру 4–5 за 1929 р. Ол. Полоцький нарікав на «дожидальників», закликав окультурити митця, боротися в постановках з релігійним культом, проти «специфічних традицій та умовностей, часто для нас зовсім непотрібних», а також проти «малоросійщини» та «вижитої з РСФРР халтури, і лишків старого міщанського театру» (Радянський театр, 1929с, с. 3).

Одним з театральних-критичних жанрів журналу стала стенограма театального диспуту. Твердження бібліографа, що «на його сторінках відбувся диспут на тему мистецьких шукань у театрі, у якому взяли участь Лесь Курбас, М. Скрипник та В. Сухино-Хоменко» (Радянський театр, б. д.), не є коректним, оскільки театральний диспут відбувся у червні 1929 р. в Харкові наживо, а участь у ньому брали 18 (це лише основних) промовців. «Р. т.» послідовно опублікував стенограми всіх цих виступів у 1–5 номерах 1929 р. Ставши авторами чи редакторами журналу, такі учасники диспуту як Б. Вольський, Д. Грудина, Лесь Курбас, О. Леїн, Н. Рабічев, М. Скрипник, В. Сухино-Хоменко, Г. Юра, по суті продовжили розвивати на його сторінках ключові положення власних поглядів на театр.

Театрознавиця Г. Ботунова, спираючись, головною мірою, на публікації стенограм театального диспуту в «Р. т.», присвятила свій розділ видання «Життя і творчість Леся Курбаса» обґрунтуванню позиції видатного режисера на цьому диспуті, наголосивши, до якої міри важливою є на цьому диспуті позиція режисера, яка

«вважає мистецькою прозорливістю, послідовністю, громадянською мужністю і людською гідністю» (Ботунова, 2012, с. 159).

О. Клековкін визначає як «головний жанр театральної критики доби соціалістичного реалізму» рецензію (Клековкін, 2021, с. 109), посиляючись на О. Борщаківського, який вивів такі різновиди рецензії 1930-х: нарисово-описова, шкільно-відміткова, історично-культурна («може відтворювати справжню ерудицію автора» (там само, с. 109). У «Р. т.» друкували останні. В якості прикладу зупинимось на рецензії згодом всесвітньовідомого лінгвіста, а тоді студента випускного курсу харківського університету Ю. Шевельова «Вистава діалектичної думки» (Радянський театр, 1931а, с. 61–66). Рецензію він написав на захист вистави «Диктатура» Леся Курбаса після її розгрому в газетах «Харківський пролетар», «Комсомолец України». Разом з тим, у попередньому числі «Р. т.» за 1930 р. учень режисера Л. Болобан вже визначив цю виставу як подвійну перемогу театру (Радянський театр, 1930b, с. 48–55). Про цю статтю Ю. Шевельов не згадує. Структура його власної рецензії така: обґрунтування важливості застосування марксистської критики та погляду на виставу з позиції діалектичного матеріалізму. Звідси — висновок про класову обмеженість тих, хто прагне натуралізму («споглядальне фотографування» (Радянський театр, 1931а, с. 61)). Ю. Шевельов провадить думку, що пролетаріату класово чужинний пасивний натуралізм, характеризує штампи радянської драматургії в зображенні «наших» і «ворогів». Автор висуває вимогу, що «образ має малювати не Сидора Петровича, а клясу, або соціальне угруповання» (Радянський театр, 1931а, с. 62) і ця класовість образу мусить бути активною. Згідно з цією схемою оборони, Ю. Шевельов наніс послідовні критичні удари по недоліках п'єси І. Микитенка, визначаючи мішені максимально конкретно (з посиланням на сторінку і репліку, тощо). Рецензент констатує, що п'єса І. Микитенка має ваду побутовизму, «атеатральність» (Радянський театр, 1931а, с. 63), зокрема композиційні недоліки. Водночас Ю. Шевельов хвалить мову (студент-лінгвіст) як барвисту, селянську і таку, що має енергію гасла. Не оминає увагою промовисті прізвиська персонажів, зупиняється на аспекті публіцистичності

п'єси. Рівно половина тексту Ю. Шевельова не містить інформації про виставу. Що й не дивно, позаяк пише студент-філолог. Нічим не підкріплюючи свої думки, автор констатує, що більшість театрів ставили твір у побутовому плані. Наголошуючи на боротьбі театру з недоліками п'єси і зі штампами сприйняття теми глядачами, Ю. Шевельов підкреслює, що в «Березоля» було два завдання — деструктивне і конструктивне. Серед інструментів режисури автор виокремлює: скорочення тексту по лінії побутовизму, диспропорцію як принцип будови вистави, систему рухомих планшетів («актор не виходить на сцену, а підноситься» (Радянський театр, 1931а, с. 64)). Важливою є думка Ю. Шевельова про диспропорцію психологічну («функції діалогу передаються в музиці» (Радянський театр, 1931а, с. 64), монологи режисером членуються). Знерухомленість мас на сцені рецензент ув'язує з метою вистави. Другу частину своєї рецензії Ю. Шевельов будує на системному запереченні тез автора негативної рецензії В. Морського та ін., обґрунтовуючи безпомилковість режисерського прийому, за якого рухається не актор, а простір довкола нього перетворюється, заперечуючи побутове втілення персонажів, оскільки «наголос стоїть на клясі!» (Радянський театр, 1931а, с. 66). Музику, зокрема, «ляйтмотиви», він характеризує як організуючий компонент режисури. Рецензія доносить до нас і те, що у виставі поєдналися прийоми кіно, ТРОМівської естетики та попередніх робіт Леся Курбаса. Характерна для початку 1930-х рр. деперсоналізованість письма проявляється в тому, що Ю. Шевельов не називає ані сценографа, ані акторів, ані композитора. Водночас публіцист нарікає на рецензентів, адже з їхньою метою з цією виставою, що має революційне значення, годі розібратися!

Рецензія Ю. Шевельова — приклад історично-культурної аналітичної рецензії. Тут нема ані бажання виставити оцінку, ані описовості, попри те, що починається текст неминучим у радянському виданні ідеологічним заспівом.

Тему невідповідності завданням часу театральної критики порушував у статті «На дискусійний стіл» і Лесь Курбас, пародіюючи рецензентський штамп: «просто, а тому мило для

робітничого серця» і висновуючи щодо «заспокоїливо-засипляючої колисанки нашої безпощадної — бойової “марксівської” театральної критики» (Радянський театр, 1929с, с. 12–13). У цій проблемній статті головний режисер постає проти замилювання критикою театральним сезоном, який називає «тиша та гладь» (там само, с. 13) (цю ваду режисер ув'язує з українським культ-меншовизмом, «себто задоволеність маленьким, рідним...» (там само, с. 16), і проти спекуляції театрів на сентименті глядача до образів червоноармійця, прапору, «Інтернаціоналу». Надзвичайно важливим є його розуміння призначення театру в Україні 1929 р.: «Мистецтво не завжди пов'язане з святом і відпочинком» (там само, с. 17). І далі порівнює його не зі співом солов'я, а з важкою роботою в шахтах: «Наше завдання — дати глядачу найбільшу ідео-психологічну і вольову стійкість в нових формах життя, що здійснюється на очах» (там само).

Редколегія практикувала комплексні рецензії на кілька постановок за одним твором. У таких рецензіях автори застосовували інтерпретативний, порівняльний і типологічний методи. На перших сторінках рецензії «Коммольці в трьох театрах» (Радянський театр, 1930а, с. 82–89) учень Леся Курбаса Л. Предславич не називає жодного режисера, відбуваючись висловами «втілення в Одесі», «у Червонозаводському театрі». Очевидним є брак персональної інформаційності в такому тексті. До цього викривлення автори 1930-х рр. вдавалися свідомо, на виконання вимог ідеологів наголошуючи на колективному авторстві сценічного твору, приміром, «франківцями», а не конкретним режисером Г. Юрою.

У рецензії на три вистави обсягом сім журнальних сторінок, Л. Предславич лише одного разу згадує прізвище актора. Автор зазначає, що п'єси Л. Первотмайського — це «безумовний матеріал для будови діалектичної вистави» (Радянський театр, 1930а, с. 83). П'єсу рецензент аналізує лише на предмет ідейної та класової складової. Починаючи матеріал з наголосу на темі комсомолу і на історичних подіях, що відображені, автор одразу переходить до принципів «монтажу п'єси» у постановках трьох театрів, а далі — до того, які акценти видобули театри з твору, переважно через інтерпретації сценічних

образів. Він не виконував філологічного розбору п'єси, а обмежувався «зауваженнями соціально-театральними» (там само, с. 89). Важливим є зауваження, як складно актрисам грати сучасну роль Ольги після того, як вони грали героїнь Лесі Українки та В. Винниченка. Двічі наголошує автор статті на невідповідності ТРОМівського матеріалу стилю виконання великих театрів. Л. Предславич оперує в рецензії фаховою лексикою «березильців»: монтаж, загальний плян режисерський, принципи оформлення, побудови сценічної площадки. Він талановито оформлює зорові образи вистав у слова, реконструюючи мізансцени, надаючи нам і сьогодні інформацію про технологічні аспекти вистав (зокрема, у постановці М. Терещенка циліндрична завіса, що вкриває конструкцію на обертовому колі і полегшує зміну сцен), при цьому не називаючи художників цих вистав. Л. Предславич звертав увагу на зв'язок функціонально конструктивних особливостей сценографії з темпоритмом вистав. На відміну від Ю. Шевельова, цей рецензент не уникнув оціночних міркувань («Найгірший монтаж у Червонозаводському театрі» (там само, с. 82)).

Поширеним був жанр дискусійної статті. Так, у статті «Анархія в театральному процесі і реорганізація системи управління театральними справами» письменник, дописувач літературно-мистецьких журналів Ф. Білокриницький торкнувся і проблеми російського театру в Україні. Його критичному письму властива була рубрикованість великих текстів, що дозволяло легше сприймати окремі параграфи. «Руський театр на Україні — провінційний плагіат, <...> досить халтурні залишки старого руського театру <...>. Залишились же безробітні люди після революції та “українізації”» (Радянський театр, 1930а, с. 22), — писав він. «Руську театральну культуру треба показати нашому пролетаріатові <...> в гастрольях Мейерхольда, <...> московських художніх та академічних театрів» (там само). Ф. Білокриницький послідовно висвітлював у «Р. т.» тему естради, аналізуючи її репертуар науковими методами.

З усіх матеріалів, присвячених безпосередньо театральним колективам та їх виставам, публікації про театр «Березиль» становлять 13%, про Першу Державну українську оперу — 8%,

про Театр ім. І. Франка, Державну українську музкомедію, Харківський Червонозаводський театр, Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка — по 5,5%, про Харківський театр ляльок — 5%, про Харківський Театр для дітей — 3%, про театр «Веселий пролетар» і харківський та інші ТРОМи — 4%, про Державний єврейський театр — 2 статті. По одній статті в журналі було присвячено театру-студії «Молодар», Театру Читця, Харківському театру революції, саноствітнім і робсельтеатрам, драматичному театру у Вінниці.

Перший номер «Р. т.» мав майже суцільно харківську тематику. За винятком статті про Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка. Водночас у ньому вже окреслилася рубрика «За кордоном» (6,5% всіх публікацій). У перших чотирьох номерах її дописувачем був бібліограф, літературний критик, професор Харківського лінгвістичного інституту М. Плеський, чий розлогі статті про оперний і драматичний театри в Німеччині, про режисуру Е. Піскатора та до ювілею перших постановок трагедії «Фауст» привертають увагу високою компетентністю, а остання (Радянський театр, 1930а, с. 70–79) ще й значним науковим апаратом. У цьому історичному дослідженні з ексклюзивними фотоматеріалами (від гравюр до ляльки з театру мюнхенських художників) розглянуто побутування сюжету про доктора Фауста на сцені драматичного, оперного, лялькового театрів у Німеччині та СРСР (без урахування українського контексту). У цій рубриці було подано і огляд гастролей у Харкові Театру групи молодих акторів з Берліну. Дві статті до рубрики подав Л. Предславич — про робітничу театральну спілку Німеччини і про міжнародне робітниче театральне об'єднання. Матеріал без зазначення авторства, хоча і з позначкою «Нью-Йорк», висвітлював «контрреволюційні» постановки за п'єсою В. Кіршона та А. Успенського «Іржа» в США та Європі. Та вже в другій половині 1930 р. ця рубрика «зникла». Активізація уваги редакції до архітекторів з усього світу відбулася лише в останньому номері «Р. т.», присвяченому конкурсу на кращий проект театру масової музичної дії.

Починаючи з номеру 2–3 1929 р., за допомогою Одеси розширилася географія оглядів театру України. Зокрема, Театру Революції було

присвячено в згаданому блоці матеріалів «Р. т.» 6,5 % публікацій. Про оперний театр Одеси, Києва і Державну робітничу пересувну оперу надруковано близько 6% статей.

Значно більше, ніж головні театри України у виданні висвітлювали театр «братніх республік»: Киргизії, Татарстану, Туркменістану — по одній публікації. Проте найбільше матеріалів про театри інших республік вийшло в «Р. т.» з нагоди обмінних гастролей грузинських та українських театрів, а також гастролей у Харкові білоруських і російських колективів (10%). Редакція виокремлювала матеріали з теми українського театру за межами республіки (театру «Жовтень» присвячено 4 матеріали, українській студії в Москві — 1, ще 1 — декаді української культури в Грузії).

Аналіз періодичності виходу журналу «Р. т.» виявив, що в перше півріччя робота редакції була інтенсивною — за півроку 1929 р. вийшло п'ять номерів (чотири з яких — подвійні). У 1930 р. журнал пережив організаційно-керівничу кризу, після чого частково змінилася і його редакційна політика. У 1931 р. видавнича діяльність налагодилася. Журнал виходив до читачів чотири рази, двічі — у здвоєному форматі. Усього протягом трьох років було видано 16 чисел, що свідчить про ефективну роботу редакції.

Фаховий статус журналу підтверджує і відсутність у ньому популярних рубрик (сатира, гумор, судова хроніка, вікторина). «Р. т.» було розраховано не на копійчану, а на начитану, інтелігентну публіку. Щоправда, функцію рубрики «на чорну дошку», що була в «Мистецькій трибуні», частково перебрали на себе статті Я. Мамонтова і Д. Грудини. Проте, до кінця 1931 р. і Лесь Курбас, і його учні, і один з фундаторів академічного театрознавства П. Рулін, мали змогу висловлювати на сторінках «Р. т.» свої погляди на театр. Від 1932 р. таку «трибуну» для діалогу (навіть у форматі дискусії та суперечок) було втрачено.

Про причини, що могли призвести до закриття журналу, свідчать процеси, індикатором яких стала агресивна кампанія проти нього в пресі. Протягом 1931 р. в профспілковому органі спілки «Робмис» «Мистецька трибуна», який редагував ректор Харківського муздрамату та

партійний функціонер Д. Грудина, вийшло кілька статей його авторства, спрямованих проти редакційної політики «Р. т.». У статті, розміщеній у № 4, Д. Грудина різко критикує: а) розмиту програму журналу («... діапазон програмових і “персональних” настанов журналу — досить широченький. А коло спеціальних завдань, якщо не рахувати “емоцій” (як основного завдання), досить таки вузьке» (Грудина, 1931, с. 14); б) постійну ротацію редакційного «керунку» і, як наслідок в) регулярні затримки виходу нового числа журналу до підписників; г) відсутність у республіканському виданні матеріалів про театри інших міст України (нами доведено, що це твердження не відповідає дійсності — Ю. Ш.).

Водночас у редактора видання-конкурента були питання і до персонального складу авторів. Він бунтував проти акценту на академічне театрознавство («вельми академічні статті Білокриницького, Шевченка <...>, “професора” Палфьорова» — обурення участю в перших номерах журналу останнього пов’язане, на наш погляд, з упередженим ставленням Д. Грудина до свого попередника на посаді директора Муздрамину — Ю. Ш.). Грудина визнавав, що в політиці «Р. т.» не влаштовує його найбільше — тон у виданні задає Лесь Курбас, який «невідомо, куди <...> прийде» (Грудина, 1931, с. 14).

Протягом останнього року вийшло три здвоєних номери «Р. т.». Число 5–6 за кількістю сторінок дорівнювало одинарному. Останній номер журналу справляє враження стенограми нерівного бою лівих театральних сил з владою та цензурою. У рубриці «Трибуна» вже вкотре вступив у двобій з впливовим Д. Грудиною березілець М. Верхацький — тепер зі статтею «Проти критики вигаданих помилок». Проте тут же редакція вмістила агресивну за тоном статтю-відповідь Д. Грудина на попередню публікацію учня Лесь Курбаса «Стаканчик... “воїнствує” (чесність т.Верхацького)». У великому огляді «Літо в театрі» Юр. Ранова дуже критично висвітлив гастролі московських театрів — під прицілом опинилися нові вистави Вс. Мейєрхольда і О. Таїрова, особливо «шкідницькими» серед яких виявилися «Список благодіянь» та «Тригрошова опера». Після цього матеріалу редакція подала тексти покайних звернень до читачів

колективу театру «Березіль» та лист до редакції Лесь Курбаса, що мали стати актом привселюдної самокритики після аналогічних виступів на засіданні Худполітради театру 19 жовтня 1931 р. Прикметними з огляду на інструменти самокритики є, зокрема, такі тези листа Лесь Курбаса: «... відомий факт, — що театр “Березіль”, а вірніше я <...> опинився в ситуації конфлікту і боротьби з провідною організацією пролетарської літератури — з ВУСППом» (Радянський театр, 1931d, с. 81) і «Спектакль “Народний Малахій” все ж таки вийшов політичною катастрофою для театру» (там само, с. 82).

Оскільки останній номер «Р. т.» відкривав текст привітальної промови М. Скрипника на V Всеукраїнському з’їзді спілки Робмис 28 грудня 1931 р., є підстави вважати, що до передплатників історичне число надійшло вже на початку 1932 р.

У цей період було ліквідовано не лише «Р. т.», але й «Мистецьку трибуну» (серпень 1931 р.). Після першого числа «Театральної декади», що вийшла в листопаді, було припинено і її видання. Тож, влада недвозначно висловила свою негодність театральній публіцистики та аналітики. Кожне видання було ліквідовано несподівано для їх редакторів. Зокрема, на останній сторінці «Р. т.» було подано такий коментар: «Приділяючи місце листам-заявам <...> редакція містить їх без будь-яких коментарів і висновків, тому що ґрунтовна критика їх зроблена на останньому всеукраїнському з’їзді спілки робмис, буде вміщена в наступному числі Радянського театру» (Радянський театр, 1931d, с. 83). Доли редакцій поділили і провідні автори «Р. т.». Репресовані були Лесь Курбас, Ф. Білокриницький, К. Буревій, Д. Грудина, М. Плеський, П. Рутлін, Й. Шевченко, покінчив життя самогубством М. Скрипник.

Своєрідним наступником «Р. т.» стало започатковане у 1936 р. (вже в Києві) республіканське видання «Театр», однак його концентрована заідеологізованість стане маркером принципово інших стосунків людей, що писали про театр, і з владою, і зі своїми читачами.

Висновки. Таким чином, у статті вперше проаналізовано весь корпус текстів видання «Р. т.», розміщений у 16 числах журналу, та виявлено особливості позиціювання цього видання

серед театральної періодици кінця 1920-поч. — 1930-х рр. Практичне значення дослідження полягає у введенні до наукового театрознавчого обігу комплексного аналізу трирічних здобутків профільного видання «Р. т.». Результати дослідження дозволили встановити, що редакційна політика «Р. т.» коливалася поміж залученням об'єктивних загальнонаукових та театрознавчих методів (зокрема, формально-соціологічним, описовим, історичним, порівняльним), методів психології, лінгвістики, театральної педагогіки, комуністичною пропагандою й сфабрикованим методом соціалістичного реалізму. На відміну від галузевих видань про театр, наприклад, «Сільський театр», та внутрішньо театральної періодици (яку видавала Київська опера, Харківський театр російської драми та ін.), «Р. т.» був провідним театрознавчим журналом УРСР межі 1930-х рр. Найчастіше на його шпальтах публікувалися матеріали в жанрах огляду, проблемної статті, рецензії, передової статті. Відсутніми були жанри інтерв'ю та творчого портрету діяча театру, що вказує на політику деперсоналізації митця в радянському мистецтвознавстві. У радянському театрі друкувалися статті, що привертати увагу до реконструкції оперного театру

та театру музичної комедії; проблемні статті, присвячені розвитку театру для дітей, в тому числі, вивченню сприйняття глядацької аудиторії театру; висвітлювалася тема обміну досвідом з театрами «братніх республік», у той час, як тема музично-театральної освіти, що була ледь не провідною у виданні «Мистецька трибуна», в «Р. т.» виявилася маргіальною. На противагу «Мистецькій трибуні», у «Р. т.» невеликим був відсоток авторів — не фахових літераторів, не режисерів і не театрознавців. На відміну від інформаційно-аналітичних видань на кшталт «Театральна декада», популярно-аналітичних профспілкових видань, як-от «Мистецька трибуна», журнал «Р. т.» не мав серед своїх рубрик розважальної компоненти. Редакція видання послідовно подавала розлогі аналітичні матеріали, вміщувала дискусійні статті, прагнучи виховати більш вимогливого до театральної аналітики інтелегентного читача.

Перспективи подальших досліджень полягають у всесторонньому розгляді театральної преси України міжвоєнного періоду та поглибленому багатоаспектному аналізі редакційної політики кожного з театральних видань 1917–1934 рр., зокрема, й «Р. т.»

Список посилань

- Ботунова, Г. (2012). «Березіль» у центрі театрального диспуту 1929 року. В Б. Козак (Упоряд., наук. ред.), *Життя і творчість Леся Курбаса*. (сс. 159–170). Літопис.
- Грудина, Д. (1931). «Радянський театр». *Мистецька трибуна*, 4, 12–14.
- Клековкін, О. (2021). *Соціалістичний реалізм: словник*. АртЕкономі.
- Клековкін, О. (2024). *Петро Рулін: методологічний конспект*. АртЕкономі.
- Кушей, К. (2022, Лютий 2). «Радянський театр» — сцена і залаштунки політики коренізації. *Листи до приятелів. Журнал думки і чину*. <https://lysty.net.ua/radtheatre/>
- Мельник, Л. (2013). *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії*. ЗУКЦ.
- Полякова, Ю. (2011). Театральная периодика Харькова (1917–1933): типология, тематика, проблематика. *Вісник Одеського Національного університету*, 16, 1/2 (5/6), 110–126.
- Радянський театр*. (1929a), 1, 65.
- Радянський театр*. (1929b), 2–3, 117.
- Радянський театр*. (1929c), 4–5, 120.
- Радянський театр*. (1930a), 1–2, 118.
- Радянський театр*. (1930b), 3–5, 144.
- Радянський театр*. (1931a), 1–2, 121.
- Радянський театр*. (1931b), 3, 82.
- Радянський театр*. (1931c), 4, 90.
- Радянський театр*. (1931d), 5–6, 90.
- Радянський театр. (б. д.). *Культура України*. Електронна бібліотека НБУ імені Ярослава Мудрого. <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=915>

Собіянський, В. (2010). Типологія театральних-мистецьких періодичних видань України 1920-х рр. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (7), 196–215.

References

- Botunova, H. (2012). *Berezil in the center of the theatrical dispute of 1929*. In B. Kozak (Comp., Scient. Ed.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* (pp. 159–170). Litopys. [In Ukrainian].
- Hrudyna, D. (1931). “Soviet theatre”. *Mystetska trybuna*, 4, 12–14. [In Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2021). *Socialist realism: dictionary*. ArtEkonomi. [In Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2024). *Petro Rulin: Methodological outline*. ArtEkonomi. [In Ukrainian].
- Kushei, K. (2022, February 2). Soviet theatre — stage and backstage of the indigenization policy. *Lysty do pryiateliv. Zhurnal dumky i chynu*. <https://lysty.net.ua/radtheatre/> [In Ukrainian].
- Melnyk, L. (2013). *Music journalism: Theory, history, strategies*. ZUKTs. [In Ukrainian].
- Poliakova, Yu. (2011). Theatrical periodicals of Kharkiv (1917–1933): Typology, topics, problems. *Visnyk Odeskoho Natsionalnoho Universytetu*, 16, 1/2 (5/6), 110–126. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1929a). 1, 65. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1929b). 2–3, 117. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1929c). 4–5, 120. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1930a). 1–2, 118. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1930b). 3–5, 144. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1931a). 1–2, 121. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1931b). 3, 82. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1931c). 4, 90. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (1931d). 5–6, 90. [In Ukrainian].
- Radyanskyi teatr*. (n.d.). *Culture of Ukraine*. Electronic Library of the Yaroslav the Wise National Library of Ukraine. <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=915> [In Ukrainian].
- Sobianskyi, V. (2010). Typology of Ukrainian theatrical and artistic periodicals of the 1920s. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (7), 196–215. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 20.02.2025

Ю. П. Щукіна

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

J. Shchukina

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Theatre Studies, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

ВТІЛЕННЯ ОПЕРИ «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» М. ЛИСЕНКА В ХАРКІВСЬКІЙ ОПЕРІ (1925–2025) У КОНТЕКСТІ ЇЇ ПОСТАНОВОК НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ

І. В. Лобанова

Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського, ХНАТОБ імені М. В. Лисенка, м. Харків, Україна
dolganovai@ukr.net

I. Lobanova

I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Mykola Lysenko
Kharkiv State Academic Opera and Ballet Theatre, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-8929-5532>

І. В. Лобанова. Втілення опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка в Харківській опері (1925–2025) у контексті її постановок на харківській сцені

У статті розглянуто харківський контекст постановок п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» й написаної за цим матеріалом опери М. Лисенка. Здійснена спроба створення спектаклеграфії цього твору на конкретній сцені: головна увага приділяється інтерпретаціям цього матеріалу в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка впродовж його столітньої історії (1925–2025). У зв'язку з тим, що в наукових дослідженнях, створених до 1991 р., наявні ідеологічні маркери, означено потребу переосмислити поданий фактаж. У наступні історичні періоди виникають значні інформаційні лакуни щодо «Наталки Полтавки», що зумовило фіксацію певних деталей постановок харківської оперної сцени. Виявлено, що опера «Наталка Полтавка» в ХНАТОБі є істинним довгожителем. Деякі з версій існували на сцені недовго, інші могли триматися понад 40 років, переживши кілька поновлень. Однак загалом паузи в її прокаті були невеликі, і навіть нині, у воєнний час, у харківської сцени в ній є потреба.

Ключові слова: ХНАТОБ, опера «Наталка Полтавка», інтерпретації, українська культура, постановка, поновлення.

I. Lobanova. The staging of Mykola Lysenko's opera “Natalka Poltavka” at the Kharkiv Opera Theatre (1925–2025) in the context of its productions on the Kharkiv stage

The article examines Kharkiv context of the productions of Ivan Kotliarevskyi's play “Natalka Poltavka” and the opera by Mykola Lysenko, based on it. Written in 1819, “Natalka Poltavka” was first in the spotlight in Poltava. However, in 1821 it was shown on the Kharkiv stage by the troupe of prince Mykola H. Repnin (1778–1845). During the 1830s, “Natalka Poltavka” was actively used by the troupe of Ludwik Mlotkovski.

In the late XIX — early XX centuries, it was repeatedly brought by private theatre enterprises, and local troupes also staged it. That is, Kharkiv playgoers knew “Natalka Poltavka” quite well. If at first, most likely, a musical version created by Adam J. Barcicki was performed in the city, then with the release of the first operatic version created by Mykola Lysenko, it began to dominate, and subsequently completely displaced the others.

The opera “Natalka Poltavka” was performed on the Kharkiv stage in the first half of the 1920s; however, with the opening of the first Ukrainian Opera and Ballet Theatre on October 3, 1925, where avant-garde experiments reigned, it temporarily disappeared from the theatre's repertoire. The Kyiv Museum of Musical, Theatre and Cinematographic Art of Ukraine holds a fragment of a poster for “Natalka Poltavka”, probably from 1925–1934. But there is no information about the performance. Touring theatre companies also brought the opera. In general, the first decade of the Opera and Ballet Theatre's existence was marked by a bent for contemporary music, foreign and domestic, and attempts to contemporize the classics. It stands to reason that “Natalka Poltavka” was not the kind of material that was easily mainstreamed.

The opera returned to the theatre stage in 1936. After the persecution of many Ukrainian cultural figures on the charges of “bourgeois nationalism”, those who determined the artistic policy of Ukraine decided that the opera was “safe”. The article examines the interpretations of “Natalka Poltavka” in 1936, 1942, 1948, 1954, and 1983, and the renewal of the last of them these days.

The problem statement. In the studies pursued before 1991, there were ideological markers; this makes it necessary to rethink this factual material. In subsequent historical periods, significant information gaps arise regarding “Natalka Poltavka”. This requires capturing certain details of the productions on the Kharkiv opera stage.

The relevance of the topic is evidenced by the fact that even now, in wartime, the Kharkiv scene needs it.

The purpose of the article is to develop a “performanceography” of this work on a specific stage: the main attention is paid to the interpretations of this material at Mykola Lysenko Kharkiv State Academic Opera and Ballet Theatre, throughout its hundred-year history (1925–2025).

The conclusions. In this study it was found that the opera “Natalka Poltavka” at the Kharkiv Opera and Ballet Theatre is a true long-liver. Some of the versions did not exist on stage for long, while others could last for more than 40 years, having survived several renewals. But in general, the pauses in its releases were small.

Prospects for further research. This paper does not aim to fully reconstruct the performances, as this is a matter for further research.

Keywords: *Kharkiv State Opera and Ballet Theatre, opera “Natalka Poltavka”, interpretations, Ukrainian culture, production, renewal.*

Актуальність теми дослідження. Тема аналізу постановок «Наталки Полтавки» І. П. Котляревського не є новою для українського мистецтвознавства. Більше того — наукових розвідок щодо цієї, однієї з найзатребуваніших п'єс як драматичного, так і оперного репертуару, здійснено чимало. Написаний у 1819 р. твір вперше побачив світло рампи в Полтаві. А вже у 1821 р. «Наталка Полтавка» була показана в Харкові на ярмарку трупом князя М. Рєпніна (Ботунова, 2010, с. 282). Так розпочався довгий шлях цього твору на сценах театрів України та, зокрема, Харкова. Утім, при тому, що автори багатьох збірок і монографій так чи інакше торкаються теми постановок «Наталки Полтавки», цілісного дослідження її історії в Харкові немає. Частково це було зроблено В. Ф. Харитоновою, але в її дослідженні (Харитонova, 2012, с. 235–245) є чимало фактологічних помилок. Не є вичерпною в цьому плані й ця стаття, оскільки основним фокусом уваги тут є саме постановки державного оперного театру, який цього року відзначає сторічний ювілей, що також актуалізує цю наукову розвідку.

Постановка проблеми. У Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка спектаклеграфія перебуває в розробці — уточнення фактів і створення єдиного переліку всіх здійснених постановок триває саме нині. Не є винятком і опера «Наталка Полтавка», роль якої в процесі розвитку театру також слід визначити під час дослідження. Існує

нагальна необхідність, особливо в переддень ювілею, заповнити пов'язані з нею прогалини, тим більше, що театр має ім'я її автора, фундатора української професійної музики Миколи Лисенка. У межах цієї розвідки зупинимось на найбільш резонансних постановках «Наталки Полтавки» від ранніх показів до створення в Харкові першого українського театру опери та балету для розуміння контексту входження в харківський театральний процес цього матеріалу. Ретельніше розглянемо постановки театру 1925–2025 рр. для фіксації наявних фактів і долучення в науковий обіг окремих документів, що зберігаються в музейній колекції театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж недавнього часу вийшло чимало розвідок, пов'язаних з «Наталкою Полтавкою». Це і «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на сцені Національної опери України (режисерська інтерпретація Дмитра Смолича)» Г. Тітової, і «Опера “Наталка Полтавка” Миколи Лисенка на українському екрані: основні проблеми інтерпретації» Т. Журавльової. На неї посиляється Л. Кохан у дисертаційному дослідженні «Музично-драматичний театр Михайла Старицького в контексті часу (1873–1898)». Надзвичайно корисною стала робота Л. Браун «Іван Котляревський та Йоганн Фрідріх Райхардт: українська опера “Наталка Полтавка” між водевілем і національним символом». Однак жодна із цих публікацій не включена в список літератури, оскільки не пов'язана безпосередньо з проблематикою цієї розвідки.

Мета статті — створити максимально точну, наскільки доступно на цей момент, спектаклеграфію опери М. Лисенка «Наталка Полтавка», приділивши основну увагу постановкам театру 1925–2025 рр. У наукових дослідженнях, створених до 1991 р., де наявні ідеологічні маркери, маємо переосмислити поданий там фактаж. У наступні історичні періоди виникають значні інформаційні лакуни щодо «Наталки Полтавки», тож виникає потреба їх заповнити, принаймні частково. Це викликає необхідність фіксації певних деталей постановок харківської оперної сцени з метою їх подальшої розробки. Хоча загалом означене дослідження не має на меті повністю реконструювати вистави — це є справою подальших наукових розвідок.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія першої постановки «Наталки Полтавки» в Харкові 21 січня 1821 р. зберегла після себе багато чуток та свідчень. Зокрема, побутує поширена версія про те, що трупа мала вдатися до хитрощів, аби отримати дозвіл на постановку. Оскільки необхідний для цього цензурний дозвіл князя Репніна поширювався лише на Полтавську губернію, трупа, за порадою Г. Квітки-Основ'яненка, анонсувала до постановки відому старовинну п'єсу. Напередодні ж вистави, пославшись на хворобу актора, запросили терміновий дозвіл на постановку, яку, начебто, поспіхом підготували. Дозвіл було отримано, і «Наталка Полтавка» з успіхом пройшла в Харкові (Херсонська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олеся Гончара, б.д.).

Цілком очевидно, що п'єса І. Котляревського була доволі популярною. З афіш, які збереглися в Державному архіві Харківської області, ми дізнаємося, що впродовж кількох років активно показувала «Наталку Полтавку» трупа Людвіга Млотковського. Так, на афішах 1830-го, 1836-го та 1837-го рр. зустрічаємо склад трупи, дозволи на постановку та навіть примітку «за бажанням публіки», що доводить популярність твору серед глядачів. На жаль, невідомо, чию саме музичну обробку використовували при постановках. У згаданих афішах таких даних немає. Радше за все, це могла бути версія Адама Барцицького або якогось невідомого нам автора-сучасника, адже композитори, які в різні роки створювали обробки цього твору, — Алоїз Єдлічка, Опанас Маркович, Микола Васильєв, Микола Лисенко та ін. — працювали в дещо іншу епоху. Але саме Адам Барцицький належав до того ж самого кола польської спільноти в Харкові, що й Людвіг Млотковський.

У межах реалізації за підтримки Українського культурного фонду проекту ХНАТОБ імені М. В. Лисенка «Збереження національної культурної спадщини: створення віртуальної галереї Харківської опери як інструмент промоції українського оперно-балетного мистецтва», який мав на меті пошук, ідентифікацію та впорядкування численних об'єктів з історії Харківської опери, було знайдено примірник клавіру першої лисенківської редакції «Наталки Полтавки».

Цей екземпляр унікальний тим, що містить автограф Миколи Лисенка, датований 14 червня 1890 р. (тобто, це наступний рік після написання композитором обробки). Напис присвячено Владиславу Ідзиковському, сину відомого видавця Леона Ідзиковського, у чиєму музичному магазині продавалися примірники клавіру. Він також має особисту печатку М. Лисенка й печатку магазину Л. Ідзиковського в Києві. З цією знахідкою можна ознайомитись на сайті віртуального музею ХНАТОБу імені М. В. Лисенка. Цілком очевидно, що з моменту виходу лисенківського варіанта «Наталки Полтавки» він став домінувати над іншими, а згодом взагалі залишився єдиним. Спроба переосмислення музичного матеріалу опери була здійснена аж 2019 р. композитором Олександром Щетинським (Сіренко, 2020). Але хоча митець мав контакти з ХНАТОБ імені М. В. Лисенка в реалізації проекту «Бестіарій», на сцену театру його версія «Наталки» з тих чи інших причин не потрапила.

Наприкінці XIX — початку XX ст. багато разів «Наталку Полтавку» привозили антрепризи, розраховані на одну чи кілька вистав, ставили її і місцеві трупи. Тобто, Харків «Наталку Полтавку» знав доволі добре. Подекуди організатори навіть вдавалися до хитрощів, щоб привернути увагу публіки до конкретних постановок. Так, відома дослідниця Галина Ботунова, досліджуючи гастролі П. Саксаганського в Харкові, звертається до спогадів Йосипа Маяка. У них йдеться про те, що 1924 р., скориставшись приїздом відомого актора та режисера П. Саксаганського, керівники театру Вольгемут та Сагайдачний, влаштували святкування нібито «ювілею» «Наталки Полтавки». Вистава дійсно пройшла «надзвичайно урочисто при переповненому залі» (Ботунова, 2010, с. 282).

Гастролі цікаві нам ще й тим, що вперше маємо свідчення про виступ у ролі Наталки Марії Литвиненко-Вольгемут. А два роки потому — вже під час роботи артистки в Харківській опері. Це було за рік до того, як відкрився перший український театр опери та балету. Відомо, що М. Литвиненко-Вольгемут була ініціаторкою постановки українських опер. З інформації, яка збереглася, стає відомо, що виставу анонсували надзвичайно пафосно і заздалегідь ([Оголошення], 1926, 3 обкл.). Оголошення були навіть

у тих газетах, які ніколи не публікували нічого про оперний театр як такий — принаймні, в оголошеннях. Акторський склад дійсно був дуже цікавим: П. Саксаганський, М. Литвиненко-Вольгемут, Г. Борисоглібська, І. Мар'яненко, М. Петляшенко. Вистава викликала великий резонанс і дискусію серед харківських критиків. Високо оцінювався виступ М. Литвиненко-Вольгемут, тут рецензенти були однастайними. Рецензент Михайло Романовський, який не дуже любив авангардистські пошуки та експерименти, на прикладі «Наталки Полтавки» та інших привезених П. Саксаганським вистав намагався довести переваги реалістичного театру.

Мабуть, найкраще описав те, що відбувалось на сцені, Володимир Волховської. Молодий виконавець І. Овдієнко переконав рецензента своєю роллю Петра: «Артист грав серйозно й просто, без будь-якої <...> цукерности. Через свою тактовність і стриманість Овдієнко, примітивний Петро, щертє сповнений любов'ю, виявся живим і зворушливим і його любовний лемент ні трохи не викликав сміху» (Волховской, 1926, с. 11). Терпелиха-Борисоглібська, «повна побутових рис і рисочок», на думку автора, «прийшла від життя». Він особливо підкреслює її вихід на сцену: «Подивитися тільки, як виходить Терпелиха п'яна, і вже можна стверджувати, яка цільна, яка велика артистка Борисоглібська» (там само).

Утім, особливо В. Волховського цікавить робота М. Литвиненко-Вольгемут. Відзначаючи бездоганний спів артистки, автор дорікає їй за «оперну умовність», через яку розмовні репліки виходили в неї не дуже добре. Іронічно рецензент натякає на тягар «Аїд, Валентин, Рахіїв тощо». Однак у третьому акті все змінюється: «... раптове світло, непідготовлений надпрорив. Литвиненко не пізнати. На сцені легка, жартлива, повна задору й внутрішньої грації дівчина. Артистка прекрасно говорить, її мова відмінно тонована. Вона скинула з себе всю оперну рутину і в 3-м акті випросталась, дала чарівну Наталку» (Волховской, 1926). І за таку Наталку, на думку рецензента, можна пробачити артистці багато — настільки значний крок зробила вона вперед. Власне, В. Волховської впевнений: вистава надзвичайно яскраво показала, що

сутність та сила кожного театру — це актор і тільки актор.

Дещо пізніше критик М. Романовський, аналізуючи 1926 р. ще одні гастролі П. Саксаганського (Романовський, 1926), висловлював переконання, що подібні явища не мають бути тільки на рівні гастролей. І наголошував — ідея, яка народилася свого часу в М. Заньковецької і П. Саксаганського про створення в Харкові українського театру, на жаль, не здійснилася. І варто все ж про це подумати. Але Харків жив тоді вже зовсім іншими ритмами. 1926 р. восени відкрив свій перший харківський сезон «Березіль», і в місті з'являться Лесь Курбас і його учні. Тим не менш, і такі яскраві явища, як постановки «Наталки Полтавки», знаходили свого глядача.

Повернемося до особистості виконавиці головної ролі у виставі «Наталка Полтавка». У той час зірка Марії Литвиненко-Вольгемут сяяла дуже яскраво. Завдяки записам, які збереглися, відомо, який чудовий голос вона мала. Багато хто з пієтетом згадував її виконання різних партій оперного репертуару. Однак звернемо увагу й на громадянську позицію артистки. Адже саме з її ініціативи невдовзі після показу «Наталки Полтавки», у жовтні 1924 р., в Харкові відбулася світова прем'єра опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Хоча поодинокі спроби проведення україномовних вистав на сцені Харківської опери вже були й до того, але вони не дали стійких паростків. І так сталося, що саме «Наталка Полтавка» 1924 р. стала певним прологом до того, як українська мова зазвучала зі сцени Харківської опери на повний голос. Це був дуже важливий переконливий крок, який упродовж сезону приведе в дію механізм усвідомлення про необхідність створення в Харкові, тодішній столиці України, саме українського оперного театру. Це відбудеться всього лише через рік після тих подій, про які нині йдеться.

Загалом, з відкриттям 3 жовтня 1925 р. першого українського театру опери та балету, у якому від початку панували авангардистські експерименти, вона на певний час зникає з репертуару театру.

Радше за все, у цей період відбувалися в Харкові й інші постановки «Наталки Полтавки».

Абсолютною загадкою стала недатована афіша, яка зберіглася в київському Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України, у розділі про харківський театр. Ми бачимо тут, що в приміщенні державної столичної опери було поставлено «Наталку Полтавку». Аналіз шрифтів на афіші дозволяє припустити, що вона найімовірніше була здійснена до 1934-го р., в стилі, характерному для плакатів оперного театру цього періоду. Зазначений там постановник — Юрій Кіпоренко-Доманський, прекрасний артист, який працював, зокрема, і на харківській сцені. Проте раніше не було відомо про випадки, щоб він реалізував себе в Харкові чи деінде як режисер. Серед інших, хто згадується на афіші, є Михайло Вериківський, який диригував цією постановкою. Він дійсно працював у Державному столичному академічному театрі опери та балету саме в цей період, до 1934 р. — як диригент. Потім поїхав до Києва, як і Ю. Кіпоренко-Доманський. Ще одна людина, яка згадується на афіші і до якої ми ще повернемося, це Г. Давидов, режисер. Він дійсно працював у Харкові і залишався там надалі, зокрема й в повоєнні роки.

Ймовірно, афіша обрізана, це половинка, оскільки вона не має ніяких вихідних даних. Тоді дуже часто великими стовпчиками друкували склад артистів — його тут не бачимо. І, звичайно, завжди є вихідні дані типографії, яких знову-таки немає. Можливо, це був якийсь разовий проєкт — наразі даних для дослідження недостатньо, тому можемо лише зафіксувати це явище й припустити, що в тій виставі міг брати участь хтось, чиє ім'я в наступні роки репресій було згадувати не варто, у результаті чого частина афіші і була відірвана. Усе це поки що залишається цариною здогадок і гіпотез.

Також згадаємо, але не розбиратимемо ще одну виставу, поставлену, ймовірно, режисером С. Каргальським та диригентом М. Вериківським «в старовинному оформленні», фото з якої опубліковано на сторінці 24 у № 4–6 за 1932 р. журналу «Декада». Харківська опера спільно з «Березолем» і театром музкомедії в сезон 1931/1932 рр. зробили разову постановку до 50-річчя важливої для українського театру дати — надання дозволу на показ українських

п'єс у професійному театрі. У ній взяли участь М. Литвиненко-Вольгемут (Наталка), Ю. Кіпоренко-Доманський (Петро), А. Бучма (Возний), І. Паторжинський (Виборний), (?). Боярська (Терпилиха) та ін. Невелика розповідь про неї є у спогадах Т. Ольховського, опублікованих Харківською державною науковою бібліотекою імені В. Г. Короленка (Ольховський, 2014). Оскільки вистава не розглядається, ці джерела в список літератури внесені не були.

А тим часом у музичному житті Харкова, як і в житті всієї країни, настають зміни. Соціалістичний реалізм визнається єдиним можливим стилем радянських митців. Щоправда, порівняно з основними культурними центрами Радянського Союзу, в Україні процес згортання авангардних пошуків йшов не так інтенсивно: «Все частіше термін “формалізм” використовувався як звинувачення, перетворюючись згодом на ідеологічне кліше. Оскільки “формальними” невдовзі стали визнаватися будь-які експерименти, не дивним є бажання деяких митців <...> переїхати в Україну, де цей процес починається років на п'ять пізніше» (Лобанова, 2011, с. 68). Тим не менше, у 1930–1934 рр. і в Україні ці процеси стрімко нарастають.

Після того як були опубліковані стаття «Сумбур замість музики» в газеті «Правда», а також відомий допис про «фальшивий балет», нищівній критиці піддалися композитори-новатори на чолі з Д. Шостаковичем. І, звичайно, на обговорення цієї проблеми зібралися й українські композитори. На зборах були присутні доволі специфічні персонажі, як музикознавець О. Білокопитов, у чиїх статтях ідеологічні гасла помітно переважали над аналітичною складовою. Усі присутні жваво обговорювали «ідеологічно ворожих» Б. Лятошинського та багатьох інших авторів, звинувачуючи їх у формалізмі. Якраз у тому ж номері «Радянського мистецтва», де публікувався огляд цих зборів, була надрукована рекомендаційно-практична стаття, де зазначено, на що варто звернути увагу. Серед іншого, йшлося про те, що не можна лишати поза увагою українську класику, і «Наталка Полтавка» в переліку рекомендованого йде буквально першим номером. Згодом підіймається справжня хвиля постановок «безпечної» «Наталки

Полтавки». У Харкові, звичайно, не стояли осторонь. Так з'являється «Наталка Полтавка» 1936 р., поставлена в Харківській опері Володимиром Скляренком — на той момент оперним режисером-початківцем. Він хоча й робив перші кроки як оперний режисер (вже ставив, зокрема, «Наталку Полтавку» в Харківському ТЮГу), але курбасівська школа давалася взнаки, і він повною мірою володів умінням продукувати яскраві творчі ідеї, працювати над кожним образом та грамотно вибудовувати масові сцени, що важливо було в роботі з хором. Для цієї постановки було використано своєрідну музичну редакцію, створену композитором Валентином Костенком.

Відгуки про нову постановку були доволі позитивні. Неодноразово говорилося про щирість, яку продемонстрували Юрій Кіпоренко-Доманський і Віра Гужова. Типаж Наталки дуже підходив Вірі Гужовій, яка мала прекрасний виразний голос широкого діапазону, що було необхідно для виконавиці цієї ролі, і яскраві зовнішні дані. Її партнером у ролі Петра був Петро Білинник. Зовсім юним він прийшов до Харківської опери 1935 р. І грав у виставі півроку, перш ніж поїхав з України. А в ролі Миколи дуже вдало й темпераментно виступав А. Маєргут. У книзі про Харківський оперний театр згадується ця вистава й дається виразна характеристика роботі В. Скляренка (Милославський та ін., 1965, с. 63).

Кореспондент газети «Харківський робочий» пише: «З захопленням дивився оформлення професора О. Хвостова. Яка колосальна творча клавіатура у цього художника: добротні склепіння у «Царевій нареченій», похмурі брили в Аїді і, нарешті, широкий український сонячний ландшафт у «Наталці Полтавці» достатні свідки цьому. І, коли говорити у даній виставі про художнє оформлення, як про елемент, то треба сказати, що елемент цей виявився головним, якщо не найголовнішим» (Милославський та ін., 1965, с. 63). У харківській пресі взагалі високо оцінювали роботи художників, оскільки, маємо констатувати, саме вони давали місцевій опері потужний поштовх і виводили її з провінційного рівня на світовий.

На сьогодні не маємо точних свідчень, чи ставилася «Наталка Полтавка» в період німецько-фашистської окупації Харкова. Авторка

статті на цю тему Ю. Полякова аналізує інтерв'ю нового директора оперного театру В. Ходського (Полякова, 2013, с. 84), де він, серед інших, згадує в репертуарному плані й «Наталку Полтавку». Проте чи здійснилися ці плани, сказати складно — рецензії на цю постановку не знайдено. Тим не менше, вже після опублікування статті Ю. Полякова знайшла непрямі свідчення, що опера була поставлена в період другої окупації Харкова.

Наступна вистава з'являється на харківській сцені 1 липня 1948 р. Поставлена вона тим самим Г. Давидовим, який згадується на передвоєнній афіші разом з Ю. Кіпоренко-Доманським. Диригентом-постановником став П. Баленко. Вистава пройшла не надто гучно, залишивши по собі дуже мало інформації. Можливо, це була не повноцінна постановка, а свого роду поновлення версії В. Скляренка, яку здійснили, коли сам режисер-постановник не мав змоги приїхати. Вистава мала дещо тимчасовий характер і не дуже «прижилася» на сцені.

Упродовж двох сезонів, 1952/1953 і 1953/1954 рр., головним режисером Харківського академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка був Володимир Скляренко, на той момент вже народний артист УРСР. У сезон 1954/55 рр. він був затверджений головним режисером Київського оперного театру. Але вже на початку сезону, 20 жовтня 1954 р., ставить «Наталку Полтавку» в Харкові. З цього можемо висувати, що прем'єра була запланована в театрі заздалегідь, і навіть переїзд режисера цих планів не зірвав. У 1954 р. до Харківського оперного театру приходять новий головний диригент — Леонід Худолій, який і став диригентом-постановником вистави. Художником-постановником був Іван Назаров, хормейстеркою-постановницею — Євгенія Конопльова, автором хореографічного рішення виступив Іван Ковтунов.

Нова постановка була здійснена саме в той час, коли до Харківської опери починає активно прибувати молодь, що дає театру нову енергію. Євген Червонюк, Олександра Оголівець, Олена Заховаєва та інші — артисти молоді, можливо, тоді ще не зовсім досвідчені, але, тим не менш, дуже обдаровані, стали основною «тягловою силою» в багатьох виставах.

Єдиним виконавцем ролі Петра був недавній випускник консерваторії, молодий талановитий співак М. Боровий (пізніше цю роль виконуватимуть В. Гриненко та В. Тевешев). Рецензент І. Ков'яров пише про свої враження від роботи соліста: «Голос артиста ллється вільно й невимушено. <...> Красивий, соковитий голос приємного тембру, хоч і з певним горловим відтінком, великий діапазон — позитивні якості співака» (Ков'яров, 1954). Високо оцінює автор статті й образи виборного Макогоненка, створений Євгеном Червонюком (у чергу з ним цю роль грав П. Скоробагатко, якому журналіст дорікав за одноманітність), та Миколи, у ролі якого виступив заслужений артист УРСР А. Магергут (його дублював М. Григор'єв). Яскравий образ Возного створив Борис Бутков. Пізніше на цю роль було введено прекрасного характерного артиста Євгена Жарикова. Зупинімося коротко на роботах двох виконавиць ролі Наталки, чий образ втілили Людмила Скляр й Олександра Оголівець. Рецензенти не мали одностайної думки (в архіві театру зберігаються статті без авторства й назви газет, тож на ці тексти не посилаємося, фокусуючись тільки на загальних засадах). І. Ков'яров уважав, що кращою виконавицею була Людмила Скляр, якій вдалося передати тепло Наталки й колорит цього образу української дівчини: «Вона чесна, настирлива, розумна, скромна й благородна» (там само). Меншою мірою, на думку критика, роль вдалася Олександрі Оголівець. Солістка мала доволі специфічну зовнішність, що відрізнялася від класичного українського типу. Попри широкий діапазон ролей, Наталку вважали не кращим її досягненням. Тим не менше, незважаючи на відмінність поглядів у різних рецензентів, всі зазначали те, що Олександра Оголівець володіє, безумовно, більшим голосовим діапазоном та має більше можливостей. А, як уже відзначалося, для виконання партії Наталки потрібно мати певну теситуру й запас міцності голосу, чого Людмилі Скляр не вистачало.

Костюмери ХНАТОБу поділяють, що після вистав «Наталки Полтавки» із часом не залишається нічого: ані костюмів, ані декорацій — усе стирається вщент. Настільки активно й часто використовуються вони як на спектаклях, так

і в концертних номерах. Ймовірно, так і життя вистави, поставленої В. Скляренком, поступово сходило нанівець, вистава йшла все рідше. Приходив новий час, висувалися нові естетичні вимоги. І ось у 1983 р. з'являється нова постановка, яку створюють диригент Ярема Скибинський, режисер Володимир Лукашев і художник Леонід Братченко. Далі її долю не повністю відстежено — у театрі починається серйозна ротація кадрів, змінюється керівництво, приходять і йдуть диригенти, артисти. Період «застою» закінчувався, зміни наставали і в самій країні. Звертає на себе увагу доволі дивна програмка «Наталки» цього періоду: із зовнішнього боку вона написана українською мовою, а з внутрішнього — російською. Причому інформація не дублюється двома мовами, як можна було б чекати, а подається фрагментарно, то однією, то другою.

Партію Наталки в ті роки виконували Олена Соболева, Олена Слєпцова, Ліна Черних. Образ Петра створювали Віктор Червонюк, Віктор Ломакін, Василь Марчак. Терпилиху грала Галина Махтіна, упродовж багатьох років була ця роль і в репертуарі Валентини Кузьмичової, пізніше її змінили Ліна Панкратова, Тетяна Жаркіх і Лілія Кутіщева. У межах цієї розвідки не маємо можливості створити повний перелік акторських складів вистав «Наталка Полтавка», це є справою майбутнього.

Уже в Незалежній Україні «Наталка Полтавка» пройшла капітальне поновлення. У ролі Петра виступив прекрасний артист з великою сценічною харизмою — Григорій Бабиш, який створив інший образ Петра, зовсім не такого, який «з його любовним лементом може навіть сміх викликати». У виконанні актора поставав дуже вольовий хлопець, енергійний, привабливий. Було цілком очевидно, чому в нього закохалася Наталка і через що чекає його. Цікавою виконавицею та партнеркою для Григорія Бабиша, Василя Марчака та Віктора Червонюка була Марина Чиженко, яка приходить до театру в 1989 р. Виділявся її своєрідний, багатий барвами голос, що допомагав втілювати образ Наталки Полтавки. Вона стала лауреаткою Національного конкурсу на краще виконання партії Наталки Полтавки (Полтава, 1993 р.).

Вистава йшла доволі довго, і десь у середині 2000-х рр. вже була очевидною потреба в її оновленні. Це завдання взяли на себе режисер Ігор Черничко та художник Григорій Батій. Г. Батій зробив яскраві, дуже мальовничі декорації, створивши абсолютно свою версію візуального образу вистави. Це явно не була спроба якось реконструювати роботу попередника. Важливою є і специфіка костюмів: загальна візуальна картина створювалася наче яскравими живописними мазками.

Далі у виставу входили нові й нові покоління артистів. «Наталка Полтавка» була таким собі «випробувальним каменем» для кожного молодого співака. На світлинах, що зберігаються в театрі, можна побачити і Володимира Козлова, і Олесю Мішаріну, і Романа Гордєєва і багатьох інших солістів ХНАТОБу, які є провідними артистами театру сьогодні.

З початком повномасштабного вторгнення звичайна робота театру була припинена — вистави не йшли, оскільки це було заборонено з міркувань безпеки, частина колективу, що залишалася в Харкові, давала концерти в бомбоховищах, на відносно безпечних майданчиках. Навіть у таких умовах окремі номери з «Наталки Полтавки» включалися у виїзні програми. З відкриттям нової підземної сцени Loft Stage з'явилась можливість відродити деякі вистави. У 2024 р. «Наталку Полтавку» було поновлено в партнерстві з Харківським національним університетом мистецтв ім. І. П. Котляревського (режисер поновлення — Олексій Дугінов). Спочатку, у лютому, зіграв «старший» склад артистів ХНАТОБу, а невдовзі, у березні, додався

й молодий. Поєднання у виставі досвідчених артистів і повних енергії студентів мажорним акордом розпочало присвячений ювілейній річниці І. Котляревського проєкт, який тривав упродовж місяця.

Висновки. Після того як було простежено, з якою частотою йшла в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка опера «Наталка Полтавка», стало очевидним, що її життя на цій сцені (за рідкісними винятками) практично не переривалося. Це, вочевидь, вистава-довгожител, кожна з постановок якої неодноразово поновлювалася. Так, останній спектакль, поставлений В. Лукашевим, іде вже понад 40 років, зазнавши щонайменше три поновлення.

Нині виставу грають у театрі з частотою приблизно раз на 3–4 місяці. Якою далі буде її доля на сцені «Схід Опера», чи буде вона показуватися в нинішньому або якомусь іншому форматі — поки сказати складно. Для творчого керівництва театру важливо вирішити — чи зберігати її в первинному вигляді (як це, наприклад, відбувається в східних культурах або у зразках сценічних реконструкцій), чи шукати якусь нову, більш сучасну сценічну лексику, переосмислюючи засоби й знаходячи нові рішення. Що ж до перспективи подальших досліджень — як вже зазначалося, є потреба в більш детальній реконструкції вистав і встановленні повного списку акторського складу та учасників постановних груп, які над ними працювали.

Список посилань

- [Оголошення]. (1926). *Нове мистецтво*, 12, 3 [обкл.].
- Ботунова, Г. (2010). К. Саксаганський у театральному житті Харкова 20-х років ХХ ст.: Творчі перетини і взаємовпливи. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 7, 277–296.
- Волховской, В. (1926). «Наталка Полтавка». *Нове мистецтво*, 14, 10–11.
- Ков'яров, І. (1954, Листопад 03). «Наталка Полтавка». *Червоний прапор*.
- Лобанова, І. В. (2011). Від апології авангарду до апології реалізму: творчість сценографів-конструктивістів Державного українського оперного театру в оцінці харківської преси (1925–1934). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації*, 968(3), 68–73.
- Милославський, К., Івановський, П., & Штоль, Г. (1965). *Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка*. Мистецтво.

- Ольховський, Т. К. (2014). *Згадуючи минуле: Спогади* [Електронний ресурс]. ХДНБ. <https://ru.calameo.com/books/004761641f2a310b1c3d9>
- Полякова, Ю. Ю. (2013). Музично-театральне життя Харкова під час німецько-фашистської окупації (за матеріалами Державного архіву Харківської області). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Історія України. Українознавство: історичні і філософські науки*, 1088(17), 82–90.
- Романовський, М. [М. Р.]. (1926, Жовтень 04). «Наталка Полтавка» в Харківській опері. *Соціалістична Харківщина*.
- Сіренко, Л. (2020, Серпень 25). «Де шукати сучасну оперу?» #6: Олександр Щетинський та опера «Наталка Полтавка». The Claquers. <https://theclaquers.com/posts/4224>
- Станішевський, Ю. (1965). Український музичний театр і харківська опера. У К. Милославський, П. Івановський, & Г. Штоль (Ред.), *Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка* (с. 5–16). Мистецтво.
- Харитонova, В. Ф. (2012). Оперна творчість М. В. Лисенка на харківській сцені. *Культура України*, 38, 235–245.
- Херсонська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олеса Гончара. (б.д.). 185 років з часу публікації п'єси І. П. Котляревського «Наталка Полтавка». <https://lib.kherson.ua/185-rokiv-natalka-poltavka.htm>

References

- [Oholoshennia]. (1926). *Nove mystetstvo*, 12, 3 [cover]. [In Ukrainian].
- Botunova, H. (2010). K. Saksahanskyi in the theatrical life of Kharkiv in the 1920s: Creative intersections and mutual influences. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 7, 277–296. [In Ukrainian].
- Volkhovskoi, V. (1926). “Natalka Poltavka”. *Nove mystetstvo*, 14, 10–11. [In Ukrainian]
- Kov'iarov, I. (1954, November 03). “Natalka Poltavka”. *Chervonyi prapor*. [In Ukrainian].
- Lobanova, I. V. (2011). From the apology of the avant-garde to the apology of realism: The work of constructivist stage designers of the State Ukrainian Opera Theatre in the assessment of Kharkiv press (1925–1934). *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Sotsialni komunikatsii*, 968(3), 68–73. [In Ukrainian].
- Myloslavskiy, K., Ivanovskiy, P., & Shtol, H. (1965). *Kharkivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu im. M. V. Lysenka*. Mystetstvo. [In Ukrainian]
- Olkhovskiy, T. K. (2014). Remembering the past: Memoirs [Electronic resource]. KhDNB. <https://ru.calameo.com/books/004761641f2a310b1c3d9> [In Ukrainian].
- Poliakova, Yu. Yu. (2013). Musical and theatrical life in Kharkiv during the Nazi occupation (based on materials from the State Archive of Kharkiv region). *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Istoriiia Ukrainy. Ukrainoznavstvo: istorychni i filosofski nauky*, 1088(17), 82–90. [In Ukrainian].
- Romanovskiy, M. [M. R.]. (1926, October 04). Natalka Poltavka at the Kharkiv Opera. *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. [In Ukrainian].
- Sirenko, L. (2020, August 25). “Where to find contemporary opera?” #6: Oleksandr Shchetynskiy and the opera *Natalka Poltavka*. The Claquers. <https://theclaquers.com/posts/4224> [In Ukrainian].
- Stanishhevskiy, Yu. (1965). Ukrainian musical theatre and the Kharkiv opera. In K. Myloslavskiy, P. Ivanovskiy, & H. Shtol (Eds.), *Kharkivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu im. M. V. Lysenka* (pp. 5–16). Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Kharytonova, V. F. (2012). Operatic works by M. V. Lysenko on the Kharkiv stage. *Culture of Ukraine*, 38, 235–245. [In Ukrainian].
- Oles Honchar Kherson Regional Universal Scientific Library. (n.d.). 185 rokiv z chasu publikatsii p'iesy I. P. Kotliarevskoho “Natalka Poltavka”. <https://lib.kherson.ua/185-rokiv-natalka-poltavka.htm> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 10.02.2025

I. В. Лобанова

старша викладачка кафедри театрознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, керівниця літературно-драматургічного відділу, ХНАТОБ імені М. В. Лисенка, м. Харків, Україна

I. Lobanova

senior lecturer at the Department of Theatre Studies, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Head of the Literary and Drama Department, Mykola Lysenko Kharkiv State Academic Opera and Ballet Theatre, Kharkiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.06>
 УДК 78.036.9.088:[780.647.2+780.643.2]

МЕТОДИКА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ТВОРУ ДЛЯ ВИКОНАННЯ ДУЕТУ (АКОРДЕОН ТА АЛЬТ-САКСОФОН) У СТИЛІ САМБА

К. М. Стрельченко

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ,
 Україна
sunnyside.trio@gmail.com

Н. О. Дидикіна

Ірпінська дитяча школа мистецтв імені Михайла Вериківського,
 Всеукраїнська музична спілка, м. Ірпін, Україна
slastnata@ukr.net

K. Strelchenko

Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-5100-3656>

N. Dydykina

Mykhailo Verykivskiy Irpin Children's School of Arts, All-Ukrainian
 Music Union, Irpin, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0006-1572-947X>

К. М. Стрельченко, Н. О. Дидикіна. Методика перекладення естрадно-джазового твору для виконання дуету (акордеон та альт-саксофон) у стилі самба

У статті розглядаються методи перекладення музики легкого жанру з метою підвищення рейтингу популярності музичного інструмента акордеона (баяна) шляхом розширення стилістичного розмаїття концертної програми акордеоніста (баяніста). Пропонуються нові розробки аранжування акомпануючої складової при грі лівою рукою на акордеоні у системі стандартного басу лівої клавіатури S.B. Враховується історичний факт, що «пісенно-танцювальні жанри були основними джерелами становлення репертуару» акордеона (Черепанин, 2008, с. 45), а це можна тлумачити як музику розважального плану, і тому акордеон з початку його винайдення був музичним інструментом легкого жанру. Також звертається увага на питання комфортного звучання при поєднанні тембрів акордеона з альт-саксофоном та рекомендується методика практичного процесу аранжування і перекладення твору для інструментального концертного виконання в латиноамериканському стилі самба.

Ключові слова: перекладення, акордеон, баян, альт-саксофон, джаз, естрада, аранжування, популярність.

K. Strelchenko, N. Dydykina. Methods of adaptation of a pop-jazz piece for a duet performance (accordion and alto saxophone) in the samba style

The purpose of the article. The article discusses methods of increasing the popularity rating of an accordion musical instrument (hereinafter including a bayan as well) among young people, prospective students, students, fans of this instrument by expanding the stylistic diversity of the accordionist's concert

programme (hereinafter including a bayan-player as well) through adding light music and ensemble play. This approach is one of the key ways to popularize the instrumental and performing skills of this genre.

The article draws attention to creative searches in the field of interpretation of jazz arrangements and performance of famous stars of the jazz-accordion scene. Also, the methods of arrangement are disclosed in detail by comparing the texture of the accompaniment of a solo performance with playing in an ensemble.

The methodology of the theoretical analysis. New developments of the arrangement of the directly accompanying component when playing the accordion with the left hand in the standard bass system of the left keyboard S.B. are suggested based on the study of creative works of world-famous accordionists, such as: Frank Marocco (the USA), Johnny Meijer (the Netherlands), Van Damme (the USA); other musicians: Chick Corea (the USA), Joe Pass (the USA).

The results. The historical fact is taken into account that the accordion is a fairly young instrument as compared to many traditional ones, such as the grand piano, of the violin, wind, percussion family, organ, etc., and (song and dance genres were the main sources of formation of the accordion repertoire). It is proved that if the evolutionary development of the instrument design was intended for performing cheerful and lyrical folk songs and dances, which can be interpreted as entertainment music, just as pop and jazz genres, the accordion was, since its invention, a musical instrument of a light genre and is always able to interest more music lovers.

The scientific novelty of the research. The article also focuses on the issue of comfortable sounding when combining accordion timbres with alto saxophone and recommends the technique of practical arrangement and adaptation for instrumental concert performance of one

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

of the most famous hits of the vocal genre of Tony Renis, the Italian composer, singer, and guitarist — “Quando Quando Quando” song in the Latin American *samba* style. Adaptation is done directly for a duet of musical instruments (accordion and alto saxophone), taking into account the participation of other solo performers, if desired.

The article discusses the solution to the problem of using noise effects in the musical repertoire, which is an appropriate means to show the stylistic features of the light music genre.

The practical significance of the article lies in revealing the importance of the technique of transcription and arrangement in order to increase the popularity of the accordionist's repertoire.

Keywords: *adaptation, accordion, bayan, alto saxophone, jazz, variety, arrangement, popularity.*

Актуальність теми дослідження. Акордеони та його різновиди є набагато молодшими інструментами, ніж, наприклад, такі традиційні, як рояль, скрипки, духові, ударні, орган тощо. І «пісенно-танцювальні жанри були основними джерелами становлення репертуару» акордеона (Черепанин, 2008, с. 45). Зважаючи на цей факт, логічно допустити, що еволюційний розвиток конструкцій інструментів був спрямований на вдосконалення його для виконання народних пісень і веселих та ліричних танців. А ми знаємо, що такі твори в репертуарі характеризують частину легкого жанру в програмі, тому що музика пісенно-танцювальних обробок має розважальний характер і затребувана в майже однакових ситуаціях та естрадних сценах, що й джазова музика. Отже, естрадні й джазові стилі мають схожі елементи акомпанування, прийоми аранжування й обробки і в такому направленні здатні зацікавити шанувальників обох жанрів.

Постановка проблеми. Концертне виконавство, розвиток стилістичного розмаїття творчих програм у жанрі акордеоно-баянного мистецтва є недостатньо поширеним явищем у сучасній інструментально-виконавській галузі. Участь музикантів у різноманітних концертних заходах, заходах, де здійснюється відео- чи аудіозапис для подальшого демонстрування творчої роботи через радіо, телебачення та інші засоби масової інформації, відбувається вкрай рідко. Ця ситуація не задовольняє зростання популярності інструментально-виконавського мистецтва

естрадно-джазової музики народних інструментів. Тому це питання є доволі актуальним.

Слід зазначити, що в багатьох навчальних мистецьких закладах, останнім часом, спостерігається брак абітурієнтів, учнів, студентів, які навчаються мистецтву виконання, викладання, аранжування на акордеонах у відділеннях або на кафедрах народних інструментів. Подібні проблеми не є випадковими, тому що зацікавленість молоді і загалом шанувальників акордеона базується безпосередньо на розвитку оригінального (легко-жанрового) концертного репертуару, а уваги в цій галузі приділяється недостатньо.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Для розширенішого і глибшого розуміння мистецтва виконавства латиноамериканських стилів, наприклад, *самби*, рекомендуються прослуховування та аналіз концертних і наукових робіт відомих майстрів цього напрямку, таких як: А. ван Дамм (США) (2018), М. Азолля (Франція), Р. Гальяно (Франція), Дж. Мейер (Нідерланди) (2009), В. П. Власов (Україна) (2025), (2008), М. Черепанин (Україна) (2008) і безпосередньо творчі пропозиції інших кумирів цього жанру, можна не акордеоністів, наприклад: М. Каміло (Домініканська Республіка) (2017), Д. П. Прадо (Куба), Ч. Кореа (США) (2017), Дж. Пасс (США) (2014), Дж. Патітучі (США), П. Ерскайн (США), Е. Моріенталь (США) (2016), де латиноамериканські музичні стилі подаються як доволі привабливі концертні номери легкого жанру у виконавській програмі.

Слід відзначити цікаві моменти розвитку виконавства вищезазначених артистів. Наприклад: упродовж своєї творчості А. ван Дамм та Дж. Мейер (Нідерланди) створювали аранжування переважно у свінговому направленні, меншою мірою в самбі; М. Азолля пропонував віртуозні джазові обробки і композиції, наближені до французького мюзету, але з американським колоритом свінгу; Р. Гальяно — це джазовий акордеоніст-віртуоз та композитор безпосередньо французько-мюзетного направлення, у котрого латиноамериканські стилі також мали місце; українські музиканти-акордеоністи, композитори та творчі діячі — В. Власов і М. Черепанин — працюють у галузі виконавства та наукового дослідництва джазової й латино-

американської музики в українській культурі. Усіх останніх артистів зірок світової естради об'єднує творчий зв'язок на джазовій сцені з духовим інструментом, таким як саксофон та кларнет, де під час ансамблевого звучання з акордеоном у будь-якому складі джаз-групи звучать надзвичайно природно як один інструмент легкого жанру.

Але розробці акордеонного акомпанементу естрадно-джазових стилів та його використанню в концертній діяльності, особливо як сольної гри, акомпануючого виконання в ансамблі без басових інструментів, з урахуванням різниці природи звукодобування на акордеоні порівняно зі струнними, ударними і т. п. інструментами (ансамблю), де ступінь контролю над музичним часом (ритмом) у грі музики легкого жанру має багато різних проблем, приділяється недостатньо професійної уваги.

Мета статті — доєднатись до розвитку та популяризації інструментально-виконавської майстерності в естрадно-джазових жанрах у концертних програмах акордеоністів. Завдяки методиці аранжування й перекладення для гри бажаної музики, розширення стилістичних меж репертуару сучасний музикант вирішує багато ключових питань підвищення рейтингу популярності акордеона.

Одним з багатьох засобів вирішення проблем у цьому напрямі є збільшення виконавчої програми в результаті наповнення музикою естрадних та джазових стилів, безпосереднє використання можливості імпровізаційного підходу до гри музики легкого жанру, аранжування бажаної композиції, що передбачатиме адаптацію під свій рівень виконання і відповідний склад ансамблю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Реалізація нової оригінальної концертної програми для сучасного акордеоніста видається доволі складним завданням. Можна витратити немало часу на пошуки нотного матеріалу естрадно-джазової обробки на якусь відому тему пісні чи інструментальної композиції або твору, вивчити і додати до репертуару своєї програми. Але, зважаючи той факт, що у зв'язку з незліченною кількістю сучасних засобів масової інформації (інтернет, відео- та аудіозаписи

тощо), концертів наживо, сучасний слухач ознайомлюється з уподобаною музикою від інших виконавців, що створює для нього враження, ніби він вже чув цю музику раніше. А для музиканта естрадно-джазової сцени така позиція шанувальника не надто виграшна, тому що кожен виконавець справляє враження на аудиторію безпосередньо своєю оригінальною подачею концертного матеріалу навіть під час виконання всесвітньовідомих композицій.

Одним з варіантів показу оригінальної думки виконавця у грі творів є пропонування звучання п'єс в інших бажаних жанрах, стилях, інших складах інструментів музичних груп, особисте аранжування або перекладення. Однак найважливіший нюанс — гра шляхом імпровізаційного виконання головної теми та, відповідно, імпровізації. Тобто, бажано постійно бути в пошуках нових ефектів, прийомів гри, звучання композиції певного стилю в іншому (новому для твору), чи її оригінальний варіант аранжувати і перекласти для іншого складу: дуету, тріо тощо, де музиканти в процесі гри демонструватимуть співавторські можливості.

Процес підготування твору до виконання на сучасному інструменті в більшості випадків базується на використанні басо-акордової системи лівої клавіатури S.B. готового акордеона.

Баяно-акордеонний акомпанемент передбачає немало загальних прийомів виконання між баяном та акордеоном. Мається на увазі, що такі інструменти схожі за конструкцією відносно клавіатури для гри лівою рукою, де розміщені системи готового інструменту S.B. (стандартний бас) або готово-виборного інструменту F.B. (вільний бас).

Звісно, деякі музиканти намагаються грати лівою рукою в системі F.B. готово-виборного інструменту, і це цікаво прослуховується, але в цьому випадку складно (радіше неможливо) грати ще й басову партію (в лівій клавіатурі). Тут краще віддати цю роль контрабасисту, бас-гітаристу чи музиканту, котрий грає на басовому інструменті. І навпаки — якщо аранжувальником мається на меті акомпанувати без участі інструментів для гри басових партій, то слід використовувати баси та акорди лівої клавіатури акордеона і виконувати повноцінний акомпанемент, але краще в системі S.B., згідно з моделлю

відповідного стилю естрадно-джазового аранжування твору (Стрельченко, 2025, с. 39).

У контексті виконання музики легкого жанру гра лівою рукою завжди має виглядати просто і доступно для акордеоніста. В обробках естрадно-джазової музики її роль посідає базове місце. Безпосередньо, завдяки зручній грі метро-ритмічних комбінацій складних форм акомпанементу, партія лівої руки відтворює загальну частину ритм-секції ансамблю або оркестру в мінімальному його складі (бас, гітара, перкусія), а права рука доповнює цей процес.

На практиці кожний музикант-інструменталіст завжди прагне пропонувати свій різновид акомпанементу та аранжування структури партій супроводження. І цей підхід є стандартним. Співаторські роботи можуть мати вид оригінальної ритмічної схеми, згідно з естрадно-джазовими стилями, які ґрунтуються на базі ритм-секції ансамблевого. Але ж з точки зору професійного підходу краще проаналізувати перевірені концертною практикою пропозиції інших виконавців стосовно моделей сольного акомпанементу як основу і тоді створювати своє аранжування (Стрельченко, 2025, с. 41).

Акомпануючи головній мелодії або імпровізації, музикант повинен намагатися тримати певну ритмічну схему (модель) акомпанементу, час, характер і стиль твору у більшості з початку і до кінця звучання твору, позаяк лише так жанр легкої музики стає оригінальним, переконливим і привабливим. Це нелегко, якщо зважати на незвичайний фольклорний колорит непростого ритму акомпанементу і в цілому на етнічність іншої музичної культури (латиноамериканських стилів *самба* або *босанова*).

Розглянемо головне питання статті — методику перекладення, аранжування або підготовки естрадно-джазового музичного твору до сценічного виконання у стилі *самба* в дуеті (акордеон та альт-саксофон). До речі, у цьому випадку партію саксофона можна запропонувати іншому інструменту, наприклад, скрипці чи інструменту, який охоплює діапазон пропонованої мелодійної лінії соло. Навіть для вокального виконання таке аранжування може мати місце.

Так, почнімо з обирання вподобаної *теми* твору, яка, на нашу думку, гарно прозвучить у

дуеті акордеона та альт-саксофона. Наприклад, візьмемо всесвітньовідому мелодію пісні італійського композитора, співака і гітариста Т. Реніса “Quando Quando Quando”. В оригінальному вигляді вона є композицією вокального жанру і виконувалась автором та багатьма зірками естрадної пісні в стилі *босанова*. Але, розглядаючи цей твір як інструментальне аранжування, можна підготувати його в рухливішому темпі (це загальноприйнята практика перекладення вокального жанру на інструментальний, відповідно до якої виконання є швидшим, ніж в оригіналі), у також латиноамериканському стилі, але в *самбі* (рис. 1).

На прикладі вище, мелодія для вокального виконання пропонується у тональності C-dur, але враховуючи, що твір “Quando Quando Quando” надруковано в готовому виді аранжування для соло на акордеоні (Стрельченко, 2017, с. 68), можна опрацювати його основні частини і елементи нотного тексту, здійснивши перекладення для дуету в зручнішій тональності для обох інструментів F-dur.

По-перше, доречно змінити форму аранжування. Сучасні аранжувальники естрадно-джазової музики, наприклад, модального джазу, джаз-року, фьюжн-стилей тощо, окрім традиційних структур композицій, використовують складніші форми, запозичені з академічної музики або етнічних музичних культур. У пропонованому прикладі твору починатимемо з простої структури, на базі якої додавати незначні ускладнення. Наприклад, вступ ми залишаємо як є в обробці для соло акордеона, поступово долучаючи альт-саксофон, а *тему* та *імпровізацію* акордеона віддамо альт-саксофону під акомпанемент акордеона (рис. 2).

В аранжуванні дуету, як і в будь-якому перекладенні чи інструментуванні, у визначених автором місцях п'єси кожен учасник колективу може брати участь у сольних виконаннях. Дотримуючи балансу участі сольних партій обох інструментів, слід враховувати, що в обробці п'єси “Quando Quando Quando” наявне достатньо розгорнуте соло для акордеона з елементами віртуозного виконання акордо-ритмічної техніки (Стрельченко, 2017, с. 75) (рис. 3).

Quando Quando Quando

Music by Tony Renis

English by Pat Boone

Electric Piano

Tell me when will you be mine tell me
 quan-do quan-do quan-do we can share a love di-vine
 please dont make me wait a-gain when will you say Yes to
 me tell me quan-do quan-do quan-do you mean
 hap-pi ness for me oh my love please tell me when
 ev'-ry mo-ments a day ev'-ry day seems a life-time
 let me show you the way to a joy be-yond com-pare
 I cant wait a mo-ment more tell me
 quan-do quan-do quan-do say its me that you a-dore
 and then dar-ling tell me when tell me when will you be
 when

Рис. 1

Згідно з формою твору, ця частина є *варіаційною*, що може посідати найголовніше місце в аранжуванні, сенс котрої має створити інший, віртуозний, імпровізаційний показ ритмічної характеристики стилю самба, що має довести композицію до кульмінації всього аранжування. Тут можуть використовуватися інші варіанти акомпанементу, тональні відхилення або нові динамічні відтінки, обов'язково незвичайні гармонічні оберти, звісно, ефектні технічні прийо-

ми акордеона. Тобто, музичний розвиток твору затримується на технічно-складній *інтродукції*, яка наводить слухача до початку останнього проведення теми.

Цей відрізок аранжування займає приблизно п'ять сторінок (якщо в розкладі нотного стану лише для соло акордеона), але в латиноамериканському стилі *самба*, завдяки невловимій ритмічній фігурі і рухливішому темпу, ця частина композиції звучить цілком адекватно в сенсі тривалості.

Alto-Saxophone in E $\flat$

Accordion

S.B.

Рис. 2

Alto-saxophone

Accordion

Рис. 3

По-друге, доречно віддати альт-саксофону фінальне програвання першої А-частини основної теми в тональності Ab-dur (структура теми побудована в стандартній формі естрадно-джазової мелодії “А, А, В, А”), що звучатиме після варіаційної частини соло акордеона (рис. 4).

По-третє, залишимо другу А-частину теми для виконання акордеону, де він буде грати соль-но, але вже в рідній тональності F-dur (рис. 5).

Після чого В-частину теми знов продовжить грати альт-саксофон під акомпанемент акордеона (рис. 6).

І в цьому виді розподілу партій дует завершить аранжування твору.

У результаті складання загальної форми композиції “Quando Quando Quando” для перекладення і виконання в дуеті ми отримуємо таку структуру:

Alto-saxophone

f

(8) *f* Accordion

Fig. 4

Alto-saxophone

mf Accordion

Fig. 5

1. Вступ, де починає звучати акордеон сольо з поступовим доєднанням альт-саксофона.
2. Тема, котру веде альт-саксофон у супроводі акордеона.
3. Імпровізаційна частина, котру також веде альт-саксофон у супроводі акордеона.
4. Варіаційна частина для соло акордеона, де поступово починає підключатися альт-саксофон.
5. Фінальне виконання теми, першу А-частину якої починає грати альт-саксофон в іншій тональності в супроводі акордеона.
6. Продовження звучання теми (друга А-частина) але у виконанні соло акордеона в основній тональності.
7. Продовження звучання теми (В, А-частини) але у виконанні альт-саксофона в супроводі акордеона.
8. Кода (закінчення) аранжування у виконанні дуету.
У процесі перекладення музики для дуету потрібно аранжувати партії акомпанементу правої і частково лівої рук для акордеона в тих місцях, де музиканти мають грати разом.
Звернемо увагу на акомпанемент партії правої руки акордеоніста для сольного виконання, наприклад, головної теми (рис. 7).
Порівняємо його з аранжуванням гри акомпанементу правої руки акордеоніста з цього ж моменту головної теми, але у виконанні в дуеті акордеоніста з альт-саксофоністом (Стрельченко, 2025, с. 226). Під час перекладення з твору для соло акордеона (з 17 такту) (там само, с. 68) для аранжування акомпанементу твору для дуету (акордеона та альт-саксофона) постане потреба компенсувати відсутність довгих тривалостей.

Alto-saxophone

Accordion

Рис. 6

Accordion

Рис. 7

У такому випадку тривалість баса в першій долі краще продовжити з восьмої до чверті (рис. 8).

Але тоді третя доля такту акустично може виглядати дещо перенасиченою у зв'язку з додаванням в акомпанементі правої руки звучання інтервалів замість окремих звуків акорду гармонії, як пропонується в обробці твору для сольного виконання.

З метою зробити баланс прозорості загальної фактури супроводження в дуеті можна змінити тривалість баса на третю долю такту, скоротивши половинну тривалість до чверті чи чверті з крапкою.

Подібні деталі артикуляції гри в музиці легкого жанру в нотному запису можуть бути зайвими у зв'язку з індивідуальною зміною творчого настрою виконавця, на що можуть вплинути різні умови роботи на сцені. Наприклад, на одному з концертів музикантові доведеться грати це перекладення на відкритому просторі, де багато природних звуків (шум вітру, спів птахів тощо), і музикант може відчувати необхідність у довшому, насиченішому звучанні басу, гармонії чи всього матеріалу, а на сцені в іншому місці забажається щось навпаки. Тому в нотах достатньо записувати в партію лівої руки базові та бажані елементи моделей акомпанементу стилю *самба*, наприклад (рис. 9).

Або можна залишити той приклад аранжування супроводження, що пропонується для сольної гри, а в правій руці — додати, як мовилось вище, у ритмічній фігурі акомпанементу інтервали згідно зі звуками гармонії.

Під час гри, якщо виконувати сольну обробку твору, правою рукою акордеоніст відтворює тему і додаткові підголоски акомпанементу, які імітують партію ритмічної схеми, наприклад, ритм-гітари. Проте акордеоністу в обробці для дуету надається можливість докладніше і ширше вибудувати ритміко-гармонічну партію супроводження, використовуючи обрані готові структури акордів (Стрельченко, 2025, с. 21) і моделей акомпанементу в стилі *самба* (там само, с. 50).

У процесі перекладання або аранжування акомпануючих акордів для гри на правій клавіатурі акордеона слід утримуватися від звучання нижніх звуків, які розташовуються нижче ноти

«мі» малої октави. Також у малій октаві будування акордів знизу вгору бажано здійснювати з інтервалу великої секунди або чистої кварта (інтервали — мала секунда та терція на акордеоні в цьому регістрі звучать зовсім немилозвучно).

Під час дуетного звучання з неабияк яскравим духовим інструментом (альт-саксофоном) необхідність виконання складних і віртуозних ефектів на акордеоні стає менш актуальною, ніж у сольному виконанні. Мета показати твір у повному творчому концертному вигляді тут поділяється вже на гру двох інструментів ансамблю. Не можна не помітити гармонійно-тембральну взаємодоповнюваність звучання в дуеті альт-саксофона та акордеона. Наприклад, якщо партію головної теми твору чи імпровізації виконує альт-саксофон, коли акомпанує акордеон, то лише поєднання тембрів цих інструментів вже саме по собі виглядає природно, ефектно та привабливо.

Рекомендується звернути увагу на те, що під час гри (аккомпанування) акордеона в ансамблі з альт-саксофоном на регістрі в правій клавіатурі «фагот» в більшості випадків загальне звучання прослуховується доречно і комфортно.

Професійним і корисним засобом гармонічно скласти тембри інструментів при грі акомпанемента на правій клавіатурі буде, по-перше, використання регістрів типу:

«фагот» ;
 «фагот+кларнет» ;
 «орган+кларнет» ;
 «орган» .

По-друге, виконання на таких регістрах, як: «тутті» ; «концертино»  та інші тембри з концертино, наприклад,

«баян+фагот» ;
 «баян+п'ятеро» ;
 «баян» ,

яскравіше звучать у сольних (акордеонних), кульмінаційних та туттійних місцях композиції для дуетної гри. Звісно, що кожний музикант обирає регістр на свій смак, але не завадить бути ознайомленим з практично перевіреними іншими варіантами.

Ми знаємо, що перекладання аранжування за поєднання різних груп інструментів має здійснюватися з урахуванням не лише багатьох музичних тембральних елементів, а й таких по-

Alto-Saxophone in E $\flat$

Accordion

S.B.

1.

нять, як, наприклад, діапазон інструмента, транспонування, теситура оркестру, ефект тутійного виконання та інші особливості ансамблевої гри. Тому, наприклад, якщо в обробці “Quando, Quando, Quando” для соло акордеона в 13 та 14 тактах пропонується такий прийом, як тремоло міхом, з акцентуванням відповідних акордів ритмічної фігури з синкопами (Стрельченко, 2017, с. 69) (рис. 10), то в перекладенні подібного епізоду для гри в дуєті буде логічним і переконливим виконання акордів на акордеоні одночасно (тутійно) з альт-саксофоном у його ж ритмічному оберті та приблизно схожому штриху (Стрельченко, 2025, с. 226). На прикладі знизу цей епізод починається з другого такту (рис. 11).

Готове перекладення потрібно записати і вивчити, але існує декілька цікавих моментів стосовно гри з імпровізаційним підходом та імпровізаційної частини аранжування твору в принципі. У реальній ситуації виконання імпровізація передбачає вільне музичне викладення особистих поглядів про композицію за допомогою свого музичного мислення, виконавського апарату та музичних засобів інструмента. Якщо музикант грає сольо імпровізаційну частину, то він і акомпанує собі цілком природно, але,

якщо такій частині треба грати супроводження для соліста, то:

- по-перше, як і в спілкуванні з людиною, не завадить краще познайомитися з нею, а потім працювати разом, що означає в музиці багато грати (в якості репетиції) в дуєті, імпровізуючи по черзі, намагаючись вивчити один одного, щоб прийти до загального відчуття ритму, темпу, драйву, характеру тощо;
- по-друге, бажано контролювати, в якому діапазоні грає соліст та будувати свій акомпанемент в інших місцях діапазону, щоб не перетинатися зі звуками соліста в однаковій октаві;
- по-третє, знаючи гармонію теми чи гармонічної сітки, модель акомпанементу відповідного стилю, у якій імпровізує соліст, музикантам немає необхідності викладати свою гру на ноти. Достатньо цифрового позначення гармонії в тактах, згідно з формою твору, як показано в нотному прикладі оригіналу пісні “Quando, Quando, Quando” з текстом і цифровим позначенням акордів на початку статті.

Якщо виконавці не впевнені в такому підході до концертного виконання, то треба записувати як акомпанемент, так і імпровізацію на ноти та вивчити їх.

Variant-1

Variant-2

Рис. 9

Accordion

S.B.

Рис. 10

Alto-Saxophone in Es

Accordion

S.B.

Рис. 11

Опанування акомпануючої частини є найскладнішим процесом роботи в підготовці музичного твору естрадно-джазового жанру. Тому рекомендується цей етап починати безпосередньо з вивчення тексту обраних моделей акомпанементу і доведення їх до механічного запам'ятовування.

Протягом розбору нотного матеріалу складні технічні моменти, пов'язані з широким розташуванням звуків у правій клавіатурі клавішного акордеона, порівняно з баяном, для зручності можна спростувати.

Висновки. У роботі естрадно-джазового музиканта існує багато вимог до виконавства та доброї орієнтації у творах стандартного міжнародного репертуару поп-музики. Володіти англійською мовою теж не завадить, хоча б на початковому базовому рівні.

Концертні виступи, перекладання, композиція, аранжування тощо — усе це є невіддільною частиною творчої роботи сучасного музиканта. Поступово вона приводить його до підготовки репертуару для гри на більш престижних сценах та роботою, наприклад, за кордоном, де доведеться грати музику також всесвітньовідому.

Для цього пропонується ознайомитися з переліком назв найпопулярніших у світі збірників тем музичних творів, на які можна виконувати аранжування акомпанементу або повну обробку для соло та ансамблю. Це збірники типу: "The Colorado Cook Book", "Bill Evans Fake Book", "Jazz Fake Book", "Jazz LTD", "Library of Musicians' Jazz", "The New Real Book", "The New Real Book volume 2", "The New Real Book volume 3", "The Real Book", "The Real Book volume 2", "The Real Book volume 3", "The Latin Real Book", "The Real Book of Blues", "The Book" та ін. Робота з такою музикою (перекладання, аранжування тощо) допоможе в більшості ситуацій, пов'язаних з добре оплачуваною роботою в будь-якій точці світу.

У процесі індивідуальної практичної роботи над нотним матеріалом чи записом цифрового позначення, як і над будь-яким музичним твором, композиція глибше розуміється, швидко освоюється і віртуозно виконується через певний час.

Використовуючи пропоновані методи перекладання музики легкого жанру для дуету з традиційно-джазовим музичним інструментом саксофоном та нотний матеріал у збірниках тем світових хітів, сучасним музикантам буде наба-

гато простіше збагачувати свій концертно-виконавський репертуар.

Таким чином, розширюючи межі та кількість методичних прийомів виконання та аранжування, музичних жанрів, концертних баз, акордеон поступово збагатиться своїм початковим статусом, тобто інструментом легкої музики, а згодом і виконання на ньому джазових жанрів буде цілком природним. Відповідно, у перспективі з'явиться достатньо інформації про естрадно-джазову творчість акордеоністів і подальша науково-дослідницька робота в цьому напрямі. А проблема підвищення рейтингу популярності акордеона залишиться в стандартному сенсі.

Перспективи подальших досліджень. Естрадно-джазова музика, як і будь-яке сценічне мистецтво, завжди має показові елементи, що характеризують жанр. Звісно, їх дуже багато і деякі ми вже згадали, крім участі ударних інструментів. Переглядаючи, прослуховуючи та граючи твори цього жанру, в більшості випадків ми помічаємо використання в концертних програмах будь-які шумові ефекти (звуки ударних інструментів), якщо ні, то виникає бажання почути перкусію, барабани тощо. Але акордеон не належить до сімейства ударних інструментів і, на жаль, багато музикантів, аранжувальників

та композиторів намагаються якось пропонувати імітації звучання шляхом ударами рукою по корпусу, клавіатурі та інших місцях акордеона (Стрельченко, 2008, с. 148). Це є неприпустимим для акордеона, адже, по-перше, корпус його не є резонатором, як, наприклад, корпус гітари чи скрипки і він не відповідає достатньої якості звуку удару, а, по-друге, для такої техніки гри не призначений.

Якщо є необхідність у звучанні ударного інструмента, то краще скористатися його оригінальним джерелом, наприклад, ударними інструментами оркестрової перкусії. Можна розташувати ударні з правої сторони для гри правою рукою, і виконувати партію акомпанементу на лівій клавіатурі (партію баса і акордів готового акордеона), а правою рукою відбивати той ритм, який потрібно і можливо, відтворюючи реальний колорит тембру ударного інструмента. Рішення цього завдання буде виглядати цілком професійно, незвично та цікаво, відповідаючи латиноамериканському стилю *самба* (рис. 12).

Перекладене інструментальне аранжування для гри в дуеті (акордеон та альт-саксофон) пісні композитора, співака і гітариста Т. Реніса "Quando Quando Quando" готове до концертного виконання (Стрельченко, 2025, с. 225).



Рис. 12

Список посилань

- Власов Віктор Петрович. (18 March 2025) In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Власов_Віктор_Петрович
- Власов, В. (2008) *Школа джазу на баяні та акордеоні*: [навчальний посібник]. Астропринт.
- Николай Модин. (2016, Травень 22). *Eric Marienthal Modern Sax 2 RUS* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=K2WNmC0wzps>
- Стрельченко, К. (2025) *Практичний курс естрадно-джазового акомпанементу для баяна та акордеона*: [навчально-методичний посібник]. 2-ге видання, доповнене й перероблене. Київський столичний університет ім. Б. Грінченка.
- Стрельченко, К. М. (2017). *Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона* [навчально-репертуарний збірник] у 2 ч., Ч. I. Київський столичний університет ім. Б. Грінченка.
- Черепанин, М. (2008). *Естрадний олімп акордеона* [монографія]. Лілея-НВ.
- Carlos Valenzuela. (2017, November 13). *Chick Corea: Keyboard Workshop* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=epFmSm26NGM>
- Deweycheatumnhowe. (2009, October 08) *Johnny Meijer - Sweet Georgia Brown* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=f_07aMhNivs
- Dr. Hofmann's Electric Kool-Aid Party! (2015, May 23). Art Van Damme Quintet - Manhattan Time (1956) *Full vinyl LP* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fIJXRiIYZU>
- J.M. (2024, April 04). *Joe Pass — Jazz Lines (instructional jazz guitar)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5feaFqIGVx8>
- LOFTmusic. (2017, March 09). *Michel Camilo Trio: Caribe (live in Munich, 1990)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=p5kPnmJUD4U>

References

- Vlasov Viktor Petrovych. (March 18, 2025) In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Власов_Віктор_Петрович. [In Ukrainian].
- Vlasov, V. (2008). *School of Jazz on the Accordion and Bayan*: [study guide]. Astroprint. [In Ukrainian].
- Modin, N. (2016, May 22). *Eric Marienthal Modern Sax 2 RUS* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=K2WNmC0wzps>. [In Ukrainian].
- Strelchenko, K. (2025) *Practical course of pop-jazz accompaniment for accordion and bayan*: [study guide]. 2nd edition, supplemented and revised. Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University. [In Ukrainian].
- Strelchenko, K. M. (2017). *Modern arrangements and arrangements of plays for bayan and accordion* [educational and repertoire collection] in 2 parts, Part I. B. Hrinchenko Kyiv Metropolitan University. [In Ukrainian].
- Cherepanyn, M. (2008). *Variety Olympus of the accordion* [monograph]. Lileya-NV. [In Ukrainian].
- Carlos Valenzuela. (2017, November 13). *Chick Corea: Keyboard Workshop* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=epFmSm26NGM>. [In English].
- Deweycheatumnhowe. (2009, October 08) *Johnny Meijer - Sweet Georgia Brown* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=f_07aMhNivs. [In English].
- Dr. Hofmann's Electric Kool-Aid Party! (2015, May 23). Art Van Damme Quintet - Manhattan Time (1956) *Full vinyl LP* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fIJXRiIYZU>. [In English].
- J.M. (2024, April 04). *Joe Pass — Jazz Lines (instructional jazz guitar)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5feaFqIGVx8>. [In English].
- LOFTmusic. (2017, March 09). *Michel Camilo Trio: Caribe (live in Munich, 1990)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=p5kPnmJUD4U>. [In English].

Надійшла до редколегії 20.01.2025

К. М. Стрельченко

заслужений артист України, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності факультет музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна

Н. О. Дидикина

викладачка-методистка вищої категорії, директорка Ірпінської дитячої школи мистецтв імені Михайла Вериківського, членкиня Всеукраїнської музичної спілки, м. Ірпін, Україна

K. Strelchenko

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Instrumental and Performing Skills, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine

N. Dydykina

teacher-methodologist of the highest category, Director of Mykhailo Verykivskyi Irpin Children's School of Arts, member of the All-Ukrainian Music Union, Irpin, Ukraine

СПОРТИВНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ: ОСОБЛИВОСТІ ТРЕНУВАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ТА ПІДГОТОВКИ ДО ЗМАГАНЬ

М. М. Берднік

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

О. М. Широковська

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

І. І. Макарова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
ira_makarova7@ukr.net

M. Berdnik

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-2856-8285>

O. Shyrovskaya

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-8021-9472>

I. Makarova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3334-6599>

М. М. Берднік, О. М. Широковська, І. І. Макарова. Спортивний бальний танець: особливості тренувального процесу та підготовки до змагань

У статті розглядаються особливості тренувального процесу в спортивній бальній хореографії як інтегрованому виді спорту, що поєднує естетичну виразність і високі фізичні навантаження. Проаналізовано основні компоненти підготовки спортсменів: фізичну, технічну, хореографічну та психологічну. Особливу увагу приділено структурі тренувального процесу, періодизації навантажень, підготовці до змагань та впровадженню міжнародних стандартів, рекомендованих Всесвітньою федерацією танцювального спорту (WDSF). Окремо окреслено роль психоемоційної стабільності, методів візуалізації та імітацій змагальної ситуації в досягненні високих результатів. Представлено практичні рекомендації щодо оптимізації тренувального процесу. Запропоновані висновки мають прикладне значення для тренерів, викладачів та спортсменів у галузі танцювального спорту.

Ключові слова: спортивна бальна хореографія, тренувальний процес, фізична підготовка, психологічна стійкість, підготовка до змагань, танцювальний спорт.

M. Berdnik, O. Shyrovskaya, I. Makarova. Sports ballroom dance: features of the training process and preparation for competitions

The article presents a scientific and practical analysis of sports ballroom choreography as a distinct type of sport that requires a multi-level training system incorporating physical, technical, choreographic, and psychological components. The authors justify the relevance of the study in the context of the rapid development of dance

sport at the international level, the growing popularity of ballroom dance among young people, and the need to improve methodological approaches to training and competitive preparation. The paper emphasizes that modern training activity must consider athletes' individual characteristics, including age, gender, physical condition, and psycho-emotional state.

The purpose of the article is to analyze the specificity of the training process in sports ballroom dance and to justify effective approaches to the preparation of athletes for competitions based on international standards, physiological requirements, and psychological factors.

The methodology of the research is based on a theoretical analysis of scientific literature, a comparison of training approaches aligned with WDSF standards, systematization of practical experience from coaches and choreographers, and the application of content analysis of current publications in the field of sports science.

The results of the study allowed for the structuring of the training process into macro-, meso-, and microcycles, the identification of the main components of athlete preparation — physical (endurance, coordination, strength), technical (posture, leading, rhythm), choreographic (composition, musicality), and psychological (resilience, motivation, confidence). The article details the periodization of training loads, presents sample distributions of training time across different types of preparation, weekly microcycles, and competition-ready models. Adaptive training strategies for dancers at various skill levels are proposed.

The scientific novelty of the research lies in the comprehensive systematization of factors that determine the effectiveness of the training process in sports ballroom dancing, the integration of physiological, choreographic, and psychological elements into a unified model aligned

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

with international assessment criteria (WDSF), and the introduction of the concept of adaptive periodization in dance-based athletic training.

The practical significance of the article consists in the applicability of the proposed methods for coaches, instructors, dance educators, and specialists in dance sport. The presented material can be utilized in the development of educational programs, training plans, psychological support systems, and preparation for qualification and rating competitions.

Within the framework of current academic discourse, the authors highlight the need for an interdisciplinary approach to dancer preparation, which includes the integration of digital technologies (video analysis, biofeedback, motion sensors), and the development of training models adapted to the Ukrainian context in accordance with international practices.

Keywords: *sports ballroom choreography, training process, physical training, psychological stability, preparation for competitions, dance sport.*

Актуальність теми дослідження. У сучасному суспільстві бальна хореографія набула значного розвитку не лише як форма мистецького самовираження, а й як вид спортивної діяльності, що потребує високого рівня фізичної, технічної та психологічної підготовки. Визнання танцювального спорту на міжнародному рівні, зокрема його популярність серед молоді, сприяло зростанню інтересу до наукового осмислення особливостей тренувального процесу в цій галузі.

Підготовка фахівців з бальної хореографії поєднує комплекс фізичних навантажень, розвиток координації, витривалості, емоційної виразності й синхронності партнерської взаємодії. Водночас специфіка тренувань і змагальної діяльності вимагає врахування особливостей технічного вдосконалення, психологічної стійкості та дотримання високих естетичних стандартів.

Попри високий рівень практичного інтересу до теми, у науковій літературі спостерігається недостатність систематизованих досліджень щодо методичних підходів до побудови тренувального процесу саме в контексті бальної хореографії як виду спорту. Також існує потреба у вивченні ефективних стратегій підготовки хореографів до змагань різного рівня з урахуванням вікових, статевих, психологічних і фізичних особливостей учасників.

Таким чином, дослідження специфіки тренувального процесу та підготовки до змагань у бальній хореографії є актуальним як для удосконалення методичних підходів у спортивно-танцювальній підготовці, так і для підтримки сталого розвитку танцювального спорту в Україні та світі.

Постановка проблеми. Бальна хореографія, трансформуючись із суто естетичної форми мистецтва у визнаний вид спорту, ставить перед хореографами й тренерами нові виклики, пов'язані з поєднанням художньої виразності та високих фізичних навантажень. Ефективна підготовка до змагань потребує від них не лише відпрацьованої техніки та артистизму, а й розвиненої фізичної витривалості, психоемоційної стійкості та спеціалізованої тактичної підготовки.

Попри активний розвиток спортивної бальної хореографії, питання оптимізації тренувального процесу, раціонального розподілу фізичних і технічних навантажень, а також специфіки змагальної підготовки залишаються недостатньо дослідженими. Брак систематизованих науково-методичних підходів ускладнює досягнення високих спортивних результатів і підвищення конкурентоспроможності танцюристів на національних і міжнародних аренах.

Отже, виникає необхідність у ґрунтовному аналізі особливостей тренувального процесу та змагальної діяльності в бальній хореографії для вдосконалення методик підготовки танцюристів і забезпечення їх максимальної результативності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виклики й можливості оптимізації фізичної підготовки, а саме вплив на змагальні результати в танцювальному спорті, розглядають такі науковці, як M. Radulescu (Martinescu) та V. Ene Voiculescu (2024). С. Picart (2006) проводить дослідження від бальних до спортивних танців з точки зору естетики, атлетики та культури тіла. D. Buczowska-Owczarek (2019b) визначає перформанс на межі мистецтва та спорту (на прикладі бальних танцюристів).

Слід згадати й вітчизняних авторів. Наприклад, Є. Гусак (2021) досліджує «особливості використання спортивних танців у сфері фізичної

культури і спорту»; Р. Гриценюк (2021) розглядає «техніко-композиційні особливості формешену в танцювальному спорті»; Г. Артем'єва та Т. Мошенська (2018) визначають «роль і значення хореографії у гімнастичних і танцювальних видах спорту»; Н. Малиновська, С. Семенова та К. Шкуреев (2024) аналізують «розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках»; О. Горбенко та А. Лисенко (2023) «обґрунтовують особливості методики суддівства змагань зі спортивних танців і танцювального спорту»; В. Сосіна (2020) інтерпретує специфіку хореографічної підготовки в спорті; Б. Максимчук та ін. (2020) вивчали інновації як чинник професійного саморозвитку фахівців фізичного виховання і спорту.

Однак системні дослідження, які об'єднували б всі компоненти підготовки в єдину тренувальну модель відповідно до міжнародних стандартів, поки що залишаються обмеженими.

Метою статті є аналіз специфіки спортивної бальної хореографії як комплексного виду діяльності, що поєднує мистецтво й спорт, а також виявлення ключових чинників, що забезпечують ефективність тренувального процесу й оптимальну підготовку спортсменів до змагань різного рівня.

Виклад основного матеріалу дослідження. Спортивна бальна хореографія є інтегрованим видом діяльності, що поєднує фізичні, технічні, хореографічні й психологічні компоненти, які потребують комплексного підходу до підготовки спортсменів. Визнання бальної хореографії як виду спорту передбачає системну організацію тренувального процесу, основу на принципах спортивної науки, міжнародних нормативних вимогах та індивідуалізованих стратегіях підготовки до змагань.

Загальна характеристика тренувального процесу в спортивній бальній хореографії. Тренувальна діяльність у бальній хореографії має періодичну структуру, що включає макро-, мезо- та мікроцикли. Її зміст визначається метою (підтримка фізичної форми, вивчення нової програми, підготовка до змагань) й адаптується до рівня спортсменів, їхньої вікової та статевої специфіки, а також вимог конкретного танцю-

вального стилю (європейська чи латиноамериканська програма).

Макроцикл у спортивній бальній хореографії. Макроцикл — це найбільша структурна одиниця тренувального процесу, яка зазвичай триває 3–12 місяців і охоплює підготовку до одного або кількох основних змагань сезону.

Особливості:

- складається з підготовчого, змагального та перехідного періодів;
- кожен період має свою мету: розвиток фізичної бази, удосконалення техніки, досягнення піку форми, відновлення;
- обсяг й інтенсивність навантаження варіюються хвилеподібно;

Розглянемо приклад макроциклу на 6 місяців для підготовки до національного чемпіонату.

Прикладна структура макроциклу:

1–2 міс. — загальнопідготовчий етап: розвиток витривалості, сила, гнучкість (акцент на ЗФП і СПП).

3–4 міс. — спеціалізований етап: відпрацювання техніки, хореографії, моделювання програми.

5 міс. — передзмагальний етап: зниження обсягів, акцент на шліфування композиції, психологічну стабілізацію.

6 міс. — змагальний і перехідний етапи: виступи, легкі тренування, активне відновлення.

Мезоцикл у спортивній бальній хореографії. Мезоцикл — це середньостроковий цикл тривалістю 3–6 тижнів, що спрямований на вирішення певного тренувального завдання (наприклад, розвиток техніки латини або підвищення витривалості).

Види мезоциклів у спортивній бальній хореографії:

- навчальний: вивчення нових рухів, постановка комбінацій;
- коригувальний: виправлення технічних помилок, відпрацювання позицій і парної взаємодії;
- функціональний: підвищення спеціальної витривалості, реактивності, швидкості;
- психологічний: підготовка до змагального стресу, зміцнення впевненості.

Приклад мезоциклу на 4 тижні:

Тиждень 1: введення нових рухів.

Тиждень 2: інтеграція елементів у програму.

Тиждень 3: стабілізація ритму й темпу.

Тиждень 4: відеоаналіз, контрольна симуляція виступу.

Мікроцикл у спортивній бальній хореографії. Мікроцикл — це найменша структурна одиниця, переважно тижневий план, що деталізує щоденне тренування.

Типи мікроциклів:

- навчальний: акцент на вивчення нових технічних елементів;
- шліфувальний: удосконалення композиції;
- відновлювальний: включає легкі тренування, стретчинг, психотренінги;
- передзмагальний: зниження обсягу навантаження, емоційна стабілізація.

Приклад мікроциклу відображено у табл. 1.

Табл. 1.

Мікроцикл у спортивній бальній хореографії на тиждень

День тижня	Акцент заняття
Понеділок	Сила та латинська техніка
Вівторок	Стандарт, гнучкість, композиція
Середа	Модельне змагання, фулл-дрес
Четвер	Відеоаналіз, корекція техніки
П'ятниця	Психотренінг, повтор комбінацій
Субота	Генеральна репетиція
Неділя	Пасивний або активний відпочинок

Значення періодизації циклів для спортивної бальної хореографії:

1. Попереджає перевантаження.
2. Надає змогу нарощувати форму поступово.
3. Допомагає адаптувати програму до індивідуальних особливостей спортсменів.
4. Забезпечує пік форми на головному турнірі.

Проаналізувавши дослідження WDSF (World DanceSport Federation, 2023), у ході яких вони визначають стандарти технічної, музичної та артистичної підготовки в змаганнях міжнародного рівня, нами було здійснено спробу виокремити такі взаємопов'язані блоки, які формують зміст тренувального процесу:

- фізична підготовка — розвиток витривалості, гнучкості, сили, швидко-силової якості і координації;

- технічна підготовка — удосконалення базових рухів, робота над балансом, положенням корпусу, технікою ведення й слідування;
- хореографічна підготовка — вивчення танцювального репертуару, формування інтерпретації музики й емоційної виразності;
- психологічна підготовка — розвиток стресостійкості, впевненості, мотивації та концентрації в умовах змагання.

Фізична підготовка як основа ефективної діяльності. Фізичний розвиток є базовим фактором, що забезпечує здатність спортсмена витримувати інтенсивне навантаження, зберігати якість виконання протягом змагального виступу та уникати травм. Згідно з міжнародною практикою (Byczkowska-Owczarek, 2019a; Radulescu (Martinescu) & Ene Voiculescu, 2024), ефективна підготовка передбачає поєднання загальної фізичної підготовки (аеробні навантаження, функціональні тренування) та спеціальної (силова витривалість, статична рівновага, швидкість реакції) (див. табл. 2).

Табл. 2.

Структура фізичної підготовки в підготовчому циклі

Компонент	Орієнтовна частка часу (%)
Аеробні навантаження (біг, плавання)	20 %
Силові тренування	25 %
Вправи на гнучкість і баланс	30 %
Спеціальні танцювальні комплекси	25 %

Фізіологічне обґрунтування вибору вправ для розвитку витривалості:

1. Аеробні навантаження (біг, плавання, велотренажер) сприяють підвищенню ефективності серцево-судинної системи, збільшенню $\text{VO}_2 \text{ max}$, що є критично важливим для підтримання динамічної активності протягом кількох змагальних турів без зниження якості рухів (Wilmore & Costill, 2005).

2. Інтервальні тренування (HIIT/Tabata-формат) дозволяють поєднати розвиток аеробної та анаеробної витривалості, що відповідає характеру бальних танців (перемінне навантаження, робота в темпі 120–180 ударів/хв.) (Kilen et al., 2015).

3. Танцювальні функціональні комплекси (комбінації рухів з латини й стандарту без партнера, з фокусом на поствурі та ритмі) підвищують витривалість у «танцювально-специфічному» контексті, дозволяючи вивчати правильне дихання, ритмічний розподіл зусиль й утримання ліній у фазі втоми.

Показники ефективності: зростання часу виконання без перерви, зниження частоти серцевих скорочень у фазі відновлення, поліпшення стабільності техніки під час контрольних танцювальних симуляцій.

Технічна й хореографічна підготовка. Цей напрям охоплює відпрацювання базових рухів, освоєння складних комбінацій, забезпечення точності, ритмічності та координації в парі. Особливу увагу приділяють техніці ведення, поствурі, вивченню суддівських вимог та відпрацюванню артистичної інтерпретації образу. Навчально-тренувальний процес будується з урахуванням особливостей європейської (стандарт) та латиноамериканської програм.

Хореографічна підготовка також включає:

- вивчення змагальних композицій;
- адаптацію програми до музичного супроводу;
- репетиції з урахуванням просторової орієнтації;
- роботу над виразністю та сценічністю.

Психологічна підготовка. Успіх на змаганнях значною мірою залежить від здатності спортсмена зберігати емоційну стабільність, концентрацію уваги та впевненість. Із цією метою застосовують:

- візуалізацію виступу;
- техніки релаксації й дихання;
- позитивне самонавіювання;
- індивідуальні консультації зі спортивним психологом.

Регулярне включення психотренінгів до циклу тренувань сприяє формуванню змагальної впевненості та підвищує витривалість до стресових чинників.

Підготовка до змагань. Заключний етап тренувального процесу (передзмагальний період) передбачає:

- зниження загального обсягу навантажень;
- шліфування техніки та хореографії;

- моделювання конкурсних виступів;
- адаптацію до ритму змагання (чергування виступів, час на підготовку);
- роботу над деталями образу: костюм, міміка, контакт з публікою.

Отже, спортивна бальна хореографія є складним інтегрованим видом діяльності, який потребує комплексного підходу до підготовки спортсменів. Її специфіка полягає в поєднанні фізичного навантаження, технічної майстерності, хореографічної виразності та психологічної готовності до змагального стресу.

Основні положення, на які потрібно звертати увагу під час тренувального процесу та підготовки змагань:

- ефективна тренувальна діяльність у бальній хореографії має бути структурованою, періодизованою та адаптованою до індивідуальних особливостей спортсменів;
- міжнародні стандарти (зокрема вимоги WDSF) формують чіткі критерії до технічної, фізичної та артистичної підготовленості, які мають бути враховані при формуванні тренувальних програм;
- підготовка до змагань потребує зміни пріоритетів: зменшення загального навантаження, посилення відпрацювання конкурсних програм, психологічного налаштування і моделювання змагальних умов;
- включення психотренінгів, візуалізації та індивідуального коучингу до програми підготовки підвищує впевненість і стабільність результатів спортсменів.

Практичні рекомендації щодо адаптації запропонованих методів тренування для різних рівнів підготовки спортсменів у спортивно-бальних танцях. Означені в дослідженні методичні підходи до тренувального процесу є ефективними, однак для їх успішної реалізації важливо застосовувати гнучкий підхід, адаптований до рівня підготовки спортсменів. З урахуванням цього пропонуються конкретні рекомендації для різних кваліфікаційних груп:

1. Початковий рівень (діти / новачки, 1–2 роки занять).

Мета: розвиток загальної фізичної бази, формування базових навичок техніки й ритміки, мотивація.

Рекомендації:

- замість повноцінної періодизації використувати спрощені мікроцикли з 2–3 акцентами на тиждень;
- зосередитись на ігрових формах фізичної підготовки, базових вправах на координацію, витривалість і гнучкість;
- вивчати скорочені версії базових фігур із поступовим ускладненням;
- використовувати візуальні й музичні засоби навчання (дзеркала, відео, ритмічні вправи з метрономом);
- психологічну підготовку інтегрувати у формі позитивної підтримки, вправ на увагу та уяву.

2. Середній рівень (спортсмени категорій E–D–C).

Мета: зміцнення фізичної форми, ускладнення технічного арсеналу, підготовка до локальних змагань.

Рекомендації:

- застосовувати базові принципи мезоциклу (3–4 тижні з домінуючою метою: техніка / витривалість / композиція);
- залучати елементи самоконтролю й самостереження (виконання комбінацій під камеру, ведення танцювального щоденника);
- включати прості психотренінги (візуалізація успішного виступу, аутотренінг);
- працювати над сценічністю й образністю за допомогою рольових і танцювальних етюдів.

3. Вищий рівень (категорії B–A–S, збірники, конкурсанти).

Мета: досягнення пікової форми, точність, стабільність результатів, змагальна психологія.

Рекомендації:

- повноцінна реалізація макро- та мезоциклів із чіткою структурою навантажень;
- включення тренувань у змагальному режимі, симуляції турнірів, робота у фулл-дресі;
- індивідуальна робота з коучем або спортивним психологом (робота з тривожністю, саморегуляція);
- акцент на точну відповідність WDSF-критеріям оцінювання;
- упровадження цифрового аналізу техніки (відео- та сенсорна діагностика рухів).

Загальні поради з адаптації:

- використовувати модульний підхід: кожен метод має мати «базову», «просунуту» й «змагальну» версію;
- навантаження регулювати через тривалість, інтенсивність і складність, а не лише через повторення;
- підготовка має бути цілеспрямованою, але емоційно комфортною — особливо для молодших вікових груп.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє сформулювати обґрунтовані висновки щодо ефективності комплексного підходу до підготовки спортсменів у спортивній бальній хореографії. На основі аналізу структури тренувального процесу, моделей мікро- та мезоциклів, а також практичної апробації методичних підходів визначено, що систематичне поєднання фізичної, технічної, хореографічної та психологічної підготовки забезпечує:

1. Поліпшення фізичних показників (на 15–25 %): зростання витривалості (вимірювана за результатами танцювальних тестів), стабільність рівноваги (балансові тести), розвиток гнучкості (тест «нахил уперед»), загальна рухова витонченість.

2. Зростання технічної точності виконання (на 20–30 %): зменшення кількості помилок у виконанні базових фігур, покращення синхронності в парі, відповідність музичному ритму, якість позури та ведення.

3. Значне підвищення психоемоційної стійкості (на 10–20 %): зниження рівня змагальної тривожності (за шкалами Ч. Спілберґера та N. S. Endler), збільшення впевненості у власних діях, підвищення концентрації уваги у змагальних умовах.

4. Оптимізація підготовки до змагань (оцінюється якісно): підвищення стабільності виступів на турнірах (менші розбіжності між кваліфікаційними й фінальними турами), вища готовність до турнірного стресу, покращення сценічної виразності.

Перспективи подальших досліджень. У контексті все більшого визнання спортивної бальної хореографії як висококонкурентного виду спорту постає низка напрямів, що потребують глибшого наукового осмислення та практичного опрацювання:

1. Розробка адаптивних тренувальних програм для різних вікових і кваліфікаційних груп спортсменів, з урахуванням індивідуальних особливостей фізичного та психоемоційного розвитку.

2. Поглиблене вивчення психофізіологічного навантаження в процесі виконання конкурсних програм, з метою оптимізації відновлювальних заходів і запобігання перенапруженню.

3. Інтеграція інноваційних цифрових технологій (відеоаналіз, сенсорні трекери, віртуальна реальність) у систему підготовки спортсменів-танцюристів для підвищення ефективності контролю за технікою рухів та індивідуального прогресу.

4. Оцінювання впливу коучингових методик на психологічну готовність до змагань, форму-

вання впевненості, мотивації та емоційної саморегуляції спортсменів.

5. Міждисциплінарне вивчення взаємозв'язку між художньо-образною, технічною та фізичною складовими виступу, що дозволить розробити комплексні моделі успішного танцювального дуету.

6. Порівняльний аналіз міжнародних систем підготовки, що може стати основою для вдосконалення вітчизняних тренувальних стратегій відповідно до світових практик.

Подальше дослідження цих аспектів сприятиме не лише підвищенню спортивних досягнень, а й збагаченню теоретико-методичних засад танцювального спорту як окремої галузі сучасної спортивної науки.

Список посилань

- Артем'єва, Г., & Мошенська, Т. (2018). Роль і значення хореографії у гімнастичних і танцювальних видах спорту. *Слобожанський науково-спортивний вісник*, 4(65), 32–36. <https://doi.org/10.15391/sns.v.2018-4.005>
- Горбенко, О. В., & Лисенко, А. О. (2023). Особливості методики суддівства змагань із спортивних танців і танцювального спорту. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, 8(168), 36–39. [https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2023.8\(168\).07](https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2023.8(168).07)
- Гриценюк, Р. А. (2021). Формейшн в танцювальному спорті: техніко-композиційні особливості. *Мистецтвознавчі записки*, 40, 83–88. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250351>
- Гусак, Є. (2021). Особливості використання спортивних танців у сфері фізичної культури і спорту. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, 1(129), 27–31. [https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2021.1\(129\).06](https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2021.1(129).06)
- Малиновська, Н. М., Семенова, Н. М., & Шкуреев, К. І. (2024). Розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках. *Культура України*, 83, 75–82. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08>
- Сосіна, В. Ю. (2020). Особливості хореографічної підготовки в спорті. *Dance studies*, 3(1), 72–79. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203958>
- Byczkowska-Owczarek, D. (2019a). Dance as Art and Sport: Physiological and Aesthetic Intersections. *Movement & Society*, 12(3), 22–31.
- Byczkowska-Owczarek, D. (2019b). Performing on the Boundary of Art and Sport: The Case of Competitive Ballroom Dancers. *Czech Sociological Review*, 55(3), 369–392. <https://doi.org/10.13060/00380288.2019.55.3.471>
- Kilen, A., Larsson, T. H., & Bakken, R. (2015). Effects of High-Intensity Interval Training on Performance of Trained Dancers. *Journal of Strength and Conditioning Research*, 29(10), 2834–2841.
- Maksymchuk, B., Palamarchuk, O., Gurevych, R., Gerasymova, I., Fushtey, O., Logutina, N., Kalashnik, N., Kylivnyk, A., Haba, I., Matviichuk, T., Solovyov, V., & Maksymchuk, I. (2020). Studying innovation as the factor in professional self-development of specialists in physical education and sport. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 12(4), 118–136. <https://doi.org/10.18662/rrem/12.4/337>
- Picart, C. J. (2006). *From Ballroom to Dancesport: Aesthetics, Athletics, and Body Culture*. State University of New York Press.
- Radulescu (Martinescu), M., & Ene Voiculescu V. (2024). Challenges and opportunities in optimizing physical training: impact on competitive performances in dance sport, *Annals of "Dunarea de Jos" University of Galati. Fascicle XV, Physical Education and Sport Management*, 1 (pp. 46–53). <https://doi.org/10.35219/efms.2024.1.06>
- Wilmore, J. H., & Costill, D. L. (2005). Physiology of Sport and Exercise. *Human Kinetics*. <https://www.cabidigitallibrary.org/doi/full/10.5555/19991805178>
- World DanceSport Federation (WDSF). (2023). *DanceSport Technical Rules and Regulations*. www.worlddancesport.org

References

- Artemieva, H., & Moshenska, T. (2018). The role and significance of choreography in gymnastics and dance sports. *Slobozhanskyi naukovo-sportyvnyi visnyk*, 4(65), 32–36. <https://doi.org/10.15391/sns.v.2018-4.005> [In Ukrainian].
- Horbenko, O. V., & Lysenko, A. O. (2023). Features of judging methodology in sports dance competitions and dance sport. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*, 8(168), 36–39. [https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2023.8\(168\).07](https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2023.8(168).07) [In Ukrainian].
- Hrytseniuk, R. A. (2021). Formation in dance sport: technical and compositional features. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 40, 83–88. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250351> [In Ukrainian].
- Husak, Ye. (2021). Features of the use of sports dances in the field of physical culture and sports. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*, 1(129), 27–31. [https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2021.1\(129\).06](https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series15.2021.1(129).06) [In Ukrainian].
- Malynovska, N. M., Semenova, N. M., & Shkuryeyev, K. I. (2024). Development of ballroom choreography culture in Ukraine in the 2010s–2020s. *Culture of Ukraine*, 83, 75–82. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08> [In Ukrainian].
- Sosina, V. Yu. (2020). Features of choreographic training in sports. *Dance Studies*, 3(1), 72–79. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203958> [In Ukrainian].
- Byczkowska-Owczarek, D. (2019a). Dance as Art and Sport: Physiological and Aesthetic Intersections. *Movement & Society*, 12(3), 22–31. [In English].
- Byczkowska-Owczarek, D. (2019b). Performing on the Boundary of Art and Sport: the Case of Competitive Ballroom Dancers. *Czech Sociological Review*, 55(3), 369–392. <https://doi.org/10.13060/00380288.2019.55.3.471>. [In English].
- Kilen, A., Larsson, T. H., & Bakken, R. (2015). Effects of High-Intensity Interval Training on Performance of Trained Dancers. *Journal of Strength and Conditioning Research*, 29(10), 2834–2841. [In English].
- Maksymchuk, B., Palamarchuk, O., Gurevych, R., Gerasymova, I., Fushtey, O., Logutina, N., Kalashnik, N., Kylyvnyk, A., Haba, I., Matviichuk, T., Solovyov, V., & Maksymchuk, I. (2020). Studying innovation as the factor in professional self-development of specialists in physical education and sport. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 12(4), 118–136. <https://doi.org/10.18662/rrem/12.4/337>. [In English].
- Picart, C. J. (2006). *From Ballroom to Dancesport: Aesthetics, Athletics, and Body Culture*. State University of New York Press. [In English].
- Radulescu (Martinescu), M., & Ene Voiculescu V. (2024). Challenges and opportunities in optimizing physical training: impact on competitive performances in dance sport, *Annals of “Dunarea de Jos” University of Galati. Fascicle XV, Physical Education and Sport Management*, 1 (pp. 46–53). <https://doi.org/10.35219/efms.2024.1.06>. [In English].
- Wilmore, J. H., & Costill, D. L. (2005). Physiology of Sport and Exercise. *Human Kinetics*. <https://www.cabidigitallibrary.org/doi/full/10.5555/19991805178>
- World DanceSport Federation (WDSF). (2023). *DanceSport Technical Rules and Regulations*. www.worlddancesport.org. [In English].

Надійшла до редколегії 07.02.2025

М. М. Берднік

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

О. М. Широковська

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

І. І. Макарова

старший викладач, кафедра сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

M. Berdnik

senior lecturer, Department of Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

O. Shyrokovska

senior lecturer, Department of Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

I. Makarova

senior lecturer, Department of Modern Choreography and Sports and Recreation Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ТЕХНІКА ВИКОНАННЯ ТА СТРУКТУРА МЕНУЕТУ В ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАКТАТАХ XVIII СТ.

Є. Ю. Сластіна

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
yevheniia_slastina@xdak.ukr.education

Ye. Slastina

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-8817-0391>

Є. Ю. Сластіна. Техніка виконання та структура менуету в танцювальних трактатах XVIII ст.

Дослідження присвячено аналізу техніки виконання та структури менуету на основі танцювальних трактатів XVIII ст. (праць Тауберта, Рамо, Томлінсона та ін.). Актуальність теми зумовлена необхідністю дослідження хореографічної спадщини для розвитку сучасної хореології та побудови теорії хореографічного мистецтва. Аналіз менуету, як академічної основи професійної хореографії, дозволить глибше зрозуміти естетику барокового танцю та його роль у розвитку хореографічного мистецтва. Розглянуто структуру та техніку менуету за першоджерелами XVIII ст., виконано аналіз взаємодії хореографічної та музичної складових, надано оцінку місця менуету в контексті епохи Бароко і його значення в суспільному житті. Висновано, що менует слугував ідеальною формою для навчання танцювальних навичок та заклав основи професійної хореографічної підготовки.

Ключові слова: менует, композиційна побудова, хореографічна лексика, основний крок, хореографічна структура.

Ye. Slastina. Performance technique and the minuet structure in dance treatises of XVIII century

The relevance of this study lies in the necessity for a thorough analysis of the choreographic heritage, the minuet in particular, a hallmark dance form of the XVIII century. Despite its wide prevalence, issues of its origins, evolution, and structural makeup remain insufficiently explored, often resting on XIX-century assumptions made after the dance had fallen out of fashion. Addressing these issues is crucial for the advancement of modern choreology and the construction of a coherent theory of choreographic art.

The purpose of the research is to examine the structure and performance technique of the minuet on the basis of XVIII-century primary sources (the works of Taubert, Rameau, and Tomlinson), and to analyze the interaction between its musical and choreographic components — particularly rhythmic organization and metric counterpoint. It is also important to assess the

minuet's place within the Baroque era and its significance in social life.

The methodology of this article is interdisciplinary, and combines historical, art-historical, and cultural analyses. Central to the study is a close analysis of original XVIII-century treatises to identify commonalities and differences in descriptions of the minuet, its technique, and its role in choreographic culture, thereby constructing an objective account of the dance's evolution.

The results demonstrate that the minuet served as a fundamental tool for teaching dance techniques. Analysis of the primary sources revealed the consistency of its basic steps and formal structure, alongside an evolution from simple patterns to more elaborate variations. The study examined the intricate interplay between musical and choreographic structures, particularly the use of metric counterpoint. It also highlighted the minuet's social function as a symbol of its era, signs of aristocratic identity, and an element of etiquette.

The scientific novelty of the paper lies in its holistic examination of the primary sources, its special emphasis on metric counterpoint and its pedagogical implications, and its identification of directions for future research.

The practical significance lies in providing a valuable resource for choreographers, dancers, and dance historians seeking to reconstruct the dance culture of the XVIII century and gain deeper understanding of the development of dance vocabulary. The article is useful for researchers in related disciplines and for the design of educational curricula.

Conclusions. The minuet is not merely a historical dance but a key phenomenon in the history of choreography. It played a defining role in shaping the dance culture of the XVIII century and laid the groundwork for the subsequent development of choreographic art. A detailed examination of the minuet is essential for understanding the evolution of dance vocabulary, pedagogical principles, and aesthetic ideals of the past.

Keywords: minuet, compositional structure, choreographic vocabulary, basic step, choreographic structure.

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

Актуальність теми дослідження. Сучасний розвиток хореографічного мистецтва й безпосередньо хореології вимагає глибших досліджень стилевих особливостей техніки виконання та композиційної побудови танців попередніх епох, і зокрема барокової хореографії, як академічної основи, з якої почала формуватися система професійної академічної хореографії. Менует у цьому випадку відіграв ключове значення, узагальнивши всі естетичні та виконавські принципи барокового стилю в хореографії.

Актуальність дослідження полягає в тому, щоб глибше зрозуміти естетику й особливості танців барокового періоду. Аналіз техніки та структури допоможе краще усвідомити роль, яку менует відіграв у розвитку танцювального мистецтва. Це дозволить по-новому подивитися та переосмислити розвиток такої важливої для хореографії форми й зрозуміти, яким він був у період свого розквіту.

Постановка проблеми. У сучасному дослідницькому середовищі України приділено мало уваги цій темі, тому для глибшого розуміння процесів, які вплинули на розвиток хореографічного мистецтва, необхідно проводити детальніший аналіз структури танцювальних жанрів давніх танців. Проблематика аналізу хореографічної спадщини епохи Бароко є актуальною, оскільки має безпосередній зв'язок із науковими та практичними завданнями розвитку сучасної хореології. Перші спроби застосування наукового підходу до вивчення хореографії були здійснені італійськими майстрами танцю ще в добу Відродження. Про це свідчать численні теоретичні трактати про філософію та механіку танцювальних рухів. Вивчення генезису хореографічного руху допомагає формуванню науково-теоретичного підґрунтя для системи виразних засобів академічного хореографічного мистецтва і методики його викладання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню менуету та безпосередньо хореографічної лексики у французьких танцях XVII–XVIII ст. присвячена стаття К. А. Максименко (2020). Синтез менуету та інших танцювальних жанрів аналізувала Т. Казначеева (2021). Petri Norpu, Egil Bakka, Anne Fiskvik описали форми менуету (Norpu et al., 2024).

Мета статті — проаналізувати інформацію з хореографічних джерел XVIII ст. стосовно характеристики структури менуету, техніки виконання його основних кроків, композиційної побудови, особливостей манери виконання відповідно до естетичних та музичних принципів епохи Бароко. Дослідження ґрунтується на застосуванні аналітичного методу, що використовується при аналізі першоджерел з хореографії зазначеного періоду та виявленні характерних особливостей хореографічної естетики бароко.

Виклад основного матеріалу дослідження. Менует — одна з найпопулярніших та знакових танцювальних форм в історії хореографії. Він існував у хореографічній культурі протягом кількох століть, тому зазнав багатьох перетворень. Попри свою популярність та довгу історію, інформація про походження менуету, його розвиток, кроки та композиційну побудову все ще залишається недостатньо дослідженою. Певний час уявлення про менует формувалося на традиції, успадкованій з XIX ст., коли менует вже майже не виконували. Тому ці знання були дещо викривленими й недостатньо повними, оскільки мали місце стилістичні нашарування пізніших часів.

Менует є одним з найяскравіших жанрів барокової хореографії. Крім того, він був основою, на якій формувалися принципи системи хореографічної підготовки та виконавської майстерності танцівників.

Важливими джерелами інформації для дослідження менуету у XVIII ст. є книги таких авторів G. Taubert (1717), P. Rameau (1725), K. Tomlinson (1735) в першій половині століття та S. J. Gardiner (1786), G. Magri (1779), J. J. Martinet (1797) у другій його половині.

Дослідженням менуету займалися К. А. Максименко (2020), Т. Казначеева (2021), M. Inglehearn (1998), Tilden Russell (2020), Eduardo Sola Chagas Lima (2020) та ін.

У XVIII ст. танці входили до обов'язкового набору предметів, які мала вивчати будь-яка людина, щоб посісти достойне місце в суспільстві. Значення мистецтва танцю в епоху Бароко чудово характеризує вислів Лоренцо Берніні: «Людина схожа на саму себе тільки в русі».

Менует з'явився в XVII ст., але найбільшої популярності набув у XVIII ст. і став головним придворним танцем та символом епохи Рококо. Він поєднав епохи величі й галантності, Бароко і Рококо. Знання менуету було ознакою освіченості та галантності. Менует був чудовим відображенням вподобань і настроїв свого часу: грайливості, флірту, кокетства. Він міг бути сумним або романтичним.

На теперішній час достеменно невідомо походження менуету. За однією з версій, свою назву він отримав від назви маленьких кроків *pas menu*, які характерні для цього танцю. Курт Закс зауважує, що крок менуету слід починати завжди з правої ноги; він складається з двох кроків *demi-coupe* та двох кроків *pas marche*, які займають два такти музики на $\frac{3}{4}$ (Sachs, 1993).

Менует поєднував дві протилежні особливості: з одного боку, це був строго регламентований жанр, зафіксований у письмових джерелах того часу, з іншого — він припускав наявність імпровізації.

При французькому дворі його виконувала одна пара. Існував *Menuet de la Reine*, який виконували король з королевою, і *Menuet de Dauphin*, що виконував дофін з однією зі знатних дам. Також відомі численні варіації менуету (Taubert, 1717).

На теперішній час існує три найбільш інформативні джерела для вивчення різновидів, схем та техніки виконання кроків менуету, а саме: книга Готфрида Тауберта "Rechtschaffener Tantzmeister" («Справжній танцмейстер», Ляйпциг, 1717 р.), книга Келлома Томлінсона "The Art of Dancing" («Мистецтво танцю», 1735 р.), П'єра Рамо "Le Maître à danser" («Вчитель танців», Париж, 1725 р.). Всі автори використовували систему нотації, створену П'єром Бошаном (1636–1705 рр.), яка була опублікована його учнем Раулем де Фьоме (1653–1709 рр.) у трактаті «Хореографія, або мистецтво запису танцю» (Париж, 1700 р.).

Книга Готфрида Тауберта "Rechtschaffener Tantzmeister" («Справжній танцмейстер», Ляйпциг, 1717 р.) є дуже цінним, майже енциклопедичним джерелом інформації для дослідження хореографії XVIII ст. (Taubert, 1717). У ній ретельно описані та систематизовані принципи

танцювального мистецтва того часу. Її об'єм становить 1231 сторінка. Довгий час книга була малодоступною. Вивченню цієї книги присвячена дисертація Анджеліки Гербес (Gerbes, 1972).

Великий трактат Тауберта містить три частини: теорія, практика та нотації. Перша з них присвячена історії танцю і його місцю в громадському житті, моралі й користі. Друга частина безпосередньо про мистецтво танцю. Третя — «Нотації» з його трактату — є перекладом другого видання книги «Хореографія» Р. Фьоме та частини з «Трактату про каданс» того ж автора. Також вона містить інформацію про якості вчителів танців.

Уся книга спрямована головним чином на опанування одного танцю — менуету. Опис менуету міститься всередині книги та займає центральне місце. Тауберт називає менует найголовнішим танцем, якому варто вчитися. Він не радить витрачати час на вивчення інших танців, а натомість опановувати нові кроки та їхні складні варіації, щоб виконувати менует більш артистично (Taubert, 1717).

На думку Тауберта, всі фізичні рухи є танцем. Він поділяє їх на прозаїчні та поетичні. Прозаїчні рухи — це природні жести й рухи, які мають бути упорядковані відповідно до благородної та раціональної манери і являють собою певний етикет руху. Поетичні рухи — це ті, які виконують під музику.

Тауберт визначає 6 універсальних кроків: *pas ordinaire*, *pas glissé*, *mouvement* (що складається з *plié* та *élevé*), *demi coupe*, *coupé* та *pas grave*. Ці рухи є елементами, на яких побудовані кроки трьох основних танців цього періоду: куранти, менуету та буре. Саме ці три танці описані в розділі «Практика» і є ключовими для вивчення всіх інших танців. Завершується друга частина книги розділом про театральний танець.

Тауберт визначає два види менуету, а саме звичайний та фігурний. Звичайний менует — це ритуал залицання. Він мав стандартну схему та будувався на основному кроці менуету. Книга Тауберта — це перше, а можливо, й єдине повне хореографічне описання звичайного менуету.

Невідомий композитор у 1781 р. описує звичайний менует як танець двох закоханих, які на початку танцю вітають Амура. Вони хитро ставляться одне до одного: подають одне одному

руку, потім розлучаються, докоряють і нарешті подають дві руки, відновлюючи свою любов, і знову вітаються на знак примирення.

Фігурний менует — це звичайний менует, ускладнений за допомогою введення варіацій кроків.

Тауберт у своїй книзі описує: основний крок менуету, 5 фігур звичайного менуету, положення рук, подачу рук, техніку володіння капелюхом і повний танець.

Відмінність книги Тауберта полягає в тому, що він описує лише основні кроки головних танців у їхній простій формі, а інші кроки подаються йому по мірі того, як вони трапляються у варіаціях менуету.

У трактаті Тауберта вперше знаходимо твердження, згідно з яким назва менуету походить від *pas menu*, тобто маленьких кроків, хоча в описах Тауберт ніде не зазначає, що основний крок має бути меншим за інші. Навпаки, є уточнення, що крок *pas de bourrée* (або *fleuret*) треба виконувати дуже крихітним. Можливо, це свідчить про загальну манеру виконання маленьких кроків у менуеті. Тауберт описує чотири варіанти кроку менуету:

- *pas de menuet un seul mouvement*;
- *pas de menuet en fleuret*;
- *pas de menuet à deux mouvements*;
- *pas de menuet à trois mouvements*.

Звичайний крок менуету (*pas de menuet à deux mouvements*), за Таубертом, складається з 4 окремих кроків, які відповідають одному танцювальному такту або двом музичним тактам на 3/4. При цьому перший крок займає дві долі, другий крок — одну долю, третій — дві долі, а четвертий — одну.

Крок *pas de menuet à deux mouvements* трапляється у всіх п'яти фігурах менуету, які описує Тауберт, і, на його думку, є досконалим. Описаний ним крок *pas de menuet en fleuret* в інших джерелах фігурує під назвою *pas de menuet à deux mouvements*. Кроки *pas de menuet un seul mouvement* та *pas de menuet à trois mouvements* Тауберт вважає недосконалими.

Тауберт описує п'ять фігур менуету й вказує кількість кроків менуету в кожній з них:

- вступ до менуету (складається з 5 кроків);
- основна фігура Z (складається з 6 кроків);

- подача правих рук (6 кроків);
- подача лівих рук (6 кроків);
- подача обох рук (7 кроків).

Таким чином, загальна кількість складає 30 кроків. У книзі Тауберт не подає мелодію для менуету. Загальна кількість тактів має становити 60 для музики на $\frac{3}{4}$ та 30 — для 6/4. Зважаючи на те, що фігури мають різну кількість тактів, знайти музику відповідної до фігур Тауберта структури за кількістю тактів дуже складно.

Основна фігура менуету має вигляд літери Z. На думку Тауберта, спочатку ця фігура мала вигляд цифри 8, згодом вона змінилася на зворотну літеру S, а пізніше стала схожа на цифру 2.

Менует мав імпровізаційні елементи в межах певної структури. Одним з елементів була кількість повторів основної фігури у вигляді літери Z. Тауберт зауважує, що основну фігуру треба виконувати на початку танцю від 2 до 4 разів, а в кінці, між 4 і 5 фігурою, повторювати 1–2 рази або взагалі не виконувати. Надмірна затягнутість танцю в кінці внаслідок повторів свідчить, на його думку, про невміння партнера продемонструвати свою майстерність відразу, і він у такому випадку зловживає увагою дами.

Інші фігури також могли бути змінені. Наприклад, у першій фігурі (вступ) після двох реверансів виконавці могли відійти у верхню ліву частину зали або в нижню праву й звідти почати наступну фігуру; або залишитися на місці й зробити паузу, яка дорівнює одному кроку менуету; або зробити замість паузи крок назад чи вбік, повернувшись на ті місця, з яких починали виконання реверансів. Також можна було звичайними кроками провести даму на середину танцювальної зали й дати їй можливість розпочати основну фігуру на власний розсуд.

Тауберт вказує, що деякі виконавці під час переміщення вели даму, використовуючи тільки кроки вперед, деякі — тільки бокові кроки з правої ноги, навіть коли рухалися вперед та назад; деякі використовували кроки вперед, назад і вбік.

Також Тауберт надає можливі варіанти заміни основного кроку менуету в певних місцях, які виконавці могли використовувати, імпровізуючи. Найбільш сприятливими місцями для виконання можливих варіацій кроків є початок

малюнка основної фігури та її кінець, тому що є достатньо простору для виконання й добре видно партнера, що дозволяє узгодити кроки.

Тауберт у своїй книзі дуже ретельно описав подачу рук та їхні рухи. Він зазначив, що кавалер має зняти капелюх перед тим, як збирається подати руку дамі, тобто це є певним знаком поваги до дами та сигналом про наміри кавалера. Як знак згоди дама підіймає праву руку. Кавалер під час танцю може тримати руку дами як зверху, так і знизу. Руки дами не мають бути дуже викривленими та напруженими. Кавалери могли відпускати руку дами після того, як виводили її на центр танцювальної зали. Або могли продовжувати тримати її, виконуючи два чи три кроки менуету по колу вправо або вліво.

Фігурні менуети, на відміну від звичайних, включали більшу кількість різноманітних кроків та їхніх варіацій. Тауберт присвячує кілька глав своєї книги опису цих варіацій. Цей розділ книги є керівництвом зі створення фігурного менуету зі звичайного. На його думку, варіація — це коли танцівник навмисно відхиляється від звичайної фігури та основного кроку й виконує більш технічно складні послідовності кроків.

Фігурні менуети публікувалися зазвичай у збірниках танців, а не в посібниках з хореографії, і були поставлені на певну музику. Тауберт перелічує найбільш відомі з них на той час: *Menuet d'Anjou*, *Menuet de l'Amour*, *Menuet de Dauphin*, *Menuet de Berlin*, *Menuet d'la Princesse de Hannover*, *Menuet Alcide*, *Menuet d'Espagne*, *Menuet en quatre en huit*.

В описах менуету інші автори зазначають, що змінювати основний крок менуету можна за допомогою додавання таких кроків, як *contretemps de menuet*, *balance*, *pas grave* (Rameau, 1725). Тауберт пише про те, що додавати можна майже всі кроки, які є у французькому театральному та побутовому танці. Також він вказує, де саме та які кроки можна змінити і яким чином це робити.

Трактат Тауберта є єдиним керівництвом, у якому представлена така велика кількість варіацій кроків для імпровізування, а також рекомендацій щодо їх застосування та перетворення звичайного менуету на фігурний. Фігурний менует поєднує всі можливі кроки театального та

бального, або, як його ще називали, камерного танцю. На думку Тауберта, фігурний менует є ключем до вивчення хореографії. Він може бути настільки сильно наповнений різноманітними віртуозними варіаціями та прикрасами, що сам крок менуету може трапитися лише кілька разів.

Більшість варіацій кроків призначені для чоловіків, і зовсім невелика кількість — для дам, що свідчить про обмежену роль дами в танці та концентрацію основної глядацької уваги на чоловічій партії. Справжньою прикрасою жінки Тауберт вважає скромність. Вона не має змагатися у виконанні рухів ногами, тим більше довга спідниця їх все одно закриває.

Тауберт згадує тільки *balancé* та *contretemps* як можливі кроки для варіацій дами. Також дама має тримати стопи та коліна розведеними назовні, спина — пряма, плечі та грудна клітина — розкриті. Голова під час підйомів трохи повертається спочатку в один бік, потім в інший, що значно підвищує витонченість дами. *Contretemps* вона має виконувати за такими ж правилами, що й кавалер, але більш стримано, без великих *battements* та стрибків.

Інша важлива книга з вивчення менуету належить відомому майстру танців П'єру Рамо. У посібнику "Le Maître à danser" («Вчитель танців», Париж, 1725 р.) автор зібрав, систематизував та описав рухи, кроки, структуру і стиль виконання танців того часу (Rameau, 1725). Також кілька розділів присвячені правилам етикету на Королівському балу.

Королівський бал був центральною подією придворного життя, а менует посідав головне місце, тому правила виконання менуету були еталоном етикету для всіх суспільних урочистостей. На Королівському балу могли бути присутні лише представники знатних родин. Центральне місце в бальній залі займав король поряд з оркестром, і з цього ж місця він починав танцювати. Всі інші, хто допускався в коло придворних осіб, починаючи з принців, розміщувалися по колу в суворій відповідності до рангів. Найбільш знатні особи знаходились ближче до короля. Дами сиділи у внутрішньому колі, а кавалери за ними, утворювали зовнішнє.

Починався бал виконанням бранлю, у якому брали участь усі присутні на чолі з королем

і королевою в першій парі, за ними — всі інші. Після кількох бранлів або гавоту король і королева виконували танець на одну пару. Спочатку це була куранта, потім її замінив менует. Під час виконання королем менуету (*Menuet de la Reine*) всі присутні стояли. Після закінчення всі сідали на свої місця. Далі менует виконував принц зі знатною дамою (*Menuet de Dauphin*), і так по черзі всі охочі в послідовності, відповідно до рангів. Вміння танцювати менует свідчило про вихованість, знання придворного етикету, манеру тримати себе й галантність щодо партнера. Крім того, це була можливість представити себе перед королем і всім двором. Зважаючи на це, всі присутні висловлювали бажання виконати менует, що займало велику частину балу.

Опису менуету Рамо присвятив 5 глав своєї книги — з 21-ї по 25-ту. Згідно з дослідником, спочатку були звичайні менуети, пізніше з'явилися фігурні та як їхній різновид — пасп'є (Rameau, 1725).

У своїй книзі він описує виконання звичайного менуету. Він складався з фраз по 8 або 12 тактів і будувався на різних варіантах основного кроку. Базовим елементом кроку менуету Рамо називає *demi-coupré*, зауважуючи, що виконувати його треба обов'язково, починаючи з *plié*.

Крок менуету займав два тридольні такти: перший — каденція, або основний, другий — контркаденція, або допоміжний. Починається крок на основний такт. Перед кроком слід робити *plié* (виконується на останній рахунок допоміжного такту).

Рамо ретельно описує спосіб виконання кроку менуету вперед та вліво. Він не подає розлогого опису кроку менуету назад і вправо, лише загальні зауваження. Крок вправо він називає *pas de menuet ouverte*, тобто відкритий.

Згідно з Рамо, крок менуету складається з 4 кроків: перший крок — *demi-coupré* з правої ноги; другий крок — *pas marché* на ліву ногу; третій крок — *pas marché* на праву ногу (кроки *pas marché* виконуються на півпальцях і витягнутих ногах). В кінці другого кроку *pas marché* слід виконати *plié* на правій нозі; четвертий крок — *demi-coupré échappé* (прохідне).

Рамо вказує, що цей крок був доволі складним, тому не набув широкого розповсюдження.

Більш популярним був наступний: перший крок — *demi-coupré* з правої ноги; другий крок — *demi-coupré* з лівої ноги; третій крок — *pas marché* на праву ногу; четвертий крок — *pas marché* на ліву ногу.

Музично кроки розподіляються таким чином: перша та друга долі першого такту — *demi-coupré*; третя доля першого і перша доля другого такту — *demi-coupré*; друга та третя долі другого такту — *2 pas marché*.

Після другого *demi-coupré* перед *pas marché plié* не виконується. При виконанні рухів слід тримати коліна та стопи у виворотному положенні. Підійматися треба доволі високо, щоб встигали витягуватись коліна після *plié*.

Схема звичайного менуету складається з наступних частин:

- вступна частина;

Починається менует з двох реверансів, які зазвичай виконують перед танцем. Далі виконують один крок менуету до свого місця і два з просуванням вперед. Потім кавалер виконує один крок менуету назад, пропускаючи даму вперед, а дама, у свою чергу, виконує крок менуету вперед і стає перед партнером. Далі виконують крок менуету вправо.

- головна фігура або фігура Z менуету повторюється 5 або 6 разів;
- подача правої руки. Подача руки відбувається на рівні грудей, виконуючи при цьому ціле коло;
- подача лівої руки. Відбувається так само, рухаючись по колу;
- головна фігура повторюється 3, 4 рази;
- подача двох рук, виконуючи одне або два кола;
- реверанс.

Коли звичайна форма менуету добре засвоєна й виконавці досягли впевненого та невимушеного виконання, основну схему можна було змінювати й доповнювати прикрасами, які являли собою комбінації інших кроків. Опису додаткових кроків присвячено 23-й розділ.

Рамо рекомендує додавати *jetté échappé* після виконання одного кроку менуету й чергувати їх. За описом, цей крок є подібним до *pas coupré*, але при проходженні через першу позицію треба

виконати невеликий підскок. Його можна додавати в будь-які моменти під час танцю, де зручно виконувати, наприклад перед подачею руки або під час проходу повз одне одного. Однак не слід застосовувати цей елемент надто часто.

Ще однією прикрасою був *contretemps*. Здебільшого його виконували у фігурних менуетах і пасп'є. Рамо описує три його різновиди. Манера виконання мала бути м'якою, витриманою, без зайвого підстрибування, щоб танець залишався ніжним і витонченим. Виконувати його треба після кроку менуету.

У книзі Рамо роботі рук присвячено 24-й розділ. Руки мали бути витягнуті та природні, розміщуватись по боках корпусу, майже біля стегон, трохи вивернуті назовні.

Рамо подає графічні зображення положень рук відповідно до певних положень ніг під час виконання основного кроку менуету. Аналізуючи зображення, можна сказати, що пальці рук знаходяться в природному положенні, при цьому великий палець наближено до вказівного. Під час рухів руки не підіймаються вище талії, лікті трохи відведені від корпусу вбік, руки від плечей до ліктів залишаються весь час в одному положенні.

Під час виконання основного кроку менуету руки рухаються по колу: спочатку вниз, потім через центр вгору, не вище талії, і вбік. Цей плавний і безперервний рух супроводжує кожен крок менуету.

Руки рук стосуються тільки танцю кавалерів. У дам, крім подачі, вони залишаються нерухомі, лише плечима можна було доволі стримано підкреслювати опозицію або трохи нахилити голову, вітаючи партнера. Руки дам також знаходились збоку біля стегон, тримаючи спідницю великим і вказівним пальцями.

При виконанні менуету партнери мають весь час природним чином повертати голову одне до одного. Кавалер тримає руку дами низу, дама — зверху.

Книга Келлома Томлінсона "The Art of Dancing" («Мистецтво танцю», 1735 р.) містить опис кроків та фігур барокових танців. Менуету присвячена друга частина книги (Tomlinson, 1735).

Томлінсон подає чотири різновиди кроків менуету:

- перший він називає англійський крок. Він складається з *pas de bourrée* та *demi-coupe*;
- другий складається з *pas de bourrée* та *demi-jeté*;
- третій — французький крок — *demi-coupe* та *pas de bourrée*;
- четвертий — *pas de menuet à trois mouvements*. Він відрізнявся тим, що, на відміну від інших, до яких входило два *mouvements*, у ньому було три.

Основний крок менуету має, згідно з описом Рамо, наступну схему:

- на кінець такту виконати *plié*;
- на першу долю першого такту — *demi-coupe* правою ногою вперед;
- на другу — *plié* на правій нозі;
- на третю — *demi-coupe* вперед лівою ногою;
- на першу долю другого такту — крок вперед правою ногою;
- на другу — *plié* на правій нозі;
- на третю — *demi-coupe* лівою ногою вперед.

Схема кроків у книзі С. Дж. Гардінера "A definition of Minuet-dancing, rules for behavior in company" («Визначення менуету, правила поведінки в компанії», 1786 р.) (Gardiner, 1786) збігається з описами в Келлома Томлінсона.

Наприкінці XVIII ст., у 1797 р., була видана книга майстра танцю Мартіне «Нарис про базові принципи мистецтва танцю» (Martinet, 1797). На думку дослідника, танець розвиває вміння представляти себе, виховує впевненість у рухах, грацію та виправляє природні недоліки тіла. Крім того, він впливає на характер, покращуючи емоційний стан людей, схильних до смутку та меланхолії (там само, с. 13–17). Згідно з Мартіне, танець буває двох жанрів, а саме серйозний та веселий. Такі танці, як звичайний і фігурний менует (*Menuet de la Cour*, *Menuet de Dauphin*), прості та фігурні пасп'є Мартіне відносить до серйозного жанру. До веселого жанру він зараховує такі танці, як балети, *entrées* та характерні танці. Характерними танцями він називає: *l'arlequine*, *la matelotte*, *le branle*, *la bourée*, *la gigue*, *la gavotte*, *les tricotées de Paris*, *le rigodon*, *la périgourdine*, *le congo*, *la valse*, *l'allemande*, контрданси.

У цей час менует вже втрачає свою популярність, і його продовжували вивчати тільки як

тренувальні вправи для виховання витонченості, м'якості та чіткості в рухах тіла (там само, с. 42).

Крок менуету в цей час займав 2 такти музики на $\frac{3}{4}$ і виконувався на 6 долей. Відповідно до описів у книзі Мартіне, крок менуету можна виконувати вперед, вправо та вліво. Мартіне зазначає, що кроки вбік треба робити до половини другої позиції, приблизно на відстань 15 см. Можна припустити, що кроки в четверту позицію також слід виконувати на таку саму відстань, тобто просування під час виконання кроків дуже незначне. Вихідне положення — третя або п'ята позиція, права нога попереду, голова й корпус прямі.

Крок менуету вперед:

- *plié*;
- крок вперед правою ногою;
- *plié*.

Крок вперед лівою ногою:

- два кроки вперед на прямих ногах.

Крок менуету вправо:

- *plié*;
- крок вправо до половини другої позиції;
- *plié* у третій позиції, ліва нога позаду;
- крок на ліву ногу назад;
- два кроки вправо на прямих ногах, правою ногою в другу та лівою в третю позицію назад.

Крок менуету вліво:

- *plié*;
- крок правою ногою вперед у четверту позицію, ліва нога при цьому підтягується в першу позицію з прямими колінами;
- *plié*;
- крок лівою ногою в другу позицію вліво;
- два кроки вліво на прямих ногах, спочатку правою ногою в третю позицію назад, потім лівою ногою в другу позицію.

Як видно з опису, перші два кроки — це кроки *demi-couvé*, замість цього Мартіне вживає такі терміни, як *pliez* та *glissez*. Інші два кроки на прямих ногах він називає *pas marchés*.

Якщо проаналізувати музичні нотації та хореографічну побудову менуетів, виявляються певні суперечності. Для менуету характерне поєднання симетрії та асиметрії у взаємодії хореографії й музики. Це стосується невідповідності музичних акцентів хореографічним при виконанні основного кроку. Так, наприклад, у музиці

на $\frac{3}{4}$ перша доля є сильною, а дві наступні — слабкі. Виконання основного кроку менуету займає два такти. Сильні й слабкі долі у двох тактах музики чергуватимуться наступним чином:

Сильна — слабка — слабка Сильна — слабка — слабка

або:

С с с С с с

Хореографічні акценти чергуються так:

Сильна — слабка — Сильна Сильна — Сильна — слабка

або:

С с С С С с

При виконанні основного кроку хореографічні акценти дещо відрізняються, у результаті виникає метричний контрапункт або поліфонія; це створює ефект мерехтіння пульсів і складається враження, що виконавець рухається не те щоб всупереч музиці, але й не зовсім з нею (Mattheson, 1737, с. 109). Кроки ніби відриваються від метричної пульсації музики й створюють свій акцентний рельєф. Від цього виникає враження помірної повітряності виконання.

Музична структура менуетів часто має неквадратну побудову. Такти можуть групуватись у фрази по 3, 5, 7. Основний крок менуету вимагає музичних фраз з парною кількістю тактів (Richelet, 1681, с. 567), тому виникає питання, яким чином співвідносяться неквадратні музичні фрази з двотактним виконанням основного кроку. Томлінсон у своїй книзі «Мистецтво танцю» пише, що для танцівника важливіше орієнтуватись на двотактність виконання основного кроку менуету, ніж хвилюватись про зв'язок музики й руху на високому рівні їхніх взаємовідносин. Таким чином, поєднання регулярних та нерегулярних структур викликає відчуття вибагливості й позбавляє регулярну хореографічну ритміку монотонності, а багаторазові повтори в менуетах компенсують нерегулярність музичних фраз. Разом музика й хореографія перетинаються і створюють перехресний рельєф метричної пульсації, завдяки чому загальна картина сприйняття стає складнішою, утворюється відчуття багатоплановості та неоднозначності, що пробуджує фантазію й уяву.

Рухи рук і ніг працюють, доповнюючи одне одного, і складають компліментарну ритміку,

утворюючи цікавий візуально-ритмічний малюнок, коли на противагу чіткій та точній роботі ніг руки виконують плавні, м'які рухи, які ніби виводять лінії скрипкового смичка (Taubert, 1989, с. 111).

Висновки. Проведене дослідження дозволило здійснити глибокий аналіз інформації, отриманої з хореографічних джерел XVIII ст., що є важливим для розуміння еволюції хореографічного мистецтва. Зокрема, було досліджено структуру менуету, техніку виконання його основних кроків, принципи композиційної побудови, а також особливості манери виконання, що були тісно пов'язані з естетичними та музичними канонами епохи Бароко.

Опису цього танцю автори приділяли особливу увагу. Маючи різноманітні форми від простої до складної, він забезпечував можливість поступового вивчення й удосконалення технічної майстерності та був ідеальною формою для системи хореографічної підготовки танцівників. Можна сказати, що вивчення менуету є одночасно як основою, так і вершиною хореографічної майстерності того часу.

Аналіз першоджерел виявив певні розбіжності в описах техніки виконання кроків менуету в різних авторів. Це явище можна пояснити кількома факторами. З плином часу танцювальне мистецтво неминуче зазнавало змін. Техніка, стиль і манера виконання танців могли трансформуватися під впливом нових тенденцій, моди та естетичних уподобань. Тому не дивно, що автори, які жили та працювали в різні періоди XVIII ст., могли фіксувати дещо відмінні підходи до виконання менуету. Крім того, кожен танцювальний майстер був не лише носієм традиції, але й творчою особистістю. Вони могли мати власне бачення танцю, свої методи навчання та інтерпретації рухів. Ці індивідуальні відмінності знаходили відображення в їхніх працях, що й спричиняло розбіжності в описах.

Попри певні розбіжності, книги таких авторів, як Готфрід Тауберт, П'єр Рамо, Келлом Томлінсон та Мартіне, є надзвичайно цінними джерелами інформації для сучасних дослідників. Вони містять детальні відомості про:

- **структуру менуету:** опис фігур, їх послідовність, правила композиційної побудови танцю;
- **композиційну побудову:** принципи організації танцювального простору, взаємодію між партнерами;
- **хореографічну лексику:** термінологію, назви кроків, опис рухів;
- **особливості музичного супроводу менуету:** ритм, темп, музичні фрази.

У своєму поєднанні протилежностей, багатшаровості, різноманітності, порушенні правил та одночасному слідуванні строгим формам менует повністю відповідає стилістичним особливостям епохи Бароко.

Дослідження менуету на основі першоджерел XVIII ст. має важливе значення для сучасної хореографії. Воно дозволяє розширити наше розуміння історії танцю, побачити його еволюцію та зв'язок з культурними процесами. Знання історичної спадщини є джерелом натхнення для сучасних хореографів, які можуть використовувати елементи старовинних танців у своїх постановках. Вивчення техніки виконання менуету також може допомогти сучасним танцівникам удосконалити свою майстерність, розвинути координацію, грацію та виразність рухів. Дослідження менуету може бути корисним не лише для хореографів, але й для музикантів, істориків, культурологів, оскільки танець є синтезом різних видів мистецтва та культурних явищ.

Таким чином, дослідження менуету на основі першоджерел XVIII ст. є важливим внеском у розвиток хореології та сприяє глибшому розумінню еволюції танцювального мистецтва.

Список посилань

- Максименко, К. А. (2020). Хореографічна лексика у французьких музично-сценічних постановках XVII–XVIII століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 157–161.
- Казначеева, Т. О. (2021). О. І. Самойленко, С. В. Осадча, А. Д. Черноіваненко, & К. І. Майденберг-Тодорова (Ред.). *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність*. Одеська національна академія ім. А. В. Нежданової; ГО «Музикознавці України у світовій культурі». <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2022/05/tezy2021.pdf>
- Gardiner, S. J. (1786). "A definition of Minuet-dancing, rules for behavior in company". Gale Ecco, Print Editions.

- Gerbes, A. R. (1972). *Gottfried taubert on social and theatrical dance of the early XVIII century* [Dissertation, The Ohio State University].
- Hoppu, P., Bakka, E., & Fiskvik, A. (Eds.) (2024). *The Nordic minuet. Royal fashion and peasant tradition*. OpenBook Publishers <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0314.pdf>
- Martinet, J. J. (1797). *Essai, ou Principes Élémentaires de l'Art de la Danse*. Lausanne.
- Mattheson, J. (1737). *Kern melodischer Wissenschaft*. Verlegts Christian Herold.
- Rameau, P. (1725). *Le Maître à danser*. Paris.
- Richelet, C. P. (1681). *Dictionnaire François*. Paris.
- Sachs, C. (1933). *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin.
- Taubert, G. (1717). *Rechtschaffener Tanzmeister*. Leipzig.
- Taubert, K. (1989). *Das Menuett: Geschichte und Choreographie*. Zürich.
- Tomlinson, K. (1735). *The Art of Dancing*. Printed for the author.
- Inglehearn, M. (1998). *Minuet in the late XVIII century: Including a Reprint of S.J.Gardiner's A Dancing Master's Instruction Book of 1786*. London.[In English].
- Magri, G. (1779). *Trattato Teorico-Prattico di Ballo*. Napoli. [In Italian].
- Eduardo Sola Chagas Lima (2020). *Metrical Dissonances in the Baroque Minuet: Theory and Practice*. Lacombe. [In English].
- Tilden Russell (2020). *Dance Theory: Source Readings from Two Millenia of Western Dance*. Oxford University Press. [In English].

References

- Maksymenko, K. A. (2020). Choreographic vocabulary in French musical and stage productions of the XVII and XVIII centuries. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 157–161. [In Ukrainian].
- Kaznacheieva, T. O. (2021). O. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, A. D. Chernoivanenko, & K. I. Maidenberh-Todorova (Eds.). *The Phenomenon of the School in Musical Performance and Musicology: History and Modernity*. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy; NGO "Musicologists of Ukraine in the World Culture". <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2022/05/tezy2021.pdf> [In Ukrainian].
- Gardiner, S. J. (1786). "A definition of Minuet-dancing, rules for behavior in company". Gale Ecco, Print Editions. [In English].
- Gerbes, A. R. (1972). *Gottfried taubert on social and theatrical dance of the early eighteenth century* [Thesis, the Ohio State University]. [In English].
- Hoppu, P., Bakka, E., & Fiskvik, A. (Eds.) (2024). *The Nordic minuet. Royal fashion and peasant tradition*. OpenBook Publishers. <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0314.pdf> [In English].
- Martinet, J. J. (1797). *Essai, ou Principes Élémentaires de l'Art de la Danse*. Lausanne. [In French].
- Mattheson, J. (1737). *Kern melodischer Wissenschaft*. Verlegts Christian Herold. [In German].
- Rameau, P. (1725). *Le Maître à danser*. Paris. [In French].
- Richelet, C. P. (1681). *Dictionnaire François*. Paris. [In French].
- Sachs, C. (1933). *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin. [In German].
- Taubert, G. (1717). *Rechtschaffener Tanzmeister*. Leipzig. [In German].
- Taubert, K. (1989). *Das Menuett: Geschichte und Choreographie*. Zürich. [In German].
- Tomlinson, K. (1735). *The Art of Dancing*. Printed for the author. [In English].
- Inglehearn, M. (1998). *Minuet in the late XVIII century: Including a Reprint of S.J.Gardiner's A Dancing Master's Instruction Book of 1786*. London.[In English].
- Magri, G. (1779). *Trattato Teorico-Prattico di Ballo*. Napoli. [In Italian].
- Eduardo Sola Chagas Lima (2020). *Metrical Dissonances in the Baroque Minuet: Theory and Practice*. Lacombe. [In English].
- Tilden Russell (2020). *Dance Theory: Source Readings from Two Millenia of Western Dance*. Oxford University Press. [In English].

Надійшла до редколегії 28.01.2025

Є. Ю. Сластіна

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

Ye. Slastina

lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ГРИМЕРНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ: ТЕРМІНОСИСТЕМА СЬОГОДЕННЯ

О. П. Хомуতেцька

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

О. Khomutetska

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-9109-1638>

О. П. Хомуতেцька. Гримерне мистецтво в Україні: терміносистема сьогодення

Гримерне мистецтво відіграє важливу роль у кіно, театрі, моді та телебаченні, відображаючи розвиток технологій і зміну мистецьких підходів. Сучасна термінологія гриму активно формується під впливом глобалізації, технологічних інновацій та міждисциплінарних взаємодій. У статті розглянуто основні групи термінів, їхні джерела, адаптацію й трансформацію під впливом англомовних запозичень, технічного прогресу та регіональних особливостей. Проаналізовано проблеми стандартизації професійної лексики та її відображення у вітчизняних словниках і навчальних програмах. Акцентовано на необхідності створення україномовних глосаріїв, які враховували б як традиційну, так і сучасну термінологію. Дослідження сприяє осмисленню лінгвістичних та історичних аспектів гримерної лексики й забезпеченню ефективної комунікації в галузі.

Ключові слова: *термінологія, кіногрим, гримерне мистецтво, український кінематограф, словник, професійна лексика.*

О. Khomutetska. Makeup art in Ukraine: contemporary terminological system

The purpose of the article is to analyze the existing terminology of makeup art, its usage and dissemination, identify its key characteristics, problematic aspects, and gaps, as well as develop recommendations for its systematization and improvement. The study takes into account modern trends in makeup artistry, technological innovations, and the needs of the professional environment. This will contribute to the development of the field, the improvement of educational programs, the facilitation of professional communication, and the enhancement of the integration of Ukrainian makeup artistry into the global context.

The methodology is based on a comprehensive approach that combines **analysis and synthesis** of scientific papers, dictionaries, textbooks, and other sources to evaluate the existing terminology, as well as the **comparative method** to correlate Ukrainian terms

with their English counterparts. **Empirical methods** (expert surveys and interviews with professional makeup artists) were used to identify problems in the use of terminology, along with **content analysis** of educational programs, professional publications, and instructions for makeup products and equipment. The obtained results were subjected to **systematization and classification** to develop proposals for the standardization and unification of terminology.

The result of the research presented in this article is the identification of key trends and issues in the use of makeup artistry terminology in Ukraine, the delineation of major terminological discrepancies, and the formulation of proposals for their harmonization in accordance with international standards.

The **scientific novelty** of the study lies in the comprehensive analysis of Ukrainian makeup terminology, covering both theoretical and practical aspects. For the first time, a comparative analysis of Ukrainian terms with the international terminological system has been conducted, and ways for their standardization have been proposed.

The **practical significance** of the obtained results lies in their potential application for the development of specialized educational programs, the creation of regulatory documents on makeup artistry terminology, and the improvement of communication within the professional community. The proposed recommendations will contribute to the greater integration of Ukrainian specialists into the international makeup industry.

Keywords: *terminology, film makeup, makeup art, Ukrainian cinematography, glossary, professional terminology.*

Актуальність теми дослідження. Дослідження сучасної термінології гримерного мистецтва є актуальним у контексті дедалі більшого попиту на спеціалізовані знання та вміння в цій галузі. Збільшення кількості сучасних кінопроектів, театральних постановок і мультимедійних шоу вимагає ефективного використання термінів, які можуть охоплювати як технічні аспекти

роботи, так і творчі процеси. Актуальність також обумовлюється потребою в адаптації міжнародних термінів до українського мовного середовища, що дозволить гармонізувати національну термінологію з міжнародними стандартами. Крім того, подібні дослідження допоможуть формуванню чіткої термінологічної бази, яка сприятиме професійному розвитку фахівців, підвищенню якості освіти у сфері гриму та забезпечить кращу інтеграцію українського гримерного мистецтва у світовий культурний контекст.

Постановка проблеми. Гримерне мистецтво, будучи важливою складовою театру, кіно, телебачення та сучасних медіаплатформ, перебуває в постійному розвитку. Від традиційних підходів створення гриму до використання інноваційних технологій і матеріалів, ця галузь стає дедалі складнішою та багатограннішою. Проте термінологічна база гримерного мистецтва, що має забезпечувати точність і зрозумілість професійного спілкування, досі є неповною та недостатньо стандартизованою. Однією з проблем, що стоять перед українським кінематографом, є відсутність чіткої та уніфікованої термінології в галузі гримерного мистецтва. Через брак україномовної фахової літератури й посібників з гримування фахівці змушені користуватися іншомовними джерелами, що ускладнює термінологічну адаптацію та потребує постійного перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З огляду на те, що в межах українського наукового дискурсу наразі відсутні дослідження, присвячені виключно термінології гриму як окремому предмету наукового аналізу, теоретичну основу дослідження становлять наукові праці, присвячені загальному вивченню гримерного мистецтва та частково його термінологічного апарату. Зокрема, значний внесок у дослідження цих питань зроблено А. Г. Момчиловою, яка у своїй праці «Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках» (Момчилова, 2018) аналізує еволюцію поняття «грим» у різних історичних і культурних контекстах.

К. Г. Малярчук у статті «Грим як об'єкт наукової рефлексії» (Малярчук, 2019) торкається питань термінології гриму, зокрема в контексті

його наукового осмислення. Авторка аналізує грим як складний і багатогранний об'єкт, що виходить за межі суто декоративної практики й стає важливою складовою візуального образотворення. Стаття містить огляд праць, присвячених гримерному мистецтву, у яких розглядаються техніки та види гриму, однак терміни, наведені в цих роботах, здебільшого базуються на російськомовних джерелах, що вимагає переосмислення для україномовного контексту.

Обширну термінологічну базу кіномистецтва подає В. Миславський у словнику «Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник» (2007), де систематизовано основні поняття західного кінознавства. Автор пропонує тлумачення термінів із посиланням на провідні джерела, розкриваючи їх значення в контексті світового кіно. Видання включає кілька термінів, дотичних до гримерного мистецтва, а також аналізує вплив різних кінематографічних традицій на формування понятійного апарату.

Одним із основних видань, що систематизує та узагальнює театральну термінологію, є «THEATRICA: Лексикон» Олександра Клековкіна (Клековкін, 2012). Це унікальна праця, яка поєднує академічний підхід із практичною значущістю для театральної спільноти. Лексикон Клековкіна сприяє осмисленню та впорядкуванню понять, що використовуються в сучасному театральному дискурсі. На відміну від класичних енциклопедичних видань, таких як «Словник театру» Патріса Паві (Паві, 2006), Клековкін не просто дає визначення термінів, а пропонує їх інтерпретацію в контексті українського театального процесу.

Цінним джерелом для дослідження термінології гриму є книга Лізи Елдрідж *Face Paint: The Story of Makeup* (2018), що пропонує глибокий історичний огляд розвитку макіяжу та його взаємозв'язків із мистецтвом, модою й культурою. Авторка простежує еволюцію косметичних технік від давнини до сучасності, зокрема й розвиток професійного гриму. Особливу увагу приділено становленню термінології в різних історичних та культурних контекстах. Попри загальнокультурний характер дослідження, книга містить пояснення термінів, актуальних для гримерної практики (зокрема, *foundation*,

contouring, blending), що можуть слугувати основою для стандартизації україномовної лексики. Водночас для глибшого аналізу сучасної фахової термінології необхідні додаткові спеціалізовані джерела з театрального та кіногриму. Одним із найбільш авторитетних видань у цій галузі є книга "Special Makeup Effects for Stage and Screen" (Debreceni, 2018) відомого голлівудського майстра гриму Тода Дебрецені. У цій праці представлено не лише детальні методики створення спецефектів, а й розширений словник сучасної професійної лексики, що відображає актуальні тенденції та технологічні новації індустрії. Це терміни, що позначають найменування матеріалів, інструментів та технологічних процесів, пов'язаних зі створенням окремих елементів гриму.

Українська гримерна школа представлена працями М. Лосева та І. Шатохіна — художників-гримерів кіностудії ім. О. Довженка, авторів перших фахових посібників: «Майстерність гриму» (1960) та «Грим у театрі і кіно» (1971). Попри застарілість описаних технологій, ці книги стали одними з перших спроб систематизації знань про театральний та кіногрим, містять описи основних технік і матеріалів, а також початкові терміни, що можуть слугувати базою для подальшої стандартизації україномовної термінології. Створені в радянських умовах, вони значною мірою базуються на російськомовних джерелах. Водночас прагнення авторів до наукового аналізу й класифікації процесів гримування стало вагомим кроком у становленні фахового дискурсу, термінологічна база якого сьогодні потребує переосмислення.

Таким чином, проведений аналіз попередніх досліджень свідчить про брак стандартизованої термінологічної бази, що зумовлює необхідність подальшого дослідження термінології гриму в контексті сучасних мистецьких і технологічних практик.

Метою статті є аналіз наявної термінології гримерного мистецтва, її вживання та поширення, виявлення її основних характеристик, проблемних аспектів та прогалин, а також розробка рекомендацій для її систематизації та удосконалення.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що поєднує аналіз і синтез

наукових праць, словників, підручників та інших джерел для оцінки наявної термінології, а також порівняльний метод для співвідношення українських термінів з їхніми англійськими відповідниками. Для виявлення проблем у використанні термінології застосовувалися емпіричні методи (експертні опитування та інтерв'ю з професійними гримерами), а також контент-аналіз освітніх програм, професійних видань й інструкцій до гримерної продукції та обладнання. Отримані результати були піддані систематизації та класифікації з метою розробки пропозицій щодо стандартизації й уніфікації термінології.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному світі гримерне мистецтво посідає важливе місце в театрі, кіноіндустрії, моді, телебаченні та навіть у цифрових медіа. Це не лише технічна, а й творча складова, яка вимагає високого рівня майстерності та розуміння специфіки роботи. Проте швидкий розвиток технологій, поява нових матеріалів і технік, а також глобалізація спричинили істотні зміни в професійній мові гримерів. На сьогодні термінологія гримерного мистецтва відображає багатогранність і динамізм цієї галузі. Водночас виникають проблеми уніфікації та стандартизації термінів, адже в професійному середовищі часто використовуються як запозичення з інших мов, так і неологізми, що наразі не отримали офіційного закріплення. Це може створювати труднощі в комунікації між фахівцями різних поколінь, країн і професійних сфер. Наше дослідження зумовлене потребою у впорядкуванні термінів, їх адаптації до сучасних реалій і забезпеченні ефективної комунікації в професійній та освітній діяльності. Систематизація та аналіз сучасної термінології гриму не лише сприятимуть її стандартизації, а й створять основу для подальших досліджень та розвитку галузі. Знання професійних термінів необхідне фахівцям-початківцям, так само, як і досвідченим працівникам гримерної, пастижерної, перукарської справи. Ці знання розширюють ерудицію, надають професії значимості. Професійна лексика є важливим засобом відображення культури та мистецтва, вона сприяє точному опису процесу та дозволяє фахівцям і аматорам ефективно

обмінюватися інформацією, формує особливий стиль комунікації, який відрізняється від загальнонаціональної мови високим рівнем спеціалізації та термінологічною насиченістю.

Розглянувши гримерну термінологію в межах сучасної кіноіндустрії, зазначимо, що процес змін у професійній лексиці гримера можна проілюструвати на прикладі кількох груп термінів, які демонструють еволюцію під впливом технологій, глобалізації та культурних особливостей. *Першу групу* становлять терміни, що запозичені з інших мов:

«Контуринг» (contouring) — термін, запозичений з англійської мови, який означає техніку моделювання обличчя за допомогою світлотіні. Раніше використовували загальніші вирази на кшталт «корекція форми обличчя».

«Хайлайтер» (highlighter) — продукт для освітлення окремих ділянок шкіри.

Другою групою є термінологічні адаптації технологічних новинок:

«Аерографія» (airbrushing) — техніка нанесення гриму, бодіарту чи макіяжу за допомогою аерографа. З'явилася завдяки впровадженню нових технологій у гримерне мистецтво. Раніше це обладнання використовувалося переважно в живописі чи автомобільному дизайні.

«Силіконові протези» (silicone prosthetics) — термін, який набув популярності з розвитком матеріалів для створення реалістичних образів у кіно.

«Інкапсуляція силікону» (silicone encapsulation) — технологія створення гримерних накладок з розчинними краями.

Третьою групою є неологізми та сленг:

«Бейкінг» (baking) — техніка закріплення макіяжу пудрою, що виникла серед б'юті-блогерів і стала загальноновживаною серед професійних гримерів.

«Гліттеринг» (glittering) — процес використання блискіток у макіяжі, який набув популярності в епоху соціальних мереж і фестивальної культури.

Четверта група — це класичні терміни, які змінили своє значення:

«Грим» (makeup) сьогодні вживається як загальне поняття, що охоплює різні форми змін зовнішності виконавця з метою створення або трансформації художнього образу. Раніше він

здебільшого асоціювався з театральною практикою, однак нині включає в себе ширшу класифікацію, зокрема: театральний грим (theatrical makeup) — традиційна форма гриму, що застосовується на сцені для створення художнього образу; сценічний грим (stage makeup) — технічно подібний до театального, проте вживається також у ширшому контексті виступів поза театром (наприклад, цирк, шоу-програми); кіногрим (film makeup) — спеціалізований грим, адаптований до особливостей зйомок, освітлення і кінокамери; грим для спеціальних ефектів (special effects makeup / SFX makeup) — включає використання матеріалів і технік для створення складних трансформацій, фантастичних образів тощо; пластичний грим (prosthetic makeup) — форма SFX-гриму, що базується на використанні накладних елементів (протезів / накладок) із латексу, силікону тощо. Варто відмітити, що в англійській мові терміни «грим» і «макіяж» передаються одним словом — makeup, що охоплює як щоденне нанесення косметики, так і професійні техніки для театру чи кіно. В українській мові ці поняття розмежовуються: «макіяж» стосується переважно побутового використання, тоді як «грим» має спеціалізоване застосування. Така мовна різниця потребує чіткого розрізнення при науковому аналізі та перекладі, оскільки може створювати певну семантичну двозначність, що вимагає більш детального роз'яснення в контексті перекладу або порівняння з іншими мовами, де ці терміни мають різні значення.

«Аквагрим» (face painting) — термін, що первинно вживався для позначення дитячого гриму, який застосовується під час свят та вистав, а також фарб на водній основі, призначених для нанесення на обличчя. Із часом поняття набуло ширшого вжитку й наразі активно використовується в професійному гримерному середовищі, зокрема у сфері театру та кіно.

П'ята група — це терміни, що утворилися під впливом цифрових технологій:

«Цифровий грим» (CGI makeup) — створення образів за допомогою комп'ютерної графіки. Термін з'явився з розвитком технологій CGI.

«Грим для зйомок на хромакей» (green screen-safe makeup) — використання спеціальних зелених або синіх пігментів, які можна легко видалити під час комп'ютерної обробки. Актуально

для створення напівпрозорих персонажів або зміни текстури шкіри.

Шосту групу представляє термінологія з регіональними особливостями:

«Мастика» — класичний український термін для клейових сумішей, який зберігає локальне значення, але має іноземні аналоги (spirit gum).

«Тональний крем» — український еквівалент міжнародного “foundation”, хоча обидва терміни часто використовуються паралельно.

Ці приклади демонструють, як термінологія змінюється залежно від технічного прогресу, глобальних тенденцій і культурного контексту.

На жаль, перелічені терміни рідко зустрічаються в театрознавчих та кінематографічних словниках. Наприклад, у «Словнику театру» П. Паві (Паві, 2006, с. 239) термін «макіяж» трактується як синонім до «гриму», що не повною мірою відображає різницю між цими поняттями в сучасному мистецькому дискурсі, а також подається визначення «бодіарту», але воно не враховує специфіку використання терміну в театральному або кінематографічному контексті.

У виданні «Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник» В. Н. Миславського (Миславський, 2007, с. 97) розглядаються поняття «механічні ефекти в кіно», «спецефекти в кіно» та «художник фільму», у яких містяться лише фрагментарні згадки про діяльність гримера без ґрунтового аналізу його професійної діяльності та функцій у кінематографічному виробництві. «Словник театрознавчих термінів і понять» І. Савченко та І. Ліпницької (Савченко & Ліпницька, 2021, с. 18, 30, 31, 99) включає деякі гримерні терміни, зокрема «бодіарт», «грим», «перука», «гумоз», проте їх інтерпретація є доволі загальною та не враховує сучасні технологічні та мистецькі аспекти професії. Окрім того, у методичних рекомендаціях і навчальних програмах мистецьких закладів досі трапляються застарілі терміни. Наприклад, поняття «заяча лапка», що означає інструмент для видалення надлишку пудри або рум'ян, нині не використовується в професійній гримерній практиці, однак усе ще зустрічається в окремих освітніх матеріалах, це свідчить про потребу їх оновлення відповідно до сучасних вимог індустрії.

Таким чином, аналіз термінологічних джерел свідчить про недостатню розробленість спеціалізованого понятійного апарату у сфері сценічного та кінематографічного гриму. Це вказує на необхідність подальшого формування та систематизації професійної лексики, що відображала б сучасні тенденції та технологічний розвиток галузі. Постає нагальна потреба у створенні спеціалізованих глосаріїв та лексиконів, які б комплексно висвітлювали професійну лексику у сфері гриму, з огляду не лише на традиційні техніки, а й новітні тенденції.

У процесі дослідження проблематики формування терміносистеми в українському гримерному мистецтві було проведено низку інтерв'ю з провідними фахівцями галузі кіногриму. До опитуваних увійшли знані практики з вагомим творчим доробком у сучасному українському кінематографі, зокрема: Катерина Струкова («Брама» 2017, «Ціна правди» 2019, «Наші котики» 2020), Ліліана Хома («Кіборги. Герої не вмирають» 2017, «Сторожова застава» 2017, «Вічник. Сповідь на перевалі духу» 2024), Джулія Мельник («Пік страху» 2020, «Еґреґор» 2021) та Катерина Моїсеєнко («Стоп-Земля» 2021, «Памфір» 2022). Отримані дані дозволили окреслити низку проблем, пов'язаних із мовною взаємодією фахівців на знімальному майданчику. Зокрема, Катерина Моїсеєнко акцентує на міждисциплінарній природі професійної комунікації гримера: «Наша професія тісно пов'язана з іншими на майданчику, тому ми спілкуємось і термінами освітлювального, і режисерського, і художнього департаментів. Бо взаємодія з кожним із них відбувається постійно» (інтерв'ю, К. Моїсеєнко, 2025). Такий перетин термінологій різних департаментів зумовлює потребу в універсальному понятійному апараті, що охоплює не лише вузькопрофільні, а й суміжні сфери діяльності.

У свою чергу, Ліліана Хома вказує на джерела запозичення термінології в українському професійному середовищі: «Терміни в основному запозичуємо у “передовиків” галузі, а саме в американців та англійців, тому це здебільшого англійські назви» (інтерв'ю, Л. Хома, 2025). Така тенденція демонструє як відкритість вітчизняної гримерної практики до глобального досвіду, так і відсутність націоналізованої системи фахової лексики, яка б відповідала локальному культурному контексту та мовним нормам.

Результати інтерв'ювання свідчать про актуальність термінологічного осмислення гримерного дискурсу, потребу в стандартизації понятійного апарату та створення україномовної фахової бази, що враховувала б як світові впливи, так і специфіку української кіноіндустрії. У відповідях респондентів простежується також тенденція до активного використання специфічних професійних термінів, що вказує на розгалуженість сучасного гримерного лексикону. Зокрема, фахівці згадували такі терміни, як «інкапсуляція», «андеркат», «стайлінг», що активно функціонують у виробничій комунікації та засвідчують взаємопроникнення гримерної, перукарської та технологічної лексики.

Термін «інкапсуляція» (від англ. *encapsulation*) вживається в гримерній практиці для позначення технологічного процесу виготовлення прозорих розчинних країв силіконових елементів (протезів, шрамів, носів тощо), які мають максимально природно зливатися зі шкірою актора. Цей процес потребує точного дотримання інструкцій та знання хімічного складу матеріалів, а також не має усталеного україномовного відповідника, що ускладнює його фіксацію в освітніх і методичних джерелах.

«Андеркат» (англ. *undercut*) — термін, запозичений із перукарської сфери, але активно вживаний і в контексті гриму, особливо під час роботи з перуками, накладним волоссям або створенням стилізованих історичних образів. Він означає тип стрижки, за якої боки та потилиця виголюються, а верхня частина волосся залишається довшою. У гримерному контексті це часто не лише візуальний прийом, а й технічна умова для надійного кріплення перуки чи спеціального гриму.

«Стайлінг» (англ. *styling*) — ще один приклад англomовного запозичення, що означає процес моделювання зачіски або зовнішнього вигляду актора за допомогою спеціальних засобів (гель, лак, віск тощо). У гримерному процесі «стайлінг» тісно пов'язаний із художньою концепцією образу, освітленням та загальною стилістикою фільму.

Ці приклади свідчать не лише про функціонування новітніх лексем у професійному середовищі, а й про потребу їхнього системного

опрацювання, адаптації або створення україномовних аналогів, що відповідали б як змісту, так і структурним нормам української мови.

Нерідко відбувається використання застарілих термінів у професійній лексиці сучасних гримерів. Це пов'язано з кількома ключовими факторами: відсутністю сучасної україномовної професійної літератури, оскільки в Україні майже немає оновлених підручників та посібників з гриму, фахівці змушені використовувати термінологію, що була зафіксована в радянських джерелах, які наразі є застарілими; традиційністю спільноти, професійна мова в якій формується шляхом передання знань від досвідчених майстрів до учнів, відповідно, якщо викладачі або наставники використовують застарілі поняття, вони автоматично передаються новим поколінням спеціалістів; повільним розвитком стандартизації термінології за умов відсутності офіційних стандартизованих словників чи термінологічних довідників з гримерного мистецтва. Зазначені фактори призводять до того, що гримери використовують ті терміни, які є усталеними у вузькому професійному середовищі. Таким чином, використання застарілої термінології в сучасній гримерній практиці є наслідком історичних, освітніх та мовних чинників, що потребують комплексного аналізу та оновлення.

Найбільш логічна та професійно коректна назва завжди залежить від контексту використання. Розглянемо на прикладі терміну «гримерна накладка» — це універсальний термін, що може стосуватися будь-якої деталі пластичного гриму, яка накладається та фіксується на шкірі актора. Тотожне значення має «пластична деталь» — технічний термін, який добре підходить для опису будь-якої об'ємної частини гриму, виготовленої зі спеціальних матеріалів (латексу, силікону). Зрідка використовується запозичене в голлівудських майстрів гриму поняття «протез» (*prosthetics*) — професійний термін, який у міжнародній практиці використовується для позначення складних об'ємних елементів, наприклад штучних носів, шрамів, ран, зморшок, додаткових об'ємів тіла. У свою чергу застарілі терміни «наліпка» та «наклейка» більше підходять для тимчасових, пласких елементів, наприклад, татуювань, які переносяться на шкіру.

Отже, коли мова йде про об'ємні деталі пластичного гриму, які змінюють риси обличчя або тіла актора, найточнішим терміном буде «пластична деталь» або «гримерна накладка».

Діяльність гримера на знімальному майданчику є невіддільною складовою кінематографічного процесу та передбачає постійну взаємодію з іншими виробничими підрозділами. Така співпраця вимагає володіння не лише професійною термінологією гриму, а й знанням лексики суміжних спеціалізацій, що забезпечує ефективну комунікацію між учасниками творчого процесу. Злагоджена робота різних профільних команд сприяє узгодженню художнього бачення, технічних рішень і досягненню високого рівня візуальної виразності екранного образу. Отже, обізнаність у професійній мові кожного напряму є ключовим чинником результативної взаємодії на знімальному майданчику. Гример повинен орієнтуватися в специфіці термінології, притаманній режисурі, операторській справі, художньому оформленню та роботі зі світлом, оскільки сучасний кінопроцес ґрунтується на міждисциплінарній координації. Володіння відповідною термінологією дозволяє уникнути непорозумінь, прискорити робочий процес, точніше виконувати поставлені завдання та гармонійно інтегрувати грим у загальну художню концепцію фільму. Таким чином відбувається і взаємний вплив термінологічних систем різних спеціальностей. У процесі спільної роботи гример, художник по костюмах, оператор, художник-постановник та освітлювач адаптують і збагачують власну лексику, запозичуючи або модифікуючи терміни відповідно до виробничих потреб. Це сприяє формуванню гнучкої професійної мови кінематографа, де поняття з різних сфер можуть уточнюватися, розширюватися або отримувати нові значення залежно від контексту творчої взаємодії.

Термінологія кіногриму формується під впливом різних індустрій, зокрема моди, медицини, театру, цифрових технологій та спецефектів. Кожна із цих сфер вносить свої поняття, адаптації та нові технічні терміни, що відображають розвиток професії гримера. Медицина сприяє розвитку спеціалізованої термінології у сфері спецефектів та протезного гриму. Наприклад,

такі терміни, як «протезування» (prosthetics), «інкапсуляція» (encapsulation) та «зліпок частини тіла» (lifecast) походять із медичних практик. Індустрія спецефектів також розширює понятійний апарат завдяки впровадженню нових матеріалів і технік.

Значну роль у формуванні сучасної гримерної термінології відіграє індустрія моди, яка диктує тенденції не лише в одязі, а й у макіяжі, що спричиняє адаптацію відповідної термінології і в гримерній сфері. Наприклад, поняття “contouring” (контуринг), “strobing” (стробінг), “baking” (бейкінг) прийшли з модної індустрії й закріпилися в гримі та візажі. Багато прийомів, популяризованих у фешн-індустрії, наприклад яскравий авангардний макіяж або техніка “glass skin”, згодом застосовуються в кіно, музичних кліпах і рекламі. Провідні візажисти, які працюють у сфері моди, вводять нові поняття, що стають стандартом і для гриму. Наприклад, Пет Макґрат та Ліза Елдрідж популяризували такі терміни, як “blurring” (ефект розмиття), “halo eye” (ефект сяючого ока), які поступово інтегруються у професійний грим. Таким чином, мода активно впливає на гримерну термінологію, розширюючи її понятійний апарат і сприяючи запозиченню нових слів.

Гримерну лексику можна розподілити на кілька основних категорій відповідно до сфер застосування та функціонального призначення. Ось можливий варіант класифікації:

1. Основні технічні терміни:

Загальні:

- грим (makeup);
- макіяж (makeup).

За призначенням:

- театральний грим (theatrical makeup);
- сценічний грим (stage makeup);
- кіногрим (film makeup);
- пластичний грим (prosthetic makeup).

За функцією:

- натуралістичний грим (realistic makeup);
- корекційний грим (corrective makeup);
- віковий (age makeup);
- портретний (portrait makeup);
- характерний (character makeup).

За технікою нанесення:

- живописний (painterly);
- скульптурно-об'ємний (sculptural / three-dimensional).

2. Матеріали та засоби:

- аквагрим (water-based makeup);
- жировий або кремовий грим (cream makeup, supra);
- спиртовий грим (alcohol-based makeup);
- латекс (latex);
- силікон (silicone);
- гіпс (plaster);
- гримерний віск (wax);
- коллодій (collodion).

3. Інструменти гримера:

- спонж (sponge);
- пензель (brush);
- аерограф (airbrush);
- шпатель (spatula);
- гримерна палітра (makeup palette).

4. Пластичний грим і спецефекти:

- накладка або пластична деталь (prosthetic appliance);
- зліпок (cast, lifecast);
- зістарювання (aging effect);
- інкапсуляція (encapsulation).

5. Постиж:

- перука (wig);
- штучна борода (fake beard);
- вуса (mustache);
- бакенбарди (sideburns);
- тюль або лейс (lace);
- лисина (bald cap).

Ця класифікація може бути розширена або деталізована залежно від конкретних аспектів гримерного мистецтва, зокрема спеціалізації в кіно, театрі чи телебаченні.

Висновки. Актуальність створення сучасної української термінології для гримерного мистецтва є ключовим фактором розвитку професії та утвердження культурної ідентичності українського кінематографа. Формування узгодженої системи професійних термінів сприятиме не лише підвищенню якості освіти у сфері театрального та кіногриму, але й забезпечить ефективну міжкультурну комунікацію. Різноманітність підходів до терміновживання в різних країнах і культурах, а також значна кількість іншомовних запозичень, спричиняють термінологічну невизначеність в українському професійному середовищі. Це ускладнює освітній процес, передання професійного досвіду, проведення наукових досліджень та міжнародну

співпрацю у сфері гриму. Відсутність уніфікованої термінології також створює перешкоди для розробки стандартів професійної діяльності, що впливає на якість фахової підготовки спеціалістів і сприйняття гримерного мистецтва загалом. На сучасному етапі основним джерелом неологізмів у сфері технологій гриму є США та інші англomовні країни, які формують світові стандарти та спеціалізовану літературу. Через дефіцит україномовних навчальних видань гримери в Україні змушені звертатися до англomовних підручників, які містять не лише детальний опис технік і матеріалів, а й глосарії професійних термінів. Це свідчить про нагальну потребу у створенні стандартизованої україномовної термінологічної бази, яка відповідала б сучасним технологічним реаліям та міжнародним стандартам.

Термінологія гриму є динамічною системою, яка розвивається під впливом інноваційних технологій, міждисциплінарної інтеграції та глобалізаційних процесів. Саме тому подальші дослідження в цій сфері повинні бути спрямовані на систематизацію, адаптацію та уніфікацію професійної лексики, що сприятиме розвитку гримерного мистецтва в Україні та його інтеграції у світовий кінематографічний і театральний простір.

Перспективи подальших досліджень у сфері гримерної термінології українського кінематографа охоплюють необхідність формування уніфікованого глосарія, що систематизуватиме професійну лексику, з огляду на сучасні технологічні та мистецькі тенденції. Комплексне впорядкування понятійного апарату сприятиме не лише стандартизації термінології, а й її адаптації до міжнародних лексичних норм, що забезпечить ефективну комунікацію між фахівцями різних країн та інтеграцію української терміносистеми в глобальний кінематографічний дискурс. Таким чином, подальші дослідження мають бути спрямовані на розробку систематизованої та сучасної терміносистеми гримерного мистецтва, яка не лише відображатиме актуальні професійні реалії, а й сприятиме підвищенню рівня професійної освіти та наукових студій у галузі українського кінематографа.

Список посилань

- Елдрідж, Л. (2018). *Писана краса. Історія макіяжу*. ArtHuss StyleBook.
- Лосєв, М., & Шатохін, І. (1960). *Майстерність гриму*. Державне видавництво «Образотворчого мистецтва і музикальної літератури УРСР».
- Малярчук, К. Г. (2019). Грим як об'єкт наукової рефлексії. *Культура і сучасність*, 1, 288–292.
- Миславський, В. Н. (2024). *Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник*. ТОВ Видавництво «Точка».
- Миславський, В. Н. (2007). *Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми*. Харків.
- Момчилова, А. Г. (2018) Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 38, 259–268. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141828>.
- Момчилова, А. Г. (2019). Образотворчі засади гриму в модних інноваціях. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: збірник матеріалів доповідей учасників міжнародної науково-практичної конференції* (pp. 203–204). КНУКіМ.
- Момчилова, А. Г. (2019). Грим у модних інноваціях. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 7(34), 15–17. <https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-205VII34-03>.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів.
- Савченко, І., & Ліпницька, І. (2021). *Словник театрознавчих термінів і понять*. [б. в.].
- Клековкін, О. (2012). *THEATRICA: Лексикон*. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Фенікс.
- Шатохін, І. О. (1971). *Грим у театрі і в кіно*. Мистецтво.
- Debreceeni, T. (2018). *Special Makeup Effects for Stage And Screen: Making and Applying Prosthetics*. Routledge, Taylor & Francis Group.

References

- Eldridge, L. (2018). *Pysana краса. Istoriia makiiazhu*. ArtHuss StyleBook. [In Ukrainian].
- Losev, M., & Shatokhin, I. (1960). *Maisternist hrymu. Derzhavne vydavnytstvo "Obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR"*. [In Ukrainian].
- Malyarchuk, K. H. (2019). Hrym yak ob'iekt naukovoï refleksii. *Kultura i suchasnist*, (1), 288–292. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2024). *Zakhidnyi kinematohraf. Kontseptualno-terminolohichniy slovnyk*. TOV Vydavnytstvo "Tochka". [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2007). *Kinoslovnyk. Terminy, vyznachennia, zharhonizmy*.
- Momchilova, A. H. (2018). Scientific and theoretical principles of studying makeup in artistic practices. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznnavstvo*, 38, 259–268. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141828>. [In Ukrainian].
- Momchilova, A. H. (2019). Pictorial principles of makeup in fashion innovations. In *Ukraina u svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo: Zbirnyk materialiv dopovidei uchasnykiv mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 203–204). KNUKiM. [In Ukrainian].
- Momchilova, A. H. (2019). Makeup in fashion innovations. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 7(34), 15–17. <https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-205VII34-03>. [In Ukrainian].
- Pavi, P. (2006). *Slovnyk teatru*. [In Ukrainian].
- Savchenko, I., & Lipnytska, I. (Eds.). (2021). *Slovnyk teatroznavchykh terminiv i poniat*. [n. p.]. [In Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2012). *THEATRICA: Leksykon*. Feniks. [In Ukrainian].
- Shatokhin, I. O. (1971). *Hrym u teatri i v kino*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Debreceeni, T. (2018). *Special Makeup Effects for Stage and Screen: Making And Applying Prosthetics*. Routledge, Taylor & Francis Group. [In English].

Надійшла до редколегії 08.01.2025

О. П. Хомуцька

аспірантка, викладачка, кафедра аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

O. Khomutetska

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

ОПЕРА «РІЗДВЯНА НІЧ» МИКОЛИ ЛИСЕНКА Й МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ МЕСІАНІЗМУ ХІХ СТОЛІТТЯ: БОЖЕСТВЕННЕ Й БУДЕННЕ В МУЗИЦІ РІЗДВА

Л. Й. Кохан

Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського, КЗ «Харківський музичний фаховий коледж
ім. Б. М. Лятошинського» Харківської обласної ради, м. Харків,
Україна

kokhan.luda@gmail.com

L. Kokhan

I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Municipal
institution "B. M. Liatoshynskyi Kharkiv Musical Professional College"
of Kharkiv regional council, Kharkiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0003-4954-1804>

Л. Й. Кохан. Опера «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка й Михайла Старицького в контексті месіанізму ХІХ століття: божественне й буденне в музиці Різдва

Розглянуто оперу «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка й Михайла Старицького як ключовий твір у становленні української національної музичної традиції ХІХ століття. Глибоко досліджено джерела, лібрето, музичну драматургію та етнографічний контекст. Проаналізовано месіанську ідею, покладену в основу твору, а також символіку Різдвяної ночі як момент духовного переродження героїв. Зауважено поєднання традицій вертепу, шкільної драми, народної пісенності та європейських принципів музичної композиції, що виводить оперу на рівень національного музичного коду. З'ясовано органічне переплетення народної музичної традиції, християнської символіки й елементів модерної драматургії. Охарактеризовано нові інтерпретації стилістичних, мелодико-гармонічних та семіотичних аспектів опери. Визначено роль опери «Різдвяна ніч» у формуванні національної музичної ідентичності. Доведено культурно-історичне значення першої великої української опери, у якій реалізовано синтез духовного та побутового, святкового й повсякденного, міфологічного і реального.

Ключові слова: Микола Лисенко, Михайло Старицький, опера «Різдвяна ніч», українська національна опера, християнська символіка, музичний театр ХІХ століття, культурне відродження, семіотика музики, народний вертеп, різдвяний архетип.

L. Kokhan. The opera "Christmas Night" by Mykola Lysenko and Mykhailo Starytskyi in the context of XIX century messianism: the divine and the mundane in the music of Christmas

The relevance of the article. In the current conditions of cultural revival, rethinking of national identity and European integration course of Ukraine, it is especially important to turn to the work of prominent figures who formed the national musical tradition. The opera "Christmas Night" by Mykola Lysenko and Mykhailo Starytskyi is not only a significant artistic phenomenon, but also a symbol of the Ukrainian national idea in music. Its analysis helps to better understand the process of formation of Ukrainian opera, the importance of folklore and spirituality in the musical language of the XIX century.

The purpose of the study is to comprehensively analyze the opera "Christmas Night" as a phenomenon of Ukrainian musical culture of the XIX century.

The methodology is based on an interdisciplinary approach that combines musicology, literary studies, theater studies, cultural studies and religious studies.

The results. "Christmas Night" is the first national opera that combines folk folklore, nativity scene, Christian traditions and modern European musical drama. Through the plot of M. Gogol, comprehended in a Christian way, the idea of the spiritual revival of Ukraine is conveyed. Opera has become a cultural manifesto that affirms Ukrainian identity. It is based on folklore carols, melodies, kanto and choral sounds, organically combined with the composer's technique. The work synthesizes folklore, religious, theatrical, romantic and patriotic components. The finale of the opera symbolizes not only the spiritual renewal of the characters, but also the Ukrainian people as a whole.

The scientific novelty lies in the emphasis on the Christian symbolism of the work, the analysis of its musical and dramatic structure, ethnographic context and the rethinking of Gogol's plot.

The practical significance. Education: the use of music and humanities specialties in curricula. Theatrical

practice: a reference point for new productions with ethnographic authenticity. Popularization of culture: a source for cultural and educational projects in Ukraine and abroad. Digital culture: the basis for multimedia formats, online tours. Science: the perspective of research at the intersection of art history and spiritual culture.

The conclusions. The opera “Christmas Night” was a response to the need of the Ukrainian people for national self-affirmation. Lysenko and Strytskyi founded a new Ukrainian theater. This work is evidence of the transition from amateurism to a professional level.

The opera combines the traditions of nativity scene, baroque and academic opera. Her musical language is deeply rooted in folklore, with a harmonic, modulation and choral palette. Christmas as a symbol of spiritual purification gives the work a Christian meaning. The premiere caused a strong emotional response and became an extraordinary cultural and national-political event.

Keywords: *Mykola Lysenko, Mykhailo Strytskyi, opera “Christmas Night”, Ukrainian national opera, Christian symbols, musical theater of the XIX century, cultural revival, semiotics of music, folk nativity scene, Christmas archetype.*

Актуальність. У сучасних умовах культурного відродження України, переосмислення національної ідентичності й активного формування власного європейського образу надзвичайно актуальним є звернення до постатей і творів, які започаткували українську музичну традицію. Опера «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка і Михайла Старицького є не лише мистецьким феноменом, а й символом формування української національної ідеї в музиці. Дослідження цього твору допомагає глибше зрозуміти процес становлення української опери, значення фольклору у формуванні музичної мови, а також ідеологічні, духовні та мистецькі засади, що визначали культурний поступ XIX століття. На тлі сучасного інтересу до української класичної спадщини проблема вивчення «Різдвяної ночі» як першої великої національної опери має особливе значення як для музикознавства, так і для ширшого культурного дискурсу.

Постановка проблеми. На зламі XIX–XX століть гостро постає питання утвердження національного мистецтва як чинника формування української ідентичності, особливо в умовах імперської культурної асиміляції. У цьому контексті надзвичайної ваги набуває творчість Миколи Лисенка та Михайла Старицького, які

в опері «Різдвяна ніч» втілили концепцію національного музичного театру. Проте в сучасному музикознавстві та культурології недостатньо досліджено його месіанський, семіотичний та етнокультурний потенціал. «Різдвяна ніч» є не просто першою національною оперою безперечної художньої цінності — це своєрідна формула музичного втілення української ідеї. Важливо також з’ясувати органічне поєднання у творі народної музичної традиції, християнської символіки й елементів модерної драматургії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині активно формується дослідницька парадигма, присвячена життю та творчості визначних діячів України XIX століття. Сучасна наука прагне нового осмислення мистецьких процесів тієї доби, передусім у питаннях національної ідентичності, особливо важливих для культурного розвитку суспільства. Музикознавчу та театрознавчу діяльність Миколи Лисенка й Михайла Старицького вивчав Л. Кобилянський (2003). С. Ябковська та І. Мазурок (2021) зазначають багатогранність творчості Лисенка як засновника української музичної класики та вищої спеціалізованої музичної освіти. Т. Рева (Reva, 2023) досліджує сучасні форми інтерпретації класичної української музики, зосереджуючись на творчості Лисенка. Спадщину композитора в новому ракурсі її розуміння О. Лисенко (2023) аналізує крізь призму когнітивного підходу до музично-виконавської діяльності. Внесок Михайла Степаненка щодо введення до наукового обігу нових архівних матеріалів, які суттєво збагачують емпіричну базу українського музикознавства, розглядає А. Кислюк (2024). О. Волосатих (2022) обґрунтовує звернення Михайла Старицького до фольклорних елементів у становленні нового національного професійного музично-драматичного театру. Т. Швачко (2012) аналізує вплив літературної спадщини Миколи Гоголя на формування української національної опери. О. Яструб (2022) розглядає оперу «Різдвяна ніч» як художнє втілення національної картини світу, приділяючи особливу увагу хорим епізодам, колядкам та духовним мотивам.

Попри неабиякий інтерес мистецтвознавців, цей непересічний твір визначних митців, на жаль, і досі недостатньо вивчено.

Метою статті є всебічне дослідження опери «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка та Михайла

Старицького як видатного явища в історії української музичної культури XIX століття. Автор прагне виявити художньо-естетичні, духовні, етнографічні та музикознавчі особливості твору, з'ясувати його роль у формуванні національної ідентичності, а також показати значущість творчого тандемного співробітництва Лисенка й Старицького в становленні українського музично-драматичного театру. У центрі уваги — аналіз лібрето, музичної драматургії, рецепції постановки сучасниками та інтерпретація символіки Різдва як духовної трансформації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Опера «Різдвяна ніч» у співавторстві Миколи Лисенка та Михайла Старицького є яскравим прикладом месіанських ідей, характерних для XIX століття. Її внесок у популяризацію українських традицій, рідної мови та формування національного музичного стилю відіграв важливу роль у процесі утвердження української національної ідентичності, духовного відродження та долучення до загальноєвропейських тенденцій, пов'язаних із прагненням народів до самовизначення.

Цей твір належить до зрілого періоду творчості М. Лисенка. Йому передували понад два десятиліття спільної наполегливої праці композитора та драматурга Михайла Старицького у сфері музичного театру. Серед попередніх спроб — незавершені героїчні опери «Гаркуша» (1866) і «Маруся Богуславка» (1874), сатирична опера-пародія «Андрашіада» (1866–1867), а також оперета «Чорноморці» (1872).

Ідея «Різдвяної ночі» втілювалась як мистецький експеримент у жанрі української опери. Першу версію твору, що мала жанрове визначення «оперети», поставили для вузького кола друзів. Відповідно до усталеної традиції, у музичну структуру твору вкраплювалися діалогові, розмовні сцени.

С. Русова згадує, що під орудою талановитого Михайла Старицького робота над лібрето просувалася дуже швидко — його було завершено за короткий термін. Натомість процес музичної композиції, над яким працював Микола Лисенко, потребував значно більше часу. Усе літо було присвячене творчій роботі, й лише восени розпочалися репетиції «Різдвяної ночі».

На допомогу до постановчої роботи Старицький запросив Павла Платоновича Чубинського.

Співпраця двох режисерів забезпечила високу якість вистави, однак породила чимало курйозів і суперечок між ними та з виконавцями. Один із режисерів, наприклад, наполягав, щоб у сцені зустрічі з Вакулою Оксана від несподіванки заскочила на скриню — і жвава, завжди весела Ольга Олександрівна Лисенко легко вистрибувала на стіл, який слугував реквізитом. Другий же режисер категорично відкидав такий ефект як надмірний і ховав героїню серед хору. Один прагнув надати образу Солохи надмірної кокетливості, тоді як другий — навпаки — схилявся до серйозної стриманості.

Однак такі суперечності не знижували загального натхнення, яке панувало серед учасників постановки, а лише додавали динаміки процесу (Русова, 2003, с. 151).

Ще на стадії підготовки «Різдвяна ніч» привернула значну увагу серед киян. На репетиції приходили знані науковці, етнографи й історики, які щось радили авторам і звертали їхню увагу на окремі репліки, побутові елементи та музичне оформлення. Прем'єра оперети «Різдвяна ніч» відбулася 15 лютого 1873 року в будинку сестер Ліндфорс. Потім її повторили 17 лютого. Ця подія одразу набула вагомого значення в культурному та літературному просторі України. Через великий інтерес до вистави, що перевищував можливості приватного приміщення, М. Старицький та О. Русов виступили з ініціативою провести показ у міському театрі.

Після другої редакції постановка твору відбулася в Києві на сцені Міського театру Бергера під новим жанровим визначенням — «музична комедія», здобувши великий успіх і широку культурну реакцію. Драматург узявся за доопрацювання двоактної оперети «Різдвяна ніч», створивши лібрето до третього й четвертого актів. Ці частини вже були побудовані лише на музичному розвитку, тоді як перші два акти зберегли елементи розмовного діалогу. Оркестровку твору здебільшого здійснив французький режисер Київської опери David у співпраці з диригентом І. Альтані та композитором твору — Миколою Лисенком (докладніше про історію створення опери див.: Скорульська & Чуєва, 2015).

Про репетиції оновленої версії «Різдвяної ночі» згадував виконавець ролі першого парубка, історик та етнограф Орест Іванович Левицький у листі до своєї нареченої С. Яценко від

29 грудня 1873 року. Він писав, що всі настільки захоплені роботою над виставою, що голови аж обертом ідуть, тому що кожен глибоко занурився в мистецтво, докладаючи величезних зусиль, щоб підготувати постановку «Різдвяної ночі» до великої сцени. Твір значно перероблено порівняно з торішньою версією — створено повноцінну оперу в чотирьох діях із новою музикою, яку, за словами учасників, складно навіть порівняти з будь-якою іншою: настільки вона емоційна та виразна. Левицький особливо підкреслював, що музика, написана Лисенком, викликає глибокі почуття й не залишає байдужими слухачів.

Прем'єра «Різдвяної ночі» в режисурі Михайла Старицького відбулася на сцені Київського міського театру в першій половині січня 1874 року. У листі до С. Яценко від 23 лютого того ж року О. Левицький згадував цю подію з особливим захопленням: «Наша новонароджена “голубка” пройшла так вдало й щасливо, що важко було й уявити. Було дано чотири вистави, кожна з яких мала величезний успіх. Ще ніколи київська публіка не проявляла такого ентузіазму. За кілька днів до вистави дістати квиток до Великого театру було неможливо — навіть за великі гроші. А те, що відбувалося у залі під час вистав — важко передати словами. Публіка буквально шаленіла, впадала в екстаз настільки, що ламала стільці, вимагаючи повторення окремих епізодів...» (Левицький, 2003, с. 331).

За свідченнями сучасників, «Різдвяна ніч» справляла сильне враження завдяки мальовничості постановки, злагоджень грі виконавців, а також правдивому відтворенню побутово-етнографічних елементів і сценографії. Задля етнографічної автентичності було використано матеріали з багатой колекції української старовини, зібраної В. Тарновським, — «запорозьке вбрання, зброю, сідло, килими, посуд і все, що потрібне було, щоб прибрати хату Пацюка» (Кобилянський, 2003, с. 191).

Усі виконавці ролей у «Різдвяній ночі» вирізнялися обдарованістю й освіченістю, представляючи цвіт української інтелігенції, попри те, що були, за винятком С. Габеля, переважно непрофесіоналами. Зокрема, Чуба грав Василь Новицький, Оксану — Ольга Лисенко, Вакулу — Олександр Русов, Одарку — Надія Булах, а дяка — Антон Матвеев. Особливе захоплення

публіки викликала гра Ольги Лисенко (першої дружини Миколи Лисенка), яка втілила образ чарівної Оксани: «Здавалося, що власне таку полтавську дівчину-“чарівниченьку” уявляв собі Гоголь, малюючи постать Оксани в “Ночи перед Рождеством”: надзвичайна краса, чарівний погляд карих очей, зальотний усміх, знадливість усього поведіння химерної вродливиці! Власне такою вродливицею була Ольга Олександрівна, така принада була в кожному її рухові! Здавалося, що за таку Оксану сердешний Вакула дійсно міг “і чортові душу віддати!”» — згадувала Олена Пчілка (2003, с. 90). Інші виконавці «Різдвяної ночі» були учасниками хору Лисенка, до складу якого входили студенти та семінаристи. Колектив відзначався чисельністю — понад 50 осіб — та високим рівнем злагоженості у виконанні. «Лисенків хор виявляє таку солідну школу, техніку й дисципліну, що його не можна вже вважати за аматорський хор. З таким хором не страшно виставити хоч яку оперу», — стверджував після постановки «Різдвяної ночі» диригент Київської опери І. Альтані (Кобилянський, 2003, с. 224).

Загальний емоційний настрій «Різдвяної ночі» гармонійно відповідав витонченому гоголівському гумору, надаючи постановці м'якого комічного забарвлення. Режисерам вдалося майстерно уникнути надмірної буфонади й елементів фарсу.

Спогади про цей період творчої співпраці Михайла Старицького й Миколи Лисенка залишила С. Тобілевич, друга дружина Івана Карповича Тобілевича (І. Карпенка-Карого). Вона зазначала: «Це був щасливий період їхньої спільної праці — 1872 рік, про який мені розповідала О. П. Косач (тобто Олена Пчілка. — Л. К.). Саме в цей час Старицький створив у Києві аматорський драматичний гурток. Від Михайла Петровича я чула, що цей гурток здобув таку популярність, що його учасники й керівники вирішили продовжувати діяльність і перетворити його на професійну трупу».

Очевидець подій Олена Пчілка також зазначала, що перша постановка «Різдвяної ночі» на великій оперній сцені стала справжнім святом. Згодом, після перегляду оперної версії твору в Харкові у 1883 році, на яку вона приїхала разом із авторами — Лисенком і Старицьким,

згадувала: «Оперні артисти не “провалили” опери... “Не провалили”... Але думки мої раз у раз повертаються до того незабутнього спогаду: якою ж чарівною була Оксана (дружина Лисенка — О. Коннор-Лисенко), наскільки виразними були інші виконавці під час київської постановки, коли твір ще йшов як оперета...» (Тобілевич, 1957, с. 35). Наведімо ще одне принципово важливе для нашого дослідження свідчення Л. Кобилянського: «Спектаклі “Різдвяної ночі” викликали в Києві велику сенсацію <...> українське свідоме громадянство і українська молодь святкували велике свято, бо розуміли, що в історії культурного відродження української нації сталася подія великої ваги й великого значення — народилась національна українська опера!» (Кобилянський, 2003, с. 194).

У 1882–1883 роках з’являється третя редакція «Різдвяної ночі», яка остаточно оформлює цей твір як першу українську комічно-ліричну оперу в чотирьох діях. Саме в цьому варіанті опера започатковує нову сторінку в історії українського оперного мистецтва, де органічно переплітаються національні традиції та європейські принципи музичної драматургії.

Поетичний сюжет «Ночі перед Різдвом» Миколи Гоголя, створений із глибокою любов’ю до рідної землі та заснований на знанні українського фольклору, обрядів, пісенної спадщини й міфології, акцентує на своєрідності та розмаїтті української традиційної культури.

У радянський період опера Лисенка й Старицького отримала неофіційну назву «опера-колядка», що перегукувалася з однойменним твором Миколи Римського-Корсакова, написаним на той самий сюжет. Однак попри тематичну подібність, концептуальні та ідейні засади обох творів суттєво різняться.

В опері Миколи Римського-Корсакова головна увага зосереджена на язичницьких, дохристиянських рисах свята Коляди та казково-фантастичних елементах. Натомість українські митці — композитор Микола Лисенко й драматург Михайло Старицький — втілюють у своєму творі концепцію оновленої, «християнської» України, просвітленої Божою Благодаттю, центральним символом тут постає образ новонародженого Ісуса та свято Різдва Христового.

Основний пафос їхньої творчості спрямований на месіанське утвердження, збереження

й піднесення українського національного мистецтва. Саме це прагнення надихнуло Лисенка й Старицького на оригінальне авторське прочитання сюжету повісті Миколи Гоголя. Ідейне наповнення опери, її лібрето, драматургічна побудова, жанрове трактування, музичні форми та тематика глибоко вкорінені в національну культурну традицію.

Лисенко та Старицький постають як спадкоємці народного вертепу, вечорниць, барокової шкільної драми та українського музичного театру XIX століття. У творі виявляються новаторські драматургічні принципи, які водночас формувалися в театральному середовищі Михайла Старицького й Марка Кропивницького. Вони глибоко пронизані пісенною стихією українського мелосу — з його історичною тугою, яскравою танцювальністю та узагальненим уособленням характерних рис національного світогляду.

У багатозначному музично-драматичному просторі «Різдвяної ночі» внутрішній світ людини водночас поєднує як піднесене, так і земне, як сакральне, так і демонічне, як історичне, так і вічне. Концепцію першої національної опери сформували архетипи української ідентичності — християнство, дух козаччини, любов до Батьківщини, глибока ліричність, драматизм людських стосунків та епічна масштабність хронотопу.

Суттєву відмінність у художній концепції між літературним й оперним втіленням має ключове слово «перед» у назві гоголівської повісті. Оригінальна оповідь зосереджена на подіях, що відбуваються напередодні Різдва — у час, коли, за українськими міфологічними уявленнями, збагаченими фантазією автора, можливо все: від неймовірних ігор чортів та відьом до фантастичних перельотів, несподіваної чудесної щедрості цариці та чарівних вареників, які самі застрибують у рот.

На противагу цьому, в опері «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка й Михайла Старицького увага концентрується безпосередньо на події самого свята — священного моменту народження Ісуса Христа. Це символічне дійство, що має глибоке духовне значення, знаменує народження нового світу — світу моралі, чистоти, любові й внутрішнього оновлення. У цей сакральний час

божественне світло пронизує темряву грішного буття, відкриваючи шлях до досконалості. Такий перехід можливий лише за умови внутрішнього очищення людини: подолання гріховності, щире каяття, пошук духовної істини та відкритість до любові — як вищої форми божественної присутності.

Саме цей момент істини постає в опері як справжнє диво: герої проходять через моральне очищення й перетворення. Вони позбуваються внутрішніх вад і демонструють найкращі людські якості — здатність до щирого кохання (Оксана, Вакула), каяття й співчуття (Чуб), а також глибоку любов до рідної землі та готовність її захищати (Вакула).

У той час як персонажі Гоголя — це напівказкові фігури, романтизовані й подані з гумором, в оперній інтерпретації Лисенка та Старицького вони набувають психологічної глибини та реалістичного звучання. Завдяки духовній трансформації вони стають справжніми представниками українського народу, уособлюючи його ідеали й моральну висоту.

Божественне начало супроводжується звуками різдвяних колядок, поступово просочуючи музичну тканину опери. Звіддала лунає пісня «Радуйся, земле! Син Божий народився», що відповідає ремарці автора: «стиха співають за сценою» (Лисенко, 1953, с. 62). Величне звучання чоловічого хору акцентує провідну роль патріархального християнського принципу, тоді як кантово-хоральна фактура, світлий фа мажор (який кількісно домінує над фінальним ре мінором), а також гімнічна, маршова чотиридольна ритмічна структура підкреслюють виняткову значущість цієї сцени — символічного проголошення благої звістки.

Поступово піднесене звучання починає заповнювати сценічний звуковий простір: із протилежного боку сцени дівочий хор підносить хвалу Господу, співаючи: «Славен еси наш милий Боже на небеси» (Лисенко, 1953, с. 64). Утвердження ре мажору — тональності, яка асоціюється з радістю єднання громади, разом із тридольним ритмом із танцювальними рисами й високою теситурою голосів, надає колядці піднесеного, урочистого характеру. Об'єднання хорів у єдиний контрапункт створює емоційно збагачений звуковий образ, що утверджує велич

і радість Різдва Христового як першого й головного празника.

Проте це не лише урочисте свято, а й Божественне таїнство, сенс якого ще не розкритий для людського розуміння. Ця таємниця звучить у глибині хорового стереозвучання, що насичене архаїчними інтонаціями, які наповнюють слово змістом Трансцендентного, Незбагненного: «Ой, дивнее народження Божого сина. <...> Ой, іще ж ми не знаємо Божої тайни» (Лисенко, 1953, с. 101). Характерні для духовних кантів хорально-кантова фактура й паралельно-змінний лад (ре міно́р — фа мажор) демонструють канонічність і християнську основу музики.

Водночас елементи народного багатоголосся, як-от використання октавного паралелізму між голосами й вільний ладотональний розвиток (другий куплет у паралельно-змінному ля міно́рі), вносять у святкову атмосферу людський, земний вимір — наближаючи духовне дійство до традиційної культури.

Щільніше зливаючись із людським світом, божественне начало поступово освячує оселю та присутніх тут Оксану й Вакулу (колядка «Чи дома, дома, бідная вдова» в Оксаниній хаті (Лисенко, 1953, с. 106)).

Вечорничні мотиви, що вже починають виявлятися у звучанні колядки, зрештою переміщують дію в реалістичну площину побутової сцени. Жваві, енергійні хорові пісні дівчат разом із Вакулою (хор «Вакуло!») (Лисенко, 1953, с. 111–115)), динамічні й дотепні хорові ігри, а також жартівливі хвастощі юнаків і дівчат із другої картини першої дії (Лисенко, 1953, с. 132–167) різко контрастують з урочисто-зосередженим, містичним настроєм давніх сакральних колядок.

Символічний світ небесного знову з'являється в сцені з наспівом «Ходив, походив місяць по небу» (Лисенко, 1953, с. 128–130). Домінантна тональність ре мажору, багатозначний образ місяця як господаря людських поселень і водночас небесного покровителя — уособлення Божественного храму — у виконанні чоловічого хору, вільна ритмічна організація зі змінним метром і танцювальні інтонації додають гнучкості музичному розвитку теми. Після священної ночі Різдва, разом із появою ранкової зорі, на землю сходить просвітлення — гармонійне сприйняття оновленого, натхненного Святим Духом світу.

Жіночі голоси у світлому сі-бемоль мажорі розпочинають фінальну колядку, яка виступає духовною кульмінацією — гімном уславлення. У контрапункті чоловічих і жіночих хорів, що звучать у злитому ритмі та високому регістрі на *fortissimo*, стверджується головна ідея твору: диво Різдва, його таємничість і велич події приходу Бога-немовляти у світ. «Ой, співали три анголи, <...> в ясну зорю оповивши, Христа несучи» (Лисенко, 1953, с. 130–132) — ці рядки стають патетичним втіленням істини.

Отже, опера «Різдвяна ніч» постає не лише як вагоме мистецьке досягнення, а й як потужний культурний символ, що уособлює ідею духовного оновлення й національного самоусвідомлення України.

Висновки. Опера «Різдвяна ніч» стала відповіддю на суспільно-культурні запити українського народу щодо національного самоствердження в XIX столітті. Це логічний етап розвитку українського мистецтва як частини загальноєвропейських месіанських прагнень до самовизначення.

Поєднання музичного й драматичного обдарування Лисенка й Старицького виявилось унікальним в історії українського театру. Така співпраця заклала фундамент української оперної традиції.

Від першої редакції-оперети до великої чотиридійної опери — «Різдвяна ніч» демонструє поступове зростання амбіцій і професійного рівня українського театру, перехід від аматорства до справжнього мистецького рівня.

У структурі полотна переплітаються елементи народного вертепу, барокової драми та академічної опери. Гармонічна мова, ладово-інтонаційна система й хорова палітра органічно вписуються в українську фольклорну традицію.

Твір наділений глибоким духовним сенсом: Різдво подається як акт морального оновлення, а герої проходять шлях очищення, що підкреслює християнський пафос опери.

Прем'єра мала величезний успіх. Свідчення сучасників передають глибокий емоційний резонанс, який мала опера серед публіки, як культурної, так і національно-політичної події великого значення.

Хоча опера базується на повісті Гоголя, вона переосмислює сюжет в іншому ключі: акцент зміщено з фантастики на духовність і соціально-етичні цінності, наділяючи твір новою художньою глибиною.

Перспективи подальших розвідок. Поглиблене музикознавче дослідження партитури — аналіз особливостей оркестровки, використання фольклорних тем та їх переосмислення в академічній традиції, зокрема в порівнянні з іншими творами Лисенка.

Розробка педагогічних матеріалів — створення навчально-методичних посібників для музичних шкіл, консерваторій та загальноосвітніх закладів для популяризації української опери.

Цифрова реконструкція опери — використання сучасних технологій для створення мультимедійних версій, цифрових вистав, нотних архівів, які б дозволили ширшій аудиторії ознайомитися з твором.

Список посилань

- Волосатих, О. (2022). Фольклор у п'єсах Михайла Старицького як підґрунтя становлення українського музично-драматичного театру. *Аспекти історичного музикознавства*, 26, 7–21.
- Кислюк, А. (2024). Лисенкіана в дослідженнях Михайла Степаненка в її зв'язках із музикознавчою традицією та сучасними дослідженнями творчості митця. *Народна творчість та етнологія*, 2(402), 87–94.
- Кобилянський, Л. (2003). Спомини про М. В. Лисенка (з приводу перших роковин смерті батька української музики). У Р. Я. Пилипчук (Упоряд.), *Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т.* (Т. 1). Музична Україна.
- Левицький, О. І. (2003). Лист до С. Яценко. У Р. Я. Пилипчук (Упоряд.), *Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т.* (Т. 1). Музична Україна.
- Лисенко, М. (1953). Різдвяна ніч: клавір. *Зібрання творів: в 20 т.* (Т. IV). Мистецтво.
- Лисенко, О. (2023). Музично-виконавська рефлексія Миколи Лисенка в ареалі крос-культурних зв'язків і національної ідентичності. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, 6, 206–215. <https://journals.urau.ua/ukraine-europe-world/article/view/291362>
- Пчілка, О. (2003). Микола Лисенко: життя і праця (спогади і думки). У Р. Я. Пилипчук (Упоряд.), *Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т.* (Т. 1). Музична Україна.

- Русова, С. Ф. (2003). Мої спомини. У Р. Я. Пилипчук (Упоряд.), *Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т.* (Т. 1). Музична Україна.
- Скорульська, Р. М., & Чуєва, М. В. (2015). *Микола Лисенко. Дні і роки*. Музична Україна.
- Тобілевич, С. (1957). *Мої стежки і зустрічі*. Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри УРСР.
- Швачко, Т. (2012). *Микола Гоголь та українська національна опера*. *Музика*, 3, 10–15.
- Ябковська, С. П., & Мазурок, І. В. (2021). Постать Миколи Лисенка у дослідженнях відомих українських музикознавців. *Академічні студії. Серія: Педагогіка*, 3, 104–409.
- Яструб, О. (2022). Опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка: українська картина світу XIX століття. *Музичне мистецтво і культура*, 2(32), 49–61. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/688>
- Reva, T. (2023). The forms of the national operas' representation in the virtual environment under martial law (on the example of the activities of the opera theatres of Kyiv, Lviv and Odesa in 2022). *Culture and Contemporaneity*, 1, 162–167. <https://journals.uran.ua/kis/article/view/286801>

References

- Volosatykh, O. (2022). Folklore in the plays of Mykhailo Starytskyi as the basis for the formation of the Ukrainian musical and dramatic theatre. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 26, 7–21. [In Ukrainian].
- Kysliuk, A. (2024). Lysenkiada in the research of Mykhailo Stepanenko in its connection with the musicological tradition and contemporary studies of the artist's work. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 2(402), 87–94. [In Ukrainian].
- Kobylianskyi, L. (2003). Memories about M. V. Lysenko (on the occasion of the first anniversary of the death of the father of Ukrainian music). In R. Ya. Pylypchuk (Comp.), *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv: in 2 vol.* (Vol. 1). Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Levytskyi, O. I. (2003). A letter to S. Yatsenko. In R. Ya. Pylypchuk (Comp.), *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv: in 2 vol.* (Vol. 1). Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Lysenko, M. (1953). Christmas Night: a piano score. *Collected works: in 20 volumes* (Vol. IV). Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Lysenko, O. (2023). Musical and performance reflections of Mykola Lysenko in the area of cross-cultural connections and national identity. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istoriia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*, 6, 206–215. <https://journals.uran.ua/ukraine-europe-world/article/view/291362> [In Ukrainian].
- Pchilka, O. (2003). Mykola Lysenko: life and work (memories and thoughts). In R. Ya. Pylypchuk (Comp.), *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv: in 2 vol.* (Vol. 1). Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Rusova, S. F. (2003). My memories. In R. Ya. Pylypchuk (Comp.), *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv: in 2 vol.* (Vol. 1). Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Skorulska, R. M., & Chuieva, M. V. (2015). *Mykola Lysenko. Days and years*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Tobilevych, S. (1957). *My paths and meetings*. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR. [In Ukrainian].
- Shvachko, T. (2012). Mykola Hohol and the Ukrainian national opera. *Muzyka*, 3, 10–15. [In Ukrainian].
- Yabkovska, S. P., & Mazurok, I. V. (2021). The figure of Mykola Lysenko in the research of famous Ukrainian musicologists. *Akademichni studii. Serii: Pedagogika*, 3, 104–409. [In Ukrainian].
- Yastrub, O. (2022). The opera “Christmas Night” by M. Lysenko: a Ukrainian worldview of the XIX century. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2(32), 49–61. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/688> [In Ukrainian].
- Reva, T. (2023). The forms of the national operas' representation in the virtual environment under martial law (on the example of the activities of the opera theatres of Kyiv, Lviv and Odesa in 2022). *Culture and Contemporaneity*, 1, 162–167. <https://journals.uran.ua/kis/article/view/286801> [In English].

Надійшла до редколегії 25.02.2025

Л. Й. Кохан

докторка філософії, старша викладачка кафедри сценічної мови, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, викладачка вищої кваліфікаційної категорії ЦК «Спів», КЗ «Харківський музичний фаховий коледж ім. Б. М. Лятошинського» Харківської обласної ради, м. Харків, Україна

L. Kokhan

Doctor of Philosophy, senior lecturer, Department of Stage Speech, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, lecturer of the highest qualification category at the “Spiv” culture center, Municipal institution “B. M. Liatoshynskyi Kharkiv Musical Professional College” of Kharkiv regional council, Kharkiv, Ukraine

ІСТОРИКО-ХУДОЖНІ ДЕТЕРМІНАНТИ СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

К. С. Трикозиук

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

К. Trykoziuk

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<http://orcid.org/0000-0002-9172-6469>

К. С. Трикозиук. Історико-художні детермінанти становлення традицій народно-оркестрового виконавства в українському мистецькому просторі

Стаття присвячена розгляду детермінант становлення, кристалізації та етапів розвитку традицій українського народно-оркестрового виконавства. Окреслено генезис виникнення народно-інструментального виконавства в послідовній хронології — від перших форм колективного музикування за часів Київської Русі до утвердження в музичній практиці ХХ ст. як професійно-академічного мистецького напрямку. Досліджено аспекти розвитку та еволюції цього мистецького явища, надано характеристику інструментальній складовій ансамблевих і народно-оркестрових колективів, сформованих на різних етапах художньо-історичного буття українського музичного мистецтва. Визначено семантичний зв'язок між історичними осередками народно-інструментального виконавства, сформованими в українському мистецькому просторі, між музичними цехами та школами, а також простежено їх вплив на сучасні народно-виконавські мистецькі традиції. Окреслено роль видатних музичних діячів, які сприяли активізації, розвитку та популяризації народно-інструментального мистецтва, зокрема оркестрового, в українській культурі.

Ключові слова: музична культура, музичне мистецтво, українська музика, творчість, виконавство, народні інструменти, народно-інструментальне виконавство, оркестр, оркестр народних інструментів, ансамбль, репертуар.

К. Trykoziuk. Historical and artistic determinants of the formation of folk orchestral performance traditions in the Ukrainian artistic space

The relevance of the study. Professional performance on folk instruments in Ukraine emerged at the end of the XIX century and was closely connected with the development of orchestral music-making. The Ukrainian folk-orchestral instrumental system is among the most diverse in terms of the number of instruments,

differing in organological structure, methods of sound production, and timbre. As a result, the variety of folk instrument orchestras in Ukraine is quite extensive and includes both monophonic (e.g., orchestras of bayan players, guitarists, domra players, mandolinists) and polyphonic (e.g., domra-balalaika and orchestras with a string section) ensembles. This diversity of folk-orchestral formations is driven by numerous historical and sociocultural factors that have shaped the characteristics of the instrumental makeup, repertoire, and performance traditions. Therefore, presenting a comprehensive picture of the historical prerequisites for the formation and development of folk instrument orchestras and the folk performance tradition in Ukraine constitutes the relevance of this study.

The purpose of the study. The purpose is to provide a comprehensive panoramic overview of the specifics and historical-artistic determinants of the development of folk orchestral performance traditions within the Ukrainian artistic space.

The methodology is based on approaches from historical musicology, particularly the historical-genetic, historical-descriptive, and historical-functional methods, as well as structural and systemic analysis.

The results. The findings focus on outlining the historical stages of formation and development of folk-orchestral performance in the territory of modern Ukraine. Particular attention is paid to presenting, in a consistent chronological sequence, the historiography of the emergence of folk instrumental performance — from the earliest forms of collective music-making during the Kyivan Rus period to its full institutionalization in the XX century as an academic and professional artistic direction.

The scientific novelty. For the first time, this study provides a consistent chronology of the historical stages of the formation and development of folk-orchestral performance in Ukraine. It examines the aspects of the evolution of this artistic phenomenon, in particular offering a detailed characterization of the instrumental components of ensemble and folk-orchestral groups at

various historical stages. The connection between folk performance centers, musical guilds, and educational institutions is established, and their influence on contemporary folk performance traditions is traced.

The practical significance of this study lies in its potential use in theoretical courses such as the history of folk instrument performance, the history of orchestral performance, as well as in courses introducing the practice of playing in a folk instrument orchestra. It may also serve as a valuable resource for educators in folk-orchestral classes and conductors of folk instrument orchestras.

Conclusions. By analyzing the historical origins and stages of development of folk instrument performance in Ukraine, the emergence of ensemble and orchestral forms of music-making, and the advancement of professional music education, we conclude that the folk performance tradition is an integral part of Ukrainian cultural identity. It is manifested in the structural features and timbral coloring of the instruments themselves, as well as in the unique characteristics of the performing ensembles. This process is closely intertwined with a wide range of historical factors that have shaped the national cultural landscape.

Keywords: *musical culture, musical art, Ukrainian music, creativity, performance, folk instruments, folk instrumental performance, orchestra, folk instrument orchestra, ensemble, repertoire.*

Актуальність теми дослідження. Українське народно-інструментальне мистецтво сягає джерелами фольклорної царини та постає феноменом національної музичної культури, її ментальним і художнім маркером. Вагомою складовою народно-інструментальної сфери, що єднає розгалужену музично-авторську творчість та виконавсько-артистичну діяльність, є ансамблева, а також оркестрова практика. Глибинно вкорінена в парадигму національної музичної культури, пов'язана зі сталими мистецькими (етнічними та універсальними) традиціями музикування, ця колективна народно-інструментальна сфера зумовлена унікальним інструментарієм за своїм походженням, органологічною будовою, способами звукодобування, тембральними характеристиками, виражальними й технічними можливостями, а також кількісним виконавським складом.

Розмаїття різновидів народно-оркестрових колективів в українському мистецтві, що охоплює як монотемброві (оркестри баяністів, гітаристів, домристів, мандоліністів), так і різно-

темброві (домрово-балалайкові та оркестри зі струнно-смичковою групою) склади, сформовані під впливом низки історико-культурних чинників, збагачує художньо-виконавський простір й органічно вписується в звукоінтонаційний образ світу доби постсучасності. Відтак, осмислення сутності, феноменологічної та онтологічної специфіки оркестрового виконавства в народно-інструментальній царині як невіддільної складової українського музичного мистецтва, а також дослідження історичних детермінант становлення та формування народно-інструментальної виконавської традиції в національній культурі з метою створення її цілісної, узагальнюючої картини, постає нагальним і важливим завданням сучасного музикологічного знання й становить актуальність пропонованої розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика народно-оркестрового виконавства є однією з пріоритетних в українському музикознавчому дискурсі. Вивчення цієї сфери здійснюється в різноманітних ракурсах та аспектах аналітики. До фундаментальних наукових праць, присвячених питанням професійного народно-оркестрового мистецтва, належить монографія Ю. Лошкова (Лошков, 2000), у якій акцентується регіональна специфіка розвитку народно-інструментального виконавства на Слобожанщині та розкривається вплив постаті В. Комаренка на формування оркестру народних інструментів. Вагомим внеском у вивчення генези українського народного інструментарію та тенденцій еволюції народно-оркестрового музикування в українському просторі межі XIX–XX ст. постають публікації Т. Сідлецької (Сідлецька, 2009; 2011). Значний науковий та практичний потенціал містить праця В. Бондарчука (Бондарчук, 2013), скерована на досягнення шляхів кристалізації та популяризації української народно-інструментальної царини.

Серед останніх публікацій з висвітлення означеної проблематики — дослідження А. Стрільця (Стрілець, 2022), присвячене процесу становлення та розвитку оркестру народних інструментів на базі першої в Україні кафедри народних інструментів при Харківському музично-драматичному інституті (нині — Харківський національний університет мистецтв

ім. І. П. Котляревського), а також стаття О. Лермонтової (Лермонтова, 2024), у якій розглянуто специфіку теоретичного осягнення феномену оркестру народних інструментів у науково-дослідницькій сфері.

Натомість, попри дедалі більший інтерес українських науковців до вивчення українського народно-оркестрового інструменталізму, низка важливих ракурсів його мистецького буття й досі не відрефлексована в науковій думці та потребує системного розгляду.

Мета статті — здійснити комплексне панорамне висвітлення специфіки та історико-художніх детермінант становлення традицій народно-оркестрового виконавства в українському мистецькому просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Систематизований огляд та узагальнення процесу історичного формування й становлення в українській музичній культурі оркестру народних інструментів як художньо детермінованого мистецького феномену зумовлює звернення до визначення дефініції центрального для пропонованого дослідження поняття — «оркестр народних інструментів».

У музично-енциклопедичних (Шевчук, 2016, с. 491) та словникових (Юцевич, 2009, с. 186) виданнях зазначено, що слово оркестр (грецьк. *orchestra*) означає, згідно з перекладом, майданчик перед сценою в античному театрі, на якому розташовувався хор, що супроводжував сценічне дійство. Поняття «оркестр», що трактується як місце між сценою та залом, призначене для розміщення музикантів, з'явилося в другій половині XVII ст. Сучасного тлумачення це поняття набуло у XVIII ст. («Музичний словник» Ж. Ж. Руссо) й означало колектив музикантів, які спільно виконують музичні твори, граючи на різних музичних інструментах.

У дослідницькій літературі пропонуються різні класифікації оркестрових колективів та критерії їх типологізації. Класифікуючи оркестри за різними показниками, Є. Юцевич поділяє їх за складом (мішані, однорідні) та за призначенням (Юцевич, 2009, с. 186). Відповідно до інструментального складу, виокремлюються такі різновиди оркестру, як симфонічний (малий, великий), струнний, духовий (малий мідний, малий міша-

ний, великий мішаний), неаполітанський, шумовий, баянний, народних інструментів, електромузичних тощо (там само). Окрім цього, за соціокультурною функцією в музичній практиці розрізняють також військові, салонні, естрадні та інші оркестри (Шевчук, 2016, с. 491).

У контексті розгляду питань диференціації, слід зазначити відмінність оркестру від інструментального ансамблю, що передусім полягає в наявності у його складі інструментальних груп, однорідних за органологічними і тембровими показниками, споріднених за конструкцією та характером звучання, проте відмінних за розміром і регістровим діапазоном. В оркестровій практиці застосовують принцип диференціації інструментів на основні, які становлять головні групи оркестру, та епізодичні, що не долучаються до цих груп (Сідлецька, 2009, с. 9).

Основою є на дефініції, яка запропонована в працях Т. Сідлецької (Сідлецька, 2009, с. 9) та Є. Роговської (Роговська, 2014, с. 16), пропонуємо таке визначення оркестру народних інструментів. На нашу думку, — це колектив виконавців на народних інструментах, найбільш характерних для історично зумовленого музичного побуту й культури певного народу, етносу, які мають автентичний або реконструйований вигляд та відповідний тип звукодобування. Організація окремо взятого оркестру народних інструментів пов'язана з національною музичною культурою цього етносу та рівнем її розвитку, зумовлена музичною ментальністю та етнопсихологією.

Зародження, розвиток та специфіка народно-оркестрової виконавської традиції в українській культурі має глибоке історичне коріння й витікає з перших форм ансамблевого музикування, факт існування яких зафіксовано в давньоруських літописах, згадано в пісенному фольклорі, народних переказах, візуалізовано у фресковому живописі (Софіївського собору у м. Києві) тощо. Найдавніші відомості про східнослов'янський народний інструментарій містяться в трактаті візантійського історика VII ст. Феофілакта Сімокатти та працях арабських (Ібн-Гордаде, Ібн-Даста, Аль-Бекрі, Ібн-Фодлан) мислителів (Бондарчук, 2013, с. 33; Дейнега, 2006, с. 3; Сідлецька, 2009, с. 90). У дослідженнях

вищезгаданих істориків підкреслюється вплив візантійської культури на становлення народно-інструментальної традиції Київської Русі. Значну роль у формуванні колективного інструментального музикування відіграє сформована в художній культурі Київської Русі упродовж X–XIII ст. світська мистецька практика скоморохів — мандрівних середньовічних артистів синкретичного типу (одночасно акторів, акробатів, танцюристів, співаків, інструментальних виконавців тощо). Супроводжуючи світські церемонії, свята княжого двору, беручи участь у фольклорних календарних та родинно-обрядових дійствах, скоморохи активно використовували у своїй діяльності музичний інструментарій (гуслі, гудки, сопелі, труби, бубна, ріжки тощо). Починаючи з XVI ст., скоморохи почали створювати ремісничі музичні цехи, у яких передавалися традиції виконавської майстерності.

Із середини XVII ст., після виходу указу царя Олексія Михайловича «про заборону скоморошого мистецтва як бісівського» (Бондарчук, 2013, с. 36), музична практика скоморохів зникає, поступаючись місцем іншим формам традиційного музикування, серед яких провідну роль відіграє діяльність троїстих музик. За визначенням, наданим у словниках (Юцевич, 2009; Безклубенко, 2010), троїсті музики — суто український народно-інструментальний ансамбль, сформований переважно з трьох учасників, які використовували у виконавській практиці різноманітний інструментарій, зокрема скрипки, баси, цимбали, сопілки та ударні (бубон, барабан). Поступово склад розширився й став також містити бандури, сопілки тощо.

Сучасні музикологи виокремлюють два варіанти походження назви цього ансамблю та його склад: перший — від кількості виконавців, водночас як другий — від функціонального розподілу музичних партій (на мелодичну, гармонічну й метроритмічну). За виконавським складом розрізняють дуетні (ансамблі зі скрипкою), терцетні (з функціональним розмежуванням виконавських партій), подвоєні (з дублюванням партій) та варіативні (розширені склади завдяки поєднанню декількох колективів) ансамблі (Бондарчук, 2013, с. 42).

На думку Б. Фільц, суттєвий поштовх для формування професійної інструментальної традиції, зокрема й троїстих музик, надало створення музичних цехів (кін. XVI ст.), які набули поширення з XVII ст. Поліфункційна діяльність цехових музикантів (серед яких були цимбалісти, бубністи, скрипалі, органісти та сопілкарі, які об'єднувались також і в ансамблі) мала різноспрямований характер, передбачала участь у багатьох місцевих заходах, обслуговуванні народних свят, обрядів (весіль тощо), музично-освітню практику. Ансамбль троїстих музик активно залучався до ляльково-театральних вистав вертепу (Гуменюк, 1967, с. 159), складовою яких (зокрема 2-ї дії) була народно-побутова дансантина музика. Значним для формування основних ознак української інструментальної музики, до яких належать її жанрово-стильові особливості та специфіка інструментарію (Фільц, 1982), постає факт появи серед цехових музикантів авторів власних творів, які збагачували виконавський репертуар.

Поступово активної фази розвитку стали набувати колективні форми музикування (Бондарчук, 2013, с. 33–35), вплив яких відіграв важливу роль у становленні професійного народно-інструментального ансамблевого й оркестрового музикування в українській музичній культурі та став прообразом сучасного народно-інструментального виконавства у вітчизняному мистецтві.

Важливу роль у розвитку колективного інструментального музикування набуває виконавство у військовому середовищі. Під час існування української козацько-гетьманської держави (1648–1764) у військових структурах починають функціонувати козацькі полкові музичні об'єднання, які являли собою колективи з довільним складом, до яких, як правило, входили трубачі, сурмачі, довбиш (литаврщик), бандуристи, гусярі, цимбалісти, виконавці на волинках та заспівувачі (Горенко-Баранівська, 2005). За своїм призначенням полкові музичні об'єднання були поліфункціональними та посідали важливе місце в багатьох церемоніальних та військових заходах. Так, поряд із здійсненням військово-прикладних функцій (сигнальної щодо зборів війська, оповіщення його про

небезпеку та супровід стройової підготовки тощо), козацький оркестр також виконував побутово-розважальну й концертну функції, брав участь у церемонії обрання гетьмана та його старшин (Бондарчук, 2013, с. 79).

У зв'язку з розвитком козацьких військових оркестрів виникає потреба в кваліфікованих кадрах, у результаті чого, починаючи з другої половини XVII ст., створюються спеціалізовані музично-педагогічні школи та цехи, при яких цілеспрямовано готували професійних музикантів для козацьких полків та оркестрів (Біліченко, 2015, с. 40). З тією ж метою у XVIII ст. було відкрито музичні школи в Глухові, Черкасах та при Київському магістраті (Горенко-Баранівська, 2005). Козацька полкова музика проіснувала майже до початку XIX ст. і, поряд з ансамблевими формами троїстих музик, заклала фундамент для створення українського оркестру народних інструментів, для якого типовим є інструментарій, що широко використовували вищеназвані колективи.

У XIX ст., у контексті тенденцій національно-культурного відродження та формування української інтелігенції, зростає інтерес до історії, мови та культури українського народу, виникає зацікавленість фольклорною спадщиною, народнопісенною та інструментальною традицією, з'являється національний театр, проявляються національні ознаки в архітектурі тощо (Сідлецька, 2011, с. 63). Із цього часу посилюються просвітницькі та освітні процеси, прагнення до надання освіти неписьменній ремісничій молоді та містянам, наслідком якого стало відкриття «недільних шкіл» (у Києві, а згодом і в інших українських містах, кількість яких становила близько сотні) (Корній & Сjuta, 2011, с. 240–257).

Чинником впливу на розвиток українського музичного інструменталізму, та загалом музичного мистецтва цього періоду постала «маєткова культура» й презентована в її контексті діяльність мистецьких колективів (театральних труп, інструментальних та хорових капел), сформованих при маєтках поміщиків, які утримували ці колективи, здійснювали їх фінансування та освіти. При садибах були організовані музичні школи, у яких навчали грі на різних інструментах (переважно скрипкової та духової

груп), із подальшим залученням вихованців до ансамблево-оркестрового музикування. За історичними свідченнями, у музичній практиці були також задіяні й деякі народні інструменти, зокрема цимбали (Бондарчук, 2013, с. 89–92).

Маєткове мистецтво, маючи переважно побутово-розважальний характер, поєднувало українське фольклорне та аматорське музикування, а також й активно впроваджувані музично-культурні надбання західноєвропейського мистецтва у сфері композиторської та виконавської творчості (через зв'язки власників маєтків з осередками професійного виконавства в Західній Європі, а також у результаті участі європейських музикантів у виконавській практиці). Означена інтеграція сприяла активізації процесів професіоналізації в музичній сфері (там само).

Дедалі більший інтерес до національного музичного інструментарію та творчості «народних митців» відзначається в другу половину XIX ст. У 1873 р. в Києві було організовано наукове товариство «Південно-західний відділ Російського географічного товариства», під егідою якого створювались україномовні бібліотеки, відкривались музеї та видавались архівні документи. Саме на одному із засідань цього товариства, за ініціативи видатного українського композитора, виконавця, диригента, суспільного діяча та етномузиколога М. Лисенка, організовано виступ відомого кобзаря О. Вересає, який виконував українські пісні та думи, а також презентацію знакової доповіді самого М. Лисенка за темою «Характеристика музичних особливостей малоросійських дум і пісень, виконуваних О. Вересаєм». Під патронатом цього товариства видані праці з вивчення української народної творчості та результатів етнографічних експедицій (там само). Свідченням цього є публікація у Львівському журналі «Зоря» (1884) статей М. Лисенка, присвячених характеристиці акустичних властивостей, будови українського інструментарію (Лисенко, 1955).

Професійне виконавство в народно-інструментальній сфері зародилося в українському музичному мистецтві наприкінці XIX ст. і було зумовлено розвитком музичної культури того часу, тенденціями національно-культурного відродження, активізацією наукового, художнього

засвоєння фольклорних традицій. Зростання інтересу до народно-інструментального, зокрема оркестрового, музикування стимулювало становлення музичної освіти, практику навчання гри на народних інструментах, що, у свою чергу, зумовило відкриття приватних курсів і згодом — до підтримки державних освітніх установ.

Початок становлення народно-інструментального професіоналізму припадає на перші десятиліття ХХ ст. та здійснюється в тісній взаємодії зі становленням в українській культурі музичної освіти, зокрема інструментального, концертного виконавства. У цей час відкриваються будинки народної творчості та різноманітні музичні гуртки. За ініціативи М. Лисенка було засновано «Музично-драматичну школу» в Києві (1904), при якій відкрився перший клас бандури, очолюваний кобзарем І. Кучугурою-Кучеренком (Сідлецька, 2009).

Суттєвим поштовхом становлення народно-оркестрового виконавства та передусім створення оркестру українських народних інструментів як феномену постала організація XII Археологічного з'їзду (1902) в Харкові, значну роль у проведенні якого відіграв видатний бандурист та письменник Г. Хоткевич. Знаковою подією виявилася організація концерту для делегатів цього з'їзду за участю виконавців на українських народних інструментах (серед яких були лірники, бандуристи, кобзарі та троїсті музики), в останньому номері якого, за пропозицією Г. Хоткевича, музикантів об'єднали в оркестровий колектив. Як зазначає сам митець — це був перший досвід такої об'єднаної репрезентації українських народних інструментів (Хоткевич, 1996, с. 475).

На межі ХІХ–ХХ ст. (1899) в Харкові при повітовому училищі та університеті починають з'являтися перші балалайкові оркестри, діяльність яких стимулювала широкий попит на народні інструменти серед населення, що сприяло створенню в 1907 р. спеціальних навчальних курсів. Як результат, було засновано низку самодіяльних та професійних ансамблів і народно-інструментальних оркестрів. Так, видатний інструментознавець, диригент та викладач В. Комаренко в 1908 р. створює домрово-балалайковий оркестр

зі складу робітників Харківського заводу «Гельферіх-Саде», а в 1909 — організовує схожий колектив при товаристві «Просвітницьке дозвілля» (Сідлецька, 2011, с. 67). Пізніше, у 1920 р. В. Комаренко засновує перший в Україні професійний оркестр народних інструментів при Харківському губернському відділі народної освіти (Лошков, 2000).

Починаючи з 1922 р., широкого поширення в українському мистецтві набуває самодіяльний різновид оркестрового народно-інструментального виконавства. В українських обласних центрах (Миколаєві, Києві, Сумах та Луганську) при заводах та місцевих клубах з'являються численні аматорські народно-оркестрові колективи. Із часом ці мистецькі об'єднання досягли високого рівня виконавської майстерності та були визнані у сферах аматорської та самодіяльної творчості (Сідлецька, 2009). Паралельно із цим, в українській музичній практиці функціонували «неаполітанські» мандолінні оркестри, до складу яких входили гітари та мандоліни, інколи додавалися концертино. За свідченням Т. Сідлецької (Сідлецька, 2011, с. 68), найпоказовішими з неаполітанських оркестрів були колектив М. Геліса (м. Кременчук), оркестр Л. Гайдамаки при клубі «Металіст» (м. Харків) та мандолінний оркестр М. Радзієвського (м. Київ).

Активізація самодіяльного руху та збільшення кількості творчих колективів у 20-ті рр. ХХ ст. посилили питання фахової підготовки народно-інструментальних виконавців, вирішенням якого постало започаткування трирівневої музично-професійної освіти (школа — технікум — інститут). Так, з 1922 р. в Україні відкрилось понад 30 музичних шкіл (Бортник, 1982, с. 18), а в 1924 р. при Київському державному музичному технікумі було створено класи народних інструментів (Грудіна, 1927, с. 8). Незабаром, у 1926 р. при Харківському музично-драматичному інституті відкрилась перша в Україні кафедра народних інструментів, що виявилось прецедентом для створення подібних структур у консерваторіях Києва (1938), Одеси (1949), Львова (1951) та Донецька (1968). Також, опираючись на сучасних дослідженнях, варто зазначити, що становлення професійної музичної освіти, зокрема на народних інструментах,

надало суттєвий поштовх до формування національної громадської свідомості (Minenok et al., 2024). Так, завдяки функціонуванню навчальних закладів з підготовки професійних виконавців, в українському мистецтві зростає кількість учнівських та студентських оркестрів й ансамблів народних інструментів, виконавська практика яких стимулювала композиторську творчість у народно-інструментальній сфері (зокрема, написання творів-присвят для конкретних колективів), а видатних діячів народно-інструментальної культури — до організації професійних оркестрів державного значення.

Принципово важливим для становлення та розвитку традицій оркестрового народно-інструментального виконавського мистецтва у вітчизняній музичній культурі постало створення професійних колективів, серед яких: Оркестр народних інструментів Українського радіо та телебачення (1959) та Оркестр українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР (1969), рівень концертної діяльності яких детермінував необхідність залучення професійних музикантів-виконавців (Сідлецька, 2009).

Висновки. Аналіз наявних історичних джерел свідчить, що перші задокументовані згадки про народно-інструментальне музикування на теренах сучасної України датуються VII ст. Цей факт надає підстави стверджувати, що передумови для виникнення професійного народно-інструментального мистецтва, зокрема оркестрового, формувалися ще за часів Київської Русі. Простежуючи специфіку розвитку цього явища на різних культурно-історичних етапах буття, спостерігаються спільні ознаки в характері успадкування фольклорно-виконавських

традицій та організації колективного передання народно-виконавської майстерності. Так, починаючи з ранніх форм колективного музикування, а саме мистецтва скоморохів (X ст.), вбачається прагнення народних митців до професійного об'єднання в певні виконавські школи — ремісничі музичні цехи (XVI ст.), у яких також здійснювався освітній процес. Подібні тенденції прослідковуються в активній фазі розвитку ансамблевої практики троїстих музик за часів існування української козацько-гетьманської держави (друга половина XVII ст.).

Характерною тенденцією шляху становлення виконавських традицій у народно-інструментальній, зокрема оркестровій, царині від його зародження до початкового етапу став динамічний перехід від аматорських форм колективного музикування до професійного, тісно пов'язаного зі зростанням музично-освітнього процесу, відкриття шкіл, а згодом перших кафедр (1926, 1938, 1949, 1951, 1968) у музичних навчальних закладах, на яких професійно навчали гри на народних інструментах. Досвід проведеного аналізу свідчить, що формування та поширення репрезентація в мистецькій практиці такої колективної форми музикування, як «оркестр», сприяла розвитку й конституалізації професійної музичної освіти в українській народно-інструментальній сфері.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні сутності й специфіки семантичного розвитку регіональних та національних традицій народно-оркестрового виконавського мистецтва в українській музичній культурі постсучасності.

Список посилань

- Безклубенко, С. (2010). *Мистецтво: терміни та поняття: Енциклопедичне видання у 2-х томах: Т. 2: М–Я*. Ін-т культурології НАМ України.
- Біліченко, В. (2015). Розвиток музичної освіти в Україні у період козацької доби (Гетьманщини). *Людознавчі студії. Серія педагогіка*, (13), 34–47.
- Бондарчук, В. О. (2013). *Історія народно-інструментального виконавства в Україні: Навч. посібник*. НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Бортник, Є. О. (1982). *Формування і розвиток домрового мистецтва на Україні в аспекті російсько-українських музичних зв'язків* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Київ.
- Горенко-Баранівська, Л. (2005). Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII–XVIII ст. (на прикладі Миргородського полку 1648–1782 року). *Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства*, IV, 299–306.

- Горенко-Баранівська, Л. (2005). Музично-освітня справа в Україні другої половини XVII–XVIII ст. *Українознавство*, 2, 234–237.
- Грудіна, Д. (1927). Державний музично-драматичний інститут у Харкові. *Нове мистецтво*, 8, 8–10.
- Гуменюк, А. (1967). *Українські народні музичні інструменти*. Наукова думка.
- Дейнега, В. (2006). *Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Одеса.
- Корній, Л. П., & Сюта, Б. О. (2011). *Історія української музичної культури: Підручник для студ. вищих навч. закладів*. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Лермонтова, О. (2024). Феномен оркестру народних інструментів у сучасному національному музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*, 3(06), 96–102.
- Лисенко, М. (1955). *Народні музичні інструменти на Україні*. Мистецтво.
- Лошков, Ю. І. (2000). *Творчість В. А. Комаценка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина XX століття)* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Харків.
- Роговська, Є. В., & Рутецький, В. В. (2014). *Оркестр народних інструментів: Навчально-методичний посібник*. ЖДУ ім. І. Франка.
- Сідлецька, Т. І. (2009). *Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: Монографія*. ВНТУ.
- Сідлецька, Т. І. (2009). Народно-інструментальне мистецтво України: витоки, тенденції та перспективи розвитку. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 15(1), 89–96.
- Сідлецька, Т. І. (2011). *Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України: Навч. посібник*. ВНТУ.
- Стрілець, А. М. (2022). *Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі: наук. обґрунт. ... докт. мистецтва*. Харків.
- Фільц, Б. (1982). Музичні цехи на Україні (XVI–XIX). *Українське музикознавство*, 17, 33–45.
- Хоткевич, Г. (1996). Воспоминания о моих встречах со слепыми. В *Твори в двох томах* (Т. І, с. 455–518). Дніпро.
- Шевчук, О. (2016). Оркестр. У Г. Скрипник (Гол. ред.), *Українська музична енциклопедія* (Т. 4, с. 491). Київ.
- Юцевич, Ю. Є. (2009). *Музика. Словник-довідник (2-ге вид.)*. Навчальна книга — Богдан.
- Minenok, A., Zinkiv, I., Konovalova, I., Polska, I., & Karapinka, M. (2024). Art education as a means of forming cultural identity and civic consciousness. *Multidisciplinary Reviews*, 6, 2023spe 008. <https://doi.org/10.31893/multirev.2023spe008>

References

- Bezklubenko, S. (2010). *Art: terms and concepts: Encyclopedic edition in 2 volumes: Vol. 2: M–Ia*. Institute of Cultural Studies of National Academy of Arts of Ukraine. [In Ukrainian].
- Bilichenko, V. (2015). The development of music education in Ukraine during the Cossack era (Hetmanate). *Liudynoznavchi studii. Seriiia pedahohika*, (13), 34–47. [In Ukrainian].
- Bondarchuk, V. O. (2013). *History of Folk Instrumental Performance in Ukraine: Study guide*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Bortnyk, Ye. O. (1982). *Formation and Development of the Domra Art in Ukraine in the Aspect of Russian-Ukrainian Musical Relations* [Author's thesis ... of Candidate of Art Criticism]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Horenko-Baranivska, L. (2005). Military music of the Cossack-Hetman state of the second half of the XVII and XVIII centuries (on the example of the Myrhorod Regiment of 1648–1782). *Zbirnyk naukovykh prats Naukovodoslidnoho instytutu ukrainoznavstva*, IV, 299–306. [In Ukrainian].
- Horenko-Baranivska, L. (2005). Music and education in Ukraine in the second half of the XVII and XVIII centuries. *Ukrainoznavstvo*, 2, 234–237. [In Ukrainian].
- Hrudina, D. (1927). State Music and Drama Institute in Kharkiv. *Nove mystetstvo*, 8, 8–10. [In Ukrainian].
- Humeniuk, A. (1967). *Ukrainian folk musical instruments*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Deineha, V. (2006). *Translation as a Process of Rethinking the Means of Orchestral Expressiveness* [Author's thesis ... of Candidate of Art Criticism]. Odesa. [In Ukrainian].
- Kornii, L. P., & Siuta, B. O. (2011). *History of Ukrainian Musical Culture: Textbook for students of higher educational institutions*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Liermontova, O. (2024). The Phenomenon of the Folk Instrument Orchestra in the Contemporary National Musicological Discourse. *Slobozhanski mystetski studii*, 3(06), 96–102. [In Ukrainian].
- Lysenko, M. (1955). *Folk musical instruments in Ukraine*. Mystetstvo. [In Ukrainian].

- Loshkov, Yu. I. (2000). *V. A. Komarenko's creativity and folk instrumental performance in Sloboda Ukraine (first half of the XX century)* [Author's thesis ... of Candidate of Art Criticism]. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Rohovska, Ye. V., & Rutetskyi, V. V. (2014). *Orchestra of folk instruments: Educational and methodical manual*. Ivan Franko Zhytomyr State University. [In Ukrainian].
- Sidletska, T. I. (2009). *Cultural and Historical Evolution of the Ukrainian Folk Instrument Orchestra: A monograph*. Vinnytsia National Technical University. [In Ukrainian].
- Sidletska, T. I. (2009). Folk Instrumental Art of Ukraine: Origins, Trends, and Prospects for Development. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 15(1), 89–96. [In Ukrainian].
- Sidletska, T. I. (2011). *Practical Cultural Studies. History of folk orchestral performance in Ukraine: Study guide*. Vinnytsia National Technical University. [In Ukrainian].
- Strilets, A. M. (2022). *Activity of the Orchestra of Folk Instruments of I. P. Kotliarevskyi KhNUA in the historical chronotope: scientific substantiation. ... of Doctor of Art Criticism*. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Filts, B. (1982). Music workshops in Ukraine (XVI–XIX). *Ukrainske muzykoznavstvo*, 17, 33–45. [In Ukrainian].
- Hotkevych, G. (1996). Memories of my encounters with the blind. In *Works in two volumes* (Vol. I, p. 455–518). Dnipro. [In Russian].
- Shevchuk, O. (2016). Orchestra. In H. Skrypnyk (Ed.), *Ukrainska muzychna entsyklopediia* (Vol. 4, p. 491). Kyiv. [In Ukrainian].
- Yutsevych, Yu. Ye. (2009). Music. *Dictionary and reference book* (2nd ed.). Navchalna knyha — Bohdan. [In Ukrainian].
- Minenok, A., Zinkiv, I., Konovalova, I., Polska, I., & Karapinka, M. (2024). Art education as a means of forming cultural identity and civic consciousness. *Multidisciplinary Reviews*, 6, 2023spe 008. <https://doi.org/10.31893/multirev.2023spe008> [In English].

Надійшла до редколегії 26.12.2024

К. С. Трикозюк

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

K. Trykoziuk

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

МАСКИ ТЕАТРУ НО В ЯПОНСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО: ТИПИ, ПРИНЦИПИ ТА ПРИЙОМИ ВИКОРИСТАННЯ, СЕНСИ

С. Б. Рибалко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
rybalko.svetlana62@gmail.com

А. В. Ожога-Масловська

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
alla_ozhoha-maslovska@xdak.ukr.education

S. Rybalko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-5873-2421>

A. Ozhoha-Maslovska

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-6307-7406>

С. Б. Рибалко, А. В. Ожога-Масловська. Маски театру Но в японському ігровому кіно: типи, принципи та прийоми використання, сенси

Японська школа кіно привертає увагу фахівців та шанувальників кіномистецтва своїм неповторним візуальним стилем. Значною мірою на формування візуальної мови японського кіно вплинули розмаїті театральні практики, серед яких Но посідає особливе місце. У запропонованій розвідці висвітлюється досвід японських кінематографістів у використанні масок Но в образно-змістовній структурі кінотвору. Зокрема, розглядаються типи масок, їхня семантика та використання як інструменту створення візуального тексту, що ґрунтується на тривалій театральній традиції та відповідному глядацькому досвіді. Стаття ґрунтується на матеріалах театральних тренінгів Но 2017, 2019, 2024 рр. У розвідці використано методи порівняльного, формального та семіотичного аналізу.

Ключові слова: японське ігрове кіно, театральна практика Но, візуальна мова, маска.

S. Rybalko, A. Ozhoha-Maslovska. Masks of the Noh theatre in Japanese feature films: types, principles, techniques of use, and meanings

The Japanese school of cinema is recognized as one of the most distinctive and influential movements in global audiovisual art. Its expressive visual language and diverse artistic techniques continue to attract the attention of scholars and cinema enthusiasts alike. Among the many cultural influences shaping Japanese cinema, traditional theatrical forms — particularly the Noh theatre have played a significant role. This article explores how the various types of Noh masks and the methods of their use as artistic devices have been integrated into the works of leading Japanese filmmakers. Studying the use of the Noh masks in cinema is relevant both for enhancing Western viewers' understanding of Japanese film content and for contributing to broader discussions on the visual

language of Japanese cinema and comparative film studies.

The purpose of this article is to examine the principles and techniques of using the Noh theatre mask in Japanese cinema.

The work is based on materials from the Noh theatre training sessions held at the Kyoto Art Center in 2017, 2019, and 2024, as well as interviews and film materials representing the work of key representatives of the XX century Japanese cinema. The research employs empirical and theoretical methods such as observation, comparison, typology, classification, formal and semiotic analysis.

The results of the study are presented in the article, which examines the use of masks by Japanese cinematographers across different time periods and genres (horror, family drama, melodrama, historical film, and detective). The study identifies the types of masks used in the figurative and thematic structure of films, analyzing their semantics and the subtexts they convey. Particular attention is given to the meaning and techniques of using masks. The analysis reveals that masks serve various functions within the visual language of cinema. These functions range from providing a national or social context for the characters to creating complex subtexts that reference specific Noh performances, reveal hidden emotions, or symbolize the transformation of human nature.

The scientific novelty of the research lies in the definition, systematization, and conceptual generalization of the typology of the Noh masks in Japanese cinema, as well as the clarification of the principles of their use. Drawing on a wide range of materials, the study identifies the techniques of using the Noh masks as a tool for creating a visual text, rooted in the long cultural tradition and theatrical practices of both the viewer and the performance.

Keywords: audiovisual art, Japanese feature film, the Noh theatrical practice, visual language, mask.

Актуальність теми дослідження. Японська школа кіно привертає увагу фахівців та шанувальників кіномистецтва своїм неповторним стилем. Значною мірою на формування візуальної мови японського кіно вплинули розмаїті театральні практики, серед яких Но посідає особливе місце. Сформовані в межах театральної традиції Но різноманітні типи масок та прийоми їх використання як засобу художньої виразності простежуються у творчості видатних майстрів японського кіно. Вивчення цього досвіду є актуальним як з точки зору адекватного прочитання змісту кінотвору західним глядачем, так і в контексті ширших досліджень з історії кіно та, зокрема, японської кіношколи. Обраний фокус в осмисленні кінотворів японських митців, з одного боку, дозволить поглибити теоретичні аспекти вивчення візуальної мови, з іншого — розширити уявлення про арсенал виражальних засобів та стати в нагоді митцям-практикам у галузі теа-кіномистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вплив театру Но на розвиток художньої мови японського кіно і, зокрема, репрезентації маски як одного із засобів художньої виразності, до сьогодні не поставав предметом спеціальних досліджень. Виключення становить фундаментальна праця Д. Річі та Дж. Андерсона «Традиційний театр і кіно в Японії» (Richie, 1958), де елементи театральної практики Но розглядаються поміж інших театральних традицій. Крім того, після публікації цієї праці в 1958 р. з'явилася ще ціла низка фільмів, які суттєво розширюють уявлення про імплементацію елементів Но в образно-змістовну структуру кінотвору. Серед них увагу дослідників привертають фільми в жанрі «горор», який оприявнює неабиякий вплив театральної практики Но. Зокрема, відзначається, що «...Релігійні, шаманські практики та образи сновидіння, продемонстровані в Но, якщо і не були безпосередньо імпортовані в японські фільми жахів, то, безперечно, надихали японських режисерів» (Kinnia, 2011, р. 101).

Слушні спостереження щодо зазначеної проблеми на прикладі окремих фільмів японських

режисерів містяться в дослідженнях Д. Річі (Richie, 1999; 2001), К. МакДональд (McDonald, 1987), З. Серпер (Serper, 2005), але усі разом вони не складають загальної картини як розмаїття режисерських інтерпретацій досвіду Но в практиці кіно, так і, зокрема, маски.

Отже, **мета** запропонованої статті полягає у висвітленні принципів та прийомів використання маски театру Но в японському кіномистецтві.

Джерела й методи дослідження. Стаття ґрунтується на матеріалах театральних тренінгів Но, що відбувались у кіотському артцентрі у 2017, 2019, 2024 рр.¹, інтерв'ю та кіноматеріалах, що репрезентують творчість ключових представників японського кіно ХХ ст. У розвідці використано методи емпіричного й теоретичного аналізу: спостереження, порівняння, типологізація та класифікація, формальний і семіотичний аналіз.

І. Маска в театральній практиці Но. Маска — один із найбільш характерних маркерів театру Но, оскільки, на відміну від інших театральних практик, маска в Но є обов'язковим елементом дійства. Саме тому Но нерідко називають театром масок. Зазвичай маска використовується акторами, які виконують ролі божеств або духів (іл. 1). У такий спосіб актор, який грає представника потойбічного світу, вирізняється серед земних персонажів. Стилистична єдність вистави Но потребує й відсутності гриму та міміки від інших акторів, які виконують другорядні ролі й, відповідно, виходять на сцену без маски. Позбавлене емоцій обличчя, відсторонений погляд певною мірою нагадує маску, звідси й вираз «обличчя Но». Разом із тим і маска, попри стиглість її рельєфу, не сприймається однаково протягом вистави. Залежно від рухів актора, поворотів голови, змінюється освітлення, по-іншому падають тіні й вираз «обличчя» також змінюється (іл. 2). Одна й та сама маска при легкому нахилі назад виражає веселий настрій, а при нахилі вниз вона набуває похмурого вигляду. Навіть незначна зміна кута огляду надає масці різних виразів (радість, щастя, жаль, смуток, сором, відчай).

1. Програма театральних тренінгів, що охоплює заняття в групах Но, Кьоген, Ніхонбуїо, гри на коцудзумі, організована з ініціативи режисера та продюсера Й. Сальца та актора Кьоген Акіри Шігеяма в 1984 р. Заняття ведуть сертифіковані майстри, представники акторських династій.



Лл. 1. Удака Мічішіге в п'єсі «Нономія». Маска вирізана Мічішіге. Фото Фабіо Массімо Фіораванті. <https://surl.li/xzxxhe>



Лл. 2. Маска Ко-омоте. <https://surl.li/przqfk>

На відміну від масок в інших театральних традиціях (наприклад, у греко-римській античності), з гротескними рисами, що репродукують яскраві емоції назовні, маски Но можуть здаватися непримітними, стриманими, з невизначеним виразом обличчя. Таке враження створюється завдяки асиметричній трактовці усіх рис маски: праве око дивиться трохи вниз, тоді як інше більше вперед; куточок рота, зазвичай, злегка опущений з правого боку й піднятий з лівого. Ця асиметрія є свідченням технологічності, за влучним визначенням Й. Сальца (Salz, 2011), усіх елементів вистави та пояснюється тим, що персонаж у масці виходить на сцену так, що глядач бачить його переважно з правого боку й маска показує його стривожений стан, а коли виходить, то маску видно з лівого боку і, відповідно, вона показує просвітлений [у буддистському сенсі. — Авт.], заспокоєний стан (Udaka, 2010, p. 154).

У театральній спільноті Но маска вважається чимось більшим, ніж реквізитом. Актор — виконавець ролі духа, або демона чи божества, перед тим, як вдягти маску, повністю вбирається в костюм і сідає обличчям до дзеркала в спеціальній т. зв. «дзеркальній кімнаті». Певний час він спостерігає себе у вбранні, налаштовуючи свій дух. Актор сам обирає час перебування в кімнаті

і, нарешті, одягає маску перед дзеркалом. Як зазначає актор Но Такето Томоеда², «... ця процедура відрізняється від звичайного театального виконання ролі тим, що це пасивна дія, під час якої актор занурюється в душу маски Но... у той момент, коли актор одягає маску, він занурюється в темряву, і йому потрібна сила духу, щоб протистояти їй. Володіння цією розумовою силою можна замінити терміном “створення персонажа”, який використовується в загальному театальному світі» (Томоеда, 2017).

Отже, маска — немов уособлення або вмістище духу, тому й актор, який виступає в масці, входить з нею у певний духовний зв'язок. Існує цілий ритуал накладання маски актором: перш ніж це зробити, він вклоняється масці, потім уважно вдивляється в її обличчя і лише після того обережно закріплює її на собі за допомогою спеціальних стрічок. Так само чемно маска знімається й повертається до спеціальної шухляди, де вона зберігається до наступної вистави. В акторському середовищі ніколи не вживають слова «вдягати» відносно маски, а лише «підвішувати», або «закріплювати», адже маска — не є складовою костюма у звичайному сенсі.

Відмітимо, що «занурення в темряву», про яке пише Такето Томоеда — не лише риторична фігура. Насправді, прорізи в масці надзвичайно

² Томоеда — одна з найстаріших акторських родин, представляє школу Кіта — одну з 5 шкіл Но.



Іл. 3. Міроку. Маска Окіна. Період Хейан.
(Uchida, 2025)



Іл. 4. Хінако Хорікоші. Маска Ханья.
XXI ст. <https://surl.lu/itnghr>



Іл. 5. Маска Хейта.
Підпис: Такаїчі Зенкан.
XVI–XVII ст.
<https://surl.li/gqqojm>

маленькі, майже щілинки, що залишають дуже обмежений кут огляду. Перше, що відчуває актор — це темрява, яка ніби огортає голову й немов сковує тіло. Потім очі при звичаються й актор починає бачити фрагменти навколишнього простору, від якого він немов дистанційований маскою, та починає повільно рухатись.

Загалом існує близько 60 основних типів масок, а з різновидами їх кількість сягає понад 200. Зазвичай вони є спадщиною, що переходить від покоління до покоління в межах акторської родини, і ці обставини також впливають на її особливий статус. Із цього приводу 26-й голова школи Канзе зауважив: «...Коли я надягаю їх [маски. — Авт.], сліди поту моїх предків поєднуються з моїм власним й іноді потрапляють мені до рота. Це може здатися надто драматичним, але коли це відбувається, створюється відчуття, ніби їхня ДНК і моя з'єднуються через сім століть. Це змушує мене почуватися ближче до моїх предків і вселяє почуття благоговіння перед ними» (Uchida, 2025).

Типологія та специфіка масок у театральній практиці Но докладно висвітлена на прикладі робіт майстра школи Конго й різьбяр Удаки Мічішіге³ (Udaka, 2010). Тому згадаймо лише ті аспекти в типології та образності масок, які мають значення для подальшого аналізу кіноматеріалів. Передусім зазначимо, що кожна маска

відповідає певним ознакам — статі, віку, соціальному стану та діапазону емоцій, що можуть бути виражені в процесі рухів. Серед них є маски з постійним значенням, як-от маска Ханья (іл. 4) або маска старця Окіна (іл. 3), і не може бути використана для іншої ролі. А такі маски, що належать до типу жіночих або чоловічих різного віку та емоційного настрою, можуть використовуватись для різних ролей, що відповідають її характеристикам (іл. 2, 5). Таким чином, і поява в кадрі певного типу маски утворює відповідні контексти через традицію її використання в певних ролях. Отже, розглянемо, як використовувався образно-змістовний потенціал театральної маски Но в японському кінематографі протягом століття.

II. Маски Но в японському ігровому кіно. Одним із ранніх прикладів використання масок Но в японському кінематографі є стрічка режисера Тейносукі Кінугаса⁴ «Сторінка безумства», знята за оповідкою Кавабата Ясунарі⁵ в 1928 р. Як і в театральній практиці Но, фільм концентрує увагу не на подіях, а на почуттях. В основі сюжету — жінка, яка через самотність ледь не стала причиною загибелі дитини й потрапляє до психічної лікарні. Її чоловік, відчуваючи біль та провину, влаштовується до лікарні прибиральником, аби бути ближчим до дружини й намагатись розрадити її. Події фільму розгортаються

³ Удака Мічішіге (1947–2020) — актор-шіте школи Конго (однієї з 5 шкіл Но), різьбяр, викладач, засновник Міжнародного інституту Но, активний промоутер Но на міжнародній арені.

⁴ Тейносукі Кінугаса (1896–1982) — актор театру Кабукі (амплуа оннагата), кіноактор та один з перших режисерів німого кіно. Зняв понад 100 картин.

⁵ Кавабата Ясунарі (1899–1972) — письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури (1968).

на території лікарні та подаються то з погляду «здорового соціуму» (лікарі, відвідувачі, герой оповіді), то з погляду пацієнтів лікарні. Кінугаса майстерно передає різницю цього сприйняття — панорамна, цілісна, конкретизована картина та фрагментарна, зі спалахами світла та темряви (немов через щілинки маски під час танцю головного актора). Кульмінацією фільму стає сон героя (знов прийом театру Но), де він, після невдалої спроби допомогти дружині втекти з лікарні, приносить купу театральних масок і роздає їх пацієнтам. Зрештою він вдягає маски собі та дружині, і далі глядач бачить крупний план подружжя в усміхнених масках (іл. 6).

Зазначений епізод з масками отримав розмаїття трактувань. На нашу думку, визначальним є те, які саме маски використовують герої фільму. З огляду на те, що це маски молодички (Ко-омоте) та старця (Окіна), які уособлюють чистоту (перша) та мудрість і доброзичливість (друга), то сцена може прочитуватись як спосіб поринути в інший, щасливий світ чи спогади про сумісне щасливе минуле.

В автобіографії Кінугаса писав, що ідея сцени з масками спала йому на думку під час візиту до лікарні Мацудзава, де він був вражений тим фактом, що багато пацієнтів виглядали безпристрасно, але при тому не були позбавлені характеру (Kinugasa, 1977). Вочевидь, це нагадало режисеру стилістику театру Но, де саме через відстороненість передається ірреальність того, що відбувається на сцені. Натомість письменник Кавабата Ясунарі зазначав, що його наміром було приховати агонію та божевілля за

усміхненим обличчям маски і, відтак, принести полегшення героям стрічки (Kawabata, 1926). Кінокритик Інухіко Шіхота вважає, що ініціатива героя вдягти маску означала, що він розділяє безумство зі своєю дружиною та перебуває з нею «на рівних», що передбачає його перехід до спільноти пацієнтів. Тобто він у такий спосіб сам перейшов на сторону безумства та, нарешті, отримав спасіння, що вислизало від нього (Shihota, 2016).

Вочевидь, наведені трактування не виключають одне одного, а радше, доповнюють, розкриваючи багатошаровість змісту, що привносить сцена з масками. Крім того, їх використання сповіщає й про національний відтінок стилістики фільму, що було актуальним на початку ХХ ст., коли з процесами модернізації, які спричинили вестернізацію в багатьох сферах життя, перед суспільством постали питання національної ідентичності. Подібна ситуація повторилася й після Другої світової війни, з повоєнною відбудовою та стрімким економічним підйомом, що стало другою хвилею вестернізації у всіх сферах життя й кінематографісти шукали такої візуальної мови, яка би сприймалася глядачем як своя. Звернення до стилістики Но — однієї з найдавніших японських традицій, яка стала квінтесенцією японської естетики, дозволяло знаходити такі рішення.

Слід зазначити також, що введення до сценарної структури сюжетів, пов'язаних із масками Но, було й тим візуальним маркером, який чітко вказував на соціальний статус героїв, оскільки відвідування вистав Но і, тим більше, — заняття



Іл. 6. Кінугаса. Кадр із фільму «Сторінка безумства». Скріншот.



Іл. 7. Кадр із фільму Акіо Джісоджі «Швидкоплинність життя». Скріншот.



Іл. 8. Кадр з фільму Кането Шіндо «Онї-баба» (відьма-демон). Скріншот.

в аматорських трупах — хоч і набуло поширення серед містян після революції Мейджі (1868–1889), як правило, залишалося привілеєм середнього класу.

Одним із важливих факторів, що зумовлює використання масок Но, є тривала практика їх використання в певних виставах і відтак через наявність стійких асоціацій з класичними текстами та персонажами вони утворюють певні підтексти, що додатково розкривають сутність героїв кінострічки. Так, наприклад, у стрічці Акіо Джісоджі⁶ «Швидкоплинність життя» режисерський вибір масок утворює другий план змісту в сцені гріхопадіння героїв. Брат і сестра вдягають маски батьків — представників старої інтелігенції та шанувальників театру Но. Те, що починається як невинна гра, визначає подальший перебіг подій. З огляду на молодість героїні та її незаміжній статус, цілком очікуваним було би використання маски ко-омоте — образ молодички, невинності якої сяє, як лотос. Однак, за задумом режисера, її маска інша: цей тип маски молоді, але вже досвідченої жінки (іл. 7) зазвичай використовується у п'єсі «Леді Аой» для образу ревнивого духу коханки Арівара-но Наріхіра⁷ — славетного поета-красеня — японського Дон Жуана часів Хейан (794–1185). Тип чоловічої маски (Чудзьо) з дещо томливим виразом обличчя, вважається, відтворює образ Аріварі-но Наріхіри. Відтак пристрасть, що раптом спалахнула між братом та сестрою, немов передалася їм через маски коханців. Ця мить, що

ніби оживила духів минулого, передана кадром, коли вони сидять у масках і вглядаються одне в одного. У цей момент б'є дзвін і починають діяти інші сили. Завершується епізод інцестуальною сценою. Герої знімають маски, але їхні обличчя напрочуд нагадують риси масок.

Більшої гостроти використання масок набуває у фільмі 1964 р. «Онї-баба» (відьма-демон), знятому Кането Шіндо⁸, у жанрі горор (іл. 8). Маска Ханья, що спочатку мала захистити красиве обличчя молодого самурая, а потім допомогти налякати молоду жінку — зрослася з обличчям, приховуючи і, водночас, виявляючи спотворену вбивствами сутність героїв. Такі маски були розроблені, щоб викликати низку емоційних реакцій залежно від контексту сцени. Спочатку, коли маска з'являється на самураї або на старій жінці, яка її використовує для того, щоб налякати свою невістку і в такий спосіб завдати бурхливому розвитку її стосунків із сусідом, виглядає жахливою машкарою.

Пізніше, коли вона запечатується на її обличчі, та ж маска через зміну ракурсів змінює вираз і викликає вже не страх, а жаль, що робить її інструментом передання характеру, що прихований за нею. Як слушно зазначає Брайан Еггерт, «Чи перетворили її [жінку. — Авт.] гріхи на демона, чи феодална обстановка просто підвела її до межі людяності? Замість того, щоб запропонувати її перетворення на монстра, Шіндо співчуває їй...» (Eggert, 2019). Ця складність її образу підкреслюється маскою. З огляду на те,

6 Акіо Джісоджі (1937–2006) — теле- та кінорежисер, працював у різноманітних жанрах. Більша частина його творів недоступна за межами Японії.

7 Арівара-но Наріхіра (825–880) — поет, художник, онук японського імператора Камму.

8 Кането Шіндо (1912–2012) — кінорежисер, сценарист, продюсер; учень Мідзогучі.

що попередні стрічки режисера присвячені трагедії Хірошіми, мають цілком очевидні паралелі між спотвореними обличчями героїв фільму та жертв атомних бомбардувань Хірошіми та Нагасакі, дозволяє розглядати і цей фільм як відображення травматичного впливу війни на повонення японське суспільство, де маска та її дія на персонажів є інструментом його унаочнення.

Розмаїто використовується маска Но й режисером Ічікава Кон⁹ у кіноверсії детективної історії «Вбивство в масці Но» за романом Такагі Сейічі¹⁰, що була знята в 1991 р. Як для письменника перенесення детективної історії в середовище спільноти Но було засобом надання японського колориту всій історії, яка використовує прийоми західного детективу¹¹. Для режисера це був привід почати гру контрастами сучасного міста з його ритмами, техногенними звуками та тишею храмів, повільними рухами акторів на сцені під звуки хрипкої флейти, барабанів та вигуки музикантів. Ключову роль відіграла містична атмосфера, яку утворювали маски. Камера повільно рухається уздовж масок різних типів, що врочисто викладені на шовкових лантушках, у той час як один із героїв стрічки пояснює їхню цінність. Маска Хання, без перебільшення, є одним із головних «героїв» стрічки. Усі події детективу пов'язані саме з нею: вона вказує на середовище злочинця, є свідком вбивств, його знаряддям та засобом викриття. Відмітимо й особливий характер маски: від багатьох інших образів Хання відрізняється висолопленим язиком, що надає їй ще більш гротескного виразу (іл. 9). Ролі акторів на сцені виконали артисти школи Канзе¹², звідси в стрічці відтворено максимально достовірно те, як з ритуальною обережністю маска дістається із шухляди та переміщується, ставлення до неї та її присутність у виставі. Усе це візуалізує літературну основу фільму.

Однак у фінальній частині режисер використовує як семантику маски, так і засоби керування нею, подаючи крупним планом жінку-вбивцю з маскою Хання, що виражає вже не лють, а відчай нещасної жінки, котра пережила зраду коханого й стала причиною смерті своєї дитини.

Значний сегмент утворюють фільми, де маска як така не присутня, проте її образ використовується через відповідні грим, міміку та гру світла й тіні. Так, наприклад, у стрічці «Кайдан» (1964) Масакі Кобаяші¹³ саме грим (вибілене обличчя, підкреслені очі, немов щілини в масці) та нейтральний вираз обличчя вказують на те, що жінка, яку побачив герой фільму, — не людська істота, а Юкі-онна — Снігова жінка (іл. 10).

Подібність міміки головних героїв стрічки Акіра Куросави «Трон у крові»¹⁴ (1957), знятої за мотивами п'єси Вільяма Шекспіра «Леді Макбет», до масок Но, детально висвітлена в багатьох працях (Bernstein, 2000; Crucianelli, 2014; Richie, 1999; Richie, 2001; Savas, 2012). Тож, не вдаючись до подробиць, зазначимо лише, що внутрішня трансформація героїв показана через міміку, яка відтворює цілий діапазон жіночих образів Но (іл. 11–12).

Як слушно зауважує дослідниця, «Обличчя Асаджі нагадує маски Фукай або Шякумі, які позначають жінку середнього віку. Деякі вчені стверджують, що жіноча маска Но фактично невиразна, оскільки вона є тим, що можна назвати “нейтральним виразом” або “проміжним виразом”. Однак “невиразність” масок є навмисною. Використання “невиразної” маски Но є одним з найефективніших способів висловити те, що знаходиться за межами виразу» (Savas, 2012).

Без спеціального гриму, але через освітлення та рухи в стрічці «Пізня весна» (1949) Одзу Ясуджіро¹⁵ уподібнює вираз обличчя батька до маски старця Окіна, а складні почуття його доньки демонструє в техніці театру Но. Подібно

9 Ічікава Кон (1915–2008) — кінорежисер, сценарист. За визначенням критиків — остання жива ланка між «золотою добою» японського кіно та «ною хвилею».

10 Такагі Сейічі (1920–1995) — письменник, писав під псевдонімом Акіміцу Такагі.

11 У персонажах, сюжетних лініях простежуються схеми Конан Дойля та Агати Крісті.

12 Школа Канзе — одна з п'яти шкіл Но, що веде родовід від Мотокію Дзеамі.

13 Масакі Кобаяші (1916–1996) — кінорежисер та сценарист. За межами Японії найбільш відомий фільмами «Харакірі» та «Кайдан».

14 Акіра Куросава (1910–1998) — сценарист, кінорежисер, продюсер. Один з найвідоміших на Заході японських кінематографістів, чия творчість вплинула на розвиток світового кіно.

15 Одзу Ясуджіро (1903–1963) — один із визнаних класиків японської та світової кінорежисури. Світову славу зажив стрічками «Токійська повість» та «Пізня весна».



Іл. 9. Постер фільму
«Вбивство у масках Но».



Іл. 10. Кадр з фільму Масакі Кобаяші «Кайдан». Частина 2.
«Снігова жінка». Скріншот.



Іл. 11. Маска «Фукай». Кадр із фільму Акіра Куросава «Трон у крові» (Savas, 2012, р. 22).



Іл. 12. Маска «Ханья»; кадр з фільму Акіра Куросава «Трон у крові» (Savas, 2012, р. 23).

до актора Но головна героїня мовчки проживає цілу амплітуду почуттів: від радощів — до суму та розпачу. Водночас у кадрі бачимо лише крупний план її обличчя, немов у світлі сцени Но, з легким нахилом її голови та динамікою тіней на обличчі.

Підсумовуючи, зазначимо, що маски Но в японському кінематографі використовуються не лише в жанрі горору, що цілком логічно, з огляду на специфіку цієї театральної традиції, а й в історичній та сімейно-побутовій драмі, детективі. Маски виступають інструментом створення різноманітних підтекстів, як у сенсі розкриття персонажа, так і загалом одним із засобів створення національно-ідентифікованого продукту.

Висновки. Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що в японському кінематографі протягом XX ст. маска Но використовується в різних аспектах та з різними завданнями. На тлі модернізації та технологічного підйому Японії, що суттєво вплинуло на побут і повсякдення середньостатистичного японця, маска Но, яка відсилає до однієї з найстаріших культурних практик, була засобом надати національного відтінку картині та підкреслити культурну іден-

тичність героїв. Відтак, маска Но виступає як спосіб соціокультурної та національної ідентифікації. Крім того, вона застосовується як засіб позначення духовної, потойбічної істоти, що є прямим переносом її функції в театральній постановці до кінооповіді (принцип ретрансляції).

Також маски Но використовуються для розкриття внутрішньої сутності героїв. На знанні театральної практики ґрунтується принцип уподібнення, що дозволяє ідентифікувати маски з певними персонажами та їхніми характерами й, відповідно, інтерпретувати їх значення в кінострічці. У театрі Но головний герой з'являється як звичайна людина і саме маска передусім виявляє його сутність. Цій меті відповідає і прийом відповідності виразу обличчя до маски Но через грим, міміку, рухи.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні прийомів використання всього арсеналу засобів виразності Но в японському кінематографі та сучасних візуальних практиках, що суттєво поглибить розуміння художньої мови японського кіно та розширить уявлення про потенціал театральних практик.

Список посилань

- Bernstein, M. (2000). Kurosawa's Narration and the Noh Theatre. *Post Script. Film and the Humanities*, 20(1), 34–45.
- Crucianelli Guy (2014). *The Chilling Effect of Noh Theatre on Akira Kurosawa's "Throne of Blood"*. PopMatters. <https://surl.li/dunnep>
- Eggert, B. (2019). *Onibaba*. Deep Focus Review. <https://www.deepfocusreview.com/definitives/onibaba/>
- Kinnia, Y. St. (2011). A "Horrible" Legacy: Noh and J-horror. In Y. St. Kinnia (Eds.), *East Asian Cinema and Cultural Heritage*. (pp. 101–124). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230339507_5
- Lamarque, P. (1989). Expression and the Mask: The Dissolution of Personality in Noh. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(2), 157–168.
- McDonald Keiko, I. (1987). Noh Into Film: Kurosawa's Throne Of Blood. *Journal of Film and Video*, 39(1), 36–41. Japanese Cinema.
- Richie, D., & Anderson, J. L. (1958). Traditional Theatre and the Film. *Japan Film Quarterly*, 12(1), 2–9. <https://surl.li/ilhytu>
- Richie, D. (1999). *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press.
- Richie, D. (2001). *A Hundred Years of Japanese Film*. Kodansha International.
- Salz, J. (Ed.). (2016). *A History of Japanese Theatre*. Cambridge University Press.
- Salz, J. (2011). *Tech-noh-logies: Historic and contemporary perspectives on Japanese classical masked dance-theatre expressions*. Asian Performing Arts Forum. <https://surl.li/dnsvfa>
- Savas, M. Ya. (2012). Familiar Story, Macbeth — New Context, Noh and Kurosawa's Throne of Blood. *Asian Visual and Performing Arts, Part I. Education about Asia, Volume 17*(1), 20–25.
- Serper, Z. (2005). Shindō Kaneto's films Kuroneko and Onibaba: traditional and innovative manifestations of demonic embodiments. *Japan Forum*, 17(2), 231–256. <https://doi.org/10.1080/09555800500118214>
- Uchida, Takahiro (2025). Kiyokazu Kanze, 26 th Grand Master of the Kanze School. the-Noh.com. <https://www.the-noh.com/en/people/actors/001a.html>
- Udaka, M. (2010). *The Secrets of Noh Masks*. Kodansha USA.

- 川端康成 (1926) 「『狂った一頁』 (カバбата Ясунари. Анекдот про зйомки фільму «Сторінка безумства») 撮影余談」 (『劇と映画』 1926年8月号)。野末 1997, pp. 180–184 に掲載
- 衣笠貞之助 (1977) 『わが映画の青春 日本映画史の一側面』 (Kinugasa Teinosuke, Моя юність в кіно: один аспект історії японського кіно) 中央公論社 〈中公新書、年12月。
- 四方田犬彦 (2016) 『署名はカリガリ 大正時代の映画と前衛主義』 (Shihota Inuhiko Підпис Калігарі: кіно та авангардизм в добу Тайшю) 新潮社、11月。
- 友枝雄人 (2017) 質問箱 (Томоеда Такето. Питання та відповіді) https://tomoeda-kai.com/q_box/1317/?answer=takehito.

References

- Bernstein, M. (2000). Kurosawa's Narration and the Noh Theatre. *Post Script. Film and the Humanities*, 20(1), 34–45. [In English].
- Crucianelli Guy (2014). *The Chilling Effect of Noh Theatre on Akira Kurosawa's "Throne of Blood"*. PopMatters. <https://surl.li/dunncp> [In English].
- Eggert, B. (2019). *Onibaba*. Deep Focus Review. <https://www.deepfocusreview.com/definitives/onibaba/> [In English].
- Kinnia, Y. St. (2011). A "Horrible" Legacy: Noh and J-horror. In Y. St. Kinnia (Eds.), *East Asian Cinema and Cultural Heritage*. (pp. 101–124). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230339507_5 [In English].
- Lamarque, P. (1989). Expression and the Mask: The Dissolution of Personality in Noh. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(2), 157–168. [In English].
- McDonald Keiko, I. (1987). Noh Into Film: Kurosawa's Throne Of Blood. *Journal of Film and Video*, 39(1), 36–41. Japanese Cinema. [In English].
- Richie, D., & Anderson, J. L. (1958). Traditional Theatre and the Film. *Japan Film Quarterly*, 12(1), 2–9. <https://surl.li/ilhytu> [In English].
- Richie, D. (1999). *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press. [In English].
- Richie, D. (2001). *A Hundred Years of Japanese Film*. Kodansha International. [In English].
- Salz, J. (Ed.). (2016). *A History of Japanese Theatre*. Cambridge University Press. [In English].
- Salz, J. (2011). *Tech-noh-logies: Historic and contemporary perspectives on Japanese classical masked dance-theatre expressions*. Asian Performing Arts Forum. <https://surl.li/dnsvfa> [In English].
- Savas, M. Ya. (2012). Familiar Story, Macbeth — New Context, Noh and Kurosawa's Throne of Blood. *Asian Visual and Performing Arts, Part I. Education about Asia, Volume 17*(1), 20–25. [In English].
- Serper, Z. (2005). Shindō Kaneto's films Kuroneko and Onibaba: traditional and innovative manifestations of demonic embodiments. *Japan Forum*, 17(2), 231–256. <https://doi.org/10.1080/09555800500118214> [In English].
- Uchida, Takahiro (2025). Kiyokazu Kanze, 26 th Grand Master of the Kanze School. the-Noh.com. <https://www.the-noh.com/en/people/actors/001a.html> [In English].
- Udaka, M. (2010). *The Secrets of Noh Masks*. Kodansha USA. [In English].
- Kawabata, Yasunari. (1926). "A Digression on the Filming of «A Page of Madness»". *Theatre and Film* (pp. 180–184). Nozue. [In Japanese].
- Kinugasa, Teinosuke. (1977, December). "The Youth of Our Films: One Aspect of Japanese Film History". Chuko Shinsho. [In Japanese].
- Shihota, Inuhiko. (2016). *The Signature of Caligari: Film and Avant-Gardeism in the Taisho Era*. Shinchosha. [In Japanese].
- Tomoeda, Taketo. (2017). *Question Box*. https://tomoeda-kai.com/q_box/1317/?answer=takehito. [In Japanese].

Надійшла до редколегії 19.02.2025

С. Б. Рибалко

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

А. В. Ожога-Масловська

кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

S. Rybalko

Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Art History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

A. Ozhoha-Maslovska

PhD (Art Criticism), a Senior Lecturer, Department of Photographic Art and Camera Skills, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ВОЛОНТЕРИ НА ВІЙНІ: ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ УКРАЇНСЬКОГО ГЕРОЇЧНОГО КІНЕМАТОГРАФУ 2014–2025 РОКІВ

М. А. Алфьоров

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків,
 Україна
alferov.nikita@gmail.com

М. Alforov

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0008-5037-7638>

М. А. Алфьоров. Волонтери на війні: образно-стилістичні характеристики українського героїчного кінематографу 2014–2025 років

Розглянуто образно-стилістичні характеристики репрезентації волонтерів на російсько-українській війні в українському героїчному кінематографі на основі морфологічно-тематичного підходу. Підкреслена усвідомленість українських кінематографістів щодо важливості втілення образів волонтерів як на фронті, так і в тилу. Виявлені основні наративні стратегії сучасного українського героїчного кінематографу, завдяки яким формуються образи волонтерів в ігровому та документальному субвидах кіно. Надана характеристика фільмам сучасного героїчного кінематографу України, у яких наявні образи волонтерів на війні. Охарактеризовано основні стилістичні підходи авторів ігрових та документальних кінострічок до втілення образів волонтерів на екрані. Доведено, що: 1) у героїчному кінематографі 2014–2025 рр., у якому репрезентуються образи волонтерів на російсько-українській війні, використовуються дві основні наративні стратегії: перша — коли в центрі екранної історії перебуває волонтер (або група волонтерів); друга — коли діяльність та образи волонтерів репрезентуються через інших персонажів фільму (або зовсім не є присутніми в кадрі, але глядач ознайомлюється з волонтерським рухом через результати їхньої допомоги іншим); 2) в обох стратегіях кінорозповідь спрямована на те, щоб показати, що героїзм волонтерів не є результатом якогось ідеалізованого прагнення слави, а ймовірно це наслідок морального вибору, з яким вони стикаються щодня; 3) ідеологічно практично всі проаналізовані фільми героїчного кінематографу є проукраїнськими. Це не означає, що вони позбавлені критики того, як розвивається волонтерський рух під час війни в Україні; 4) в іншому випадку, коли особиста історія волонтера не репрезентується авторами фільму, головні персонажі кінострічки через діалоги та інші кіноприйоми формують уявлення глядача про позитивні результати волонтерської

діяльності; 5) основним стилістичним напрямом, завдяки якому репрезентуються образи волонтерів на війні, є реалізм.

Ключові слова: Україна, український кінематограф, образи, стиль, волонтерство, російсько-українська війна.

M. Alforov. Volunteers at War: Figurative and Stylistic Characteristics of Ukrainian Heroic Cinema of 2014–2025

The purpose of the article is to identify the figurative and stylistic characteristics and narrative strategies for understanding the role of volunteers in Ukrainian heroic cinema of 2014–2025.

The methodology. The research is based on a morphological and thematic approach to understanding the above scientific problem. The article also uses special art methods of filming analysis: analysis of narrative strategy, stylistic analysis, analysis of figurative structures and artistic means of screen expressiveness.

The results presented in the article are: 1) in the heroic cinema of 2014–2025, which represents the images of volunteers in the Russian-Ukrainian war, two main narrative strategies are used: the first—when there is a volunteer (or group of volunteers) in the center of screen history; The second is when the activities and images of volunteers are represented through other movie characters (or not present in the frame at all, but the viewer gets acquainted with the volunteer movement through the results of their assistance to others); 2) in both strategies, the cinema is aimed at showing that the heroism of volunteers is not the result of some idealized desire for glory, but rather a consequence of the moral choice they face daily; 3) ideologically, virtually all of the films of heroic cinema are pro-Ukrainian. This does not mean that they are deprived of how the volunteer movement develops during the war in Ukraine. The presence of some controversiality, on the contrary, is a valuable component of screen narration, providing it with polyphony vision of modern volunteering; 4) narrative strategies of many films, both game and documentary, are based on a display of many personal stories, where

volunteers are not perceived as abstract characters, but as people with their own motivations and internal experiences. Otherwise, when the personal history of the volunteer is not represented by the authors of the film, the main characters of the film through dialogues and other cinema techniques form the viewer's perception of positive results of volunteer work; 5) the main stylistic direction, which represents the images of volunteers in the war. However, it is possible to record elements of naturalism (or increased expression) to enhance the emotionality of the atmosphere created by the authors of the film.

The scientific novelty of the research lies in the fact that the article filled the lacuna on understanding the images of volunteers in the Russian-Ukrainian war, as filled in the heroic cinema of Ukraine.

The practical significance is that there are certain trends on how volunteers in the war on the material of game and documentary in modern Ukraine are represented.

The prospects for further research are the need to understand the figurative and stylistic characteristics of other types of characters of modern Ukrainian heroic cinema.

Keywords: *Ukraine, Ukrainian cinema, images, style, volunteering, Russian-Ukrainian war.*

Поняття «волонтер» у загальному сенсі цього слова — це людина, яка безоплатно допомагає іншим — чи то соціальна, культурна, екологічна або гуманітарна сфери. Якщо зазвичай волонтер допомагає стражденним у мирних цілях, то волонтер на війні допомагає армії чи постраждалим від війни, часто в зонах бойових дій. Актуалізація ролі та статусу волонтера в Україні під час російсько-української війни набула особливого сенсу. Після повномасштабного вторгнення агресора на українські землі сотні тисяч пересічних людей, громадян нашої та інших країн почали добровільно допомагати армії: привозити їжу, одяг, ліки; збирати пожертвування для ЗСУ; доставляти техніку та екіпірування для наших воїнів; допомагати з логістикою чи лікуванням поранених. Утім, волонтери продовжують допомагати й цивільному населенню: евакуювати людей з прифронтових територій, збирати для них усе необхідне для виживання; займатися дозвіллям та навчанням дітей з таких територій тощо. Окремо потрібно згадати волонтерів, які під час війни рятують тварин. Брати наші менші стали теж вразливими, а їх порятунок є

важливим завданням для волонтерського руху в Україні. Актуалізація такого статусу волонтерів в Україні на сьогодні викликає особливу наукову цікавість, тим більше, що осмислення віддзеркалення діяльності волонтерів на російсько-українській війні в українському героїчному кінематографі системно не відбувалось.

Аналіз останніх досліджень і публікацій мистецтвознавців, дотичних до осмислення проблеми, свідчить про те, що на сьогодні вже з'явився певний масив публікацій про формування волонтерського руху в Україні. Проблема волонтерства в Україні під час російсько-української війни, яка в різних аспектах була віддзеркалена в українському героїчному кінематографі, аналізувались у публікаціях, які можна поділити на дві умовні групи. До першої групи публікацій належать дослідження волонтерського руху під час війни як новітнього соціокультурного явища. Так, Євгеній Телуха в статті «Історіографія волонтерської діяльності в Україні часів екстремальних випробувань: методологічні проблеми полідисциплінарності» аналізує методологічні підходи до дослідження волонтерської діяльності в Україні, підкреслюючи важливість полідисциплінарного підходу (Телуха, 2024). Олександр Томчук у статті «Історичні аспекти виникнення волонтерського руху на допомогу Збройним Силам України у 2014 р.» осмислює початковий етап волонтерської діяльності, яка виникла як відповідь на російську агресію на Сході України та сприяла мобілізації ресурсів для оборони країни (Томчук, 2017). Дмитро Веденєєв у праці «Волонтерський рух в Україні в ході російсько-української війни: ризики праці та форми державного і громадського визнання» досліджує соціальні функції волонтерства, його вплив на громадянське суспільство та державне визнання волонтерської діяльності (Веденєєв, 2018). О. В. Яновська в статті «Інституалізація волонтерського руху в Україні: безпековий вимір» розглядає процес інституалізації волонтерського руху в умовах сучасних безпекових викликів та його вплив на забезпечення обороноздатності держави (Яновська, 2017). Віра Корнят та Христина Боринець у праці «Волонтерська діяльність в умовах воєнного

стану у порівняльній перспективі» порівнюють волонтерську діяльність в Україні з іншими країнами, аналізуючи її специфіку та ефективність у різних контекстах (Корнят & Боринець, 2024). «Сьогодні українські волонтери все більше об'єднуються навколо проєктів, пов'язаних з обороноздатністю нашої держави з метою призупинення російської військової агресії в Україні», — справедливо зазначають авторки статті (Корнят & Боринець, 2024, с. 28). Тетяна Тесленко в статті «Феномен волонтерства в історії та культурі України» досліджує історичні та культурні передумови розвитку волонтерства в Україні, підкреслюючи його значення для формування громадянського суспільства (Тесленко, 2017). У колективній монографії українських дослідників досліджується історія волонтерства в Україні з 2013 по 2017 рр. (Аркуша, 2018).

До другої групи публікацій належать мистецтвознавчі розвідки щодо віддзеркалення різних аспектів російсько-української війни в українському кінематографі. Можна назвати статтю Ірини Правило «Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу», у якій авторка надає певну тематичну класифікацію «воєнного» кінематографу (Правило, 2023). У публікації Альони Тимошенко аналізується трансформація образу героя у візуальних практиках в українській культурі під впливом російсько-української війни (Тимошенко, 2024). Образи жінок, які віддзеркалюються в сучасних українських фільмах, аналізуються в працях Ірини Зубавіної (Зубавіна, 2022а; Зубавіна, 2022b). Лариса Брюховецька надає характеристику образної структури кількох кіноверсій російсько-української війни на Донбасі (Брюховецька, 2022). Звертаючись до зазначеної наукової проблеми, ми дійшли висновку, що на сьогодні почав формуватись український героїчний кінематограф, який базується на особливій моделі поведінки персонажів (Алфьоров, 2023). Утім, проблема віддзеркалення теми волонтерства на російсько-українській війні все ще залишається певною лакуною у вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі.

Мета статті — виявити образно-стилістичні характеристики та наративні стратегії осмислення ролі волонтерів в українському героїчному кінематографі 2014–2025 рр.

Методологія дослідження базується на морфологічно-тематичному підході до осмислення зазначеної наукової проблеми. У статті розглядається тема волонтерства на російсько-українській війні на матеріалі двох морфологічних утворень: ігровому та документальному субвидах кінематографу, сегменти яких віддзеркалюють героїчну модель поведінки персонажів в українському героїчному кінематографі. У підготовці статті використані також спеціальні мистецтвознавчі методи аналізу фільмів. Аналіз наративної стратегії фільмів відіграє важливу методологічну роль у дослідженнях теми волонтерства під час російсько-української війни, оскільки розкриває ідеологічну або культурну позицію авторів та демонструє конструктивні елементи драматургії кінострічок щодо теми волонтерства на війні. Стилiстичний аналіз є теж важливим аналітичним інструментом для розкриття естетичної структури фільмів про волонтерів на війні, їх комунікативних стратегій і соціокультурних функцій. Стилiстичний аналіз дозволяє дослідити, як візуальні, звукові та мовні елементи створюють певні смисли та емоції у фільмі. Він допомагає ідентифікувати індивідуальні особливості творчої манери режисера або студії. **Образний аналіз фільмів використаний у статті як** методологічний інструмент в осмисленні місця волонтерського руху в подіях російсько-української війни в українському героїчному кінематографі: залучення цього методу дозволило дослідити систему візуальних, звукових, наративних та символічних образів у фільмах про волонтерів.

Виклад основного матеріалу дослідження. В останні роки, особливо після початку повномасштабної війни з Росією у 2022 р., волонтери стали важливим символом української нації та справжніми героями в суспільній свідомості. В українському героїчному кіно цей образ часто змальовується з акцентом на особистому героїзмі, самовідданості, а також на моральній боротьбі та духовній трансформації волонтера. Фільм «Кіборги. Герої не вмирають» (2017)

Ахтема Сеїтаблаєва, присвячений українським військовим, які захищають Донецький аеропорт, фокусується на героях, зокрема волонтерах, які відіграють важливу роль у підтримці та постачанні армії. Наративна стратегія фільму, яку вибудовує сценаристка Наталія Ворожбит, з погляду опису волонтерів, відрізняється багатшаровістю та акцентом на емоційних і моральних аспектах. На відміну від інших традиційніших військових фільмів, де волонтери можуть бути представлені як другорядні персонажі, у «Кіборгах» їхня роль важлива та підкреслює не лише героїзм, а й внутрішню боротьбу, особисті драми й жертви. А. Сеїтаблаєв створює колективний портрет волонтера через історії різних людей. Це дозволяє глядачам побачити, як кожен волонтер реагує на війну та як його дії на фронті відображають його особисті цінності та переживання. Одним з яскравих прикладів такого підходу є персонажі жінок-волонтерок, які, попри важкі переживання й страждання, продовжують свою діяльність, надають підтримку бійцям та намагаються утримати свою моральну позицію в умовах війни (їх грають акторки Ганна Сагайдакова, Олена Кузьміна, Вікторія Гресь та Тетяна Лук'яненко). Жінки-волонтерки привозять бійцям провізію, бронежилети, медикаменти. Вони не просто допомагають, вони активно залучені до боротьби, і це підкреслюється їх безстрашністю та внутрішньою рішучістю. Ці «неосновні» героїні фільму представляють громадянське суспільство, що прокинулося за часів війни, де кожна людина робить свій внесок, незалежно від того, на фронті вона чи в тилу. В одному з діалогів фільму одна з жінок каже, що не може просто сидіти вдома та дивитися новини, оскільки «якщо не я — то хто?». Це відбиває дух українського волонтерства 2014–2017 рр. Те, що «волонтерські» персонажі в «Кіборгах» є жінками, теж символічно: адже у фільмі волонтери часто зображуються через призму їхньої людської вразливості та недоліків. У сцені, коли жінка-волонтерка приїжджає на позицію українських військових, її зустрічають стримано, але з повагою. Вона привозить коробки з їжею, медикаментами, листами та дитячими малюнками. У розмові з одним із бійців вона коротко пояснює, що приїхала вже не вперше. Видно,

що вона втомилася, але налаштована рішуче. Камера з плеча (handheld) оператора Юрія Короля передає відчуття присутності, тому сцена здається живою, документальною. Глядач ніби знаходиться поруч із героями, відчуває ту ж незатишну обстановку. Режисер робить акцент на обличчях бійців та волонтерки. Особлива увага до міміки персонажів — глядач зауважує, що за зовнішнім спокоєм ховаються напруження, вдячність, тривога. Використання переважно середніх та крупних планів наближає глядача до волонтерки та українських бійців, а фокус камери на деталях (окремих крупних планах коробок, рук, листів від дітей) віддзеркалює зв'язок зі світом поза війною. Наративна стратегія фільму спрямована на те, щоб показати, що героїзм волонтерів не є результатом якогось ідеалізованого прагнення слави, а радше результатом морального вибору, з яким вони стикаються щодня. Це створює контраст між образами безжальних ворогів і тих, хто, попри всі труднощі, зберігає людяність та готовність допомагати. Режисер А. Сеїтаблаєв використовує багато прийомів, характерних для документального кіно. Репортажна зйомка, характерна для документалістики, природне освітлення, динамічні композиції під час боїв, і, на контрасті — менш динамічні кадри, коли бійці відпочивають. Коли волонтерки з'являються в кадрі (наприклад, жінка-волонтерка, котра привозить допомогу на передову), оператор часто використовує м'яке, розсіяне освітлення, яке візуально відокремлює їх від похмурого, контрастного світла бойових сцен. Це створює відчуття тепла, затишку, життя, яке волонтери приносять із собою — начебто вони «привозять світло» в сувору реальність війни. Таким же є персонаж і медсестри на передовій (акторка Олена Лавренюк): Юрій Король часто використовує контраст світла: фронт — це тіні, бетон, сірість; сцени з волонтерками — трохи тепліші, з м'яким світлом, навіть якщо дія відбувається в тих самих локаціях. У деяких сценах волонтерки композиційно розміщуються в центрі кадру, особливо в моменти взаємодії із солдатами. Це візуально підкреслює їхню значущість, навіть якщо вони в кадрі не довго. Операторська робота в «Кіборгах» допомагає не лише показати, а й відчути роль волонтерів. Через

світло, ритм, фокусування на деталях і виразну зйомку облич, волонтерки постають як носії світу, людяності та моральної стійкості. Ці візуальні прийоми роблять їх присутність у фільмі особливо незабутньою, попри епізодичну роль.

Звукове оформлення у стрічці теж спрямоване на виокремлення сцен з волонтерами від сцен бойових зіткнень: у бойових сценах переважають різкі, гучні, агресивні звуки — постріли, вибухи, команди тощо, а в сценах з волонтерами — тиша, приглушені звуки, легкий фоновий шум (вітер, кроки, шелест упаковки, скрип дверей). Такий прийом наголошує на тому, що волонтери приносять мир, паузу, перепочинок, вони стають острівцями тиші серед хаосу, символами громадянської людяності. У діалогах за участі волонтерів часто звучать тихі репліки, промовлені майже пошепки, без підвищення тону, тиску. Їхня манера говорити — спокійна, стримана, але в цьому відчувається внутрішня сила. Так, одна з жінок-волонтерок говорить із бійцем, не підвищуючи голос. Це створює інтимну атмосферу, посилює емпатію, підкреслює, що волонтерка — не командир, не агітатор, а людина, яка прийшла з допомогою та турботою.

У військовій драмі «Позивний “Бандерас”» (2018) режисера Зази Буадзе волонтери побічно представлені не тільки як постачальники обладнання, медикаментів, інформації, а і як символ громадянської підтримки армії. Будучи, як і в «Кіборгах», сполучною ланкою між фронтом та тилом, у фільмі Зази Буадзе діяльність волонтерів зображена як невіддільна частина фронтової реальності. Це підтримка бійців на передовій, моральна, емоційна та матеріальна, це — взаємодія з місцевими жителями, допомога їм у складних ситуаціях, що виникають у зв'язку з бойовими діями. Знімальний період фільму розпочався всередині травня 2017 р. (Позивний «Бандерас», 2024). В основі сценарію — щоденники бійця Національної гвардії України Сергія Башкова та розповіді інших учасників АТО. Режисер Заза Буадзе описує фільм як екшен-драму, у якій поєднуються елементи бойовика та глибока особиста історія головного героя. Антон Саєнко («Бандерас») — головний герой, досвідчений розвідник, який повертається до рідних країв,

щоб виконати небезпечну місію. У фільмі волонтери не є головними персонажами, але вони присутні на екрані. Підсумкова стратегія, яка використовується режисером щодо волонтерів у фільмі, — це показ їх як символу українського громадянського суспільства в дії. Узагальнюючий образ волонтерів демонструє силу народної ініціативи, глибину залучення звичайних людей до захисту країни, моральну перевагу ідейної боротьби над агресією. В одному з епізодів фільму до місця дислокації українських розвідників приїжджають волонтери на цивільній машині. Вони привозять їжу, одяг, медикаменти та листи від рідних. Сцена демонструє емоційне відпруження на тлі загостреної військової обстановки. Під час приватної розмови з бійцем волонтерка намагається дізнатися, що їм справді потрібно. У розмові порушуються теми довіри, страху і того, як мирні люди сприймають війну. Створюється діалог між тилом та фронтом. Волонтери стають посередниками між двома світами — вони не солдати, але вони на передовій та розуміють реальність військового життя. В іншій сцені фільму після обстрілу пораненого бійця передають волонтерам, які вивозять його до шпиталю. Це робиться швидко та злагоджено, незважаючи на ризик. У цій сцені режисер Заза Буадзе показує тихий, непоказний героїзм, хоробрість волонтерів. Вони не беруть участь у бою, але ризикують життям. Ще в одній зі сцен, коли звучить радіо або йде діалог між солдатами, миттєво згадуються волонтери, як ті, «без кого ми тут уже здохли б». Це не пряма сцена, але важливий наративний прийом, який акцентує головну стратегію репрезентації волонтерства в цьому фільмі: волонтери — основа виживання армії. Вони — частина системи спротиву агресорові, хоч і неофіційної, але всенародної. Сцени з волонтерами у фільмі «Позивний “Бандерас”» створюють емоційний баланс і підкреслюють роль громадянського суспільства у війні. Вони не герої в класичному сенсі, але їхній внесок — неоціненний. Режисер показує їх щирими, людяними та незамінними.

У військовій драмі «Іловайськ 2014. Батальйон Донбас» (2019) режисера Івана Тимченка глядач опиняється у вирі карколомної ситуації оточення українських військових. Багато

хто гине, а двоє поранених бійців ховаються на квартирі місцевих жителів. Це не волонтери у звичному сенсі цього слова, це — пересічні українці, бабуся з онукою, які лікують, годують поранених. Їхня поведінка є природною, непоказною. Їхній героїзм — це прояв людяності та порядності людей, котрі приязно ставляться до воїнів, які захищають свою землю. І якщо порятунком українських військових став однією з головних сюжетних ліній фільму «Іловайськ 2014. Батальйон Донбас», то в драмі «Додому» (2019) режисера Нарімана Алієва волонтери не показані безпосередньо, але їхнє завдання у фільмі є важливим: це організація надскладної логістики повернення тіла загиблого бійця додому, до окупованого ворогом Криму. Це «фонове» існування людської підтримки, прояв співчуття людей у тилу до родини загиблого воїна глибоко вражає. Аскетична наративна стратегія показу у фільмі Н. Алієва такої підтримки цілком обґрунтована — ці люди майже не присутні в кадрі не тому, що вони не достойні, а тому що вони діють майже підпільно.

Майже таку ж наративну стратегію показу волонтерів на війні використовує у військовій драмі «Мирний-21» (2022) режисер Ахтем Сєітаблаєв. Волонтери в цій стрічці з'являються епізодично — як представники мережі громадянського супротиву на окупованих територіях. Режисер засобами ігрового кінематографу героїзує роль мирного населення та діючого підпілля. У цій стрічці волонтери не є окремою групою персонажів, але їхня присутність відчувається через дії та моральний вибір головних героїв фільму — луганських прикордонників, які, попри тиск та погрози, залишаються вірними присязі та захищають власну країну. Волонтери стають тією опорою, чия моральна стійкість надає прикордонникам насаги. Фактично автори фільму, не показуючи волонтерський рух детально, розкривають його сутність: бути морально-етичною запорукою та підтримкою в боротьбі з ворогом.

Соціальна драма, зафільмована на основі реальних подій, «Я, Ніна» (2024) режисерки Марисі Нікітюк зачіпає тему волонтерських ініціатив не лише на фронті, а й у тилу. Наративна

стратегія кінострічки спрямована на розширення поняття волонтерства під час війни за межі фронту. На відміну від доволі традиційного образу волонтера на війні як людини, яка забезпечує потреби фронту, М. Нікітюк та інші члени знімальної групи акцентують на гуманітарних ініціативах волонтерів в Україні під час війни. Реальна історія телеведучої та журналістки Яніни Соколової, яка подолала рак (сценаристи стрічки — Яніна Соколова та Мариса Нікітюк), підкреслюється як режисерськими, так й операторськими засобами виразності. Часте використання крупних планів обличчя головної героїні (її роль виконує Ксенія Хижняк) дозволяє глядачеві зануритися в її внутрішній світ, передаючи емоційні переживання та фізичні стани, пов'язані з хворобою. Оператор-постановник Сергій Михальчук (володар «Срібного ведмеда» Берлінале, який також став військовослужбовцем з початком повномасштабного вторгнення) використав документальний стиль екранної оповідності: кадри реальних інтерв'ю, архівні зйомки, реконструкцію подій. Його операторська робота відзначається стриманістю в композиції, що дозволяє зосередити увагу на персонажах та їхніх емоціях, створюючи атмосферу інтимності й реалістичності. Використання контрастного освітлення підкреслює драматичні моменти, символізуючи боротьбу між надією та відчаєм, світлом і темрявою, що відображає внутрішній стан героїні. Включення елементів документального стилю, таких як природні рухи камери й мінімальна постобробка, створює відчуття реальності та автентичності, посилюючи емоційний вплив фільму. Колористичні рішення, зокрема теплі та холодні відтінки, а також текстури, що нагадують медичне середовище, підсилюють атмосферу хвороби й боротьби героїні за життя. Загалом такий зображальний стиль створив атмосферу емоційної насиченості та достовірності. Звуковий ряд фільму теж працює на загальну мету. Музика Антона Байбакова (автора-композитора, який створив музику для фільмів «Залісні метелики», «Віктор_Робот» тощо) підтримує авторську наративну стратегію та підсилює дію візуального ряду. Фільм «Я, Ніна» підкреслив те, що волонтерство — це не тільки допомога в

екстрених ситуаціях, а й активна участь у соціальному житті, розвиток громадянської відповідальності та солідарності.

Ігровий фільм «Шлях» (2024) — чотирисерійна військова драма режисера Дениса Тарасова. Головний герой стрічки — співробітник волонтерської організації, талановитий переговорник та аналітик Олексій. Ще до повномасштабного вторгнення він допомагав сім'ям, розділеним лінією фронту, повертав полонених і розшукував зниклих безвісти. Для досягнення поставленої мети герой не хехтував будь-якими зв'язками, тому що його головна мета — допомогти. Зйомки відбулися в січні 2024 р.

Наративна стратегія фільму — історія країни через особисту історію головного героя — є вкрай важливою для режисера. «З початку вторгнення волонтерство стало невід'ємною частиною мого життя, і ця тема близька мені. “Шлях” — це насамперед потужна, відверта історія людини, яку докорінно змінюють пережиті жахіття війни. Це не проста, але важлива розповідь, яка буде зрозуміла багатьом», — прокоментував Денис Тарасов виданню «Детектор медіа» (Буняк, 2024). Актор Іван Жилюк, який навчався в Харкові, фактично зіграв персонажа, чия історія співпадала в багато чому з його акторською та життєвою долею. Розуміння того, що волонтери — це міць народу в підтримці ЗСУ, прийшло до актора ще на малій батьківщині, на Донбасі. Стрічка розповідає про становлення особистості волонтера, здатного в умовах небезпеки рятувати людей, везти продукти та ліки, надавати допомогу військовим. «Це історія про людину, яка в кризові моменти окупації Київщини починає допомагати людям на окупованій території. І внаслідок цього її психіка стикається з важкими випробуваннями. Свого часу я все це пережив сам», — згадував актор (Баранник, 2024).

На відміну від ігрових українських фільмів, у яких розкривається тема волонтерства на війні, наративні стратегії документальних кінострічок доволі аскетичні. Зрозуміло, що основою ігрового кіно є художній задум на основі реальності, сюжетні персонажі використовуються авторами як символи волонтерського руху, незламності та спротиву, а «інструментарієм» стають вигадані драматургічні конструкції, акторська гра та

ігрові художні рішення, чия мета — викликати в глядача глибоке співпереживання, зробити подію багатовимірнішою, аніж у документальній реальності. Мета ж документалістики інша — інформувати глядача, максимально правдиво зафіксувати реальні події, використовуючи хроніку, інтерв'ю, архіви. Волонтери тут — учасники подій, реальні люди зі своїм болем, власною мотивацією та історіями. Таке фільмування на сьогодні є найціннішим, оскільки надає змогу доторкнутись до плину історії, драматичної, кривавої, але й героїчної для нашого народу. Якщо ігрове кіно зосереджене на емоційному впливі, може узагальнювати досвід, створювати емпатію та моральний діалог з глядачем, то документалістика прагне інформувати, зберегти пам'ять, задокументувати досвід російсько-української війни та волонтерства на ній.

Режисерки-постановниці документального фільму «Аліса в країні війни» (2015) — Аліса Коваленко та Любов Дуракова (вони виступили й операторками своєї кінострічки) — зафільмували особистий кінощоденник подорожі молоді до документалістки Аліси. Події у фільмі розгортаються від мирного часу (починається фільм з дня народження Аліси в Запоріжжі, вона вчить друзів своєї улюбленої лемківської пісні) через революцію на Майдані (Аліса знімала найстрашніші дні й години Революції Гідності) до початку російсько-української війни («Аліса в країні війни»). Ця повнометражна стрічка є копродукцією України та Польщі. У фільмі волонтери зображені як ключова сила, яка забезпечує життєдіяльність української армії в умовах війни на Сході України. Цей ліричний кінощоденник, у якому героїня, режисер-початківець і волонтерка, регулярно відвідує добровольчий батальйон, надаючи підтримку й допомогу. Її діяльність охоплює доставку необхідного спорядження, медикаментів і продуктів, а також моральну підтримку бійців. Фільм, відзнятий на початку російсько-української війни, підкреслює важливість цієї ролі, показуючи, як волонтери стають сполучною ланкою між фронтом та тилом, забезпечуючи не лише матеріальну, а й емоційну підтримку солдатам. Через особисту історію героїні, яка після потрапляння в полон до сепаратистів та переживання психологічних

тортур повертається на фронт, стрічка демонструє стійкість та відданість волонтерів своїй справі. «Аліса в країні війни» — одна з перших документальних особистісних кінострічок, яка висвітлювала роль волонтерів як невіддільної частини військової машини України, наголошуючи на їхньому внеску в підтримку бойового духу та ефективності армії в умовах військових дій.

Документальний фільм «Волонтери війни» (2016) режисерки Юлії Шашкової (фільм отримав Гран-прі на кінофестивалі «Відкрита ніч» у Києві того року) розповідає історію волонтерства стародавнього козацького села Бесідки. Перші роки російської агресії проти України викликали суперечливе ставлення до волонтерів на війні. Юлія Шашкова, яка активно фільмувала події «на нулі», розуміючи значущість волонтерського руху, тим не менш, показала суперечливість громадської думки стосовно цього явища. Реалізм фільму є тим переконливим аргументом, який викликає довіру до волонтерів АТО в глядача. Використання синхронів, суб'єктивної камери, несподіваних ракурсів зйомки — це ті засоби образної виразності, якими користувалась режисерка цієї стрічки. Реалізм стрічки акцентує на тому, що жителі села, які по-різному ставились до волонтерства, тим не менш у багатьох випадках долучились до нього.

У документальному фільмі Леоніда Кантера та Івана Ясного «Добровольці Божої чоти» (2015) основний акцент зроблено на добровольцях, які безпосередньо беруть участь у бойових діях. Однак, хоча волонтери не є головними героями стрічки, їхня роль у забезпеченні фронту та підтримці бойового духу бійців є важливою, підкреслюють автори. У фільмі показано, як волонтери доставляють на передову продукти, медикаменти та амуніцію. Це демонструє важливість тилової підтримки для ефективності бойових дій. Фактично автори документували події війни, а волонтери безпосередньо знімалися у кінострічці. Глядач мав можливість порівняти роль добровольців, які безпосередньо беруть участь у бойових діях, часто на передовій (вони зображені у фільмі як герої, що, ризикуючи життям, захищають країну) і роль волонтерів (які працюють у тилу, організовуючи постачання та надаючи моральну підтримку). Попри цю

різницю, автори фільму підкреслюють важливість кожного учасника, чи то на передовій чи в тилу, чи в спільній боротьбі за незалежність. Одна зі сцен кінострічки зображує волонтерів, які доставляють гуманітарну допомогу на передову. Вони привозять необхідні медичні засоби, продукти харчування та інші речі, що допомагають підтримувати бойовий дух військових. Ці моменти підкреслюють важливість тилової підтримки та взаємодії між цивільними й військовими під час війни. Волонтери, часто без офіційного статусу, активно долучаються до підтримки армії. «Добровольці Божої чоти» не лише розповідає про героїзм бійців на передовій, а й підкреслює важливість волонтерської підтримки, яка є невіддільною частиною національного спротиву. Сцени з волонтерами нагадують глядачам про те, що кожен, незалежно від ролі, може зробити свій внесок у спільну справу. Фільм побудований таким чином, щоб глядач відчував не лише зовнішні, а й внутрішні переживання учасників. Операторська робота підкреслює щирість і трагізм того, що відбувається, не вдаючись до зайвої постановки. Оскільки більша частина зйомок традиційно виконана за допомогою ручної камери, це створює ефект присутності й посилює відчуття реальності та напруженості того, що відбувається. Зйомки велися в реальних умовах — у зруйнованому ДАПі (Донецькому аеропорту), в окопах, на передовій. Мінімальне освітлення (використовувалось лише доступне світло, природне або від ліхтарів) підкреслювало суворість обстановки. У фільмі є інтерв'ю з добровольцями та волонтерами, відзняті крупним планом. Камера фокусується на обличчях, щоб показати емоції — втому, рішучість, біль, віру. Операторами-постановниками стали самі режисери Леонід Кантер та Іван Ясний, які ризикували життям, знімаючи сцени в зоні бойових дій. Автори також використовували екстремальні ракурси та зйомки з укриттів, часто з миттєвою реакцією на обстріл. А монтажне «врізання» архівних кадрів, аматорського відео, відзнятого учасниками подій, об'єднало власне художній та документальний рівні екранного твору.

Документальний кінопроект молодих українських кінематографістів «Слава Україні — Героям Слава!», започаткований у 2017 р., складався з кількох короткометражних фільмів про героїзм та патріотизм українців під час війни — лікарів, волонтерів і дітей, священників, осіб з інвалідністю та інших звичайних людей. Фільми були зняті в Рівному, Львові, Тернополі, Івано-Франківську та Хмельницькому (Слава Україні — Героям Слава!, 2018). Один із фільмів присвячений Яні Зінкевич — «Легенда про госпітальєрів», він показує історію дівчини, яка з моменту російської агресії вирушила волонтеркою в АТО, а потім створила батальйон «Госпітальєри». Ця дівчина стала живою легендою, медицинею, яка врятувала десятки українських бійців. Короткометражна стрічка фіксує дії Яни Зінкевич, коли вона перев'язує поранених, керує постачанням ліків тощо. Ця повсякденна робота волонтерки, на перший погляд, є буденною. Однак фільм створює метафору стійкості, незламності: тендітна дівчина, яка опинилась в інвалідному кріслі, виконує на наших очах велетенський обсяг організаційної роботи для підтримки поранених.

«Поїзд Київ — Війна» (2020) — повнометражний документальний фільм режисера Корнія Грицюка став розповіддю про пасажирів поїзду № 126, що курсує між Києвом та Костянтинівкою Донецької області, за яким починалася лінія фронту на Сході України. Глядач, разом з оператором фільму Кирилом Лазаревичем, спостерігає за тим, як пасажирів спілкуються, сперечаються, сваряться. Глядач має змогу переконатись, що світогляди людей Сходу України є діаметрально протилежними. Волонтери у фільмі представлені як люди, які активно долучаються до підтримки армії та цивільного населення в умовах війни. Вони не лише надають гуманітарну допомогу, а й виступають як посередники між різними частинами країни, сприяючи порозумінню та єдності. Наприклад, Аліна Михайлова, доброволець першої окремої штурмової роти ДУК «Правий сектор» і волонтер «Армії SOS», бере участь у дискусії про ментальне повернення окупованого Донбасу до України, підкреслюючи важливість психологічної підтримки та соціальної інтеграції. У фільмі також показано, як волонтери стикаються з різними поглядами

та ставленнями до війни серед пасажирів потяга, що відображає складність і багатогранність ситуації на Сході України.

Документальний фільм «Зошит війни» (2020) режисера Романа Любого створений з особистих відеозаписів із телефонів та камер українських військових і добровольців. Різні автори, різні локації, різний час. Деякі автори відео загинули. Дехто повернувся додому. Строкати сюжети із самого епіцентру катастрофи. Усі разом вони складають цілісну химерну картину. Глядач бачить лише реальне відео, майже без корекції, без коментарів та титрів. Наративна стратегія авторів фільму спрямована на те, щоб щонайменше втручатись у документальну дійсність. Майстерність режисера перетворює фрагменти з набору окремих історій у розповідь, що має логічний розвиток, драматургію та непередбачуваний фінал. «Я є учасником кінооб'єднання "Вавилон'13", яке утворилось на початку Революції Гідності. Ми маємо спільний архів, де у 2014 році почали з'являтися матеріали бійців з телефонів, фотоапаратів, з камер тощо. Першими були матеріали Олексія Болдирєва, Романа Базенка та Вадима Наумова. Далі ми почали пошуки, ідея почала рости та протягом п'яти років виросла в повнометражний фільм», — розповідав режисер в інтерв'ю.

Хоча волонтери не є основними персонажами фільму, їхня присутність відчувається через допомогу та підтримку, яку вони надають військовим. Ця підтримка є важливою складовою в контексті війни та відображає єдність і солідарність українського народу. Зокрема, у фільмі можна побачити сцени, де бійці отримують допомогу від волонтерів, зокрема передання необхідного спорядження та медикаментів. Ці моменти підкреслюють важливість волонтерської підтримки для забезпечення ефективності та морального духу військових. Хоча волонтери не з'являються безпосередньо в кадрі, їхня роль у фільмі є важливою, оскільки вони сприяють забезпеченню бійців необхідними ресурсами та підтримують їх морально.

Оскільки документальне кіно передбачає максимально правдивий показ подій, то наративні стратегії таких фільмів часто збігаються. Тим не менш, на художню якість такої розповіді впливає майстерність режисера та інших членів

знімальної групи обрати персонажів, виявити сенси їхніх життєвих мотивацій, позицій тощо. Цим документальна кінострічка «20 днів у Маріуполі» (2023) режисера Мстислава Чернова, який зі знімальною групою задокументував 20 пекельних днів, проведених в оточеному Маріуполі, багато в чому відрізнялась від багатьох документальних зйомок початку повномасштабного вторгнення (фільм справедливо отримав приз глядацьких симпатій на кінофестивалі «Санденс» та був висунутий від України на премію «Оскар» у категорії «Найкращий фільм іноземною мовою»). Наративна стратегія стрічки є гарним прикладом документальної розповіді, у якій волонтери та цивільні особи стають не просто статистами, а й активними учасниками подій. М. Чернов, будучи військовим кореспондентом, використовує свою камеру як інструмент не лише для фіксації, а й для залучення глядача до того, що відбувається. Як і в багатьох інших документальних стрічках, у цьому фільмі волонтери представлені не як героїчні постаті, а як звичайні люди, які опинилися в екстремальних умовах. Вони допомагають доставляти гуманітарну допомогу, рятувати поранених та підтримувати моральний дух мешканців. Наприклад, поліцейський Володимир Нікулін ризикує своїм життям, щоб допомогти журналістам вивезти відзняті матеріали з оточеного міста, проходячи через 15 ворожих блокпостів. Утім, М. Чернову та його знімальній групі вдалося показати глибину драматизму ситуації, у якій опинилися мешканці Маріуполя, перетворити соціально-політичну дійсність на метафізичну. Режисер та його команда знімають те, що відбувається від першої особи, що дозволяє глядачеві відчути себе учасником подій. Камера фіксує не лише руйнування й страждання, а й моменти людської солідарності та підтримки. Це створює відчуття присутності й залучення, що посилює емоційне сприйняття кінокартини. У фільмі часто використовують мовчазні кадри, де дії говорять самі за себе. Закадровий голос М. Чернова слугує не лише для пояснення того, що відбувається, але й для вираження особистих переживань та роздумів про те, що відбувається. Це додає фільму глибини й дозволяє глядачеві побачити події очима людини, яка сама залучена до цієї трагедії.

Наративна стратегія фільму «20 днів у Маріуполі» полягає в представленні волонтерів та цивільних як активних учасників подій, чії дії та переживання стають центром оповіді. М. Чернов використовує свою камеру не лише для документування, а й для залучення глядача до того, що відбувається, створюючи цим переконливе свідчення людської стійкості та солідарності в умовах війни. Режисер формує образ волонтерів на війні за допомогою кількох виразних кінематографічних прийомів, що підкреслюють їхню людяність, самовідданість та повсякденну героїку. Волонтери показані у фільмі як частина живої тканини міста, що постійно в русі, у пилу, в крові, у тривозі. Наприклад, сцена, де знімальна група ховається від обстрілу, супроводжується тремтячою камерою, передаючи почуття страху та невизначеності. Закадровий голос режисера в цей момент зазначає: «Ми вирішили залишитися тут і знімати все. Ми вирішили стати військовими репортерами». М. Чернов свідомо використовує зйомку з руки, без штатива чи стабілізації, створюючи «сиру» візуальну естетику. Це посилює ефект присутності та достовірності, надаючи глядачеві відчуття, що він знаходиться поряд із волонтерами — у лікарнях, підвалах, на вулицях. У фільмі практично немає штучного світла: кадри висвітлюються денним світлом, ліхтарями, вогнем від вибухів. Це позбавляє образи героїзації та робить те, що відбувається, правдоподібним, майже репортажним. Волонтери постають звичайними людьми — у цивільному одязі, часто втомлені та перелякані. До прикладу, у лікарні, де волонтери й медики надають допомогу пораненим, освітлення йде від вікон та аварійних джерел світла, створюючи похмуру атмосферу. Лікар Олександр Белаш, під час реанімації загиблої дівчинки, звертається до закадрового голосу: «Знімайте. Покажіть цьому Путіну очі цієї дитини і лікарів, що плачуть». Саме такі вчинки (допомога пораненим, робота під обстрілами) народжують образ прихованого героїзму. Режисер уникає патетики, дозволяючи глядачеві самостійно побачити та оцінити мужність. Закадровий голос М. Чернова слугує для передання його думок і переживань, і навіть коментарів до того, що відбувається. Він зазначає: «Люди в Маріуполі підходили до нас

і просили: “Будь ласка, знімайте. Покажіть це світу” або “Зніміть мене, тому що не можу зв’язатися зі своїми близькими, а так вони мене хоч би побачать”. Знімальна група прагне показати не лише жахи війни, а й людську стійкість і доброту. Фільм наголошує на моментах, коли люди допомагають одне одному, попри власні страждання. Цей контраст між насильством та гуманізмом робить фільм не лише свідченням, а й актом надії.

На жаль, обсяг статті не передбачає звернення до більшої кількості кінострічок, у яких віддзеркалюються певні аспекти волонтерського руху в сучасній Україні. Проте слід бодай згадати такі кінокартини: «Волонтери» — документальний фільм латвійського режисера Яніса Вінгріса, який показує роботу українських волонтерів на лінії фронту; «Тил. Заради інших» — документальний фільм про запорізьких волонтерів, які два роки опікувалися бійцями АТО (автор-оператор — Павло Пашко); документальний фільм «Ті, що вірні» (2024) режисерки Лариси Артюгіної; документальна стрічка «Мілітантропос», спільна режисерська робота Єлизавети Сміт, Аліни Горлової та Семена Мозгового, яка досліджує те, як змінюється людина під час війни — ці та інші кінострічки ще чекають на мистецтвознавчий аналіз. Документальні та ігрові проекти, які з’являються на телебаченні, анімаційні стрічки не є об’єктом зазначеного дослідження. Однак навіть доволі короткий аналіз ігрових і документальних стрічок, у яких порушується тема волонтерства на російсько-українській війні, надає змогу дійти певних висновків.

Висновки. Отже, підсумовуючи, можна констатувати, що в героїчному кінематографі 2014–2025 рр., у якому репрезентуються образи волонтерів на російсько-українській війні, використовуються дві основні наративні стратегії: перша — коли в центрі екранної історії перебуває волонтер (або група волонтерів); друга — коли діяльність та образи волонтерів репрезентуються через інших персонажів фільму (або зовсім не є присутніми в кадрі, але глядач знайомиться з волонтерським рухом через результати їх допомоги іншим). В обох стратегіях кінорозповідь спрямована на те, щоб показати, що героїзм волонтерів не є результатом якогось

ідеалізованого прагнення слави, а ймовірніше є наслідком морального вибору, з яким вони стикаються щодня. Це створює контраст між образами безжальних ворогів і тих, хто, попри всі труднощі, зберігає людяність та готовність допомагати.

Ідеологічно практично всі проаналізовані фільми героїчного кінематографу є проукраїнськими. Це не означає, що вони позбавлені критики того, як розвивається волонтерський рух під час війни в Україні. Наявність певної контраверсійності навпаки є цінним компонентом екранної нарації, забезпечуючи їй поліфонію бачення сучасного волонтерства.

Обидві наративні стратегії акцентують на тому, як волонтери стають невіддільною частиною механізму війни, виконуючи ролі, які дозволяють підтримувати армію та забезпечувати її успіх на фронті. Цей колективізм не обмежується лише армією, але поширюється і на волонтерські групи, серед яких підтримка одне одного стає не менш важливою, ніж бій із ворогом.

Наративні стратегії багатьох фільмів, як ігрових, так і документальних, будуються на показі безлічі особистих історій, у яких волонтери сприймаються не як абстрактні персонажі, а як люди з власною мотивацією та внутрішніми переживаннями. В іншому випадку, коли особиста історія волонтера не репрезентується авторами фільму, головні персонажі кінострічки через діалоги та інші кіноприйоми формують уявлення глядача про позитивні результати волонтерської діяльності.

Основним стилістичним напрямом, завдяки якому репрезентуються образи волонтерів на війні, є реалізм. Утім, можна фіксувати елементи натуралізму (або підвищеної експресії) для підсилення емоційності атмосфери, створеної авторами фільму. Емоційними модусами, з якими репрезентується волонтерський рух в умовах війни, є наступна палітра почуттів: вдячність без гучних слів; повага, особливо в моменти небезпеки; почуття співдружності; надихаючий приклад. Це образ людей, які не повинні бути на війні, але прийшли на заклик серця.

В ігрових кінострічках автори часто використовують прийоми документалістики (або т. зв. псевдодокументального стилю), завдяки

яким створюється враження присутності та реальності подій, відтворених на екрані. В документальних фільмах, у яких репрезентуються образи волонтерів на війні, часто використовуються ті засоби художньої виразності, які свідомо знижують патос того, що відбувається в кадрі, підкреслюючи певну буденність роботи волонтерів. Модус певної емоційності (стриманість чи емоційність) свідомо обирається авторами фільмів та стилістично підкреслює психологічну стійкість чи драматизм того, що відбувається з волонтерами на війні. Це надає змогу демонструвати той «звичайний» героїзм людей, які добровільно допомагають армії та тилу, тим самим формуючи уявлення про те, як пересічні люди стають героями війни.

Такі прийоми та засоби художньої виразності підкреслюють важливість особистих зв'язків, співробітництва та солідарності, що робить фільм не лише про війну, а й про людські стосунки, які стають найважливішим елементом виживання та перемоги. Це дозволяє глядачам побачити, як кожен волонтер реагує на війну та як його дії на фронті відображають його особисті цінності та переживання.

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності осмислення образно-стилістичних характеристик інших типів персонажів сучасного українського героїчного кінематографу.

Список посилань

- Аліса в країні війни. (2024, Лютий 1). У *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Аліса_в_країні_війни
- Алфьоров, М. (2023). «Героїчний» кінематограф у мистецтвознавчому дискурсі: концептосфера. *Культура України*, 82, 53—58. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.06>
- Баранник, В. (2024, Лютий 19). *Актор Іван Жилук: «У 75 % сценарію серіалу «Шлях» описані події, які відбувалися зі мною протягом останніх двох років»*. Детектор медіа. <https://detector.media/community/article/223122/2024-02-19-aktor-ivan-zhylyuk-u-75-stsenariyu-serialu-shlyakh-opysani-podii-yaki-vidbuvalysya-zi-mnoyu-protyagom-ostannikh-dvokh-rokiv/>
- Брюховецька, Л. (2022). Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі. У Л. Брюховецька (Упор. та наук. ред.), *Енергія відродження. Українське кіно, 2014—2020. Кінематографічні студії. Випуск тринадцятий* (колективна монографія) (сс. 18—36). Редакція журналу «Кіно-театр», Видавничий дім «Освіта України».
- Буняк, В. (2024, Листопад 8). *Воєнну драму «Шлях» покажуть на телеканалі «2+2» до Міжнародного дня волонтера*. Детектор медіа. <https://detector.media/infospace/article/234467/2024-11-08-voennu-dramu-shlyakh-pokazhut-na-telekanali-22-do-mizhnarodnogo-dnya-volontera/>
- Веденєєв, Д. В. (2018). Волонтерський рух в Україні в ході російсько-української війни: ризики праці та форми державного і громадського визнання. *Військово-науковий вісник*, 30, 206—216. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnv_2018_30_20
- Журавель, Д. (2023). «Атлантида», «Міф» та «Добровольці Божої чоти». 11 фільмів про російську війну в Україні — радять ШоТам і Такфлікс. ШоТам. <https://shotam.info/atlantyda-mif-ta-dobrovoltsi-bozhoi-choty-11-filmiv-pro-rosiysku-viynu-v-ukraini-radiat-shotam-i-takfliks/>
- Зубавіна, І. (2022a). Актуалізація архетипу дівчи-воїтельки в кінематографі України початку ХХІ століття. *Сучасне мистецтво*, 18, 19—26. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269658>
- Зубавіна, І. (2022b). Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі Матері (на матеріалі кінематографу України). *Екранні мистецтва*, 31, 11—29. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518>
- Корнят, В., & Боринець, Х. (2024). Волонтерська діяльність в умовах воєнного стану у порівняльній перспективі. *Гуманітарний форум*, 2(1), 24—29. [https://doi.org/10.60022/2\(1\)-4GFY](https://doi.org/10.60022/2(1)-4GFY)
- Позивний «Бандерас». (2024, Листопад 7). У *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Позивний_«Бандерас»
- Правило, І. (2023). Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу. *Культура України*, 82, 44—52. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.05>
- Аркуша, О., Литвин, М. (Ред.), Боднар, Г., Лукачук, О., & Хлипавка, Л. (Упоряд.). (2018). *Про гідність. Волонтерський рух в Україні 2013–2017 років*. Національна академія наук України, Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича.
- Слава Україні — Героям Слава!* (2018, Грудень 4). Лиманська агенція новин. <https://lan.od.ua/ru/main/160-patrioticheskij-kinoproekt-slava-ukraine-gerojam-slava-odobritelno-vosprinjat-na-limanschine.html>

- Телуха, Є. В. (2024). Історіографія волонтерської діяльності в Україні часів екстремальних випробувань: методологічні проблеми полідисциплінарності. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки*, 39, 48–56. <https://doi.org/10.26565/2227-6505-2024-39-05>
- Тесленко, Т. (2017). Феномен волонтерства в історії та культурі України. *Українознавчий альманах*, 20, 108–112. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukralm_2017_20_24
- Тимошенко, А. (2024). Трансформація образу героя у візуальних практиках в українській культурі під впливом російсько-української війни. *Питання культурології*, 44, 158–171. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318740>
- Томчук, О. А. (2017). Історичні аспекти виникнення волонтерського руху на допомогу Збройним Силам України у 2014 р. *Військово-науковий вісник*, 28, 207–215. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnv_2017_28_18
- Яновська, О. В. (2017). Інституалізація волонтерського руху в Україні: безпековий вимір. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. *Політологія. Соціологія. Право*, 1–2, 80–83. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_soc_2017_1-2_15

References

- Alice in a country of war. (2024, February 1). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Аліса_в_країні_війни [In Ukrainian].
- Alforov, M. (2023). “Heroic” Cinema in Art History Discourse: Conceptualization. *Culture of Ukraine*, 82, 53–58. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.06> [In Ukrainian].
- Barannyk, V. (2024, February 19). Actor Ivan Zhylyuk: “75 % of the script for *The Way* describes the events that have happened to me over the past two years”. *Detektor media*. <https://detector.media/community/article/223122/2024-02-19-aktor-ivan-zhylyuk-u-75-stsenariyu-serialu-shlyakh-opysani-podii-yaki-vidbuvalysya-zi-mnoyu-protyagom-ostannikh-dvokh-rokiv/> [In Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2022). Film versions of the Russian-Ukrainian war in Donbas. In L. Briukhovetska (Comp. and Scient. ed.), *Enerhiia vidrodzhennia. Ukrainske kino, 2014–2020. Kinematohrafichni studii. Vypusk trynadtsiatyi (collective monograph)* (pp. 18–36). Redaktsiia zhurnalu “Kino-teatr”, Vydavnychy dim “Osvita Ukrainy”. [In Ukrainian].
- Buniak, V. (2024, November 8). *The war drama The Way will be shown on 2+2 TV channel on the International Volunteer Day*. *Detektor media*. <https://detector.media/infospace/article/234467/2024-11-08-voienno-dramu-shlyakh-pokazhut-na-telekanali-22-do-mizhnarodnogo-dnya-volontera/> [In Ukrainian].
- Viedienieiev, D. V. (2018). Volunteer movement in Ukraine during the Russian-Ukrainian war: risks of work and forms of state and public recognition. *Viiskovo-naukovy visnyk*, 30, 206–216. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnv_2018_30_20 [In Ukrainian].
- Zhuravel, D. (2023). “*Atlantis, Myth, and Volunteers of the God’s Four. 11 films about the Russian war in Ukraine — Sho Tam and Takflix recommend*”. Sho Tam. <https://shotam.info/atlantyda-mif-ta-dobrovoltsi-bozhoi-choty-11-filmiv-pro-rosiysku-viynu-v-ukraini-radiat-shotam-i-takfliks/> [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2022a). Actualization of the warrior maiden archetype in Ukrainian cinema of the early twenty-first century. *Suchasne mystetstvo*, 18, 19–26. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269658> [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2022b). The Value and Sense Dominants of Time in the Conceptual Image of the Mother (Based on the Material of Ukrainian Cinema). *Ekranni mystetstva*, 31, 11–29. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518> [In Ukrainian].
- Korniat, V., & Borynets, Kh. (2024). Volunteer activity under martial law in a comparative perspective. *Humanitarnyi forum*, 2(1), 24–29. [https://doi.org/10.60022/2\(1\)-4GF](https://doi.org/10.60022/2(1)-4GF) [In Ukrainian].
- Call sign “Banderas” (2024, November 7). In *Wikipedia*. <https://uk.wikipedia.org/wiki> [In Ukrainian].
- Pravylo, I. (2023). Choice of genres and forms of audiovisual art for recording and artistic reinterpretation of wartime themes. *Culture of Ukraine*, 82, 44–52. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.05> [In Ukrainian].
- Arkusha, O., Lytvyn, M. (Eds.), Bodnar, H., Lukachuk, O., & Khlypavka, L. (Comps.). (2018). *About dignity. Volunteer movement in Ukraine in 2013–2017*. National Academy of Sciences of Ukraine, Ivan Krypnyakevych Institute of Ukrainian Studies. [In Ukrainian].
- Glory to Ukraine — Glory to the Heroes!* (2018, December 4). Liman News Agency. <https://lan.od.ua/ru/main/160-patrioticheskij-kinoproekt-slava-ukraine-gerojam-slava-odobritelno-vosprinjat-na-limanschine.html> [In Ukrainian].
- Telukha, Ye. V. (2024). Historiography of volunteer activity in Ukraine in times of extreme hardship: methodological problems of multidisciplinary. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii:*

- Istoriia Ukrainy. Ukrainoznavstvo: istorychni ta filosofski nauky*, 39, 48–56. <https://doi.org/10.26565/2227-6505-2024-39-05> [In Ukrainian].
- Teslenko, T. (2017). The phenomenon of volunteering in the history and culture of Ukraine. *Ukrainoznavchyi almanakh*, 20, 108–112. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukralm_2017_20_24 [In Ukrainian].
- Tymoshenko, A. (2024). The transformation of the hero image in visual practices in Ukrainian culture under the influence of the Russian-Ukrainian war. *Pytannia kulturolohii*, 44, 158–171. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318740> [In Ukrainian].
- Tomchuk, O. A. (2017). Historical aspects of the emergence of the volunteer movement to help the Armed Forces of Ukraine in 2014. *Viiskovo-naukovy visnyk*, 28, 207–215. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnv_2017_28_18 [In Ukrainian].
- Yanovska, O. V. (2017). Institutionalization of the volunteer movement in Ukraine: the security dimension. *Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy "Kyivskiy politekhnichnyi instytut". Politolohiia. Sotsiolohiia. Pravo*, 1–2, 80–83. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_soc_2017_1-2_15 [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 04.03.2025

М. А. Алфоров

аспірант, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна

M. Alforov

postgraduate student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

ТЕМПОРАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ В УКРАЇНСЬКОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: НАРАТИВНИЙ ТЕМП І РИТМ

А. С. Супрун-Живодрова

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна
izumka95@gmail.com

A. Suprun-Zhyvodrova

M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the
National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1633-6417>

А. С. Супрун-Живодрова. Темпоральний компонент в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності: наративний темп і ритм

На основі наратологічного, системного та мистецтвознавчого аналізу досліджено специфіку наративного темпу в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності. Темпоральність розглянуто як взаємозв'язок між часом подій та часом оповіді. Визначено ключові категорії: темп (швидкість подієвого розгортання) і ритм (частота змін наративних засобів). Виокремлено основні типи темпу — реалістичний, розтягнення, стиснення, упущення та пауза — та їхню варіативність у документальному й ігровому кіно. Доведено, що темп впливає на смислове наповнення, жанр і стиль твору, а його дослідження розширює інструментарій аудіовізуального аналізу.

Ключові слова: *наративний темп, ритм, темпоральність, наратив, темпоритм, український кінематограф, аудіовізуальне мистецтво.*

A. Suprun-Zhyvodrova. The temporal component in Ukrainian audiovisual art of the independence period: narrative tempo and rhythm

The purpose of the article is to determine the main types of narrative tempo in Ukrainian audiovisual art of the period of Independence and to identify the most commonly used methods among Ukrainian artists for achieving various forms of narrative tempo. The research aims to expand the analytical framework for understanding how temporal structures — particularly tempo and rhythm — shape the narrative, stylistic, and genre characteristics of screen works.

The methodology. The methodology is based on narratological analysis, in which an audiovisual work is treated as a narrative text with an internal temporal structure. This is supplemented by systematic analysis that considers the work as a coherent system, as well as methods of systematization, generalization, and art studies. The study introduces and defines core concepts such as temporality (the interrelation between events in the story and the unfolding of the narrative), tempo

(the speed of narrative progression), and rhythm (the frequency and nature of narrative technique changes — editing, sound, visuals, verbal and non-verbal strategies).

The results. The article introduces and conceptualizes temporality as a key structural component of audiovisual narrative, emphasizing its role in the organization of story events and the unfolding of narrative time. A clear distinction is established between tempo — the speed at which narrative events unfold — and rhythm — the frequency and pattern of changes in narrative techniques such as editing, visual and auditory cues, and expressive devices. The research identifies five major types of narrative tempo: realistic pace, extension, compression, omission, and pause (including diegetic pause as a specific technique in fictional storytelling). It is observed that documentary cinema primarily employs realistic pace and omission, reflecting its affinity for observational and selective storytelling. In contrast, fictional audiovisual works in Ukraine make use of a broader spectrum of tempo types, allowing for more nuanced narrative manipulation. The study highlights the significance of tempo in generating connotative meanings that shape the emotional and semantic depth of a scene. Ultimately, the research proposes a comprehensive analytical model for studying tempo and rhythm in Ukrainian audiovisual works, thus contributing to the expansion of narratological approaches within contemporary media theory.

The scientific novelty of the research lies in the fact that it is the first systematic study in Ukrainian academic discourse focused specifically on the temporal dimension of audiovisual narrative. It introduces a functional typology of narrative tempos, refines the terminology of narrative temporality, and applies narratological theory in a context-specific manner — addressing Ukrainian cinema of the post-independence era.

The practical significance of the article is that it provides an analytical framework and terminology that can be applied by scholars, critics, and audiovisual creators. By offering concrete categories and tools for analyzing narrative tempo and rhythm, the research enhances the understanding of temporal dynamics

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

in screen storytelling and informs the practice of audiovisual production, editing, and genre development in Ukrainian cinema and beyond.

The practical significance of the article lies in its applicability for both academic and creative fields. By offering a clear typology and definitions of narrative tempo and rhythm, the study provides researchers with a structured framework for analyzing the temporal organization of audiovisual texts. At the same time, it equips practitioners — directors, screenwriters, editors, and producers — with tools for conscious shaping the temporal dynamics of their works to achieve desired narrative effects. This analytical approach enhances the capacity for intentional storytelling, stylistic experimentation, and genre development in Ukrainian cinema and can serve as a methodological basis for further research and pedagogical practices in audiovisual art.

Keywords: *temporality, tempo, rhythm, narrative structure, Ukrainian cinema, audiovisual art, narrative analysis, diegetic pause, documentary tempo, fictional tempo.*

Актуальність теми дослідження. Темп і ритм відіграють важливу роль у формуванні загального наративу твору, його жанру та стилю. Вони є основою темпоральності у творах аудіовізуального мистецтва, адже дозволяють творцям контролювати, як і в якій швидкості розвиваються події, а також як ці події впливають на сприйняття глядача. Дослідження наративного темпу тісно пов'язано з категорією часопростору в кіно: будь-який екранний сюжет розвивається в часі, має здатність до відтворення та упорядковує події в певній послідовності з певною швидкістю.

Цікавість дослідників та митців кіно до вивчення художнього часу й простору активно розвивалася протягом XX ст. Поява теорії відносності А. Ейнштейна, поняття біологічного часу і біосфери В. І. Вернадського, теорії «струн» та інших фізико-математичних теорій створювали підґрунтя для осмислення часу й простору в біологічному, психологічному, фізичному, філософському, культурологічному та мистецькому аспектах. Запозичивши в А. Ейнштейна поняття часопростору як взаємопов'язаної одиниці, радянський філософ та літературознавець М. М. Бахтін увів концепцію «хронотопу», що осмислювала сутність художньої просторово-часової єдності в літературі (Папуша, 2012, с. 27). Хоча представлена концепція зазнавала

й критики, і здобувала визнання в різних наукових колах, усвідомлення просторово-часової категорії в художніх творах є важливим етапом розвитку для кінознавства та практики кінематографу. Сучасні твори аудіовізуального мистецтва характеризуються, зокрема, відмінною від традиційних форм організацією часопростору у творах. У міжнародному дослідницькому полі кінознавства з'являються такі поняття, як «повільне кіно» (slow cinema), йдуть дискусії про маніпуляції із часопростором у документальних творах (шляхом використання ШІ зокрема), з'являються нові форми медіа.

Постановка проблеми. У вивченні часопросторової організації твору найчастіше користуються простими категоріями розмежування часу: минуле, теперішнє, майбутнє. Утім, така градація часу не може задовольнити глибокий аналіз наративу аудіовізуального твору й означити стильові та жанрово-тематичні особливості. Саме тому необхідно мати інструментарій, який забезпечить чітке та зрозуміле розмежування у відмінностях часопросторової організації твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У другій половині XX ст. розвиток наратології сприяв появі міждисциплінарних праць, які аналізують функціонування наративу як цілісної системи в різних галузях науки. Більшість досліджень темпоральної структури фільму ґрунтуються на теорії з класичної наратології Жерара Женета (Гук & Бехта, 2020, с. 431). Його праці, зокрема «Фігури» («Figures», 1966–2002 pp.), є основоположними для розуміння того, як розгортається наратив у різних видах тексту. Вагомими дослідженнями для розуміння категорії часу в наративі фільму є праці Сеймура Четмена. У розвідці «Історія та дискурс» («Story and Discourse», 1978) розглядаються структурні часопросторові компоненти оповіді, включаючи темп і ритм. Девід Бордвелл і Крістін Томпсон — відомі історики та теоретики кіно, також багато уваги приділяли аналізу темпоритмічної природи фільму, наприклад у праці «Історія кіно» («Film history: an introduction», 1994). Вивчення темпу та ритму в аудіовізуальному мистецтві часто пов'язується з вивченням звуку в кіно, тому дослідження Мішеля Шіона про вплив звуку на

темпові оповіді історії ("Film, a Sound Art", 2009) є також важливими для загального розуміння темпоральної структури аудіовізуального твору.

Серед українських дослідників питання часу й простору вивчалось в роботах Ірини Зубавіної («Час і простір в кіно», 2007), Лесі Кульчинської («Смислоутворення в кіно: жанрові механізми», 2016), Лариси Брюховецької, Івана Канівця та ін. Хоча осмислення екранного часопростору в працях вітчизняних дослідників відбулося достатньо ґрунтовно, структурного аналізу та упорядкування типів просторово-часового зміщення в процесі оповіді історії (нарації) досі представлено не було. Серед сучасних досліджень та публікацій з вивчення темпоритмічної природи фільму й екранного часопростору з точки зору наратологічного аналізу є статті зарубіжних дослідників: «Відображення часу в медіа: дослідження людського досвіду темпоральності в кіно та на телебаченні» (Сью Шайблер, США, 2023); «Реалізм, час і неоднозначність в кіно» (Пол Таберхем, Лондон, 2023); «Повільне кіно та форма в кінематографі» (Даніель Дюфурно, США, 2023).

Мета статті — визначення основних наративних темпів в аудіовізуальному мистецтві на прикладі творів українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності.

Методологія дослідження. Вивчення різновидів наративного темпу в аудіовізуальному мистецтві проведено за допомогою наратологічного та системно-структурного аналізу, де твір аудіовізуального мистецтва визначається як цілісна система. Наратологічний аналіз дозволяє поділити наратив фільму на окремі компоненти та типологізувати різновиди темпу як просторово-часові особливості твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. У контексті аудіовізуального наративу час і простір характеризується темпоральністю твору. На думку Дж. Брунера (Bruner, 1991, р. 15), темпоральність є взаємозв'язком моментів часу оповідуваної історії з процесом оповіді (нарацією). Відповідно, у наратології існує розподіл часу на час історії (сюжету, дієгезису), яким позначають реальну тривалість періоду, що описується, та час нарації (оповідування, дискурс), який автор витрачає на розповідь про певний часовий період історії (Schmid, 2010).

Час в аудіовізуальному мистецтві, як і у фізичному світі, не існує окремо від простору, тому екранна дійсність завжди розгортається в просторово-часовому вимірі. Аудіовізуальний твір має одразу три таких виміри: фізичний, художній та психологічний. Фізичний час і простір характеризується хронометражем твору й фізичним часопростором глядача, у процесі якого відбувається перегляд фільму. Художній вимір виявляється в подіях фільму та способах їх розповіді. Психологічний час і простір є суб'єктивним аспектом сприйняття історії глядачем. У цьому дослідженні найбільше нас цікавить категорія художнього часу, хоча справедливим буде зазначити, що всі часопросторові категорії тісно взаємопов'язані, адже не можуть існувати одна без одної.

Існує декілька класифікацій і підходів до визначення категорії художнього часу в науковій літературі, однак ми орієнтуватимемося на класичну концепцію Жерара Женетта (1983) та дослідження Міке Баль (1975) і Сеймура Четмена (1990). Аналізуючи темпоральність наративу, Ж. Женетт виокремлює три основні його компоненти: порядок, тривалість (швидкість) і частотність (Genette, Lewin, Culler, 1983, р. 60). Порядок визначає розміщення подій історії (дієгезису) в наративі, тривалість виявляється в часопросторовому відношенні між часом історії (дієгезису) та часом оповідування (нарації), а частотність є ритмічною складовою процесу оповідування історії (нарації) (Bal, 1985, р. 104). Розглянемо детальніше режими тривалості або швидкості оповіді.

Оскільки всі події твору розгортаються в часі, який може охоплювати одну годину, один день, 10 років або все життя головного героя, швидкість нарації дозволяє пропускати відрізки цього часу, уповільнювати їх, прискорювати тощо. Швидкість нарації в аудіовізуальному творі є темпом розповіді. Термін «темпо» (від лат. *Tempus* — час) використовують у різних сферах людської діяльності, проте означення темпу як явища багато дисциплін запозичують саме з музичного мистецтва. У музиці темпо позначає швидкість руху (частоту перебігу) метричних одиниць у музичному творі, що визначає абсолютну швидкість, з якою виконується твір (Stan- zel, 1982, р. 95). В аудіовізуальному мистецтві

нарративний темп так само визначає швидкість руху подій історії, які зображуються на екрані.

Основним різновидом нарративної швидкості Ж. Женетт визначає «сцену» або, за С. Четменом, «драма». Ця швидкість нарації виникає при існуванні певної еквівалентності між часом історії та часом оповідування (Fludernik, 2003, p. 125).

У контексті аудіовізуального мистецтва пропонуємо назвати цю швидкість нарації — *реалістичною*, адже такий темп розгортання подій відповідає і часу історії, і часу її оповідування, і часу глядача (Рис. 1). Наприклад, така швидкість виявляється в діалозі між героями фільму або у всьому творі загалом. Однією з головних умов створення рівної часової еквівалентності є принцип «тут і зараз», відсутність візуальних ефектів та художніх прийомів монтажу, що впливають на розтягнення або стиснення дискурсивного часу. Як правило, у таких фільмах використовуються прості монтажні склейки або зйомка одним кадром. Документальні фільми та телевізійні твори на основі реальних подій, що розгортаються перед камерою тут і зараз, переважно використовують реалістичний темп, адже він повністю відповідає принципу документальності в аудіовізуальному мистецтві.

Короткометражний фільм «Це побачення» (реж. Н. Парфан, 2022) є яскравим прикладом використання реалістичного темпу нарації. Загальний хронометраж фільму — 5 хвилин 53 секунди, який вміщає 57 секунд початкових та фінальних титрів та 4 хвилини 56 секунд самого нарративу. За сюжетом дія відбувається на світанку в Києві у 2022 р., де з шаленою швидкістю

вулицями міста мчить авто. Коли воно нарешті гальмує, з машини виходить чоловік у камуфляжі, на якого чекає дівчина. Побачившись, вони обіймаються, й з'являється напис: «Це побачення». Фільм побудований одним кадром, у більшості з точки зору водія, який кермує авто (камера прикріплена до капоту машини). Час історії фільму розгортається еквівалентно до часу нарації і до часу глядача. Тобто, стиснення, розтягнення чи упущення подій не відбувається і ми спостерігаємо дію від початку до кінця. Попри реалістичний темп та зйомку одним кадром, стрічка наповнена динамікою швидким пересуванням авто, внутрішньокадровим монтажем, постійною зміною фону вулиць та звуком ревіння авто. У цьому випадку швидкість авто прискорює ритм нарративу, адже за короткий проміжок часу ми долаємо велику відстань від початкової до кінцевої точки поїздки разом з головним героєм.

За С. Четменом (Chatman, 1990, с. 50), *розтягнення* — це одна з основних нарративних швидкостей, коли час нарації є більшим, ніж час історії. Така оповідна швидкість може стосуватися сцен, де виявляється емоційне напруження або навпаки — повільність чи спустошеність часу (Рис. 2).

Зокрема, у фільмі «Мої думки тихі» (реж. А. Лукіч, 2019) розтягнення застосовується одночасно як сатиричне підкреслення події та відображення уповільненого сприйняття часу в сцені, де, наприклад, головний герой Вадим та його мама відпочивають на термальних джерелах у Косино за бажанням матері. У попередній

Реалістичний нарративний темп



Рис. 1. Реалістичний темп.

Розтягнення

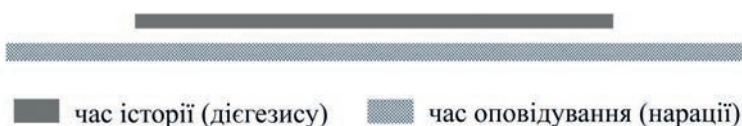


Рис. 2. Темп «розтягнення».

сцені, що відбувається в реалістичному темпі у форматі діалогу, Вадим каже матері, що не хоче йти в термальні басейни та забув свої плавки. Матір переконує сина йти з нею та обіцяє, що там буде багато дівчат. Наступна сцена починається в темпі розтягнення подій методом рапідної (уповільненої) зйомки, де головний герой, засмучений і роздратований, має відпочивати з мамою та дівчатами пенсійного віку в басейнах, ще й у звичайних трусах. Уповільнений темп підкреслюється повільною фоновою музикою в жанрі «треп», що дуже контрастує з відеорядом та є, по суті, контрапунктом. Сатиричність ситуації демонструє розбіжності між тим, як матір сприймає сина (як дитину) та по факту яким дорослим уже є її син. Цей темп оповіді допомагає підкреслити нескінченність сорому головного героя й різницю між поколіннями загалом. Ті події, які представляються в кадрі, мають удвічі меншу швидкість, ніж це відбувається в історії.

З точки зору монтажних методів розтягнення як наративний темп може реалізуватись не лише способом уповільненої зйомки, а й навпаки прийомом динамічної нарізки кадрів. Також часто використовується монтажний перехід з розчиненням у межах однієї сцени між кадрами, що демонструють одну й ту саму дію в різних крупностях або ракурсах та уповільнюють цю дію. Якщо в процесі розчинення кадри не зникають, а змішуються, то виникає ефект мультіекспозиції, що дозволяє спостерігати за обома кадрами в режимі напівпрозорості. Таким прийомом досі часто користуються виробники індійських та турецьких серіалів для підкреслення драматичності ситуації, у зв'язку із цим ці монтажні переходи стали клішованими. Тривалий час в українському кіносеріальному виробництві також використовувались подібні прийоми, проте нині їх семантичне значення змінюється на комічне, адже, фактично, вони застосовуються як цитування, інтертекстуальна вставка тощо.

Наративний темп «пауза» позначає частину наративу, де час нарації не стосується часу історії. Пауза виникає від описових (атмосферних) кадрів або від авторського коментувального екскурсу (Ткачук, 2002, с. 93–94). Для того, аби утворився темп «пауза», необхідно зупинити час історії (Рис. 3). Паузу як наративний темп

можна поділити на дієгетичну та недієгетичну. Дієгетичною є пауза із зображенням явищ чи предметів з внутрішнього світу фільму (Labov & Waletzky, 1997, p. 20).

Найпростішим прикладом паузи є атмосферні кадри природи, натюрморти або будь-яке інше зображення предметів чи явищ, які не стосуються історії чи місцевості, де відбуваються події. Часто в українських серіалах ми можемо побачити середні за тривалістю кадри, які є розмежовуючими між сценами з одними й тими самими героями в різних часових або просторових проміжках. Такі кадри можуть включати зображення сонця, пейзажу міста або села, тварин або людей (які не є героями історії), натовпу тощо. Складнішим є використання недієгетичної паузи, коли ми чуємо або бачимо автора або прихованого наратора. Наприклад, ми дивимося сцену з фільму, яка раптово зупиняється, з'являється стоп-кадр і ми чуємо голос за кадром, який описує події. У європейському кінематографі можна зустріти яскраві приклади такої паузи, зокрема в роботах Уеса Андерсона, коли наратор не лише зупиняє час історії, а й з'являється в кадрі, щоб поговорити з глядачем. В українському ігровому кінематографі таких прикладів майже немає, тоді як на телебаченні недієгетична пауза використовується повсякчас. Кожного разу, коли автор або наратор коментує події, зупиняючи хід історії, виникає такий тип паузи.

Наративний темп, де час оповідання (нарації) є меншим від часу історії (дієгезису), Жетт називає «резюме» (Genette, Lewin, Culler, 1983, p. 73). Такий темп може виявлятися, коли відносно коротка частина наративу відповідає порівняно тривалому часу історії. «Резюме» контрастує з реалістичним темпом та пропускає дії на шляху їх виконання (Ткачук, 2002, с. 116–117). Для позначення такого темпу в контексті аудіовізуального мистецтва пропонуємо означити його як «стиснення» (Рис. 4).

Зазвичай, майже всі історії використовують стиснення часу, адже драматичні події рідко розгортаються безперервно. Такий темп нарації часто застосовується при переміщеннях героїв на далекі відстані (якщо ці події не мають драматичної вагомості для сюжету). Наприклад,

Пауза



Рис. 3. Темп «пауза».

Стиснення

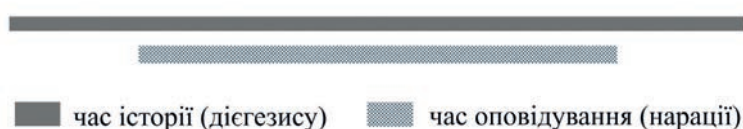


Рис. 4. Темп «стиснення».

у фільмі «Я, победа і Берлін» (реж. О. Ряшина, 2024) є епізод, де Кузьма їде до Берліну, і ми бачимо, як темп сцен окреслює важливі та неважливі в історії моменти часу. Деякі сцени із цього епізоду розгортаються в реалістичному темпі (наприклад, проходження деяких пунктів пропуску на кордонах) та в стисненому темпі, коли герої долають довгу відстань у декілька сотень кілометрів за 30–40 екранних секунд. Саме тут стиснення відбувається динамічною нарізкою краєвидів, які вони проїжджають, кадрів самих героїв у подорожі, деталей авто, що доповнюється фоновою музикою в швидкому ритмі.

Хоча динамічна нарізка є найпоширенішим методом для стиснення часових проміжків історії, слід виокремити й інші прийоми, що можуть включати навпаки статичні довгі кадри. Наприклад, у фільмі «Додому» (реж. Н. Алієв, 2019) головні герої також долають довгі відстані автівкою з Києва до Криму. У фільмі час нарації також є меншим від часу історії: увесь шлях до Криму показано протягом години, коли у внутрішньому світі історії ці події зайняли більше доби. На противагу динамічній нарізці краєвидів, як у попередньому прикладі, у цьому фільмі ми спостерігаємо довгі кадри, як на загальному плані проїжджає їхнє авто або інший транспорт.

Стиснення часу нарації може виражатися й у монтажних склейках за співпадінням (match-cut). Це різкий перехід (звичайна склейка), який використовує елементи попереднього кадру (композиція, рух, звук, крупність, ракурс, колір). Такий різновид поєднання кадрів може

швидко перейти до іншого часового відрізка, не викликаючи при цьому дискомфорту в різкій зміні подій. Поєднуючи схожі просторові характеристики кадру або зіставляючи, наприклад, два обличчя людини однієї статі, проте різного віку, ми вказуємо на те, що ця людина виросла або постаріла. Поєднання переходів з розчиненням кадрів (cross-dissolve) та склейки за співпадінням (match-cut) створює той самий ефект, проте більш плавний та спокійний, який робить саму склейку менш видимою. Приховати склейку й стиснути час можна й за допомогою руху на передньому плані, наприклад коли хтось проходить повз в одному кадрі (у першому часопросторі) та хтось проходить повз камеру в іншому кадрі (у другому часопросторі історії). Ці методи однаково виражають темп стисненої в часі нарації, проте по-різному впливають на ритм твору. Різка склейка пришвидшує ритм, тоді як поступове розчинення одного кадру в інший уповільнюють його.

Наративний темп «еліпсис» має місце, коли відсутні частини оповіді, що належать до наративно придатних ситуацій і подій (Ткачук, 2002, с. 41). Еліпсис може утворювати розрив у часовій цілісності (пропуском однієї чи кількох подій, одного чи кількох моментів часу). Основний принцип утворення такого темпу впливає з пропущення подій у хронології історії або перериванням послідовності подій, що оповідаються. Для позначення такого темпу в контексті аудіовізуального мистецтва пропонуємо означити його як «упущення» (Рис. 5).

Упущення

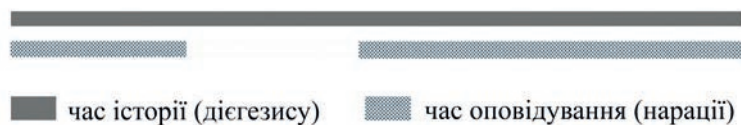


Рис. 5. Темп «упущення».

Вказування на пропущення часу історії з часу нарації також можна поділити на дієгетичне або недієгетичне (Fludernik, 2003, р. 120). Недієгетичні маркери часових пропусків можуть виявлятися в титрах з означенням конкретної часової тривалості, наприклад фрази «2 роки потому», «Пройшло 10 років» тощо. Дієгетичні часові пропуски поділяються на експліцитні (явні), що підкреслюється наратором, або імпліцитні (приховані). Прикладом імпліцитного упущення є сцена з фільму «Фучжоу» (реж. М. Ілленко, 1994), коли Орест подарував Катерині біле плаття для весілля. Ми бачимо один довгий кадр, який триває 40 секунд: Орест заходить до хати зі своєю валізою, дістає з неї біле плаття, підходить до Катерини та прикладає плаття до неї, вони дивляться одне на одного закоханим поглядом, а потім Катря біжить вдягати це плаття, за нею йдуть всі її сестри. Далі відбувається склейка на крупний план Ореста, який дивиться на двері, очікуючи Катрю. Після цього кадру, який тривав лише 2 секунди, ми бачимо наступний кадр з Катрею, яка заходить до хати вже одягнена в плаття. Тобто, дискурсивний час переодягання Катрі зайняв 2 секунди. У цьому випадку пропущено процес переодягання Катрі й очікування Ореста через коротку перебивку його крупного плану. Такий прийом пов'язаний із психологічними особливостями сцени, де молодята вже не можуть дочекатись моменту весілля та усі побутові процеси не є важливими. Іншим питанням є різкий характер такого прийому, що відбувся в цій сцені всього один раз, проте це створює комічний ефект, який лише підсилює сатиричність подій фільму.

Експліцитний (явний) пропуск подій в історії фільму може відбуватись через фрази героїв, що означають упущений проміжок часу за допомогою коментування наратора або автора, його голосом за кадром. Іншою варіацією скорочення

часу нарації від часу історії є монтажний прийом стрибкової склейки (jump-cut). Такий часовий стрибок застосовується шляхом вирізання проміжків в одному кадрі або склейки кадрів однакової крупності. Слід зауважити, що стрибкова склейка може стати як стильовим прийомом, так і дискомфортом для глядача елементом монтажу. Проте саме такий тип склейки може занурити в переживання персонажів, створити емоційний накал або додати динаміки до ритму розгортання подій.

Висновок. Темпоральність аудіовізуального твору є одним з основних компонентів наративу, який організовує час і простір історії (дієгезису) у певному порядку, з певною швидкістю і частотністю. Наративний темп є швидкістю руху подій історії, які зображуються на екрані. Він визначається відношенням часу історії (дієгезису) до часу оповідування (нарації) та поділяється на п'ять типів: розтягнення, стиснення, пауза, упущення й реалістичний темп. Хоча переважна більшість творів українського аудіовізуального мистецтва використовує саме реалістичний темп оповіді, майже в кожному фільмі, серіалі або телепрограмі можна відзначити використання стиснення, розтягнення та упущення як допоміжних інструментів організації розгортання подій на екрані. Таке чергування темпу у творі надає чітке розуміння, які моменти часу в історії є важливими для загального наративу та сенсу твору, а які ні. Наративний темп «пауза» також присутній в українських творах у формі дієгетичної паузи (перебивки, кадри із зображення атмосфери середовища тощо). Не частим явищем є використання недієгетичної паузи, особливо в стрічках українського ігрового кінематографу. Такий наративний темп, притаманний постмодерним (у деяких джерелах і метамодерним) творам, створює часопросторову надбудову, змінює статус глядача як пасивного

спостерігача та створює метанаратив. Цей прийом є одночасно цікавим і небезпечним, адже він створює психологічну дистанцію між історією (дієгезисом) та глядачем. Те, який темп або чергування темпу використовується в аудіовізуальному творі, впливає на визначення жанру, стилю та утворення сенсу в наративі. Він може виступати інструментом для створення художніх метафор та візуалізації психологічного стану героїв фільму. Слід зазначити, що наративний темп взаємопов'язаний з ритмом — частотою змін у засобах нарації, який виявляється крізь частоту склейок, динамізм у русі камери або об'єктів у кадрі, монтажні переходи, вербальні або невербальні прийоми тощо. Хоча темп і ритм твору залежать здебільшого від організації матеріалу на етапі монтажу, його закладення відбувається на етапі написання сценарію та

зйомок фільму. Досліджено, що темп ігрового кінематографу різниться від документального. Неігрове кіно використовує здебільшого реалістичний темп зображення подій та менше монтажних технік ритмічного утворення (переходи, спеціальні ефекти), тоді як ігрові форми аудіовізуального мистецтва активно застосовують усі можливі темпові різновиди.

Перспективи подальших досліджень. Для визначення ролі темпоральності у функціонуванні наративу необхідно детально вивчити й інші її складові — порядок та частотність (ритм). Тому подальші розвідки автора будуть спрямовані саме на їх вивчення, адже такі дослідження демонструють конкретизовані відмінності однієї форми твору від іншої, надають практичний інструментарій для митців та теоретичний — для дослідників.

Список посилань

- Гук, О.-М., & Бехта, І. (2020). Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*, 11(87), 430–435. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92>
- Папуша, І. В. (2012). Наративна типологія Франка Штанцеля. *Studia methodologica*, 34, 25–31. ТНПУ.
- Ткачук, О. М. (2002). *Наратологічний словник*. Астон.
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.
- Bruner, J. (1991). The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1–21.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Fludernik, M. (2003). Chronology, time, tense and experientiality in narrative. *Language and Literature*, 12(2), 117–134. <https://doi.org/10.1177/0963947003012002295>
- Genette, G., Lewin, J. E., & Culler, J. D. (1983). *Narrative discourse: an essay in method*. Cornell university press. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92>
- Jacobs, L., & de Cordova, R. (1982). Spectacle and narrative theory. *Quarterly Review of Film Studies*, 7(4), 293–308. <https://doi.org/10.1080/10509208209361130>
- Labov, W., & Waletzky, J. (1997). Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis. *Special Volume of a Journal of Narrative and Life History*, 7, 3–38 <https://doi.org/10.1075/jnlh.7.1-4>
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An introduction* (A. Starritt, Trans.). De Gruyter.
- Stanzel, F. A. (1982). *Theory of narrative* (C. Goedsche, Trans.). Cambridge University Press. [In English]

References

- Huk, O.-M., & Bekhta, I. (2020). Concept of narrative analysis and basic approaches. *Molodyi vchenyi*, 11(87). <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92> [In Ukrainian].
- Papusha, I. V. (2012). Narrative typology of Frank Stanzel. *Studia methodologica*, 34, 25–30. TNPU. [In Ukrainian].
- Tkachuk, O. M. (2002). *Narratological dictionary*. Aston. [In Ukrainian].
- Shmid, V. (2003). *Narratology*. Yazyki slavianskoi kultury. [In English]
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. [In English].
- Bruner, J. (1991). The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, 18(1), 1–21. [In English].
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. [In English].
- Fludernik, M. (2003). Chronology, time, tense and experientiality in narrative. *Language and Literature*, 12(2), 117–134. <https://doi.org/10.1177/0963947003012002295> [In English].
- Genette, G., Lewin, J. E., & Culler, J. D. (1983). *Narrative discourse: an essay in method*. Cornell university press. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-92> [In English].

- Jacobs, L., & de Cordova, R. (1982). Spectacle and narrative theory. *Quarterly Review of Film Studies*, 7(4), 293–308. <https://doi.org/10.1080/10509208209361130> [In English].
- Labov, W., & Waletzky, J. (1997). Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis. *Special Volume of a Journal of Narrative and Life History*, 7, pp. 3–38. <https://doi.org/10.1075/jnlh.7.1-4> [In English].
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An introduction* (A. Starritt, Trans.). De Gruyter. [In English]
- Stanzel, F. A. (1982). *Theory of narrative* (C. Goedsche, Trans.). Cambridge University Press. [In English]

Надійшла до редколегії 05.03.2025

А. С. Супрун-Живодрова

аспірантка, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, режисерка, продюсерка, м. Київ, Україна

A. Suprun-Zhyvdrova

postgraduate student of M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, director, producer, Kyiv, Ukraine

ПРОСТОРОВЕ ЗВУКОВЕ ПОЛЕ ЕКРАННОГО ТВОРУ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ

В. В. Бескорсий

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
asp_beskorsyi_valerii@xdak.ukr.education

V. Beskorsyi

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0008-2135-2773>

В. В. Бескорсий. Просторове звукове поле екранного твору: ретроспективний аналіз

У статті виконано ретроспективний аналіз просторових можливостей звукового поля, починаючи з періоду виникнення кіно до актуальних можливостей використання багатоканальних систем у сучасних екранних творах. Розвідка має на меті розкрити основні тенденції розвитку просторового звукового поля екранного твору як зображально-виражального засобу аудіовізуального мистецтва відповідно до технічних трансформацій звукозапису та звуковідтворення; у дослідженні акцентовано увагу на нових ідеях просторових звукових рішень екранного твору, зокрема сучасних багатоканальних системах та просторовому аудіо. З'ясовано, що просторове звукове поле екранного твору відіграє важливу роль як художній засіб для відтворення авторського задуму та сприяє активізації естетичного впливу на глядача. Простежено переваги й недоліки сучасних систем багатоканального звуку, зокрема систем Dolby Pro Logic та Dolby Atmos. Здійснений аналіз допомагає усвідомити загальні тенденції реалізації сучасних звукових рішень в аудіовізуальному мистецтві.

Ключові слова: *звукорежисура, просторове звукове поле екранного твору, багатоканальні звукові системи, кінематограф, об'ємний звук, зображально-виражальні засоби, аудіовізуальне мистецтво, сучасна аудіовізуальна культура, ретроспективний аналіз, звукові системи Dolby.*

V. Beskorsyi. The spatial sound field of a screen work: a retrospective analysis

The relevance of the research topic. The issue of the spatial dimension of an audiovisual work has not lost its relevance since the emergence of sound recording and sound engineering, that is, since the beginning of the XX century. It is the study of the historical development of sound recording of musical texts that has become the basis for the analysis of the spatial sound field of screen works. The development of modern surround sound systems opens up new opportunities for the implementation of the authorial idea for authors of audiovisual works due to the expansion of the visual and

expressive capabilities of the spatial sound field, which must be taken into account in modern audiovisual production.

The purpose of the article is to perform a retrospective analysis of spatial sound solutions, starting from the period of the emergence of cinema to the current possibilities of using multi-channel systems in modern screen works, focusing on the role of sound in creating the spatial field of an audiovisual work.

The research methodology is based on a systemic approach, which involves a holistic, comprehensive formation of a picture of the development of spatial sound solutions in screen works. Retrospective analysis of the development of the spatial sound field of a screen work led to the use of a historical approach to highlight the process of development of technical sound solutions in audiovisual art and their awareness of the impact on the audiovisual industry. In addition, the article uses such general scientific methods as synthesis, generalization, explanation.

The results. It is confirmed that the spatial sound field of a screen work is an important visual and expressive means of audiovisual art, the transformations of which are associated with the development of modern technologies and the digitalization of the production of art works. The implementation of sound in cinema not only led to a revolution in editing techniques, but also dramatically changed the visual and expressive means of artists, and enhanced the emotional impact of audiovisual works on viewers.

The scientific novelty of the research is the implementation of a comprehensive retrospective analysis of spatial sound solutions of audiovisual art, which has not previously been carried out in scientific research. It is the retrospective analysis of the formation and development of the spatial sound field in screen works that allows us to understand the general trends of sound solutions in audiovisual art and to highlight the role of sound in the construction of screen images.

The practical significance. The results of the study can be used in teaching courses on the history of cinema, sound engineering and sound design of audiovisual works, as well as in the creative activities of audiovisual production practitioners.

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

Conclusions. Sound technologies influence the way films are created and perceived no less actively than image technologies. It is the spatial sound field of a screen work in artistic unity with the dramaturgy of the film that provides impressive results in terms of the power of its influence on the audience. Spatial sound systems and technological achievements in this area are quite actively discussed in the information field, a retrospective analysis of the development of the spatial sound field of a screen work allows us to create a holistic picture of its perception as an important visual and expressive means of audiovisual art.

Keywords: *spatial sound field of a screen work, multichannel sound systems, cinema, surround sound, digital spatial sound, visual and expressive means, audiovisual art, audiovisual text, retrospective analysis, Dolby sound systems.*

Постановка проблеми. Питання просторового виміру аудіовізуального твору не втрачає своєї актуальності із часу виникнення звукозапису та звукорежисури, тобто з початку ХХ ст. Трансформаційні зміни аудіовізуального мистецтва, поширення сучасних інформаційних технологій на всі сфери його виробництва зумовили нові виклики щодо усвідомлення проблем просторового звучання в екранних творах. За період існування аудіовізуального мистецтва накопичено значний досвід просторово-звукових рішень для створення художньої виражальності екранних текстів. Для розуміння перспектив функціонування цього виду мистецтва в контексті технологічних трансформацій аудіовізуального виробництва необхідно усвідомити процес становлення та розвитку просторових звукових рішень в екранних творах. Саме ретроспективний аналіз просторового звукового поля як засобу художньої виразності аудіовізуального тексту дозволить спрогнозувати перспективні рішення проблеми впровадження нових технологічних можливостей створення просторового звуку для побудови художнього простору екранного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Просторове звукове поле екранного твору є предметом дослідження багатьох наукових розвідок. Історичний розвиток просторового звукового рішення мистецьких творів простежено в праці Ф. Ньюелла (Newell, 2017), який звернув особливу увагу на дослідженні переходу від

монофонічного звучання до організації системи просторового звучання під час записів музичних творів на студіях звукозапису. На нашу думку, саме вивчення історичного розвитку звукозапису музичних текстів стало основоположенням для аналізу просторового звукового поля екранних творів. Специфіку звукових ефектів в аудіовізуальному мистецтві розглянули В. Скуратівський та В. Андрієнко (Скуратівський & Андрієнко, 2023), зацентрувавши на історичних тенденціях у сфері створення звукових ефектів для ігрового кіно. Д. Фройденберг (Freudenberg, 2020) дослідив роль звуку у кіновиробництві, особливості звукових прийомів, що застосовуються під час створення художніх фільмів. У розвідках О. Бут (Бут, 2007, 2021) представлено художнє трактування можливостей просторових систем у результаті осмислення основних законів формування структури звукової образності аудіовізуального твору на матеріалі українського кіно. Також дослідниця вивчає особливості створення звукової атмосфери фільму як тла подій аудіовізуального твору з позиції художньої виразності з урахуванням просторових, психологічних, емоційно-імерсійних характеристик. Технічні аспекти практики розробки й застосування багатоканальної техніки запису для 3D-audio та VR досліджував Х. Віттек (Witteck, 2007, 2017). Історичний огляд основних досягнень у сфері просторових аудіосистем представлено в дослідженні Ф. Рамсі (Rumsey, 2001), який вивчає зміну форматів кінематографічного звуку відповідно до впровадження новітніх інформаційних технологій у процес звукозапису. М. Керінс (Kerins, 2010) досліджує способи взаємодії звуку та зображення, а також наслідки впровадження об'ємного звуку в екранному тексті для створення кінематографічного образу. Крім того, дослідник приділяє чимало уваги вивченню можливостей цифрового об'ємного звуку як невіддільної частини сучасного кінематографу, що має суттєвий вплив на всі сфери кіновиробництва, а також стає дедалі актуальнішим предметом розгляду в царині кінознавства. Для вивчення ролі просторового звукового поля як засобу виражальності екранного твору важливою є наукова розвідка С. Скотт-Деучара (Scott-Deuchar, 2024), у якій

представлено аналіз упровадження цифрових інструментів у креативні індустрії з позиції міждисциплінарного підходу з акцентом на творчих традиціях у використанні новітніх інформаційних технологій у сучасному аудіовізуальному виробництві. Отже, питання просторового звукового поля екранного твору є актуальним та перебуває в центрі уваги багатьох дослідників. Проте ретроспективний аналіз цього питання в контексті трактування просторового звукового поля як художнього засобу аудіовізуального мистецтва в сучасних дослідження не представлено.

Мета статті — проаналізувати просторові звукові рішення в аудіовізуальному мистецтві та виробництві в контексті його історичного розвитку; зацентрувати увагу на ролі звуку у створенні просторового поля аудіовізуального твору. Методологія дослідження передбачає використання історичного, системного, інформаційного та культурологічного підходів до аналізу мистецьких творів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Просторове звукове поле є одним із зображально-виражальних засобів створення аудіовізуального тексту. Це поняття використовується в звукорежисурі та визначається як вдосконалена версія *surround sound*, тобто об'ємного звуку. За допомогою цього художнього прийому відбувається занурення глядача в атмосферу екранного твору, створюється ефект присутності та правдоподібності подій фільму.

Використання звуку як зображально-виражального засобу кінематографу дослідники порівнюють з композиторською та диригентською діяльністю, оскільки «звукові компоненти мають не лише доповнювати один одного за змістом, але й зливатись у загальну картину, мати відповідне звуковисотне співвідношення, ритмічну організацію, акустичне забарвлення» (Бут, 2007). В. Дьяченко вважає, що звукорежисура є мистецькою технологією, наближеною до музичного мистецтва. На його думку, робота звукорежисера подібна до роботи диригента, який для правильного звучання музичного твору розміщує музикантів на сцені, збалансовує кількість інструментів, гучність звучання окремих оркестрових груп, тембральні характеристики музичних інструментів. Так само й звукорежисер «намагається відтворити або імітує в

фонограмі музичний баланс, тембральні характеристики музичних інструментів, просторове враження відчуття глибини фонограми» (Дьяченко, 2010).

Звуковий образ в аудіовізуальному мистецтві дозволяє передати «природне звучання об'єму» (Бут, 2007), тобто підсилює для глядачів ілюзію реальності, оскільки надає їм відчуття перебування в середині аудіовізуального твору, поглиблює емоційне сприйняття кінематографічного простору в результаті занурення в нього. «Організація такого простору потребує залучення всіх каналів, їх інтеграцію в єдину стихію, гальмування смислового розвитку й націленість на емоційний відгук. Подібні епізоди примушують глядача відчувати себе немов би на місці героя, пережити той чи інший емоційний стан» (там само).

Навіть представники образотворчого мистецтва намагаються передати на полотні тривимірний простір, тобто створити ілюзію об'єму. Підтримуючи позицію О. Бут, зазначимо, що проєкція рухомого зображення на екран, який є двовимірним, створює для глядача ілюзію динамічного тривимірного простору. Це досягається за допомогою різноманітних зображально-виражальних засобів, серед яких важливу роль відіграє звук, який є невибагливим щодо сприйняття органами чуття людини, оскільки звукові коливання поширюються в повітрі, рідині, крізь тверді тіла. Розповсюдження звукових коливань відбувається в просторі, який людина сприймає та аналізує за допомогою органів слуху.

У контексті ретроспективного аналізу просторового звукового поля екранного твору важливим є дослідження Й. Блаурта щодо просторового сприйняття звуку людиною. На його думку, «слухові події можуть виникати там, де нічого не видно: у зв'язку зі звуками всередині власного тіла або іншого непрозорого об'єкта, за стінами, за горизонтом, у темряві тощо» (Blauert, 1996, с.4). Відповідно, звук може створювати власний образ, незалежний від візуального сприйняття того, що відбувається на екрані чи в реальному житті. Дослідник стверджує: «Слухові події, на відміну від того, що сприймається візуально, відбуваються не тільки перед спостерігачем, але й в усіх напрямках від людини,

яка їх сприймає» (там само, с. 4). Це підкреслює просторове значення звуку, його роль у побудові екранного образу аудіовізуального твору. Науковець вважає, що «сукупність усіх можливих позицій слухових подій становить аудіальний простір» (там само, с. 4).

Отже, звук як зображально-виражальний засіб в аудіовізуальному мистецтві відіграє особливу роль, оскільки дозволяє створити ілюзію тривимірного простору, занурити глядача в події, що відбуваються на екрані, оскільки однією з важливих якостей слухового сприйняття є можливість орієнтування в просторі, локалізації джерел звукових коливань. Слід наголосити також на емоційній складовій акустичного впливу різних типів просторових середовищ, оскільки ще в давнину люди зрозуміли, що звук суттєво впливає на їхні емоції та настрій. Цей вплив залежить від акустичних властивостей приміщень, у яких перебуває людина та сприймає ті чи інші звуки. Наприклад, різні акустичні характеристики й, відповідно, різний емоційний вплив мають звуки в храмах, печерах, концертних залах, на театральних сценах тощо. При цьому сила емоційної реакції залежить не лише від акустичних особливостей приміщення, а й від якості виконання певного музичного твору, що може суттєво поліпшитися завдяки просторовим акустичним характеристикам. Саме прагнення зберегти та передати просторові відчуття від сприйняття живого звучання під час звукозапису для подальшого відтворення музичного твору, який виконується, зумовило пошуки технічних рішень щодо переходу від монофонічного звукозапису та звуковідтворення до стереофонічного, а також у подальшому до складніших багатоканальних систем просторового звуковідтворення (наприклад, системи 7.1 або 22.2). Однак їх винайдення не стало остаточним вирішенням проблеми просторового звучання, тому нині пропонуються альтернативні рішення, наприклад бінауральна стереофонія, амбіофонія, системи WFS (wave field synthesis) та ін. (Бескорсий, 2022, 2024).

Звуковий образ дозволяє глядачам відчувати тривимірність простору екранного твору, що суттєво посилюється завдяки стереофонічному ефекту, питання про природу і склад якого,

а також про сприйняття простору через звук, неодноразово обговорювалися на професійному рівні і все ще залишаються дискусійними. На нашу думку, визначення стереофонії як електроакустичної передачі складного сигналу зі збереженням інформації його джерела видається занадто вузьким і залишає осторонь питання про естетичну цінність стереофонічного звучання, яке відрізняється від монофонічного не лише локалізацією інструментів та їх груп, а й ефектом присутності, який створює відчуття акустичного оточення концертної зали, до якої начебто переноситься слухач стереофонічної музики, яка відтворюється, що була записана кваліфікованим звукорежисером. Можливості, що відкриває стереофонічна техніка для подолання естетичної неповноцінності монофонічного звучання, значною мірою зумовлені імітацією специфіки бінаурального сприйняття звуку в закритих приміщеннях. Це пов'язано з тим, що в дифузному полі звукові сигнали, які сприймає ліве та праве вухо, різняться. Ця неоднаковість пояснюється незначними відмінностями часової структури відбиття звуку у двох близьких, але все ж просторово розділених точках поля.

Зауважимо, що експерименти зі створення об'ємного звучання здійснювалися ще до виникнення кінематографу. Зокрема, М. Керінс у своєму дослідженні "Beyond Dolby (Stereo)" (Kerins, 2010) зазначає, що ідея багатоканального звуку передувала кінематографу щонайменше на 16 років і була пов'язана з експериментами А. Г. Белла з двоканальним звуком, що передавався двома телефонами у 1879 р.

У 1928 р. "Bell Labs" записала оркестр на диск, використовуючи дві окремі доріжки, які розділяли сигнал з одного мікрофона, фіксуючи високочастотну складову звуку на одну доріжку, а низькі частоти — на іншу з метою поліпшення якості звуку. Чотири роки потому компанія створила ще один дводоріжковий запис, цього разу з використанням двох різних аудіоканалів; цей запис, виконаний 1932 р., є першим відомим прикладом справжнього стереозапису (Kerins, 2010).

До 1930 р. звук відтворювався в моноформаті. Однією з перших спроб відійти від монофонічності та наблизитись до просторового звукозапису

став ранній експериментальний зразок рекордера на воскових циліндрах, який з'явився в середині 1930-х рр. (Kerins, 2010). У грудні 1931 р. А. Д. Блумлайн подає в патентне бюро заявку на винахід, на підставі якої через два роки автор отримав патент Великобританії № 394 325 (Blumlein, 1931) — базову, фундаментальну роботу з основ стереофонії. 24 сторінки патенту містили короткий виклад психоакустичної теорії стереофонії та 70 пунктів формули винаходу. Зауважимо, що експериментальні пошуки та вдосконалення технічних характеристик звукозапису й звуковідтворення стали важливим чинником розвитку музичного та аудіовізуального мистецтва, особливо в контексті їхнього впливу на слухачів та глядачів.

Вивчення просторових можливостей звуку в аудіовізуальному мистецтві пов'язано із виникненням звукового кіно, проте ще в період німого кіно розглядалися просторові звукові можливості екранних творів, оскільки демонстрацію в часи німого кіно супроводжували фортепіанною музикою у виконанні піаністів-ілюстраторів (таперів).

В. Демещенко, досліджуючи становлення та розвиток звукового кінематографу, стверджує, що «поява звуку зумовила переворот в історії розвитку кінематографа, змінивши його засоби виразності, особливості кіномови, а водночас відкинула в минуле надбання німого кіно» (Демещенко, 2013). Початком звукового кіно вважається вихід фільму “The Jazz Singer” («Співак джазу»), прем'єра якого відбулася 6 жовтня 1927 р. Режисером фільму був Алан Кросленд, а в головній ролі знявся Ел Джолсон, естрадна зірка Бродвею (Демещенко, 2013). Кінокартина переважно була німою, але мала вмонтований музичний супровід, звукові ефекти та дві хвилини справжніх діалогів. У 1928 р. з'являється перший звуковий фільм “The Lights of New York” («Вогні Нью-Йорка»), знятий у Голівуді Брайаном Фоем (там само). Несподіваний фінансовий успіх стрічки зумовив зростання зацікавлення кіновиробників у створенні саме звукових фільмів та занепад індустрії німого кіно. Цікавою є думка кінознавців (Myslavskyi et al., 2020) щодо цієї проблеми: «Варто також додати, що перспективи звукового кіно були темою гарячих

дискусій у пресі з кінця 1920-х років. Перший успіх американського кіно, “Співак джазу”, продемонстрував, які можливості може дати кіно звук. У СРСР це стимулювало не лише розробку технічних пристроїв для звукового кіно, а й теоретичні дискусії про естетичні зміни в кінематографі» (там само).

Використання звуку в кіновиробництві спричинило суттєві зміни в засобах виразності щодо художнього втілення кінообразів, що призвело до несприйняття звукового кіно багатьма відомими акторами, режисерами, а тапери виявилися зовсім непотрібними (Демещенко, 2013).

Поява звуку призвела до технічних змін у процесі кіновиробництва, передусім це стосувалося можливостей монтажу, оскільки у зв'язку з необхідністю проводити зйомки в павільйонах виникли проблеми зі зйомками короткими планами, зменшилася свобода монтажного мислення, постала необхідність узгодження аудіо та відеоряду, чого не було в німому кіно. Звуковий ряд певним чином гальмував дію, що відбувалася на екрані, отже, порушувалася цілісність кадру, виникали перешкоди з побудовою композиції та ритму кінострічки.

Сорокові роки ХХ ст. пов'язуються з початком використання такого способу організації простору в кадрі, як «глибинна мізансцена», що передбачала розподіл кадру на декілька планів, які відрізняються крупністю зображення. Цей спосіб дозволив змінити відчуття простору глядачами, повернути динамічність кадру завдяки внутрішньому кадровому руху, ефективніше поєднати зображення й звук, що створило передумови для трансформації художньо-виразальних засобів кінематографу та зростання ролі просторового звукового поля. На думку В. Демещенко, митці розпочинають «процес освоєння звуку як нового додаткового зображально-виразального засобу кіномистецтва шляхом створення звукових фільмів та естетичного узагальнення художньої практики й теоретичного аналізу принципів поєднання звуку й зображення» (Демещенко, 2013).

У 1940 р. публіці був представлений анімаційний фільм Волта Діснея “Fantasia” («Фантазія»), під час демонстрації якого була використана звукова система «Фантасаунд» (англ. “Fantasound”)

(Бескорсий, 2022). Звук записувався на три оптичні доріжки. Для звуковідтворення використовувалися десять груп гучномовців — дев'ять оточували глядачів у горизонтальній площині, а ще одна група розміщувалась на стелі. «Фантазія» стала одним із найсміливіших експериментів Волта Діснея, оскільки стиль картини тяжіє до абстракціонізму та авангарду. У мультфільмі уперше використано багатоканальний звук згаданої вище системи, що був розроблений фірмою RCA та студією Волта Діснея. Таким чином, «Фантазію» можна вважати першим досвідом використання просторових багатоканальних систем звуковідтворення в кіно. Попри зусилля творців стрічки щодо створення унікального звукового досвіду, відчуті його переваги змогли не всі глядачі, тому що лише шість кінотеатрів у країні були обладнані відповідними звуковими системами «Фантасаунд». Усі, хто дивився фільм в інших кінотеатрах, могли почути лише стандартний монофонічний звук. І хоча на комерційну невдачу фільму вплинула низка факторів, найбільш вагомими з них стали висока вартість і технічна складність означеної системи. Труднощі виробництва подібних фонограм, складна й дорога система звуковідтворення відтермінували широке впровадження багатоканального звуку в кіновиробництві майже на десять років (Kerins, 2010).

У 1952 р. Фредом Воллером і Газардом Рівсом була розроблена панорамна система із семиканальним стереофонічним звуком «Сінерама» (англ. "Cinerama"). Ця система була одним із перших форматів, що використовував багатодоріжковий магнітний звукозапис, вражаючи глядачів так само, як і величезний екран. «Сінерама» відтворювала звук із 35 мм магнітної плівки, що мала сім звукових доріжок. Про цю систему 1952 р. навіть було знято документальний фільм "This Is Cinerama" («Це Cinerama», режисер — М. Купер), прем'єра якого відбулась 30 вересня 1952 р. на Бродвеї. Інші фільми були тревелогами або епізодичними документальними фільмами: "Cinerama Holiday" («Свято Cinerama», режисери — Л. Бендик, Ф. Лесі, 1955), "Seven Wonders of World" («Сім чудес світу», режисери — Т. Гарнетт, П. Манц, Е. Мартон, 1956), "Search for Paradise" («У пошуках раю», режисер — О. Ланг,

1957), "South Seas Adventure" («Пригода в південних морях», режисер — К. Дадлі, 1958), а також було створено один оригінальний рекламний короткометражний фільм "Renault Dauphine" (1960) для автомобільної компанії Renault. Було знято лише два фільми з традиційними сюжетними лініями — "The Wonderful World of the Brothers Grimm" («Дивовижний світ братів Грім», режисери — Г. Левін, Дж. Пал, 1962) і "How the West Was Conquered" («Як був завойований Захід», режисери — Г. Гетевей, Д. Форд, Дж. Маршал, 1962). У фільмах, де була використана система "Cinerama", в об'ємний канал вкладали всілякі позаекранні звуки, а кілька ранніх багатоканальних релізів навіть розміщували діалоги в об'ємному звучанні. Можливо тому, що глядачі були «приголомшені» цими першими експериментами з об'ємними ефектами, кінатографісти швидко обмежили використання «каналу ефектів» для оповідних фільмів (Kerins, 2010). Але панорамна система із семиканальним стереофонічним звуком "Cinerama" не отримала подальшого практичного розвитку у зв'язку з високою вартістю демонстрації та втрату інтересу глядацької аудиторії.

У 1953 р. кіностудія "20th Century Fox" поєднала технології анаморфної фотографії (для широкоформатного показу) і чотирьохдоріжкового магнітного запису. Магнітна стрічка із записом була приєднана до 35-мм кіноплівки, і така система дістала назву Сінемаскоп (англ. "CinemaScope"). Відповідно до технології, під час кінопоказу три канали відповідали за основний звук фільму, і один — за канал ефектів, при цьому використовувався один кінопроектор. У 1955 р. "Todd-AO" розробила шестиканальний звуковий формат на 70-мм кіноплівці (реальна широкоформатна зйомка вигідно відрізнялась порівняно з «розтягнутою» Cinemascope). Використовувалися п'ять каналів для основного звуку і один канал — для ефектів. Однак, попри успіх багатоканального звуковідтворення в глядачів, витрати на виробництво таких кінофільмів були доволі високі, а якість запису на магнітну стрічку (у разі використання 35-мм плівки) відзначалась високим рівнем шуму (Kerins, 2010).

Упровадження стереофонічного звукового супроводження у виробництво аудіовізуальних творів відкрило нові можливості перед їхніми авторами. Звук нового формату став реальним фактом лише з появою фільмів, призначених для демонстрації на великому екрані, тобто широко-екранних і широкоформатних. У кіновиробництві комерційно успішні формати стереозвуку набули поширення в результаті впровадження в США магнітного звукозапису (безпосередньо на кіноплівку наносили магнітний шар, на який записували звуковий супровід до кінофільмів, а кінопроектори оснащували магнітними головками для зчитування цього звуку) (Kerins, 2010).

Компанія “Dolby Laboratories” у 1976 р. створила систему багатоканального звуку Dolby Stereo, яка була прийнята як стандарт після використання у фільмах-блокбастерах, таких як “Star Wars” («Зоряні війни», режисер — Дж. Лукас, 1977), “Superman” («Супермен», режисер — Р. Доннер, 1978). У 1978 р. формат було ще раз модифіковано — surround-каналів стало два і, таким чином, цей формат звуку на 70-мм кіноплівці, який мав вже чотири канали, став попередником сучасного об’ємного звуку, створеного за схемою 5.1 (тобто п’ять основних каналів і один канал низькочастотного сабвуферу).

Першою картиною, що була випущена в оновленому квідрофонічному звуковому форматі, стала “Apocalypse Now” («Апокаліпсис сьогодні», 1979) Ф. Ф. Копполи, яка започаткувала термін «саунд-дизайнер». Проте М. Керінс вважає, що багатоканальна конфігурація, представлена у фільмі, більше нагадувала квінтофонічний звук, а на кіноринку була презентована просто як Dolby Stereo (Kerins, 2010). Завдяки новим звуковим рішенням особливого емоційного впливу на глядача набула початкова сцена фільму.

Після виходу фільму «Зоряні війни: Епізод V: Імперія завдає удару у відповідь» Дж. Лукас розпочав новий проект — «Зоряні війни Епізод VI: Повернення джедая» (1983), який передбачав нові стандарти якості звуку. Режисер співпрацював з дослідником звуку Т. Голманом і разом вони виявили, що, попри значні поліпшення в записі та відтворенні звуку на плівці, не було ніякого контролю над тим, що відбувалося на знімальному майданчику або в самому кінотеатрі. У відповідь на це митці створили надсучасні

звукорежисерські контрольні кімнати, які стали частиною компанії “Skywalker Sound”. Кіновиробники швидко помітили це, і керівники студій почали звертатися з проханням впровадити стандарти Дж. Лукаса в їхні кінозали та модернізувати застарілі мікшерні кімнати.

Незабаром Дж. Лукас і Т. Голман перейшли на наступний рівень — розробили програму сертифікації кінотеатрів, щоб допомогти донести до глядачів задуми авторів фільмів. Компанія “THX” (від англ. “Tomlinson Holman’s Crossover”) розпочала свою діяльність передусім як стандарт якості звуку, з виходом цього фільму Дж. Лукаса (Holman, 2008).

Протягом 1980–90-х рр. Dolby Stereo і Dolby SR (вдосконалена версія оригінальної системи Dolby) мали значний успіх, однак, як і монофонічні системи, котрі вони замінили, ці формати із часом теж були витіснені цифровими форматами звукозапису й звуковідтворення. І хоча багатоканальні можливості Dolby Stereo були не зовсім досконалими, наявність будь-якого багатоканального формату як стандарту стала вирішальним фактором для залучення аудиторії до перегляду всіх типів фільмів із використанням стереозвуку. Формат Dolby Stereo є актуальним і нині, оскільки всі релізи 35-мм фільмів містять доріжку Dolby Stereo для зворотної сумісності з тими кінотеатрами, що залишилися без цифрових звукових систем. Крім того, цей формат застосовувався як резервна копія цифрових звукових доріжок для тих кінотеатрів, де встановлені цифрові системи. У дослідженні “Surround Sound Up and Running” Т. Голман зазначає, що «динамічний діапазон Dolby Stereo й труднощі із записом на матрицю роблять цей формат не достатньо досконалим» (Holman, 2008). Попри обіцянки «нової естетики», система фактично зміцнила й кодифікувала норми моноорієнтованого екраноцентричного кіно, а не відкрила можливості повноцінного об’ємного звуку. Моноорієнтована концепція Dolby і технічні обмеження матриці Dolby Stereo, а не бажання кінематографістів, продовжували диктувати практики звукового дизайну протягом 1980-х і початку 1990-х рр. (Kerins, 2010).

З появою цифрового звукозапису з’явилася система Dolby Digital (1992). Для кінотеатрів

звук також записувався на кіноплівку, але замість аналогових доріжок містив цифровий код. Одним із перших фільмів, під час створення якого використано цю систему, став “Batman Returns” («Бетмен повертається», режисер Т. Бертон, 1992). Інженери компанії “Sony” в 1993 р. створюють систему SDDS (Sony Dynamic Digital Sound). Це система для кінотеатрів, у якій стиснута звукова інформація записується на обох зовнішніх краях 35-мм плівки. Вісім каналів подібні до магнітних звукових форматів широкоформатних фільмів, таких як Cinerama та Cinemiracle. Мета будь-якого звукового формату полягає у відтворенні звукової атмосфери для глядачів відповідно до створеної в студії звуко-режисером і схваленої режисером (The National Academy of Recording Arts & Sciences, 2004).

Усі вищеописані системи створюють відчуття просторового звуку в горизонтальній площині. Однак для підвищення достовірності просторового звучання, для створення ілюзії повного занурення «всередину» звукового образу, особливо під час демонстрації тривимірних фільмів, потрібні були додаткові площини розташування динаміків. Першою системою з динаміками розміщеними у верхній площині, стала система THX 10.2, розроблена Т. Голманом, інженером з Lucas Films, у 1999 р. У цій системі використовувалися 8 горизонтальних, 2 верхніх динаміка та 2 сабвуфери. Нині THX 10.2 вже практично не використовується у зв’язку з її складністю (Holman, 2008.)

У 2009 р. Dolby Laboratories випустила свій формат для систем з динаміками у верхній площині — Dolby Pro Logic IIz. Як стверджується в пресрелізі Dolby Laboratories, завдяки цій технології дощ у фільмах здаватиметься таким, що падає справді згори, концертні відео передаватимуть більший ефект присутності, а записи живих виступів забезпечуватимуть відчутні глибину та потужність. Однією із систем цього формату стала Auro 3D, яка має від чотирьох і більше верхніх динаміків та немало переваг, однією з яких, крім створення більш реалістичного просторового відчуття, є просторова прозорість (The Ultimate Solution For Immersive Sound at Home, 2022). Прикладом використання такого формату є біографічний фільм “Diana” («Діана»,

режисер — О. Хіршбігель, 2013), який розповідає про два останні роки життя принцеси Діани. Завдяки тому, що в фільмі звук створено у форматі Dolby Digital Auro 11.1 (також є варіант у форматі Dolby Digital 5.1), забезпечуються нові звукові відчуття в результаті додавання верхніх фронтальних каналів.

У сучасному телевізійному виробництві існують системи з великою кількістю динаміків. Так, наприклад, NHK 22.2 (NHK STRL, 2006), більш відома як Multichannel Surround System, була розроблена японською компанією “NHK Science & Technology Research Laboratories” для озвучування телевізійних систем високої чіткості 4K у 2004 р. Наразі система NHK 22.2 супроводжує телевізійні передачі формату Super Hi-Vision 8K. Збільшення кількості динаміків не лише підвищує достовірність передавання тривимірного звукового образу, а й сприяє вирішенню такого завдання, як адекватне сприйняття звукової інформації в будь-якій точці приміщення, а не лише в “sweet spot” (Бескорсий, 2022).

Зі зростанням потужності обчислювальних комп’ютерних систем стало можливим т. зв. об’єктне аудіо (англ. object based audio), однією з найвідоміших реалізацій якого є Dolby Atmos. Презентація цієї звукової системи відбулася у квітні 2012 р. на найбільшій та найважливішій зустрічі власників кінотеатрів з усього світу “Cinemascon”. Суть цієї технології полягає в тому, що кожен звуковий елемент є певним об’єктом, що являє собою аудіофайл і набір метаданих про його положення в просторі. Формат надає змогу розподіляти до 128 звукових доріжок та пов’язані з ним метадані просторового звучання. Під час відтворення система декодує інформацію і розташовує звуковий об’єкт відповідно до кількості наявних каналів і динаміків. Звукорежисер лише прописує розташування звуку в просторі динамічно, а процесор Dolby Atmos розраховує, у яких динаміках за цієї конфігурації має з’явитися звук. Серед фільмів, що були створені зі звуком у цьому форматі, можна назвати такі: “Blade Runner 2049” («Той, що біжить по лезу 2049», режисер — Д. Вільньов, 2017), “Gunpowder Milkshake” («Пороховий коктейль», режисер — Н. Папушадо, 2021), “Beverly Hills Cop: Axel F” («Поліцейський із Беверлі-Гіллз: Аксель Ф.»,

режисер — М. Моллой, 2024). Ця технологія дозволяє відтворити найменші зміни просторового звукового поля, поліпшити сприйняття звуку, щоб краще передати складні деталі й елементи зображень. Dolby Atmos адаптована до будь-якого контенту, особливо переваги формату відчутні в динамічних і комедійних аудіовізуальних творах. Попри це, дослідники розглядають означену технологію як прояв зростання індивідуалізації та атомізації виробництв мистецьких творів, стверджуючи, що «побічним ефектом її стрімкого зростання стало збільшення ризиків для тих, хто працює в індустрії» (Scott-Deuchar, 2024). Погоджуємося з твердженням науковця, згідно з яким «поява Dolby Atmos змусила окремих творців замислитися над майбутнім цього формату, вирішуючи чи варто інвестувати час і ресурси, необхідні для його освоєння. Мінливий характер програмної платформи, амбітна стратегія розширення Dolby та складні економічні умови в індустрії загалом роблять ці інвестиції вкрай нестабільними. Пов'язані із цим ризики непропорційно лягають на тих, хто має найменше ресурсів, і що така динаміка загрожує поглибити наявну нерівність в аудіовізуальній індустрії» (там само).

Висновки. Отже, просторове звукове поле екранного твору є важливим зображально-виражальним засобом аудіовізуального мистецтва, трансформації якого пов'язані з розвитком сучасних технологій та цифровізацією виробництва мистецьких творів. Ретроспективний аналіз становлення й розвитку просторового звукового поля в аудіовізуальному мистецтві дозволив усвідомити загальні тенденції звукових рішень в аудіовізуальному мистецтві й виокремити роль звуку в побудові екранних образів та забезпеченні ефективності сприй-

няття екранного твору глядачами. Нині існують як класичні системи 5.1, 6.1, 7.1, так і ті, що пропонують більш повне просторове занурення (Dolby Atmos, DTS, AURO 3D). Останні, незважаючи на свою явну перевагу, потребують істотних фінансових витрат на переобладнання кінотеатрів, тому класичні системи, на нашу думку, й надалі використовуватимуться для створення просторового звукового поля екранного твору, яке дозволяє поєднати сучасні електронні інструменти для створення фонограми та шумів із традиційними акустичними інструментами. Попри досягнення штучного інтелекту у створенні й аранжуванні музики та текстів, керування просторовим звуковим полем залишається прерогативою саме творчих прагнень митців-людей.

Перспективою подальших досліджень, на наш погляд, може стати вивчення особливостей психоакустичного сприйняття просторового звукового поля глядачами та аналіз його впливу на формування творчих рішень сучасних авторів в царині аудіовізуального мистецтва. Також плануємо здійснити поглиблений аналіз технології Ambisonics як загальноприйнятого аудіоформату для віртуальної реальності, що було створено в 1980-ті роки. Метою наукових розвідок може також стати визначення впливу багатоканального звуку на засоби створення художнього образу аудіовізуального твору, на сприйняття цього образу глядачами в контексті зміщення співвідношення реалістичності й умовності в нових просторових параметрах. Ці проблеми нині є предметом теоретичного дискурсу в межах не лише кінознавства, а й міждисциплінарного знання, та суттєво впливають на розробку аудіовізуальних концепцій у практиці медіавиробництва.

Список посилань

- Бескорсий, В. В. (2022). Багатоканальні системи просторового звуковідтворення. Історія та перспективи розвитку. У В. М. Шейко (Ред.), *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* (сс. 153–155). Харківська державна академія культури.
- Бескорсий, В. В. (2024). Система синтезу хвильового поля та її використання в аудіовізуальному контексті. У Н. О. Рябуха (Ред.), *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* (Ч. 2, сс. 108–110). Харківська державна академія культури.
- Бут, О. (2007). *Звук як компонент образної структури фільму* [Неопублікована дисертація]. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

- Бут, О. (2021). Звукове середовище (тло) як художній засіб виразності сучасного екранного твору. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 27/28, 122–130. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238835>
- Демешенко, В. В. (2013). Становлення і розвиток звукового кінематографа. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 155–159.
- Дьяченко, В. В. (2010). Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі. *Мистецтвознавчі записки*, 17, 181–187.
- Ньюелл, Ф. (б. д.). Від монофонічного звучання до систем просторового звучання: огляд вимог і практичних рекомендацій при створенні контрольних кімнат. О. Кравченко (Пер. і техн. редагування). *Sound Consulting*. http://www.sound-consulting.com.ua/ua/?page_id=1083
- Скуратівський, В., & Андрієнко, В. (2023). Специфіка звукових ефектів в ігровому кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6(2), 204–212. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289307>
- Blauert, J. (1996). *Spatial Hearing The Psychophysics of Human Sound Localization* (Revised edition). The MIT Press.
- Blumlein, A. D. (1931). *Improvements in and relating to sound-transmission, sound-recording and sound-reproducing systems*. (Patent № 34657). <https://patents.google.com/patent/GB394325A/en>
- Freudenberg, D. (2020, 17 May). Sound Aesthetics for Film — Key Concepts for Budding Filmmakers. *RainDance*. <https://raindance.org/sound-aesthetics-for-film-key-concepts-for-budding-filmmakers/>
- Holman, T. (2008). *Surround sound: Up and running* (2nd ed.). Elsevier/Focal Press.
- Kerins, M. (2010). *Beyond Dolby (Stereo). Cinema in the Digital Sound Age*. Indiana University Press.
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O., & Markhaichuk N. (2020). Poetics of Ukrainian Film ‘Earth’: Oleksandr Dovzhenko’s Conceptual Search. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, 60(4). <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>
- Newell, P. (2017). Surround Sound and Multi-channel Control Rooms. In *Recording Studio Design* (pp. 571–606). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315675367>
- Platz, K. (2014). *Aes Section Meeting Reports, Chicago — May 21, 2014*. Audio Engineering Society. <https://www.aes.org/sections/reports/?ID=1634>
- Rumsey, F. (2001). *Spatial audio*. Focal Press.
- Scott-Deuchar, S. (2024). Dolby Atmos Music and the Production of Risk. In F. Lesage & M. Terren (Eds.), *Creative Tools and the Softwarization of Cultural Production*. (pp. 243–262). https://doi.org/10.1007/978-3-031-45693-0_12
- So Unique in Sound Recording. Technology of the Cinerama process (n.d.). *in70mm*. https://www.in70mm.com/library/archive/adventure/amazing/the_works/stereo_sound/index.htm
- The National Academy of Recording Arts & Sciences. (2004). *Recommendations for surround sound production*. https://www2.grammy.com/pdfs/recording_academy/producers_and_engineers/5_1_rec.pdf
- Witek, H. (2007). *Perceptual differences between wavefield synthesis and stereophony* [Submitted for the degree of Doctor of Philosophy]. Department of Music and Sound Recording School of Arts, Communication and Humanities University of Surrey.
- Witek, H. (2017, October). *Development and application of a stereophonic multichannel recording technique for 3D audio and VR* [Presentation]. Audio Engineering Society. https://hauptmikrofon.de/HW/Witek_AES_NY_OR-TF3D_10_2017.pdf

References

- Beskorsyi, V. V. (2022). Multichannel spatial sound reproduction systems. History and development prospects. In V. M. Sheiko (Ed.), *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia* (pp. 153–155). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Beskorsyi, V. V. (2024). Wave field synthesis system and its use in audiovisual context. In N. O. Riabukha (Ed.), *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia* (P. 2, pp. 108–110). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- But, O. (2007). *Sound as a component of the film’s figurative structure* [Unpublished dissertation]. I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television. [In Ukrainian].
- But, O. (2021). The sound environment (background) as an artistic means of expressing a contemporary screen work. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 27/28, 122–130. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238835> [In Ukrainian].
- Demeshchenko, V. V. (2013). The formation and development of sound cinema. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 155–159. [In Ukrainian].

- Diachenko, V. V. (2010). Artistic and aesthetic categories in sound engineering. *Mystetstvoznachchi zapysky*, 17, 181–187. [In Ukrainian].
- Niuell, F. (n. d.). From monaural sound to surround sound systems: an overview of the requirements and practical recommendations for creating control rooms. O. Kravchenko (Trans. and technical editing). *Sound Consulting*. http://www.sound-consulting.com.ua/ua/?page_id=1083 [In Ukrainian].
- Skurativskyi, V., & Andriienko, V. (2023). The specifics of sound effects in feature films. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 6(2), 204–212. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289307> [In Ukrainian].
- Blauert, J. (1996). *Spatial Hearing The Psychophysics of Human Sound Localization* (Revised edition). The MIT Press. [In English].
- Blumlein, A. D. (1931). *Improvements in and relating to sound-transmission, sound-recording and sound-reproducing systems*. (Patent № 34657). <https://patents.google.com/patent/GB394325A/en> [In English].
- Freudenberg, D. (2020, 17 May). Sound Aesthetics for Film — Key Concepts for Budding Filmmakers. *RainDance*. <https://raindance.org/sound-aesthetics-for-film-key-concepts-for-budding-filmmakers/> [In English].
- Holman, T. (2008). *Surround sound: Up and running* (2nd ed.). Elsevier/Focal Press. [In English].
- Kerins, M. (2010). *Beyond Dolby (Stereo). Cinema in the Digital Sound Age*. Indiana University Press. [In English].
- Myslavskyi, V., Chmil, G., Bezruchko, O., & Markhaichuk N. (2020). Poetics of Ukrainian Film ‘Earth’: Oleksandr Dovzhenko’s Conceptual Search. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, 60(4). <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713> [In English].
- Newell, P. (2017). Surround Sound and Multi-channel Control Rooms. In *Recording Studio Design* (pp. 571–606). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315675367> [In English].
- Platz, K. (2014). *Aes Section Meeting Reports, Chicago — May 21, 2014*. Audio Engineering Society. <https://www.aes.org/sections/reports/?ID=1634> [In English].
- Rumsey, F. (2001). *Spatial audio*. Focal Press. [In English].
- Scott-Deuchar, S. (2024). Dolby Atmos Music and the Production of Risk. In F. Lesage & M. Terren (Eds.), *Creative Tools and the Softwarization of Cultural Production*. (pp. 243–262). https://doi.org/10.1007/978-3-031-45693-0_12 [In English].
- So Unique in Sound Recording. Technology of the Cinerama process (n.d.). *in70mm*. [In English]. https://www.in70mm.com/library/archive/adventure/amazing/the_works/stereo_sound/index.htm
- The National Academy of Recording Arts & Sciences. (2004). *Recommendations for surround sound production*. https://www2.grammy.com/pdfs/recording_academy/producers_and_engineers/5_1_rec.pdf [In English].
- Witteck, H. (2007). *Perceptual differences between wavefield synthesis and stereophony* [Submitted for the degree of Doctor of Philosophy]. Department of Music and Sound Recording School of Arts, Communication and Humanities University of Surrey. [In English].
- Witteck, H. (2017, October). *Development and application of a stereophonic multichannel recording technique for 3D audio and VR* [Presentation]. Audio Engineering Society. https://hauptmikrofon.de/HW/Witteck_AES_NY_ORTF3D_10_2017.pdf [In English].

Надійшла до редколегії 21.02.2025

В. В. Бескорсий

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

V. Beskorsyi

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

ГУМАНІСТИЧНА ФОТОГРАФІЯ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ: НОВІ ФОРМИ СОЦІАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ТА РЕАЛЬНОСТІ

О. В. Місяк

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

О. Misiak

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

О. В. Місяк. Гуманістична фотографія як антропологічний інструмент: нові форми соціальної взаємодії та реальності

Надано комплексну характеристику гуманістичної фотографії як антропологічного інструмента в цифрову епоху в контексті нових форм соціальної взаємодії та реальності. Визначено, що візуалізація стала невіддільною частиною сучасної культури, а фотографія відіграє ключову роль у трансформації соціальних і культурних процесів. Проаналізовано концептуальні підходи до фотографії як засобу створення нових реалій, представлені у філософських працях В. Флюссера, М. Маклюєна та П. Веріліо. Особливу увагу приділено ролі фотографії у формуванні візуальної антропології та дослідженні змінних процесів культурної ідентичності. Результати дослідження свідчать про те, що цифрові технології значно розширюють можливості використання фотографії для соціальної взаємодії, спрощуючи доступ до глобального діалогу. Фотографія стає не лише засобом документування реальності, але й платформою для культурного обміну та розуміння динамічних змін у суспільстві.

Ключові слова: візуальна антропологія та культурологія, цифрові технології, культурна трансформація, соціальна взаємодія, візуальна репрезентація, технічне зображення, комунікаційні зміни.

О. Misiak. Humanistic photography as an anthropological tool: new forms of social interaction and reality

Abstract. In the modern world, where visual information dominates, photography not only captures moments of life but also becomes an active participant in social processes, serving as a tool for community building, idea dissemination, and identity creation.

The purpose of the article. This article aims to provide a comprehensive characteristic of humanistic photography as an anthropological tool in the digital era, focusing on new forms of social interaction and reality.

The results. The study identifies that visualization has become an integral part of contemporary culture, with photography playing a pivotal role in the transformation

of social and cultural processes. Conceptual approaches to photography as a means of creating new realities are analyzed, referencing the philosophical works of V. Flusser, M. McLuhan, and P. Virilio. Particular attention is paid to the role of photography in shaping visual anthropology and exploring evolving processes of cultural identity. The findings indicate that digital technologies significantly enhance the capabilities of photography for social interaction, facilitating access to global dialogue. Photography emerges not only as a means of documenting reality but also as a platform for cultural exchange and understanding the dynamic changes within society.

The scientific novelty. The scientific novelty of the research lies in defining humanistic photography as a tool for analyzing social, cultural, and existential aspects in the digital era. A new approach is proposed for understanding photography as a form of visual expression of individual and collective experience, as well as examining the interconnections between technology, personality, and society.

Conclusions. The findings confirm that humanistic photography provides a deeper understanding of sociocultural processes in the digital era, contributing to the development of new methods for studying social reality. It also forms the basis for exploring not only external changes but also internal anthropological interrelations among culture, technology, and individuality. The results make a significant contribution to understanding modern photography as a phenomenon that shapes new forms of social interaction and anthropological practices, revealing the humanistic potential of this art form in the digital era.

Keywords: visual anthropology, digital technologies, cultural transformation, social interaction, visual representation, technical image, communication changes.

Вступ. У сучасному світі стрімкого розвитку цифрових технологій гуманістична фотографія набуває нового змісту, стаючи не лише засобом фіксації реальності, а й інструментом її осмислення та трансформації. Мистецтво, акцентоване на образі людини та її екзистенційному досвіді,

в умовах цифрової ери перетворюється на антропологічний засіб, здатний розкрити приховані соціальні процеси та нові форми взаємодії. Збагачення можливостей цифрового середовища, включаючи інтерактивність соціальних мереж і доступ до глобального комунікаційного простору, сприяє появі нових візуальних наративів, які відображають заплутані процеси в культурній, соціальній та економічній сферах.

У цьому відношенні фотографія є простором, у якому приватне зустрічається з публічним, а художнє зображення — із соціальною реальністю; фіксує не лише події, а й людські емоції, контексти та стосунки, аналізуючи динамічні аспекти соціальних змін. Гуманістична фотографія виявилася одним із головних інструментів осмислення таких феноменів, як самоідентифікація, глобалізація, соціальна емпатія та культурна пам'ять, які набули нових форм в умовах цифрової комунікації.

Важливість дослідження полягає в необхідності глибшого осмислення місця гуманістичної фотографії в процесах становлення нових форм соціальної взаємодії та розширення антропологічного інструментарію аналізу візуальної культури.

У цій статті використовується поняття «гуманістична фотографія», що походить із європейської фотографічної традиції середини ХХ ст., передусім французької школи, яскравими представниками якої були Анрі Карт'є-Брессон, Робер Дуано, Віллі Роні та Едуар Буба. Цей термін вживався для позначення стилю фотографії, що акцентує на людській гідності, емоційній чутливості та повсякденному житті пересічних людей, зображених з емпатією й гідністю (Hamilton, 1995, p. 384; Edwards, 2006, p. 176; Warren, 2006, pp. 744–747). У науковому дискурсі це поняття не має усталеного енциклопедичного визначення, проте активно використовується як історико-культурна категорія. У цьому дослідженні запропоновано розширене авторське трактування, відповідно до якого гуманістична фотографія — це візуальна практика, що поєднує соціальну чутливість, культурну рефлексію та здатність розкривати антропологічні виміри реальності.

Попередні розвідки вказують на багатогранність візуальної культури та фотографії як інструмента антропологічного аналізу. В. Дмитрюк розглядає історико-антропологічну варіативність функціонування фотографії в регіональному контексті, досліджуючи культурні особливості Одещини. Я. Качковська (2024) розглядає проблему оригінальності як нової форми репрезентації. К. Кислюк (2020) аналізує теоретико-методологічні аспекти культурного підходу до візуальних явищ, підкреслюючи міждисциплінарність цього напрямку. Т. Кривошея (2013) акцентує на значенні візуальної антропології як складової культурологічного знання, Є. Павліченко (2023) обґрунтовує роль сучасної візуальної культури у формуванні та репрезентації національної ідентичності. У філософському аспекті В. Полякова (2015) аналізує фотоальбоми як феномен збереження пам'яті в цифрову еру. У міжнародному контексті роботи В. Флюссера (Flusser, 2000), М. Маклюєна (McLuhan, 2013) та П. Веріліо (Virilio, 1994) пропонують різноманітні підходи до філософії фотографії, досліджуючи їхній вплив на людське сприйняття і соціальні процеси. Крім того, А. Уокер і Р. К. Моултон (Walker, & Moulton, 1989) розглядають фотоальбоми як рефлексію особистої та колективної пам'яті, підкреслюючи їхній соціологічний вимір. Ці праці закладають теоретичну базу для аналізу фотографії як гуманістичного та антропологічного інструмента в умовах цифрової трансформації.

Мета статті полягає у формуванні комплексної характеристики гуманістичної фотографії як антропологічного інструменту в цифрову епоху в контексті нових форм соціальної взаємодії та реальності.

Результати дослідження. Характеристика фотографії як антропологічного інструменту. На початку третього десятиліття ХХІ ст. візуалізація стала основним атрибутом сучасної культури, що спонукало поширення візуальних артефактів, які стрімко заповнюють соціокультурний ландшафт. У сучасних академічних дослідженнях візуальні репрезентації розглядаються не просто як інструменти для зображення прототипів за допомогою кодів зображення чи тексту, а радше як механізми для їх трансформації, а також для артикуляції й конструювання

соціальних процесів. Вплив уявлень у візуальній культурі, включаючи фотографію, кінематографію, засоби масової інформації, рекламу та образотворче мистецтво, поширюється на формування соціального іміджу й впливає на повсякденні соціокультурні практики та комунікації (Павліченко, 2023, с. 62).

Сфера фотографії посідає особливе місце в теорії комунікації М. Маклюєна (McLuhan, 2013). Зокрема, видатний теоретик медіа досліджує фотозображення у зв'язку з появою нових методів комунікації в культурі. Він стверджує, що фотографія є стрижневою силою в зміні комунікаційних форм у сучасному суспільстві, подібно до трансформаційного впливу, який виникнення друкарського верстата мало на культурні перспективи свого часу. Примітно, що теоретик підкреслює глибокий вплив фотографії на людину. Образ людини стає товаром, який можна тиражувати та продавати. Відповідно, учений порівнює фотографічне суспільство з «борделем без стін», яке характеризується середовищем, де панують насильство та жах, а також повсюдна схильність перетворювати себе на товар навіть у найскладніші культурні епохи. Він визнає як позитивний, так і згубний вплив фотографії на еволюцію сучасної соціокультурної динаміки, зокрема в таких сферах, як мистецтво, мода, наука та політика (там само, р. 257).

Фотографію як технічну репрезентацію нової якості артикулює у філософському дискурсі видатний теоретик медіакомунікації та прихильник феноменологічної школи В. Флуссер (Flusser, 2000). Учений концептуалізує фотографію як зображення, що виходить за межі реальності, слугуючи засобом для створення нової реальності. На відміну від традиційних зображень, які пов'язані з матеріальними об'єктами, сучасні (технологічні) зображення пов'язані з поняттями, тим самим віртуалізуючи та створюючи нову реальність й комунікаційну структуру. Відмінним фактором, який відрізняє фотографію від зображень, укорінених у традиційній культурі, є її канал розповсюдження. Примітно, що дослідник наголошує на понятті «апарат», який здійснює контроль над особою, яка ним керує. При цьому фотограф стає функцією технічного пристрою, залежним від роботи його

програми. У межах антропології техніки філософ розглядав динаміку між операторно-апаратним комплексом (там само, р. 81). В. Флуссер характеризує життєвий світ людини як «фотовсесвіт», стверджуючи, що фотовсесвіт, який нас оточує, є випадковою реалізацією однієї з можливостей, що містяться в апаратних програмах. Для науковця фотоапарат служить моделлю для будь-якого апарату загалом і сприяє концептуалізації апаратного всесвіту в цілому.

У межах сучасного інформаційного суспільства феномен фотографії має значну актуальність у працях П. Веріліо (Virilio, 1994). Дослідник спеціально запрошує розглянути критичну рефлексію щодо аспекту швидкості у візуальній сфері, — це тема, яка узгоджується з його установленими філософськими інтересами. Відповідно до теорії науковця, фотографія є попередником «публічного образу», який витіснив «публічний простір», що колись сприяв соціальній комунікації, наприклад вулиці та площі. Ці традиційні місця поступаються своїми ролями екранам і електронним сповіщенням, за якими мерехтять машини зору, здатні бачити за, дивляться замість людей (там само, р. 113).

У своїй знаковій праці “Camera Lucida” Ролан Барт пропонує ключові поняття — «студіум» та «пунктум» (Barthes, 2010, р. 144), — які допомагають зрозуміти механізми емоційного впливу фотографії. «Студіум» описує загальний культурний або політичний контекст зображення, який глядач може свідомо інтерпретувати, тоді як «пунктум» — це глибоко особистий, афективний елемент, що мимоволі «вколює» або зворушує глядача, викликаючи емоційний резонанс. Саме поняття «пунктум» є особливо цінним у контексті гуманістичної фотографії, оскільки воно підкреслює здатність зображення порушувати екзистенційні теми — присутність, втрата, пам'ять, співпереживання. У цьому сенсі фотографія перетворюється на медіум, що здатний не лише документувати дійсність, а й відображати її у формі емоційного свідчення.

Водночас французька дослідниця історії фотографії Лор Бомон-Майє (Beaumont-Maillet, 2006) зауважує, що поняття «гуманістична фотографія» є термінологічно неоднозначним і може ввести в оману, оскільки не існує чітко

означеної школи чи напряму, який точно відповідав би цьому терміну, — отже, його використання завжди потребує концептуального уточнення (там само, р. 11).

Візуальна антропологія та культурологія (Кислюк, 2021, с. 72) культивує надійний набір дослідницьких методологій, яких немає в традиційних наукових дисциплінах. Крім того, слід зазначити, що багато класичних наук дедалі більше звертаються до методів візуальної антропології, використовуючи їх як ілюстративні матеріали або як об'єкти та інструменти для дослідження. Крім того, можна припустити, що певні виклики в цих усталених сферах, які протистоять звичайним методологіям, можуть бути ефективно досліджені за допомогою методів і принципів візуальної антропології (Кривошея, 2013, с. 510).

Антропологічна фотографія повинна правдиво задокументувати культурні образи, включно з тими, які ризикують зникнути, водночас сприяючи прямому діалогу між культурами. Вона здатна посилити традиційні символічно-вербальні тексти, знайдені в наукових дослідженнях, своїми візуальними репрезентаціями.

Візуальна антропологія та культурологія може перетинатися з візуальними культурними дослідженнями в точці аналізу невербальної людської комунікації та візуальних проявів культури. Тим не менш, хоча антропологія може розглядати їх як незалежні прояви людяності, культурологічні дослідження часто пов'язують їх зі специфічними культурними універсаліями, що може зробити антропологічний матеріал дещо периферійним. Крім того, вважаємо переважачий антропологічний метод (прямого) спостереження обмеженим (Кислюк, 2020, с. 13).

Важливо визнати, що вміння фотографувати зараз набувається так само, як і навички читання та письма, перетворюючись на звичайну практику, яку часто називають «писанням зі світлом». У суєті сучасного життя люди створюють візуальні архіви, документуючи кожен момент і подію, але вони часто нехтують цими колекціями, не маючи часу на таку взаємодію. Величезний обсяг особистих колекцій фотографій робить будь-яке окреме зображення майже незначним, що призводить до тенденції до побіжного перегляду фотографій, а не до споглядання.

Однак не всі фотографії однакові; таким чином, на дослідника покладається обов'язок розпізнати якості, які відрізняють чудові образи від безлічі емоційно нейтральних. Це дослідження має на меті зрозуміти мотиви, що перебувають в основі вибору людиною певних зображень, щоб поділитися ними з майбутніми поколіннями та собою, зокрема, коли вони передбачають період, «призначений для спогадів». Робота зі спогадами потребує зосередження не лише на самому зображенні, візуальному контексті та засобах отримання, а й на глибшому аспекті, який впливає на досвід сприйняття, знайдений у сімейних та особистих фотоальбомах.

Гуманістична фотографія, головною темою якої є людина, покликана надати ваги більшій частині досліджень антропологічних аспектів соціальної взаємодії в епоху цифрових технологій. Вона відображає реальність у соціальних, культурних та екзистенційних вимірах життя й вводить нові інтерфейси для взаємодії та нові підходи сприйняття реальності.

В епоху, коли на зміну формам комунікації приходять нові технології, а отже, гуманістична фотографія знаходить нові можливості для вираження. У цифровому середовищі фотографи повинні використовувати доступні засоби, такі як: соціальні мережі, щоб створювати та ділитися візуальними наративами, які слугуватимуть основою для глобального діалогу. Це допомагає розвивати нові типи соціальної взаємодії, де фотографія стає інструментом для побудови соціальних зв'язків і культурного обміну.

Зокрема, важливим є аналіз цифрових проєктів у контексті сучасної аудіовізуальної культури, таких як "Humans of New York". Brandon Stanton використовує фотографії та інтерв'ю, щоб показати людські історії та проблеми різних соціальних груп. З одного боку, проєкт стає платформою для соціальної критики, а з іншого — для мобілізації позитивних змін у суспільстві через рефлексію зображених особистих досвідів.

У цьому контексті фотографія виконує антропологічну функцію в дослідженні відносин між особистістю, спільнотою та технологіями, що розкриває як статичну культуру, так і динамічні процеси культурних змін під впливом цифрового. Таким чином фотографія, фіксуючи моменти,

стала постачальником емпіричних даних, що вможлиблює дослідження індивідуального та колективного досвіду із сучасними соціокультурними змінами.

У квітні 2025 р. після масованого обстрілу Києва фотографи Костянтин і Владислава Ліберови та Євген Малолетка оприлюднили знімки поранених цивільних — у вразливому фізичному та емоційному стані. Ці фото викликали бурхливу суспільну дискусію про етику зображення болю: з одного боку — необхідність документувати воєнні злочини персоналізовано, з іншого — побоювання втрати людської гідності та суб'єктності (Коваленко, 2025). Кейс виявив глибокий конфлікт між правом суспільства на правду та обов'язком зберігати повагу до жертв — не лише юридичну, а й емоційну. Це підсвічує ключову тезу цього дослідження: гума-

ністична фотографія в цифрову добу потребує постійного переосмислення меж візуального етичного дозволеного, особливо в умовах війни. Водночас обговорення засвідчує зростаючу втому від шоку, естетизацію трагедій і зниження емпатійного порогу у зв'язку з надмірністю травматичних образів. На цьому тлі особливо важливою є позиція фотографа як свідка, а не експлуататора, згідно з принципами Джеймса Нахтвея: не принижувати, не використовувати страждання заради видовищності, а зберігати людську гідність навіть у найтемніші моменти (Nachtwey, 1999, р. 12–14). Гуманістична фотографія може бути не лише правдивою, а й відповідальною: не просто інформувати, а пробуджувати співпереживання, формувати довіру та підтримувати моральний простір, у якому можлива спільна дія (Табл. 1).

Табл. 1.

Нові форми соціальної взаємодії та реальності у гуманістичній фотографії

№	Форма соціальної взаємодії / реальності	Як проявляється в гуманістичній фотографії	Ефект впливу фотографії на глядача в культурному, емоційному або соціальному вимірі
1.	Візуалізація повсякдення. Миттєве співпереживання через цифрові платформи	Документальні серії про буденність і побут, зокрема “Humans of New York”, з підписами та особистими історіями в соцмережі “Instagram”	Переосмислення значущості звичайного життя, формування спільнот, залучення глядача до діалогу
2.	Архівна пам'ять і візуальні наративи сімейної ідентичності	Зображення із сімейних фотоальбомів, предмети пам'яті, побуту	Стимулює рефлексію, зв'язок поколінь, реконструкцію ідентичності
3.	Естетика свідчення і документальна правда	Фото з гарячих точок, хроніки війни, кризи	Формує візуальну пам'ять. Пробуджує співпереживання, моральну відповідальність, спонукає до соціальної дії

Опис до пунктів Таблиці 1:

1. Базується на прикладі цифрового фотопроєкту “Humans of New York” (Brandon Stanton), який поєднує зображення повсякденності з елементами текстової нарації, створюючи простір для емпатії та соціального діалогу.

2. Ґрунтується на концептах «народної фотографії» та «народної культури» (Walker & Moulton), а також на дослідженнях домашніх архівів і родинних фотоальбомів як носіїв пам'яті та ідентичності (Дмитрук, 2019).

3. Відповідає кейсу воєнної гуманітарної фотографії, представлений у тексті: серія знімків Євгена Малолетки, Костянтина та Владислави

Ліберових після масованого обстрілу Києва у квітні 2025 р.

Існує схильність до активного використання фотографії як способу самоідентифікації та соціального прояву. Дедалі більше людей використовує цифрові платформи для створення власних візуальних історій, які формуватимуть їх ідентичність у соціальних прошарках, а також забезпечуватимуть засоби спілкування з іншими за допомогою культурних кодів, закарбованих у фотографічних зображеннях. Це відкриває нові перспективи для аналізу гуманістичної фотографії, особливо в аспектах, які не стосуються взаємодії між особистим і публічним.

Відмінною ознакою фотографії є її здатність віддзеркалювати духовну культуру суспільства, охоплюючи його психологію, світогляд, процеси мислення та естетичні уподобання через візуальні коди та маркери. Загальновідомо, що самотність й унікальність етнічних груп виражаються через їхні ритуали та звичаї. Також характерною особливістю є стійке збереження традиційних норм і практик серед певних етнокультурних груп. Відповідно, завдяки процесам модернізації та міжкультурним взаємодіям з часом відбувалися трансформації. У ХХІ ст. можемо спостерігати наявність двох різних обрядових комплексів: сучасного та традиційного.

Традиційні практики, які існують у метасучасному контексті, характеризуються взаємодоповненням. Зображення із сімейних альбомів дозволяють зрозуміти, наскільки збереглися традиції в певні періоди (Дмитрюк, 2019, с. 111).

Традиційно сімейний альбом сприймається як компіляція фотографій, розміщених у хронологічному або іншому порядку, часто містять анотації до зображень, але не містять нічого іншого з точки зору передання інформації про зображені події та осіб. Доцільно звернути увагу на ті альбоми, які представляють додаткову глибину, а саме «історії», посилені різноманітними візуальними матеріалами. Цей наративний вимір стає можливим через включення предметів, пов'язаних із подіями, зафіксованими на фотографіях, які супроводжують період їх створення: квитки, театральні програми, листівки та подібні артефакти. Крім того, можуть бути включені ілюстрації, що дозволяє авторам передати власну точку зору на предмети, зображені на фотографіях (Полякова, 2015, с. 207).

Фотографії, створені особами, які не мають формальної освіти в галузі фотографії та не мають фінансових мотивів, слугують особистим цілям. Дослідники розглядають народну фотографію як репрезентацію повсякденного життя, яка надає змогу досліджувати різні предмети, заняття, інституції, ритуали та види діяльності, характерні для конкретних історичних періодів, деякі з яких нині можуть бути забуті, а також аспекти гендерної динаміки та відносин влади, у сім'ях, серед інших тем. Інтеграція фотографій

як технологічного прогресу відбувалася поступово, що призвело до появи пов'язаних соціальних розробок.

Характерною особливістю народної культури (Walker & Moulton, 1989) є широка та динамічна інтеграція фотографії в життя людини протягом ХХ ст. Це явище породило т. зв. народну естетику, яка впливає на вибір об'єктів, сюжетів і композиційних елементів у аматорській фотопрактиці.

З антропологічної позиції цифрова гуманістична фотографія є носієм критичного осмислення дійсності. Вона розкриває «приховані» соціальні процеси — наприклад, маргіналізацію, глобалізацію чи культурну трансформацію. Фотографії мігрантів або людей у соціальній кризі, або різних уразливих груп, дозволяють зрозуміти актуальні соціальні проблеми з антропологічної точки зору.

Цифрові технології також змінили відносини між фотографом і глядачем. Рівень інтерактивності цифрових платформ створює простір для діалогу, який активно залучатиме глядача до інтерпретації фотографічного зображення. Це, у свою чергу, допоможе у вихованні соціальної емпатії та нових способів міжкультурної взаємодії.

Культурологічна специфіка гуманістичної фотографії полягає в її здатності не лише фіксувати дійсність, а й артикулювати нову антропологічну реальність, сформовану в межах конкретного соціокультурного контексту. У сучасному українському суспільстві, травмованому війною, візуальне зображення страждання, гідності та повсякденного героїзму набуває подвійної функції: воно є і засобом документування, і механізмом рефлексії над питаннями ідентичності. Як підкреслює Е. Едвардс, фотографія нині є не лише способом фіксації пам'яті, а й засобом взаємодії, що формує уявлення про людину через афект, реляційність і присутність (Edwards, 2015, р. 235). У цьому сенсі фотографія виступає як візуальна мова антропологічного пізнання, у якій перетинаються образ, культурна норма та соціальна інтерпретація. За спостереженням А. Грімшоу, антропологію слід не лише «читати», а й «бачити» — як проєкт візуальної уяви (Grimshaw, 2001, р. 222), що ще раз підкреслює

значущість фотозображення як джерела смислу. При цьому, як зазначає Л. Микуланинець, у постмодерну епоху образ людини набуває невідзначеності, відносності та потребує переосмислення через візуальні медіа (Mykulanynets, 2019, р. 43). Отже, гуманістична фотографія в сучасній культурі не лише зображує людину, а й виконує функцію культурного перекладу її досвіду — від особистого до колективного, від емоційного до символічного, від документального до філософського.

Отже, гуманістична фотографія в цифрову еру також є важливим антропологічним інструментом трансформації соціальної реальності. Його використання у сферах дослідження, освіти, культури допомагає сформувати погляд зсередини на людські переживання та емоції, розкриває залежність цих явищ від фонових суспільних процесів різного рівня та допомагає створити нові переваги для майбутнього.

Висновки. Виконане дослідження дозволило окреслити гуманістичну фотографію як важливий інструмент візуальної антропології, що в цифрову епоху виконує не лише репрезентативну, а й аналітичну та трансформаційну функцію. Вона здатна не просто відображати соціальну реальність, а й формувати нові способи її осмислення, конструюючи культурні коди, ідентичності та міжлюдські зв'язки.

З'ясовано, що гуманістична фотографія слугує візуальним вираженням індивідуального і колективного досвіду, здатним фіксувати не лише зовнішні події, а й внутрішні соціокультурні процеси. Аналіз філософських підходів, зокрема концепцій В. Флюссера, М. Маклюєна та П. Веріліо, продемонстрував, як фотографія

виходить за межі пасивного зображення дійсності, стаючи механізмом продукування нових форм реальності — фотовсесвіту, у якому фотограф дедалі більше функціонує в межах алгоритмічних систем.

Особливу увагу приділено зміні особливості візуальної взаємодії в цифровому середовищі. Фотографія перестає бути односторонньою комунікацією, натомість створює простір для діалогу між автором, глядачем і зображуваним суб'єктом. Це сприяє зростанню соціальної емпатії, формує нові формати міжкультурного розуміння та етично відповідального візуального свідчення, зокрема в репрезентації вразливих соціальних груп.

Таким чином, гуманістична фотографія в цифрову добу постає як гнучкий і багатофункціональний інструмент соціокультурного аналізу. Вона поєднує особистісне й суспільне, естетичне й політичне, аналітичне й емоційне, відкриваючи широкі перспективи для її подальшого вивчення в контексті соціальної антропології, культурної дипломатії та освітніх практик.

Перспективи подальших досліджень полягають в осмисленні етичного виміру взаємодії між фотографом і зображуваним суб'єктом, особливо в контексті вразливих соціальних груп, що дозволить розглядати гуманістичну фотографію як практику співпереживання діалогу та відповідальної репрезентації, здатної формувати візуальне свідчення, яке не відтворює ієрархії чи об'єктивації, а натомість посилює голос іншого з перспективою застосування у сфері соціальної антропології культурної дипломатії та освітніх практик.

Список посилань

- Дмитрюк, В. В. (2019) *Історико-антропологічна варіативність функціонування фотографії у культурах Одещини* [Докторська дисертація, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Інститут народознавства НАН України]. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Інститут народознавства НАН України.
- Качковська, Я. (2024). Від аури твору до уявного музею: проблема копії та оригіналу твору мистецтва. *Старожитності Лукомор'я*, 2, 109–118. <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2024.2.265>
- Кислюк, К. В. (2020). Теоретико-методологічні особливості культурного підходу до візуального явища. *Культура України*, 69, 9–21. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.069.01>
- Кислюк, К. В. (2021). Візуальна культурологія в ситуації післяпостмодерну. У Ю. С. Сабадаш (Ред.), *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: колективна монографія* (с. 72–78). Ліпа-К. <https://www.researchgate.net/publication/379140465>

- Коваленко, А. (2025, Квітень 24). Такі знімки відбирають суб'єктивність: відомих фотографів розкритикували за кадри постраждалих від атаки РФ. *Українська правда. Життя*. <https://life.pravda.com.ua/society/ukrajinci-rozkritikuvali-fotografiv-za-znimki-poranenih-voni-vidpovili-307702/>
- Кривошея, Т. О. (2013). Візуальна антропологія в системі культурологічного знання. *Гілея*, 72, 508–513.
- Павліченко, Є. (2023). Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*, 42, 57–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704>
- Полякова, В. О. (2015). Пам'ятати, винаходити, зберігати. Фотоальбом у цифрову еру (філософсько-антропологічний погляд). *Гілея*, 92, 205–211.
- Barthes, R. (2010). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang.
- Beaumont-Maillet, L. (2006). Cette photographie qu'on appelle humaniste. In *La photographie humaniste, 1945–1968: Autour d'Izis, Brassai, Doisneau, Ronis* (pp. 11–25). Bibliothèque Nationale de France.
- Edwards, E. (2015). Anthropology and photography: A long history of knowledge and affect. *Photographies*, 8(3), 235–252. <https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088>
- Edwards, S. (2006). *Photography: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography Paperback*. Reaktion Books.
- Grimshaw, A. (2001). *The ethnographer's eye: Ways of seeing in anthropology*. Cambridge University Press.
- Hamilton, P. (1995). *Robert Doisneau: A photographer's life*. Abbeville Press.
- McLuhan, M. (2013). *Understanding Media: The extensions of man*. London and New York.
- Mykulanynets, L. M. (2019). Image of human in the postmodern epoch. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 16, 43–54.
- Nachtwey, J. (1999). *Inferno*. Phaidon Press.
- Virilio, P. (1994). *The Vision Machine*. Indiana University Press.
- Walker, A., & Moulton, R. K. (1989). Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self. *Qualitative Sociology*, 12(2), 155–182. <https://doi.org/10.1007/BF00988996>
- Warren, L. (2006). Humanist photography. In *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (Vol. 2, pp. 744–747). Routledge.

References

- Dmytriuk, V. V. (2019). *Historical and anthropological variability of photography functioning in the cultures of the Odesa region* [Doctoral thesis, Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypiakevych of the NAS of Ukraine, Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine]. Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypiakevych of the NAS of Ukraine, Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine. [In Ukrainian].
- Kachkovska, Ya. (2024). From the aura of the artwork to the imaginary museum: The problem of the copy and the original in art. *Starozhytnosti Lukomoria*, 2, 109–118. <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2024.2.265> [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2020). Theoretical and methodological features of the cultural approach to the visual phenomenon. *Culture of Ukraine*, 69, 9–21. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.069.01> [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2021). Visual cultural studies in the post-postmodern context. In Yu. S. Sabadash (Ed.), *Suchasna kulturologiia: postmodernizm u lohitsi rozvytku ukraïnskoi humanistyky: collective monograph* (pp. 72–78). Lira-K. <https://www.researchgate.net/publication/379140465> [In Ukrainian].
- Kovalenko, A. (2025, April 24). Such photos deprive subjectivity: Famous photographers criticized for pictures of victims of the Russian attack. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. <https://life.pravda.com.ua/society/ukrajinci-rozkritikuvali-fotografiv-za-znimki-poranenih-voni-vidpovili-307702/> [In Ukrainian].
- Kryvosheia, T. O. (2013). Visual anthropology in the system of cultural studies knowledge. *Hileia*, 72, 508–513. [In Ukrainian].
- Pavlichenko, Ye. (2023). Contemporary visual culture as a means of representing national identity. *Pytannia kulturolohii*, 42, 57–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704> [In Ukrainian].
- Poliakova, V. O. (2015). To remember, to invent, to preserve. The photo album in the digital age (a philosophical and anthropological view). *Hileia*, 92, 205–211. [In Ukrainian].
- Barthes, R. (2010). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang. [In English].
- Beaumont-Maillet, L. (2006). This type of photography is called humanist photography. In *Humanist Photography, 1945–1968: Autour d'Izis, Brassai, Doisneau, Ronis* (pp. 11–25). Bibliothèque Nationale de France. [In French].
- Edwards, E. (2015). Anthropology and photography: A long history of knowledge and affect. *Photographies*, 8(3), 235–252. <https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088>. [In English].
- Edwards, S. (2006). *Photography: A very short introduction*. Oxford University Press. [In English].
- Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography Paperback*. Reaktion Books. [In English].

- Grimshaw, A. (2001). *The ethnographer's eye: Ways of seeing in anthropology*. Cambridge University Press. [In English].
- Hamilton, P. (1995). *Robert Doisneau: A photographer's life*. Abbeville Press. [In English].
- McLuhan, M. (2013) *Understanding Media: The extensions of man*. London and New York. [In English].
- Mykulanynets, L. M. (2019). Image of human in the postmodern epoch. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 16, 43–54. [In English].
- Nachtwey, J. (1999). *Inferno*. Phaidon Press. [In English].
- Virilio, P. (1994). *The Vision Machine*. Indiana University Press. [In English].
- Walker, A., & Moulton, R. K. (1989) Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self. *Qualitative Sociology*, 12(2), 155–182. <https://doi.org/10.1007/BF00988996>. [In English].
- Warren, L. (2006). Humanist photography. In *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (Vol. 2, pp. 744–747). Routledge. [In English].

Надійшла до редколегії 18.02.2025

О. В. Місяк

аспірант, кафедра кіно- і телемистецтва, факультет кіно та телебачення, Київський університет культури, м. Київ, Україна

O. Misiak

postgraduate student, Department of Cinema and Television Arts, Faculty of Cinema and Television, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

РЕЦЕНЗІЇ

https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.17*
УДК 72/76.036(477)"1920/1980"(049.32)

«ШІСТДЕСЯТ ТОТАЛІТАРНИХ РОКІВ: ЗОБРАЖАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ»

В. М. Шейко

Національна академія мистецтв України, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
sekretar@xdak.ukr.education

V. Sheiko

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

«Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України»

Рецензія на видання: Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. Вид. 2-ге, доопрац. і перероб. Київ : Ліра-К, 2025. 512 с. : іл.

«Sixty Totalitarian Years: Fine Art of Ukraine»

Review of the publication: Rohotchenko O. Sixty totalitarian years: fine art of Ukraine. Book 1. 2nd ed. revised, reworked. Kyiv : Lira-K, 2025. 512 p. : ill.

Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження за останні роки поповнилися рядом фундаментальних монографічних видань. Серед них виокремлюється монографія відомого мистецтвознавця, культуролога Олексія Роготченка — «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України». Вказана монографія являє собою унікальне явище не лише в українській культурі, а й у художній світовій культурі. Адже сьогодні неможливо уявити сучасний мистецтвознавчий і культурологічний, як український, так і світовий, процес без творчості Олексія Роготченка — члена Вченої ради Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, керівника секції критики та мистецтвознавства Київської організації Національної спілки художників України, секретаря Національної спілки художників України, головного редактора часописів «Міст» та «Український мистецтвознавчий дискурс», доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України, члена-кореспондента Національної академії мистецтв України тощо.

Як свідчить сам автор — рецензовану монографію присвячено дослідженню саме українського зображального мистецтва й архітектури 1920–1980-х рр. Адже саме на вказані роки вітчизняної історії випали найтяжчі випробування, починаючи з років громадянської війни, боротьби з мистецькими художніми угрупованнями, голод, Голодомор, українізація, колективізація, індустріалізація, фізичне знищення інтелігенції, Друга світова війна, боротьба з космополітизмом, гнітюче панування соціалістичного реалізму, тоталітарне свавілля тощо. Водночас автор демонструє неминучу жорстоку залежність митця, художника від означених нищівних обставин. У дослідженні розкрито особливий різновид радянського мистецького тоталітаризму в Україні та його несхожість з іншими тоталітарними системами. При цьому Олексій Роготченко показав унікальну українську ідентичність як своєрідний засіб протидії тоталітаризму.

У книзі проаналізовано величезний фактологічний матеріал, який базується як на друкованих, так і архівних джерелах та виданнях. Як на мене, то складно уявити собі ті матеріали, документи, видання за вказаною тематикою, які б не були проаналізовані автором. І це надало можливість автору довести, що без відповідного дослідження, ретельного вивчення нещодавнього періоду тоталітаризму, його негативного впливу на мистецьке життя, на саме мистецтвознавство, на його носіїв і творців — подальший розвиток мистецтвознавства неможливий.

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

І блискуче проведене в означеному напрямі дослідження Олексія Роготченка заповнює наукову, мистецтвознавчу прогалину художнього життя України 1920–1980-х рр. При цьому автор ґрунтується не тільки на наявних традиційних джерелах та літературі за вказаною тематикою, а й, що важливо відзначити, на архівних матеріалах спецхранів, які нещодавно були відкриті. І це дозволило автору по-новому проаналізувати увесь багатогранний і складний спектр надзвичайно трагічного періоду українського мистецтва та його творців 1920–1980-х рр.

У рецензованій монографії детально проаналізовано, як уже зазначалося, багатий фактологічний матеріал, який надав можливість Олексію Роготченку охарактеризувати й складний спектр соціально-політичних змін в Україні 1920–1980-х рр., які багато в чому зумовили шляхи й особливості еволюції живопису, архітектури, скульптури, графіки, мистецтва художників театрів, професійного декоративного мистецтва тощо. Тим самим відкриті вперше раніше сховані матеріали архівів дозволили автору висвітлити особливості життя митців, діячів культури, письменників та архітекторів. І це засвідчило, що ж насправді відбулося протягом шести десятиліть тоталітарної сваволі.

При цьому, і це слід підкреслити, одним із найголовніших досягнень рецензованої праці є реабілітація невинно забутих або зовсім викреслених з історії вітчизняного образотворчого мистецтва митців, які діяли й жили в 1920–1980-х рр. І тим самим Олексій Роготченко ще раз доводить, що тогочасне, забуте сьогодні українське мистецтво, українські митці були й залишаються винятковим явищем європейської та світової художньої культури. Саме рецензована монографія нині, коли йде кровопролитна війна, розв'язана путінською росією, так важлива своїм осмисленням художніх і соціально-політичних подій за часів тоталітарного режиму.

І, нарешті, слід означити глибоко продуману структуру фундаментального дослідження Олексія Роготченка, яка свідчить ще раз про змістовну роботу рецензованого видання. Адже навіть тільки частковий перелік розділів змістовно-структурного характеру надає чіткого уявлення читачеві щодо еволюції зображального

мистецтва України за 60 тоталітарних років радянського режиму. Він охоплює: соціально-політичні зміни у сфері художньої культури України 1920–1980-х рр.; мистецтвознавчі рефлексії соціалістичного реалізму; пластичні мистецтва напередодні 1932 р.; термінологічну визначеність культурно-мистецьких явищ 1920–1980-х рр.; проблеми розвитку зображального українського мистецтва ХХ ст.; віддзеркалення радянської суспільно-культурної парадигми в зображальному мистецтві України; етнокультурні засади формування художніх зображальних ідеологем у декоративно-ужитковому мистецтві; доктринальні лещата мистецької форми — від тоталітарного до індиферентного тощо. До того ж, монографію супроводжує колосальна кількість кольорових копій картин, рідкісних фото, копій документів, які, як правило, оприлюднюються вперше й суттєво доповнюють рецензоване видання.

І, як обґрунтовано пише сам Олексій Роготченко, — «Одержані результати дослідження підтверджують авторську гіпотезу щодо особливостей процесу розвитку зображального мистецтва України в умовах тоталітарного суспільства. Розроблення наукових засад тоталітарного мистецтва, їхньої особливої залежності від історичних, політичних і соціально-культурних чинників, сподіваємося, свідчить про ефективність виконаної протягом двох десятиліть мистецтвознавчої та культурологічної роботи» (с. 485).

Нарешті, слід зауважити, що скільки б я та, можливо, інші рецензенти вказаної монографії Олексія Роготченка не писали, все одно неможливо віддзеркалити весь спектр фундаментальної роботи автора. Переконалися, що кожному, хто зацікавиться цією науковою роботою, слід особисто ознайомитись з нею.

Упевнений, що книга Олексія Роготченка «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України», яка зробила свій духовний внесок у духовну скарбницю України, буде корисна як мистецтвознавцям, культурологам, так і всім, хто цікавиться історією українського мистецтва, історією культури України.

Слід наостанок зауважити, що автор заздалегідь попереджає читача: «Шановний читачу!

Ця монографія не є підручником. Зрозуміло, що все оприлюднене може використовуватись мистецтвознавцями і передусім студентською молоддю для кращого розуміння важких років минулого. Це не викладена історія зображаль-

ного мистецтва задекларованих років. Пропонований текст — це моя власна версія розвитку та нищення зображального мистецтва шести десятиків тоталітарних років минулого століття» (с. 18).



О. Роготченко. Шістдесят тоталітарних років:
зображальне мистецтво України.

Джерело фото: <https://library.vn.ua/news-and-events/gift/oleksij-rogatchenko.-shistdesyat-totalitarnix-rokiv>

Надійшла до редколегії 29.01.2025

В. М. Шейко

доктор історичних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, радник ректора, почесний ректор Харківської державної академії культури, м. Харків, Україна

V. Sheiko

Doctor of Historical Sciences, Professor, Honored Artist of Ukraine, Full Member (Academician) of the National Academy of Arts of Ukraine, Advisor to the Rector, Honorary Rector of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 89

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 89

На обкладинці: фрагмент роботи автора Нікіти Тітова.

Джерело: https://scontent.fiev15-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/489031223_9514389028628166_7044014236177614459_n.jpg?_nc_cat=100&ccb=1-7&_nc_sid=127cfc&_nc_ohc=a9yfhxMkP70Q7kNvwH9qKUf&_nc_oc=AdnpMvg0rVxJpGPTZzzzPWQijk9OiiK7w4fquJID15K0eTPUarrornmDRvgjIo_mgM&_nc_zt=23&_nc_ht=scontent.fiev15-1.fna&_nc_gid=MPt44CPUh6LsalsQTLrz1g&oh=00_AfMdTwR6azdcCYRn-ch0dW7h9HwflZyNRu2w2KrQos7fQQ&oe=6859D4FB

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 20.06.2025 р. Формат 60х84/8.

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

Ум. друк. арк. 20,46. Обл.-вид. арк. 18,6. 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.