

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 **91**



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. 91. — 168 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. 91. — 168 p.

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

Збірник затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства (категорія «Б»), спеціальності: 034 — Культурологія; 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво; 024 — Хореографія; 025 — Музичне мистецтво; 026 — Сценічне мистецтво.

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

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індексується в наукометричних та бібліографічних базах «CORE», «WorldCat», «Directory of Open Access Journals» (DOAJ), ROAD (ISSN) та в пошукових системах «Open Ukrainian Citation Index (OUCI)», «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 4 від 24.11.2025)

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Мова публікації — українська та англійська. Статті рецензуються 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 scientometric and bibliographic databases: “CORE”, “WorldCat”, “Directory of Open Access Journals (DOAJ)”, “ROAD (ISSN)” and in “Open Ukrainian Citation Index (OUCI)”, “Google Scholar”, “BASE” search engines. KSAC is a representative member of PILA.

Recommended for publication by the decision of the academic council of the Kharkiv State Academy of Culture (protocol № 4 dated 24.11.2025).

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 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: <https://ku-khsac.in.ua>

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

E-mail: rvv2000k@ukr.net

Tel.: +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

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>

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>

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

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>

Шаповалова 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

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>

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>

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

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

Myslavskyi 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

Л. І. Мачулін	
Особливості меморіалізації постаті Миколи Міхновського за часів незалежності України	7
О. М. Галан	
Товариство польської культури імені Еви Фелінської як чинник міжкультурної взаємодії в місті Луцьку	17
П. В. Слотюк	
Вплив маєткового театру С. Потоцького на формування культурного простору Тульчина (кінець XVIII–XIX і поч. XX ст.)	26
О. О. Вербін	
Українське кіно на міжнародних кінофестивалях: зворотній аспект «м'якої сили»	35

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ю. І. Лошков	
Дитяча опера в просвітній діяльності Харківського музичного гуртка на межі XIX–XX ст.	45
З. І. Алфьорова, І. Б. Первишева	
Часові модули в аудіовізуальних проєктах у контексті трансмедійності	54
Ю. Ю. Великий	
Інноваційні технології у відеорекламі для закладів вищої освіти України	62
В. П. Грисюк, М. П. Єфімова	
Мистецькі й технічні засоби передачі ароматів на екрані	72
Н. В. Дрожжина, В. М. Откидач	
Колискова в українській вокальній музиці: до питання стилю і жанрового змісту	80
Ю. М. Зубай	
Концертна діяльність Київської філармонії 1970-х років у проєкції фортепіанного мистецтва	89
М. І. Клопенко, М. Т. Братерська-Дронь	
«Мистецтво поза політикою» як етична ілюзія: кінематографічна рефлексія І. Сабо	98
О. В. Мусієнко	
Етичні виклики штучного інтелекту в сучасному українському аудіовізуальному мистецтві	111
В. М. Плужніков	
Етапи професійного становлення Г. Бюлова як диригента	120
Б. О. Ружанський	
Кінорепрезентації стратегій виживання в збройних конфліктах: друга половина XX — початок XXI століття	128
О. О. Шара	
Лірико-епічні елементи жанру балади: взаємодія поетичних та прозаїчних принципів	135
О. Є. Аннічев, А. В. Богданович	
Внесок театрального композитора Ірини Губаренко до вистав Олександра Біляцького (Харківський театр для дітей та юнацтва)	144
Т. О. Кожукало	
Вплив художніх ремінісценцій на глядача (на матеріалі фільму «Загибель богів» Лукіно Вісконті)	150
А. С. Супрун-Живодрова	
Особливості часопросторової організації українського аудіовізуального мистецтва періоду незалежності: наративний порядок	156
Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування	166

Content

CULTUROLOGY

L. Machulin	
Specifics of memorializing Mykola Mikhnovskyi during Ukraine's independence	7
O. Halan	
The Ewa Felińska Society of Polish Culture as a factor of intercultural interaction in Lutsk	17
P. Slotiyk	
The influence of S. Potocki's manor theatre on the formation of the cultural space of Tulchyn (late XVIII–XIX and early XX centuries)	26
O. Verbin	
Ukrainian cinema at international film festivals: the other aspect of soft power	35

ART CRITICISM

Yu. Loshkov	
Children's opera in the educational activities of the Kharkiv music circle at the turn of the XIX–XX centuries	45
Z. Alforova, I. Pervysheva	
Time modes in audiovisual projects in the context of transmedia	54
Yu. Velykyi	
Innovative technologies in video advertising for higher education institutions in Ukraine	62
V. Hrysiuk, M. Yefimova	
Artistic and technical means of conveying aromas on screen	72
N. Drozhzhyna, V. Otkydach	
The lullaby in Ukrainian vocal music: regarding style and genre content	80
Y. Zubay	
Concert activities of the Kyiv Philharmonic in the 1970s as reflected in piano art	89
M. Klopenko, M. Braterska-Dron	
"Art Beyond Politics" as an ethical illusion: cinematic reflection of I. Szabó	98
O. Musiienko	
Ethical challenges of artificial intelligence in contemporary Ukrainian audiovisual art	111
V. Pluzhnikov	
Stages of H. Bülow's professional development as a conductor	120
B. Ruzhanskyi	
Cinematic representations of survival strategies in armed conflicts: the second half of the XX — early XXI century	128
O. Shara	
Lyric and epic elements of the ballad genre: interaction of poetic and prosaic principles	135
O. Annichev, A. Bohdanovych	
Contribution of theatre composer Iryna Hubarenko to the performances of Oleksandr Biliatskyi (Kharkiv Theatre for Children and Youth)	144
T. Kozhukalo	
The impact of artistic reminiscences on the viewer (based on the film "The Damned" by Luchino Visconti)	150
A. Suprun-Zhyvandrova	
Peculiarities of the spatiotemporal organization of Ukrainian audiovisual art during the period of independence: narrative order	156
Rules for design of author's originals for scientific collections and conditions for their publication	166

ОСОБЛИВОСТІ МЕМОРІАЛІЗАЦІЇ ПОСТАТІ МИКОЛИ МІХНОВСЬКОГО ЗА ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Л. І. Мачулін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

editor2016@ukr.net

L. Machulin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

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

Л. І. Мачулін. Особливості меморіалізації постаті Миколи Міхновського за часів незалежності України

У статті розглядаються особливості меморіалізації постаті М. Міхновського, «батька українського націоналізму», «апостола української державності». Введення його імені в публічний простір почалося наприкінці 1990-х рр. і за короткий час набуло певної динаміки. Окрім публікацій у пресі, виступах на радіо та телебаченні, видання повного зібрання його творів, дослідження життєвого шляху, світогляду й громадсько-політичної діяльності, за роки незалежності відбулося 15 вшанувань (меморіалізації) головного ідеолога державної самостійності України.

Застосовуючи аналітичний метод, а також методи опису й узагальнення, автор дійшов висновків: факти свідчать про повільне, невідповідне часу змін у суспільстві формування національної ідентичності сучасників; за географією лише сім обласних центрів із двадцяти шести та АР Криму вшанували «апостола української державності»; за видами вшанування пам'яті — встановлено чотири меморіальних дошки, на картах міст з'явилося дев'ять урбанонімів та один пам'ятник у селі, де народився М. Міхновський; серед ініціаторів вшанування жодного разу не було державних органів влади, що свідчить про відсутність цілеспрямованої державної політики стосовно конкретної історичної постаті.

Ключові слова: Микола Міхновський, батько українського націоналізму, ідеолог державної самостійності, меморіалізація, вшанування пам'яті.

L. Machulin. Specifics of memorializing Mykola Mikhnovskyi during Ukraine's independence

The purpose of the article is to investigate the chronological and geographical features of the memorialization of the figure of M. Mikhnovskyi in Ukraine during the independence period.

The methodology of the theoretical analysis. In the research we applied an analytical method, as well as methods of description and generalization.

The results. The results of the study revealed: the processes of memorialization of the memory of Mikhnovskyi during the independence period of Ukraine began with the installation of a memorial plaque in 2003 in Kharkiv, and in total for 2003–2024. 15 facts of memorialization were established; the largest number of commemorations of the memory of Mikhnovskyi: four — on the left bank of Ukraine (two — in Kharkiv, Poltava, Lubny and Kryvyi Rih), three — in the west of Ukraine (Lviv, Vynnyky, Rivne), two in Kyiv and Kyiv region (Kyiv, Brovary), two in the north (Pryluky and Turivka), one in central Ukraine (Kropyvnytskyi); only 7 regional centers out of 26 and the Autonomous Republic of Crimea honored the “apostle of Ukrainian statehood”: Kharkiv, Poltava, Chernihiv, Kyiv, Rivne, Kropyvnytskyi, Lviv; there are no state authorities among the initiators of the memorialization, which indicates the absence of a purposeful state policy regarding a specific historical figure.

The scientific novelty of the research. The memorialization of the leading ideologist of revolutionary nationalism Mykhailo Mikhnovskyi during the independence period of Ukraine has been studied for the first time.

The practical significance of the article. The results of the study will be useful in further honoring the main figures of Ukrainian nationalism D. Dontsov, E. Konovalov, S. Bandera, A. Melnyk, S. Petliura, R. Shukhevych, O. Teliha, etc.

Keywords: Mykola Mikhnovskyi, father of Ukrainian nationalism, ideologist of state independence, memorialization, commemoration.

Актуальність теми дослідження. Від смерті в 1924 р. і до розпаду Радянського Союзу в 1991 р. ім'я М. Міхновського було заборонене комуністичним режимом. Лише на початку XXI ст. за ініціативи громадських організацій почалося відродження пам'яті першого ідеолога державної самостійності України. Особливості меморіалізації постаті М. Міхновського характеризують процес формування нації.

Постановка проблеми. Неможливо переоцінити формування ідеологічних поглядів українського суспільства через меморіалізацію ключових фігур в історії України. Такою особою є загально визнаний ідеолог української державності М. Міхновський. Його творчий спадок вітчизняні вчені почали глибоко досліджувати лише в останнє десятиліття. І хоча рівень амбівалентності суспільства щодо українського націоналізму значно знизився з початком широкомасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р., він все ще достатньо не усвідомлений. З'ясування регіональних мотивів та факторів, що вплинули на меморіалізацію головного ідеолога української державності, мають висвітлити особливості формування української нації для подальшої просвітницької роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвідки за темою статті — меморіалізація пам'яті М. Міхновського — відсутні в науковому дискурсі. Це може пояснюватися тим, що сама тема українського націоналізму взагалі мало поширена навіть у публіцистичному дискурсі часів незалежності України. Ще один варіант — вшанування пам'яті історичних діячів минулого, зокрема націоналістичної спрямованості, лише набирає обертів.

Водночас можна зазначити, що сама постать М. Міхновського, його політична біографія та боротьба навколо самостійницьких ідей вже не є *terra incognita*. У 2006 р. вперше в історії було видано біографію М. Міхновського авторства доктора історичних наук Ф. Турченка на основі архівних документів. Науковець дослідив життєвий шлях, світогляд та громадсько-політичну діяльність цієї непересічної особистості (Турченко, 2006). Через півтора десятиліття автор перевидав біографію М. Міхновського, значно доповнив її новими джерельними матеріалами,

показав еволюцію політичних поглядів та додав розділ про обставини трагічної смерті відомого діяча українського національно-визвольного руху (Турченко, 2020).

У 2007 р. в Києві вперше в історії було видано зібрання ідеологічних праць М. Міхновського, у яких він обґрунтовує ідеологію української державності й закладає теоретичні основи українського націоналізму (Міхновський, 2007).

У 2015 р. українські читачі отримали не менш унікальне видання — суспільно-політичні твори М. Міхновського. У видання ввійшли авторські листи, відозви, програми, численні публікації, серед яких найвідоміша — «Самостійна Україна». Його твори доповнені матеріалами різних авторів про життєвий і творчий шлях головного самостійника (Міхновський, 2015).

Суттєвий внесок у дослідження життя, діяльності й творчого спадку батька української самостійності зробили Р. Коваль та Ю. Юзич. У науковий обіг введено, окрім 62 текстів самого історичного діяча, 56 спогадів про Міхновського (вісім уперше опубліковано в Україні) та 113 газетних згадок про нього (Коваль & Юзич, 2021).

Науковці звертаються до юридично-правового аналізу маніфесту Міхновського (Полух, 2022), розглядають ідеї «третьої української інтелігенції» через призму думок Міхновського (Гринів, 2016), аналізують погляди Міхновського в контексті українсько-російських відносин (Турченко, 2023) і таке інше.

Мета статті — дослідити хронологічні та географічні особливості меморіалізації постаті М. Міхновського на теренах України за часів Незалежності. Завдання — зібрати всі факти вшанування його пам'яті й зробити їх аналіз.

Виклад основного матеріалу дослідження. Осмислення ролі нації в незалежній Україні в 1990-ті рр. лише починалося, і за визначенням воно не могло бути швидким. Ім'я М. Міхновського фактично було стерто зі сторінок історії на його батьківщині, а місце поховання невідоме. Відновлення Незалежності запустило одночасно багато процесів, пов'язаних із націоналістичною думкою. Це і пошукова робота групи ентузіастів стосовно його смерті й поховання, і кропітка робота в архівах України та за кордоном у пошуках матеріалів, пов'язаних з його

ім'ям, і перші кроки з вшанування пам'яті. У 2002–2007 рр. з'ясовувались обставини смерті та поховання. Нарешті, у 2008 р. на Байковому цвинтарі було знайдено його поховання і встановлено пам'ятник.

Слова Е. Ренана про те, що нації ґрунтуються як на тому, що люди разом забувають, так і на тому, що вони пам'ятають (Renan, 1882), стали класичним виразом у формуванні політики та практики націєтворення. Якщо звернутись до прикладу України після 1991 р., «забування», розрив із минулим у свідомості значної частини українського суспільства проходить болісно довго: «Наслідком відсутності в соціальних і меморіальних практиках законодавчої основи (основи декомунізації) стали зареєстровані референдуми 2014 року в Криму, Донецькій та Луганській областях» (Machulin, 2015, р. 73). Так само болісно й довго відбувається відбір того, що мають люди пам'ятати. Меморіалізація, вшанування та увічнення пам'яті про значущі події, людей чи періоди минулого, шляхом створення спільних спогадів через певні ритуали, місця пам'яті та символи протягом розбудови держави від 1991 р. до початку повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р., показує непростий процес формування ідентичності пересічного громадянина (Меморіалізація, б.д.). Цей тезис підтверджується хоча б тим фактом, що Закон України «Про правовий статус та вшанування пам'яті борців за незалежність України у ХХ столітті» був підписаний тільки п'ятим президентом України 9 квітня 2015 р. — за чверть століття після отримання Незалежності (Верховна Рада України, 2015).

Меморіалізації пам'яті М. Міхновського є свого роду рефлексією осмислення ролі нації в незалежній Україні. Чому саме ця історична постать заслуговує на всенародне вшанування? Українська історіографія не дарма називає Міхновського «Апостолом української державності» («Міхновський Микола Іванович», 2025), адже сучасна Україна є саме такою, якою він її уявляв. Це не автономна Україна Центральної Ради й Грушевського, не федеративна Україна Винниченка, не всеросійська федерація Скоропадського, оскільки ніхто з них так і не наблизився до того, щоби бачити її самостійною та

незалежною від російського імперського впливу — ні до, ні після 1917 р. Події 2014 і 2022 рр. стали яскравим свідченням правоти М. Міхновського.

До українського національного руху майбутній ідеолог українського самостійництва долучився під час навчання в Київському університеті (1891–1896). Українські студентські громади початку 1890 рр., за словами Ф. Турченка, «рішуче відкидали рецепти старогромадівців, демонструючи свій розрив з їхньою орієнтацією на виключне культурництво й аполітизм українського руху» (Турченко, 2006, с. 57). Улітку 1891 р., «у Харкові, де стримуючий вплив ветеранів українофільського руху відчувався менше, з'являється молодіжна організація, названа на честь Кобзаря “Братством тарасівців”» (Турченко, 2006, с. 45). Київський філіал підпільної організації виник у 1892 р. і найвірогідніше з того року М. Міхновський і став членом гуртка. Після розгрому поліцією харківського осередку в 1893 р., київський осередок перетворився на керівне ядро і М. Міхновський брав у його роботи активну участь.

19 лютого 1900 р. в Полтаві й 26 лютого 1900 р. в Харкові М. Міхновський проголошує публіцистичний твір «Самостійна Україна», який на певний час відіграє роль політичної програми Революційної Української партії (РУП), створеної в Харкові в березні 1900 р. Цей маніфест РУП, у якому обґрунтовувалися історичні права України на незалежність, фактично підняв її статус до засновниці в Наддніпрянській Україні політичного революційного руху в російській імперії (Мачулін, 2009, с. 25). Стратегічною метою партії до її розколу в 1905 р. був тезис: «ОДНА, ЄДИНА, НЕРОЗДІЛЬНА, ВІЛЬНА, САМОСТІЙНА УКРАЇНА ВІД ГІР КАРПАТСЬКИХ АЖ ПО КАВКАЗЬКІ». Але далеко не всі партійні соратники були згодні з ідеологом національної самостійності, багато хто бачив майбутнє України в складі федерації з Росією.

У 1902 р. М. Міхновський створив Українську народну партію (УНП), яка проіснувала до 1907 р., коли зазнала жорстких переслідувань. За період діяльності партії вона не змогла зібрати навколо себе численну силу однодумців самостійництва. З подібною проблемою — від-

сутність підтримки ідеї самостійництва українського істеблішменту — зіткнувся М. Міхновський, і в 1917 р. Центральна Рада на чолі з М. Грушевським вважала, що здобуття незалежності не треба захищати: «Українського мілітаризму не було, й не повинно його бути далі» (Винниченко, 1917, с. 1). Дослідниця Г. Черкаська наводить ще один приклад: напередодні проведення з'їзду «1 травня при обговоренні питання про українське військо на засіданні Комітету між обережними обережниками — соціалістами Центральної Ради (Винниченком і Грушевським) та “нашими фашистами — Міхновським і К.” [вираз Грушевського] пробігла чорна кішка» (Черкаська, б.д.). М. Грушевський і В. Винниченко виступали за автономію з Росією, тому всіляко намагалися усунути Міхновського з політичної арени. Ф. Турченко, дослідник життя і діяльності М. Міхновського так характеризує ту ситуацію: «ставлення соціалістичної більшості Центральної Ради до проблеми утворення регулярної національної армії з перших тижнів революції набуло гротескного характеру» (Турченко, 2006, с. 231).

У радянській Україні шанувати М. Міхновського було неможливо — він протиставляв інтернаціональній ідеї більшовиків українську національну ідею. Та й за минулі радянські десятиліття до самого 1991 р. в УРСР не стало більше прихильників націоналізму — у разі більше їх було за кордоном. Після 1917–1921 рр. українці, які опинилися за кордоном, звернулися до ідеології націоналізму і в лютому 1929 р. створили Організацію українських націоналістів (ОУН). Цей політичний рух ставив за мету розбудову незалежної української держави на всіх українських етнічних землях (Патриляк, 2010). З 1992 р. ОУН легалізувалася в Україні як громадська організація, зберігши при цьому статус понадпартійної структури. ОУН розбудовувала в Україні низку наукових і культурницьких організацій (там само).

Становлення української державності після 1991 р. відбувалось далеко від ідеології націоналізму. Утім громадські організації зі схожими поглядами вже на межі століть виявилися мудрішими за політиків. Поділяючи думку Е. Ренана про те, що нації виникли зі спільних

потреб людей, які прагнули до «колективної ідентичності», громадські активісти звернулись до практики збереження, вшанування та переосмислення подій минулого (Renan, 1882). Одними з перших, якщо не першими, до практики вшанування ідеолога українського націоналізму взялися харківські активісти. У 1990–1996 рр. у Харкові діяло Товариство української студіючої молоді імені М. Міхновського (ТУСМ), головою якого був студент Харківського художньо-промислового інституту В. Кочетигів. Товариство було офіційно зареєстровано як організацію в структурі Харківського крайового Народного руху України (тоді законодавчо це дозволялося) і розташовувалось по вул. Сумській, 43. Матеріали про Міхновського одні з перших в Україні розміщувались у харківській незалежній газеті «Нова Україна» (Нова Україна. Часопис Молодіжної ліги Харківщини, 1991–1993). Уперше погруддя М. Міхновського в 1992 р. як проект майбутнього пам'ятника створив В. Кочетигів (нині цей витвір зберігається в Харківському літературному музеї).

У серпні 2003 р. члени Харківської крайової організації Спілки української молоді (СУМ) та Фонду національно-культурних ініціатив імені Г. Хоткевича з нагоди 130-річчя від дня народження М. Міхновського змогли переконати харківську владу у встановленні меморіальної дошки видатному державному діячу (Різниченко, 2003). Майже 20 років потому Ю. Юзич, голова Крайової пластової ради «Пласт — НСОУ», випускник історичного факультету ЛНУ ім. І. Франка в дописі «Харківські адреси Миколи Міхновського» виправив ініціаторів: «За спогадами Юрія Колларда, того дня М. Міхновський виступав не в університеті, а на Шевченківському святі, яке організувала харківська українська студентська громада “в конспіративному помешканні у панства Нелідових, близьких знайомих братів Мартосів, за річкою Лопанню проти церкви по дорозі на Іванівку”» (Юзич, 2021). Однак цей факт не може нівелювати встановлення першої меморіальної дошки в Україні саме в Харкові, де вперше було оприлюднена обґрунтована концепція і принципи створення незалежної Української держави.

Хронологічно другим актом вшанування стало місто Львів, розташоване на протилежному — західному краю України. Меморіальну дошку М. Міхновському там було встановлено у вересні 2007 р. на будинку, де зупинявся М. Міхновський під час відвідин міста (“Міхновський Микола Іванович”, б.д.). Чому була вибрана саме ця дата меморіалізації та хто ініціатори встановлення дошки — невідомо.

На третьому місці за хронологією — с. Турівка Згурівського р-ну Київської обл. Саме тут народився майбутній батько українського націоналізму М. Міхновський. У той час цей населений пункт належав до Полтавської губернії. Тож, у 2008 р. ім'ям М. Міхновського й було названо вулицю, яка мала назву його ідеологічного противника — Леніна (“Пам'ятник Миколі Міхновському (Турівка)”, б.д.).

Наступні три події вшанування пам'яті відбулися у 2013 р. з нагоди 140-річчя з дня народження. У м. Прилуки Чернігівської обл. 5 квітня на будівлі гімназії № 1 було встановлено меморіальну дошку (Прес-служба, 2013). Цю гімназію Міхновський закінчив у 1891 р. Ініціаторами вшанування були викладацький актив гімназії та міська рада. У тому ж місяці 25 числа в м. Винники Львівської області міськрада вшанувала пам'ять М. Міхновського в назві вулиці (Байцар, 2017). І, нарешті, того ж 2013 р. в рідному селі головного українського ідеолога йому було встановлено пам'ятник (“Пам'ятник Миколі Міхновському (Турівка, б.д.)”). Серед ініціаторів — Турівська сільська рада, колектив місцевої школи, Всеукраїнське наукове та професійне товариство імені М. Міхновського, громадські організації «Просвіта», Об'єднання українських націоналістів (державників), Народний рух України, Конгрес українських націоналістів, Спілка офіцерів України, Українська Народна Партія, активісти Всеукраїнського об'єднання «Свобода», «Пласту» та Історичного клубу «Холодний Яр». Як бачимо, державних установ серед них немає. Село Турівка нині має майже увесь спектр меморіалізації: пам'ятник, вулицю, музей (у школі) та меморіальну дошку. Дати відкриття музею та встановлення дошки у відкритій пресі не знайдено.

З початком російсько-української війни, 9 квітня 2015 р. Верховною Радою ухвалено чотири закони про декомунізацію. Цей важливий, хоча й запізнілий крок зобов'язував місцеві органи влади, зокрема, вичищати топонімічні карти населених пунктів від радянського тоталітарного спадку. У результаті декомунізаційних процесів протягом 2015–2016 рр. на мапах міст з'явилося ще чотири вулиці на честь ідеолога самостійної України. Так, рішенням Броварської міської ради № 52-04-07 від 25 грудня 2015 р. вул. К. Маркса в м. Бровари Київської обл. перейменували у вул. Миколи Міхновського (Перелік перейменованих вулиць та провулків м. Бровари, 2015). У 2016 р. вулиці на його честь з'явилися одразу в трьох містах: Чернігові (Атрошенко, 2016), Харкові (Райнін, 2016) й Кропивницькому (Райкович, 2020). Невідомо, чи з'явилися би такі топоніми у вказаних містах без примусу декомунізації, але факт є фактом — громада домоглась цього вшанування.

Так само ВО «Свобода» допомогла полтавській громаді відкрити 27 травня 2017 р. п'яту меморіальну дошку М. Міхновському (Матвієнко, 2017). Цього разу її встановили на будинку Русових, де він вперше зачитав текст славнозвісної декларації «Самостійна Україна».

Наступні чотири топоніми з'явилися через чотири роки — після початку повномасштабного вторгнення 2022 р. в міста Рівне (Марчук & Сірук, 2022), Лубни (Полтавський офіс УІНП, 2022), Київ (Київська міська рада & КМДА, 2022) і Кривий Ріг (б.а., 2024). Ці перейменування вулиць теж схожі на примус — якщо до самої російської агресії 2022 р. в українських містах залишались топоніми, які попадали під закон про декомунізацію, то чому вони не були змінені ще до війни? Показовий випадок із появою бульв. Миколи Міхновського в Києві. Громадське обговорення перейменування бульв. Дружби Народів відбулося ще в липні 2016 р. У вересні більшість учасників голосування підтримала проєкт перейменування на бульв. Миколи Міхновського. Відтоді двічі — 13 жовтня 2017 р. і 31 серпня 2018 р. Київська міська рада відмовилася перейменувати низку топонімів, серед яких був і бульв. Миколи Міхновського. Лише через п'ять років, 8 грудня 2022 р., Київська міська рада

констатувала, що ніякої Дружби Народів не існує («Міхновський Микола Іванович», 2025).

Хронологія вшанування пам'яті М. Міхновського представлена в Табл. 1.

Наявність «обережних обережників» після 30 років незалежності України свідчить про повільність політичних процесів у справі націєтворення. Повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 р. засвідчило той факт, що український народ випередив свою еліту в ставленні до національного питання. Ще у 2011 р. Я. Грицак — український історик та публіцист, доктор

історичних наук, професор Українського католицького університету — визначив цю проблему так: «українські страсті за націоналізмом є радше страстями не між двома різними націями (українською та російською), а всередині однієї нації, різні частини якої мають різне уявлення про те, що таке Україна і хто такі українці» (Грицак, 2011, с. 336).

Формування нації, на його думку, не є метою, «Вона, однак, може правити за засіб чи інструмент для мобілізації заради досягнення більшої мети, відповідно до обставин: захистити свою

Табл. 1.

Хронологія вшанування пам'яті М. Міхновського

Рік	Місто	Вид пам'яті	Привід	Ініціатива	Підстава
24.08.2003	Харків, вул. Університетська, 16	Меморіальна дошка	На честь 12-ї річниці незалежності України та 130-річчя від дня народження	Фонд ім. Гната Хоткевича, ГО Спілка Молоді України та ін.	На місці виступу 26.02.1900
09.2007	Львів, вул. Костюшко, 1	Меморіальна дошка			Зупинявся
2008	с. Турівка, Згурівський р-н, Київська обл.	Вулиця	Декомунізація — колишня вул. Леніна	Сільська громада	Місце народження
05.04.2013	м. Прилуки, Чернігівська обл., будівля гімназії № 1	Меморіальна дошка	3 нагоди 140-річчя від дня народження	Громада міста	Цю гімназію закінчив у 1891 р.
25.04.2013	м. Винники, Львівська обл.	Вулиця	3 нагоди 140-річчя від дня народження	Міськрада	
2013	с. Турівка, Згурівський р-н, Київська обл.	Пам'ятник	3 нагоди 140-річчя від дня народження	Сільська громада	Місце народження
25.12.2015	м. Бровари, Київська обл.	Вулиця	Декомунізація — колишня вул. К. Маркса	Міськрада	Декомунізація
12.02.2016	м. Чернігів	Вулиця	Декомунізація — колишня вул. Таращанська	Міськрада	Декомунізація
17.05.2016	м. Харків	Вулиця	Декомунізація — колишня вул. Ганни	Міськрада	Декомунізація
19.02.2016	м. Кропивницький	Вулиця	Декомунізація — колишня вул. Ватутіна	Міськрада	Декомунізація
27.05.2017	Полтава, буд. родини Русових	Пам'ятна дошка		Партія «Свобода», громада Полтави	Уперше зачитав текст декларації «Самостійна Україна»
08.07.2022	м. Рівне	Вулиця	Декомунізація — колишня вул. Ціолковського	Міськрада	Декомунізація
2022	м. Лубни, Полтавської обл.	Вулиця	Декомунізація — колишня вул. Поліни Осипенко	Міськрада	Декомунізація
08.12.2022	м. Київ	Бульвар	Декомунізація — колишній бульв. Дружби Народів	Міськрада	Декомунізація
26.07.2024	м. Кривий Ріг, Дніпропетровська обл.	Вулиця	Декомунізація — колишня вул. Каткова	Міськрада	Декомунізація

безпеку, покращити життєві шанси, зробити цивілізаційний стрибок тощо» (Грицак, 2011, с. 337). І ми бачимо, як «відповідно до обставин» у 2022 р. український народ проявив себе нескороною нацією, захищаючи власну безпеку. Вочевидь, для завершення процесу націєтворення українському народові потрібна національна політична еліта.

Прикладом для неї має стати реальна історична постать — М. Міхновський, який ще 100 років тому назвав речі своїми іменами — «Одна, Єдина, Нероздільна, Вільна, Самостійна Україна від Карпат по Кавказ» (Мірчук, 1960, с. 134). І чим далі в часі ми від того виголосу, тим краще розуміємо, чому сказав ці слова М. Міхновський.

Висновки. Особливості меморіалізації засновника українського націоналізму свідчать про наступне:

1. Процеси меморіалізації пам'яті Міхновського за часів Незалежності України почалися з встановлення меморіальної дошки 2003 р. в Харкові. Загалом за 2003–2024 рр. виявлено 15 фактів меморіалізації. Більша половина — дев'ять фактів, відбулися після прийняття Верховною Радою пакету законів про декомунізацію, який набув чинності 21 травня 2015 р.

2. Географія меморіалізації М. Міхновського свідчить, що найбільше вшанувань — чотири — на лівобережжі України (два в місті Харкові, у містах Полтава, Лубни і Кривий Пир). Далі — три вшанування на заході України (міста Львів, Винники, Рівне), два вшанування в Києві та області (міста Київ, Бровари), два на півночі (м. Прилуки та с. Турівка), одне — в центральній Україні (м. Кропивницький).

3. Лише 7 обласних центрів із 26 та АР Криму вшанували «апостола української державності»: Харків, Полтава, Чернігів, Київ, Рівне, Кропивницький, Львів.

4. Серед ініціаторів меморіалізації немає державних органів влади, що свідчить про відсутність цілеспрямованої державної політики стосовно конкретної історичної постаті.

Перспективи подальших досліджень автор убачає в дослідженні меморіалізації головних постатей українського націоналізму на теренах України: Д. Донцова, Є. Коновальця, С. Бандери, А. Мельника, С. Петлюри, Р. Шухевича, О. Теліги та ін.

Список посилань

- Атрошенко, В. А. (2016, Лютий 12). *Розпорядження міського голови «Про перейменування вулиць та провулків міста»*. <https://chernigiv-rada.gov.ua/rozporyad-mr-golovy/sid-42/id-8985/>
- б.а. (2024, Липень 29). *В рамках процесу деколонізації Дніпропетровська облдержадміністрація перейменувала 292 об'єкта топонімії населених пунктів області*. Gov.ua. <https://adm.dp.gov.ua/news/v-ramkakh-protsesu-dekolonizatsii-dnipropetrovska-oblderzhadministratsiia-pereimenuvala-292-objekta-toponimii-naselenykh-punktiv-oblasti>
- Байцар, А. (2017, Серпень 21). *До дня м. Винники (Львівщина). Винники у незалежній Україні (хронологія подій)*. Baitsar.blogspot. <https://baitsar.blogspot.com/search?q=вулиця+Міхновського>
- Белебега, І. О. (2000). *Україна і комунізм*. Видання журналу «Березіль».
- Верховна Рада України. (2015, Квітень 09). *Закон України «Про правовий статус та вшанування пам'яті борців за незалежність України у XX столітті»*. (№ 314-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/314-19#Text>
- Винниченко, В. (1917, Квітень 12). *Український мілітаризм*. *Робітничая газета*, 10, 1.
- Гринів, О. (2016). Призначення третьої української інтелігенції в обґрунтуванні Миколи Міхновського. *Українознавство*, 4(61), 84–90. <http://journal.ndiu.org.ua/article/view/140952>
- Грицак, Я. (2011). *Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад*. Есеї. Критика.
- Київська міська рада, & КМДА (2022, Грудень 08). *Віталій Кличко: Київська дерусифікувала ще 32 вулиці столиці. Зокрема, перейменувала бульвар Дружби Народів*. Офіційний портал Києва. https://kyivcity.gov.ua/news/vitaliy_klichko_kivrada_derusifikuvala_sche_32_vulitsi_stolitsi_zokrema_pereymenuvala_bulvar_druzhbi_narodiv/
- Коваль, Р., & Юзич, Ю. (2021). *Микола Міхновський. Спогади. Свідчення. Документи*. Видавництво Марка Мельника.

- Марчук, І., & Сірук, К. (2022, Липень 08). *Вулиці Рівного офіційно отримали нові назви. Що дераданізували і дерусифікували депутати*. Суспільне. Рівне. <https://suspilne.media/rivne/258504-vulici-rivnogo-oficijno-otrimali-novi-nazvi-so-deradanizovali-i-derusifikovali-deputati/>
- Матвієнко, О. (2017, Травень 27). *У Полтаві відкрили пам'ятну дошку першому ідеологу українського націоналізму Міхновському*. Kolo.news. Новини Полтави. <http://kolo.news/category/suspilstvo/3865#sthash.Ku3KWHp6.dpuf>
- Мачулін, Л. (2009). *Українська столиця для червоного диктатора*. Мачулін. Меморіалізація. (б.д.). Український інститут національної пам'яті. <https://uinp.gov.ua/memorializaciya>
- Мірчук, П. (1960). *Микола Міхновський. Апостол української державності*. Товариство Української Студіюючої Молоді ім. М. Міхновського.
- Міхновський Микола Іванович. (2025, Жовтень 12). Вікіпедія: Вільна енциклопедія. https://uk.wikipedia.org/wiki/Міхновський_Микола_Іванович#cite_note-52
- Міхновський Микола Іванович. (б.д.). Вікіпедія. https://uk.wikipedia.org/wiki/Міхновський_Микола_Іванович#cite_note-49
- Міхновський, М. (2007). *Самостійна Україна. Справа української інтелігенції*. МАУП.
- Міхновський, М. (2015). *Суспільно-політичні твори*. Смолоскип.
- Нова Україна. Часопис Молодіжної ліги Харківщини. (1991–1993). Вибрані випуски № 1 (1991), № 4 (1992), № 1 (1993).
- Пам'ятник Миколі Міхновському (Турівка). (б.д.). Вікіпедія. [https://uk.wikipedia.org/wiki/Пам%27ятник_Миколі_Міхновському_\(Турівка\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Пам%27ятник_Миколі_Міхновському_(Турівка))
- Патриляк, І. К. (2010). Організація Українських Націоналістів. *Енциклопедія історії України*: (Т. 7: Мі-О). В. А. Смолій та ін. (Ред.). НАН України. Інститут історії України. Видавництво «Наукова думка». http://www.history.org.ua/?termin=Orhanizatsiia_ukrainskykh
- Перелік перейменованих вулиць та провулків м. Бровари. (2015, Грудень 15). Додаток до рішення Броварської міської ради № 52-04-07. <https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=72571393D4771099!5011&ithint=file%2Cdocx&app=Word&wdo=2&authkey=!AG-pzgz8PMcAOdc>
- Полтавський офіс УНІП (2022, Листопад 03). *Зеленського, Стуса, Адамцевича, Міхновського: у Лубнах увічнили Українських Героїв, перейменувавши півтори сотні російсько-радянських топонімів*. Інтернет-видання «Полтавщина». <https://poltava.to/project/7558/>
- Полух, Р. (2022). «Самостійна Україна» Миколи Міхновського. *Молодий вчений*, 10(110), 34–38. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-10-110-8>
- Прес-служба. (2013, Квітень 5). *На Чернігівщині свободівці долучилися до відкриття меморіальної дошки Миколі Міхновському*. ВО «Свобода». Чернігів. <https://chernihiv.svoboda.org.ua/news/na-chernigivshhyni-svobodivtsi-doluchylsya-do-vidkryttya-memorialnoyi-doshky-mykoli-mihnovskomu/98542/>
- Райкович, А. (2020, Листопад 05). *Розпорядження Кіровоградського міського голови «Про перейменування вулиць, провулків та інших об'єктів топоніміки міста»*. Кропивницька міська рада. <https://www.kr-rada.gov.ua/uploads/documents/29731-Rozp-130-20201116.pdf>
- Райнін, І. Л. (2016, Травень 17). *Про перейменування об'єктів топоніміки м. Харків*. <https://kharkivoda.gov.ua/content/documents/808/80788/files/160517-01-11-zagal-181-rozp.pdf>
- Різниченко, О. (2003, Вересень 11). Свобода по-харківськи. *Об'єктивно*, с. 19.
- Скоропадський, П. (1995). *Спогади (кінець 1917 — грудень 1918)*. Київ — Філадельфія.
- Турченко, Ф. (2006). *Микола Міхновський: життя і слово*. Генеза.
- Турченко, Ф. (2020). *Микола Міхновський: «Одна, єдина, нероздільна, вільна, самостійна Україна*. Парламентське видавництво.
- Турченко, Ф. (2023). Микола Міхновський: уроки для нащадків. *Український історичний журнал*, 4, 85–97. <https://doi.org/10.15407/uhj2023.04.085>
- Черкаська, Г. (б.д.). *Перший Всеукраїнський військовий з'їзд*. Uahistory. <https://uahistory.com/topics/events/12569>
- Юзич, Ю. (2021, Червень 16). Харківські адреси Миколи Міхновського. *Історична правда*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2021/06/16/159688/>
- Machulin, L. (2015). The role of de-communization and commemoration in the formation of the post-Soviet individual's worldview. *Вісник ХДАДМ*, 3, 70–73. <https://visnik.org.ua/pdf/v2015-03-12-machulin.pdf>
- Renan, E. (1882, Mars 11). *Qu'est-ce qu'une nation?* Calmann Lévy (Ed.). https://books.google.com.ua/books?id=IngGAAAAQAAJ&redir_esc=y

References

- Atroshenko, V. A. (2016, February 12). *Mayor's decree "On renaming streets and alleys in the city."* <https://chernigiv-rada.gov.ua/rozporyad-mr-golovy/sid-42/id-8985/> [In Ukrainian].
- n.a. (2024, July 29). *As part of the decolonization process, the Dnipropetrovsk Regional State Administration renamed 292 toponymic objects in the region's settlements.* Gov.ua. <https://adm.dp.gov.ua/news/v-ramkakh-protsesu-dekolonizatsii-dnipropetrovska-oblderzhadministratsiia-pereimenuvala-292-obiekta-toponimii-naselenykh-punktiv-oblasti> [In Ukrainian].
- Baitsar, A. (2017, August 21). *To the day of Vynnyky (Lviv region). Vynnyky in independent Ukraine (chronology of events).* Baitsar.blogspot. <https://baitsar.blogspot.com/2017/08/665.html> [In Ukrainian].
- Belebekha, I. O. (2000). *Ukraine and communism.* Vydannia zhurnalu "Berezil". [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada Ukrainy (2015, April 09). *Law of Ukraine "On the Legal Status and Honoring the Memory of Fighters for Ukraine's Independence in the 20th Century"* (№ 314-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/314-19#Text> [In Ukrainian].
- Vynnychenko, V. (1917, April 12). *Ukrainian militarism. Robitnycha hazeta, № 10, p. 1.* [In Ukrainian].
- Hryniv, O. (2016). *The purpose of the third Ukrainian intelligentsia in Mykola Mikhnovskyi's reasoning.* *Ukrainoznavstvo*, 4(61), 84–90. <http://journal.ndiu.org.ua/article/view/140952> [In Ukrainian].
- Hrytsak, Ya. (2011). *Passions for nationalism: an old story with a new twist. Essays.* Krytyka. [In Ukrainian].
- Kyivska miska rada, & Kyivska miska derzhavna administratsiia (2022, December 08). *Vitali Klitschko: Kyiv City Council has derussified another 32 streets in the capital. In particular, it renamed Druzhby Narodiv Boulevard.* Official portal of Kyiv. https://kyivcity.gov.ua/news/vitaliy_klichko_kivrada_derusifikuvala_sche_32_vulitsi_stolitsi_zokrema_pereymenuvala_bulvar_druzhbi_narodiv/ [In Ukrainian].
- Koval, R., & Yuzych, Yu. (2021). *Mykola Mikhnovskyi. Memoirs. Testimonies. Documents.* Vydavnytstvo Marka Melnyka. [In Ukrainian].
- Marchuk, I., & Siruk, K. (2022, Lypen 08). *Vulytsi Rivnoho ofitsiino otrymaly novi nazvy. Shcho deradianizuvaly i derusyfikuvaty deputaty.* Suspilne. Rivne. <https://suspilne.media/rivne/258504-vulici-rivnogo-oficijno-otrimali-novi-nazvi-so-deradanizuvali-i-derusifikuvali-deputati/> [In Ukrainian].
- Matviienko, O. (2017, May 27). *A memorial plaque to Mikhnovskyi, the first ideologist of Ukrainian nationalism, was unveiled in Poltava.* Kolo.news. Novyny Poltavy. <http://kolo.news/category/suspilstvo/3865#sthash.Ku3KWHp6.dpuf> [In Ukrainian].
- Machulin, L. (2009). *Kharkiv — the capital of the red dictator.* Machulin. [In Ukrainian].
- Memorialization.* (n.d.). Ukrainian Institute of National Remembrance. <https://uinp.gov.ua/memorializaciya> [In Ukrainian].
- Mirchuk, P. (1960). *Mykola Mikhnovskyi. Apostle of Ukrainian statehood.* Tovarystvo Ukrainskoi Studiiuchoi Molodi im. M. Mikhnovskoho. [In Ukrainian].
- Mikhnovskyi Mykola Ivanovych.* (2025, October 12). Wikipedia: The Free Encyclopedia. https://uk.wikipedia.org/wiki/Міхновський_Микола_Іванович#cite_note-52 [In Ukrainian].
- Mikhnovskyi Mykola Ivanovych.* (n.d.). Wikipedia. https://uk.wikipedia.org/wiki/Міхновський_Микола_Іванович#cite_note-49 [In Ukrainian].
- Mikhnovskyi, M. (2007). *Independent Ukraine. The cause of the Ukrainian intelligentsia.* Mizhrehionalna Akademiia Upravlinnia personalom. [In Ukrainian].
- Mikhnovskyi, M. (2015). *Social and political works.* Smoloskyp. [In Ukrainian].
- Nova Ukraina. Chasopys Molodizhnoi lihy Kharkivshchyny.* (1991–1993). Selected issues № 1 (1991), № 4 (1992), № 1 (1993). [In Ukrainian].
- Pamiatnyk Mykoli Mikhnovskomu (Turivka).* (n.d.). Wikipedia. [https://uk.wikipedia.org/wiki/Пам%27ятник_Миколі_Міхновському_\(Турівка\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Пам%27ятник_Миколі_Міхновському_(Турівка)) [In Ukrainian].
- Patryliak, I. K. (2010). *Organization of Ukrainian Nationalists. Encyclopedia of Ukrainian History: (Vol. 7: Mi-O).* V. A. Smolii et al. (Ed.). National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of History of Ukraine. Vydavnytstvo "Naukova dumka". http://www.history.org.ua/?termin=Orhanizatsiia_ukrainskykh [In Ukrainian].
- List of renamed streets and alleys in Brovary.* (2015, December 15). Appendix to Brovary City Council Decision N 52-04-07. <https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=72571393D4771099!5011&ithint=file%2Cdocx&app=Word&wdo=2&authkey=!AG-pzgk8PMcAOdc> [In Ukrainian].
- Poltava Office of the Ukrainian Institute of National Remembrance (November 03, 2022). *Zelensky, Stus, Adamczewicz, Mikhnovskyi: Ukrainian heroes were immortalized in Lubny by renaming 150 Russian-Soviet place names.* Internet-vydannia "Poltavshchyna". <https://poltava.to/project/7558/> [In Ukrainian].

- Poliukh, R. (2022). "Independent Ukraine" by Mykola Mikhnovskyi. *Molodyi vchenyi*, 10(110), 34–38. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-10-110-8> [In Ukrainian].
- Press Service. (2013, April 05). *In Chernihiv region, members of the Svoboda party joined in the unveiling of a memorial plaque to Mykola Mikhnovskyi*. Vseukrainske obiednannia "Svoboda". Chernihiv. <https://chernihiv.svoboda.org.ua/news/na-chernigivshhyni-svobodivtsi-doluchylsya-do-vidkryttya-memorialnoyi-doshky-mykolimihnovskomu/98542/> [In Ukrainian].
- Raikovych, A. (2020, November 05). *Order of the Mayor of Kirovohrad "On renaming streets, lanes, and other toponymic objects in the city."* Kropyvnytskyi City Council. <https://www.kr-rada.gov.ua/uploads/documents/29731-Rozp-130-20201116.pdf> [In Ukrainian].
- Rainin, I. L. (2016, May 17). *Pro pereimenuvannia obektiv toponimiky Kharkiv*. <https://kharkivoda.gov.ua/content/documents/808/80788/files/160517-01-11-zagal-181-rozp.pdf> [In Ukrainian].
- Riznychenko, O. (2003, September 11). Freedom, Kharkiv style. *Obektivno*, p. 19. [In Ukrainian].
- Skoropadskyi, P. (1995). *Memoirs (late 1917 — December 1918)*. Kyiv — Filadelfia. [In Ukrainian].
- Turchenko, F. (2006). *Mykola Mikhnovskyi: life and word*. Heneza. [In Ukrainian].
- Turchenko, F. (2020). *Mykola Mikhnovskyi: "One, united, indivisible, free, independent Ukraine"*. Parlamentske vydavnytstvo. [In Ukrainian].
- Turchenko, F. (2023). Mykola Mikhnovskyi: lessons for future generations. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 4, 85–97. <https://doi.org/10.15407/uhj2023.04.085> [In Ukrainian].
- Cherkaska, H. (n.d.). *The First All-Ukrainian Military Congress*. Uahistory. <https://uahistory.com/topics/events/12569> [In Ukrainian].
- Yuzych, Yu. (2021, June 16). Kharkiv addresses of Mykola Mikhnovskyi. *Istorychna pravda*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2021/06/16/159688/> [In Ukrainian].
- Machulin, L. (2015). The role of de-communization and commemoration in the formation of the post-Soviet individual's worldview. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv*, 3, 70–73. <https://visnik.org.ua/pdf/v2015-03-12-machulin.pdf> [In English].
- Renan, E. (1882, Mars 11). *Qu'est-ce qu'une nation?* Calmann Lévy (Ed.). https://books.google.com.ua/books?id=IngGAAAAQAAJ&redir_esc=y [In French].

Л. І. Мачулін

PhD з філософії, Харківська державна академія культури,
м. Харків, Україна

L. Machulin

PhD in Philosophy, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

Отримано: 18.08.2025

Прийнято до друку: 03.09.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ТОВАРИСТВО ПОЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ІМЕНІ ЕВИ ФЕЛІНСЬКОЇ ЯК ЧИННИК МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В МІСТІ ЛУЦЬКУ

О. М. Галан

Волинський національний університет імені Лесі Українки,
м. Луцьк, Україна
ohalan@lpc.ukr.education

О. Halan

Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-2392-0200>

О. М. Галан. Товариство польської культури імені Еви Фелінської як чинник міжкультурної взаємодії в місті Луцьку

У статті проаналізовано діяльність Товариства польської культури імені Еви Фелінської в місті Луцьку як чинника міжкультурної взаємодії в регіоні. Здійснено огляд етапів становлення організації, форм культурно-освітньої активності, співпраці з українськими інституціями та іншими національними громадами. Висвітлено внесок товариства в збереження польської мови, культурної спадщини, розвиток міжконфесійного діалогу та громадянську активність. Особливу увагу приділено меморіальним практикам, міжнародним освітнім обмінам і відображенню діяльності в місцевому інформаційному просторі. Встановлено, що Товариство польської культури імені Еви Фелінської виконує немало ключових функцій: збереження і трансляції польської культурної спадщини, просвітницьку, меморіальну, інтеграційну та комунікативну. Через ці напрями діяльності організація сприяє консолідації польської громади, формує простір міжкультурного діалогу та укорінює модель партнерства між етнічними спільнотами міста. Запропоновано рекомендації щодо підтримки національно-культурних організацій на рівні міста.

Ключові слова: Луцьк, Товариство польської культури ім. Еви Фелінської, міжкультурна взаємодія, культурна ідентичність, національно-культурні товариства, міжетнічні відносини, локальна спільнота, культурна політика, транскордонна співпраця.

О. Halan. The Ewa Felińska Society of Polish Culture as a factor of intercultural interaction in Lutsk

The relevance of the topic. The study of national and cultural societies as agents of intercultural interaction is becoming increasingly important in the context of modern multicultural societies, decentralization, and regional development. The Ewa Felińska Society of Polish Culture in Lutsk represents a notable example of how national minority organizations can contribute to preservation ethnic identity while actively supporting

interethnic and intercultural dialogue. This is particularly relevant for border-regions, such as Volyn, where diverse ethnic communities coexist and interact.

The purpose of the article. The purpose of this article is to analyze the activities of the Ewa Felińska Society of Polish Culture in Lutsk as a factor in intercultural communication, social consolidation, and preservation of cultural heritage within the local community.

The methodology. The study uses a cultural-anthropological approach, which views the Society as a dynamic socio-cultural community with its own identity and practices. Methods include qualitative content analysis of Ukrainian and Polish media, review of social media materials, event reports, and visual sources. The research is supported by oral interviews with community activists, as well as a comparative analysis in the broader Western Ukrainian context.

The results. The article outlines the key stages in the development of the Society, the forms of its cultural and educational activity, and cooperation with Ukrainian institutions and other national minority organizations. It highlights the Society's contribution to the preservation of the Polish language, the promotion of cultural memory, the facilitation of interfaith dialogue, and the activation of civic participation. Special attention is paid to memorial practices, international educational exchanges, and the representation of the Society's initiatives in local information space.

The scientific novelty. The study reveals the communicative function of the Society as a mediator between Polish and Ukrainian cultures. It demonstrates the potential of national and cultural organizations as platforms for building local intercultural partnerships, promoting mutual understanding, and shaping inclusive civic identity.

The practical significance. The results obtained may be useful for local governments, politicians, and cultural institutions in developing strategies to support national minority organizations and promote intercultural dialogue at the municipal level. The article provides recommendations for enhancing institutional support,

increasing the visibility, and cross-border cooperation of such societies.

Conclusions. The Ewa Felińska Society of Polish Culture in Lutsk plays a significant role in preserving ethnic identity and building intercultural bridges. Its multifaceted activities contribute to the consolidation of the local community and the formation of a sustainable model of intercultural interaction in the region.

Keywords: *Lutsk, the Ewa Felińska Society of Polish Culture, intercultural interaction, cultural identity, national cultural societies, interethnic relations, local community, cultural policy, cross-border cooperation.*

Актуальність теми дослідження. У сучасних полікультурних суспільствах національно-культурні товариства відіграють ключову роль у формуванні міжкультурного діалогу, збереженні культурного різноманіття та підтримці ідентичності етнічних спільнот. Вони не лише опікуються збереженням мови, традицій і колективної пам'яті, а й виступають активними учасниками комунікації між національними меншинами та титульною нацією. У контексті розбудови української державності на засадах демократії, відкритості й європейських цінностей діяльність таких організацій набуває особливого значення як чинник локальної культурної дипломатії. Вони сприяють розвитку горизонтальних зв'язків між громадами, зменшенню міжетнічного напруження, формуванню довіри й створенню спільних культурних просторів.

Постановка проблеми. Особливої актуальності набуває дослідження ролі національно-культурних товариств у містах із багатонаціональною історією, таких як Луцьк, де тривале співіснування української, польської, єврейської, чеської, німецької та інших культур сформувало унікальне міжкультурне середовище. У таких урбаністичних контекстах національно-культурні організації не лише репрезентують інтереси етнічних груп, а й стають активними учасниками формування локальної політики пам'яті, освітньо-культурного середовища та ідентичності міста. Їхнє вивчення надає змогу глибше осмислити механізми мирного співіснування, культурної адаптації та взаємного впливу спільнот у межах сучасного українського соціуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика діяльності польських культурних

товариств в Україні, зокрема в контексті розвитку міжкультурного діалогу, отримала висвітлення в працях як українських, так і іноземних дослідників. Ґрунтовне узагальнення щодо функціонування польських громадських організацій у незалежній Україні подано в дисертації Вікторії Ількович, яка охоплює період 1991–2014 рр. та аналізує еволюцію форм і напрямів їхньої активності в різних регіонах (Ількович, 2022). Цінним для розуміння локального контексту є дослідження А. Гарбарук, у яких Товариство польської культури імені Еви Фелінської розглядається як приклад транскордонної соціокультурної співпраці. У статті «Патронка сучасного польського товариства на Волині: Єва Фелінська: життя, діяльність, пам'ять» акцентується на історичній фігурі, іменем якої названо організацію, та її символічному значенні для польської громади в Луцьку (Гарбарук, 2016). Важливе місце в аналізі сучасного стану вивчення польської громади в Україні посідає стаття А. Гарбарук «Національне відродження та самоорганізація польської меншини в незалежній Україні: історіографічний аспект». У цій публікації дослідниця зосереджується на характеристичні наукових напрацювань, присвячених процесам становлення сучасної полонії як організованої соціокультурної сили, систематизує підходи українських істориків та культурологів до теми, виокремлює праці, в яких питання польського національного ренесансу та діяльності культурних товариств висвітлено безпосередньо, і ті, де вони лише побічно зачіпаються (Гарбарук, 2014).

Стаття М. Кучерепа «Поляки Луцька в історичному минулому і сучасному житті міста» надає вагомий історико-культурний контекст для розуміння ролі польської громади в міському просторі Луцька. На думку дослідника, «сучасне польське середовище в Луцьку є не лише носієм історичної пам'яті, а й активним учасником творення нового європейського образу міста» (Кучерепа, 2024, с. 41).

Окремий сегмент історіографії становлять праці українських дослідників, присвячені аналізу діяльності польських товариств у західноукраїнському регіоні. Зокрема, у фокусі наукового зацікавлення перебувають польські організації Рівненщини, Галичини, Буковини, які в умовах

незалежної України виступають важливими суб'єктами збереження етнокультурної ідентичності та транскордонного співробітництва. Серед авторів, котрі системно розглядають ці питання, слід відзначити О. Муравського (Муравський, 2009), С. Виткалова (Виткалов, 2010), М. Середюка (Середюк, 2013) Н. Бутковської (Бутковська, 2006), які аналізують роль товариств у трансляції польської культури, мовної підтримки, збереження історичної пам'яті.

Джерельну базу дослідження становлять як наукові публікації, так і матеріали з відкритих джерел, що висвітлюють повсякденну діяльність Товариства польської культури ім. Еви Фелінської. Особливе значення посідають публікації в українсько-польському виданні «Волинський монітор» (ориг. “Monitor Wołyński”), яке з початку 2000-х рр. є основною платформою комунікації польської громади Волині. Також використано офіційні документи товариства, інтерв'ю з його активістами, інформацію з сайтів польських культурних фондаций та партнерських інституцій.

Мета статті — аналіз етапів розвитку та ролі Товариства польської культури імені Еви Фелінської в Луцьку як чинника міжкультурної взаємодії упродовж трьох десятиліть його діяльності. Особливу увагу зосереджено на виявленні механізмів, за допомогою яких товариство сприяло збереженню польської ідентичності, налагодженню діалогу з українським суспільством та формуванню спільного культурного простору в м. Луцьк. Дослідження охоплює культурно-просвітницьку діяльність товариства, його участь у формуванні культурної ідентичності та міжкультурних зв'язках у Луцьку.

Методологічною основою дослідження є культурно-антропологічний аналіз, який дозволяє розглядати Товариство польської культури імені Еви Фелінської не лише як інституцію, а як живу соціокультурну спільноту з власними нормами, практиками та ідентичністю. Такий підхід забезпечує можливість занурення в механізми міжкультурної взаємодії та інші прояви колективної дії, що формують культурний простір міста. Застосовано методи якісного аналізу, зокрема якісний аналіз джерел (медійних публікацій, матеріалів соціальних мереж, інформаційних

звітів та усних історій). У центрі уваги було виявлення смислових та символічних аспектів (образів, дискурсів, культурних кодів), що відображають діяльність товариства в міжкультурному контексті. Для уточнення фактологічних даних використано усноісторичне інтерв'ю з активістом товариства (Яручик, 2025).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Після здобуття Україною незалежності в 1991 р. в суспільстві розпочалися глибинні трансформаційні процеси, зокрема в гуманітарній і релігійній сферах. Це дозволило національним меншинам активніше заявити про свою присутність, відновити втрачений культурний і релігійний спадок. У Луцьку польська громада, яка в радянський період зазнавала тиску та обмежень у сфері культури й, особливо, віри, поступово почала відновлювати свою структуру. Відродження польської римо-католицької парафії Святих Апостолів Петра і Павла стало не лише духовним, а й соціокультурним центром громади. Саме навколо храму гуртувалися парафіяни польського походження, у середовищі яких зародилась ініціативна група, що в 1993 р. заснувала Товариство польської культури ім. Еви Фелінської. Його створення стало відповіддю на потребу збереження ідентичності, передачі традицій молодшому поколінню та налагодження культурних зв'язків із Польщею.

За даними сайту “Monitor Wołyński” (2023), Товариство польської культури ім. Еви Фелінської було засноване на основі ініціативи вірян кафедрального костелу Святих Апостолів Петра і Павла. Після ініціативного зібрання парафіян кафедрального костелу Святих Апостолів Петра і Павла 16 червня 1991 р. і установчої конференції 29 вересня 1991 р. було проголошено створення Товариства польської культури Волинської області (з 1994 р. названа іменем Еви Фелінської). До списку перших 63 членів увійшли Анна-Марія Стецяк (обрана першим головою), вчителька Ірена Костецька, активістка Данута Ровенська та інші парафіяни; духовним натхненником став парох ксьондз Людвіг Камілевський. Уже 28 січня 1992 р. товариство було офіційно зареєстроване рішенням облради, відкривши шлях до розбудови філій і повернення католицьких святинь на Волині.

Основні етапи розвитку Товариства польської культури ім. Еви Фелінської охоплюють три ключові періоди, що відображають історичну динаміку організації в контексті соціокультурних трансформацій на Волині. Перший етап (1991–2000 рр.) характеризується формуванням інституційної бази (заснування товариства, офіційна реєстрація, створення перших структурних підрозділів і започаткування базових культурно-освітніх програм). Другий етап (2000–2010 рр.) пов'язаний з активізацією молодіжної та інтелектуальної складової громади, що сприяло розширенню діяльності в напрямі міжкультурного діалогу, міжрелігійної співпраці та інтеграції в український соціокультурний простір. Третій етап (2010–2025 рр.) відзначений поглибленням міжнародної співпраці, модернізацією проєктів та посиленням ролі товариства як важливого чинника культурної дипломатії й міжнаціональної інтеграції, що супроводжується оновленням керівництва та орієнтацією на нові формати громадської активності.

У процесі свого тридцятирічного існування Товариство польської культури імені Еви Фелінської пройшло шлях інституційного становлення, що супроводжувався не лише розширенням напрямів діяльності, а й зміною поколінь у керівництві. Першим головою організації стала Анна-Марія Стецяк, яка в 1991 р. очолила ініціативну групу парафіян, об'єднаних навколо кафедрального костелу в Луцьку. Згодом її справу продовжили такі активні представники громади, як Ірена Костецька та Данута Ровенська, а духовним провідником на ранніх етапах був ксьондз Людвіг Камілевський. Завдяки зусиллям цього ядра вже в 1992 р. товариство було офіційно зареєстроване, а його діяльність почала охоплювати інші райони Волині.

На початку 2000-х рр. розпочався новий етап у розвитку товариства, коли активізувалися молодь та освічена інтелігенція польського походження. Як зазначає А. С. Гарбарук (Гарбарук, 2013), «формування локальних структур полонії супроводжувалося не лише збереженням національної ідентичності, а й адаптацією до українського соціокультурного простору, що виявлялося у відкритості до міжкультурного обміну,

міжрелігійного діалогу й освітньої співпраці» (с. 140).

У 2023 р. відбулася чергова зміна в керівництві організації: головою Товариства польської культури ім. Еви Фелінської був обраний Віктор Яручик, представник молодшого покоління, активний учасник культурно-освітніх програм та ініціатор багатьох сучасних проєктів, орієнтованих на молодь. Його обрання символізує поступове оновлення товариства та намагання поєднати традиційні цінності з новими формами громадської активності. Під його керівництвом товариство продовжує розвивати освітні ініціативи, зокрема курси польської мови, вікторини, літературні вечори, а також зберігає сталу традицію догляду за місцями пам'яті (Monitor Wołyński, 2025, липень 07).

Основні напрями діяльності Товариства польської культури ім. Еви Фелінської формуються на перетині завдань зі збереження польської культурної спадщини та розвитку міжкультурного діалогу в умовах українського соціокультурного контексту. Ключовими є освітньо-просвітницька робота (суботньо-недільна школа польської мови, культурно-освітні проєкти, тематичні вікторини та літературні вечори), культурно-меморіальна діяльність (догляд за місцями польської пам'яті, організація меморіальних акцій до Дня Всіх Святих), ініціативи міжкультурної взаємодії (спільні проєкти з українськими інституціями, участь у програмах Ради Європи), а також культурно-інтерактивні формати (музичні події, читання, вечори вінілових платівок, спільні святкування польських і українських свят). Завдяки комплексному поєднанню традиційних і сучасних форм громадської активності товариство виконує функцію осередку не лише польської ідентичності, а й міжкультурної інтеграції в міському середовищі Луцька.

У перші ж роки діяльності Товариство польської культури ім. Еви Фелінської сформувало хор, запровадило курси польської мови й започаткувало традицію спільних святкувань великих католицьких урочистостей, насамперед Великодня, що й досі збирає членів та друзів організації за спільним столом молитви й колективної “święconki”. Культурна активність

Товариства підтверджує збереження традицій навіть під час війни, зокрема, у 2023 р. члени організації відзначали Великдень у приміщенні товариства (Monitor Wołyński, 2023, квітень 11).

Одним із найзнаковіших прикладів підтримки польської мови в Товаристві польської культури ім. Еви Фелінської стала суботньо-недільна школа польської мови, яка не просто продовжує справу культурної і мовної спадщини, а й активно залучає дітей та молодь до повнокровного життя польської громади. Заняття охоплюють не лише традиційну граматику і лексику, але й історію, літературу й культуру Польщі, а також готують учнів до участі в міжнародних проєктах. Зокрема, активісти школи отримали можливість пройти літні мовні курси та культурне стажування у Вроцлаві. У липні 2025 р. група школярів і вчителів повернулася з восьмиденної поїздки, організованої за підтримки “Dolnośląski Oddział «Wspólnota Polska»” та Інституту розвитку польської мови ім. Макселіана Колбе, під час якої діти з Волині поглиблено опановували сучасну польську мову, традиції та історію, брали участь у конкурсах і відвідали найголовніші культурні локації міста (Monitor Wołyński, 2025, липень 07).

Крім формальної освіти, у Товаристві успішно практикуються інтелектуальні та тематичні заходи: вікторини, літературні вечори й культурні конкурси, зокрема «АВС польської культури», присвячені знання польських діячів, історичних періодів і традицій. Особливо помітну роль відіграє організація заходів до 11 листопада (Дня Незалежності Польщі), які стають не лише ритуалами патріотичного виховання, а й місцем зустрічі цілих поколінь: учнів, батьків і дорослих членів спільноти. Такі ініціативи підтверджують висновки дослідників, що мовна та культурна освіта в Україні є дієвим каналом культурної дипломатії і механізмом зміцнення польської ідентичності в локальному, прикордонному контексті (Яручик, 2025).

У межах діяльності Товариства польської культури ім. Еви Фелінської велика увага приділяється організації культурно-просвітницьких подій, що залучають до спільного творення польсько-української культурної спадщини. Зокрема, великодні зустрічі, проведені в пасхальні

дні в приміщенні товариства, поєднують спільну молитву, виконання традиційних польських і українських пасхальних пісень, частування та обговорення святкових звичаїв, що сприяє унікальному міжконфесійному діалогу в контексті луцької громади (Monitor Wołyński, 2023, квітень 11).

Особливим форматом стали вечори вінілових платівок. Наприклад, 8 травня 2025 р. відбувся захід «Музика має вагу», під час якого члени товариства і гості прослуховували рідкісні польські вінілові платівки, а також брали участь у дискусіях про польські музичні традиції, які провів радіоведучий і колекціонер Сергій Ткачук (Monitor Wołyński, 2025). Завдяки таким ініціативам Товариство позиціює себе не лише як носій польської традиції, але й як активний учасник локальної культурної спільноти, що сприяє культурній інтеграції та взаємному визнанню. У межах місії збереження історичної пам'яті Товариство польської культури ім. Еви Фелінської систематично організовує прибирання польських військових та католицьких кладовищ навесні й восени. Так, на кладовищі в с. Гайове (колишнє Пшебраже) щонайменше двічі на рік відбуваються толоки: згрібання листя, підфарбовування хрестів і меморіальних плит, очищення території напередодні Великодня та Дня Усіх Святих.

Місцеві мешканці та волонтери з Луцька регулярно долучаються до акцій, які супроводжуються спільною молитвою та запаленням лампадок, що символізує живу пам'ять про польських воїнів і мирне населення, похованих на Волині. Меморіальна акція відбулася 1 листопада 2024 р., серед присутніх були консули Республіки Польща, духовенство та представники «Карітас-Спес Луцьк». Учасники молитовно вшановували пам'ять, віддавши шану загиблим полякам на меморіалі колишнього католицького кладовища (Monitor Wołyński, 2024, листопад 02).

У межах міжкультурної взаємодії Товариство польської культури ім. Еви Фелінської активно розвиває співпрацю з українськими освітніми й культурними інституціями. Зокрема, товариство підтримало ініціативу польської поліції в бібліотеці-філії № 6 Луцької централізованої бібліотечної системи: передало книги польською

мовою, що дозволило бібліотеці стати місцем доступу до сучасної літератури польських авторів для української та польської аудиторій Луцька.

Інклюзивна спрямованість діяльності товариства проявляється в заходах, орієнтованих на внутрішньоопереміщених осіб і широкий міський загал. Так, у квітні 2015 р. відбувся вечір польської культури для переселенців, організований спільно з «Молодіжною платформою» СНУ імені Лесі Українки. Модератором виступив голова товариства Валентин Ваколюк; учасників ознайомили з польською культурою Волині, провівши фотовиставку та поспілкувавшись у невимушеній атмосфері. Подібні ініціативи сприяють формуванню вигідного середовища для культурного обміну і соціальної інтеграції новоприбулих до громади (Monitor Wołyński, 2015, травень 01).

Важливим напрямом міжкультурної взаємодії Товариства польської культури ім. Еви Фелінської є інституційна співпраця з закладами вищої освіти, зокрема з Волинським національним університетом імені Лесі Українки. Одним із прикладів стала спільна організація заходу «Національне читання-2024», загальнопольської ініціативи, яка в Луцьку набуває локального культурного значення. Під час читання драми Юліуша Словацького «Кордіан» студенти й викладачі кафедри полоністики не лише демонстрували володіння мовою та знання польської літератури, а й брали участь у відкритій дискусії про символічні образи польського романтизму в сучасному культурному контексті (Monitor Wołyński, 2025, січень 16). Така форма співпраці засвідчує перехід від символічної до практичної інтеграції академічного та національно-культурного середовища, у якій університет виступає не лише партнером, а й співавтором міжкультурної ініціативи. Крім того, залучення студентської молоді до заходів товариства сприяє формуванню полікультурних компетентностей, розвитку критичного мислення та стійких форм культурної солідарності в регіоні, що має складну історичну пам'ять і багатонаціональне минуле.

Зразком активної участі Товариства польської культури ім. Еви Фелінської в ширших міжкультурних ініціативах міста є його долучення

до проекту «Міста взаємності: Інтеграція через міжкультурний діалог», який реалізовується у межах Програми Ради Європи «Інтеркультурні міста». З 9 по 11 липня 2025 р. в Луцьку тривав онлайн-курс «Мистецтво діалогу: базові навички медіації для міжкультурних громад», що об'єднав представників органів місцевого самоврядування, громадських організацій, культурних установ і освітян із Луцька, Любліна, Павлограда, Одеси, Мелітополя та Вінниці. Протягом триденного тренінгу учасники опанували основи міжкультурної медіації, зокрема практики діалогу, емоційного інтелекту, вирішення конфліктів і роботи з упередженнями. Учасники курсу отримали шанс стати частиною національної мережі міжкультурних медіаторів. Захід організовано департаментом культури Луцької міської ради в партнерстві з польським містом Люблін та Павлоградом, за фінансової підтримки Ради Європи (Луцька міська рада, 2025). Така ініціатива чітко засвідчує послідовний курс Луцька на підтримку міжкультурного розвитку, у якому національно-культурні товариства, зокрема польська громада, відіграють не лише символічну, а й практичну роль у розбудові відкритого й толерантного середовища.

Висновки. Упродовж 30-ти років Товариство польської культури ім. Еви Фелінської виконує важливу об'єднавчу функцію між польською та українською культурами, сприяючи інтеграції та взаємному збагаченню обох спільнот. Відзначаючи як польські (Великдень, 11 листопада), так і спільні культурні ініціативи (літературні вечори, музичні вечори вінілових платівок, читання української класики), товариство створює ґрунт для культурного обміну та посилення міжкультурного порозуміння.

З іншого боку, активність організації надає змогу побачити чіткі соціокультурні ефекти: по-перше, консолідація польської громади через регулярне проведення навчальних програм, свят і меморіальних заходів; по-друге, зміцнення міжетнічної толерантності, адже учасники подій переважно представляють змішані групи поляків, українців та переселенців, що сприяє розумінню і прийняттю культурної різноманітності Луцька.

Ще одним важливим аспектом є відображення діяльності товариства в місцевих ЗМІ й громадській думці. «Волинський монітор» регулярно висвітлює події національно-культурного об'єднання, що формує стабільний інформаційний простір для польської спільноти на Волині. Завдяки цьому Товариство польської культури ім. Еви Фелінської здобуває статус не лише культурного осередку, а й громадської інституції, яка формує міжкультурну динаміку м. Луцька.

Отже, Товариство польської культури ім. Еви Фелінської в Луцьку досягло значної частини поставлених міжкультурних цілей, зокрема в аспектах збереження національної ідентичності, залучення молоді до культурної спадщини, налагодження стабільної взаємодії з українськими інституціями та формування позитивного іміджу польської громади в місті. Його діяльність не обмежується межами етнічної спільноти, а відкривається до ширшого суспільного діалогу: організація проводить спільні освітні та меморіальні акції, бере участь у проектах Ради Європи, співпрацює з міською владою, університетами, бібліотеками, іншими національними товариствами. Важливо, що товариство не лише

зберігає традиції, а й динамічно адаптує їх до сучасних викликів, демонструючи готовність бути повноцінним учасником міжкультурної політики на рівні громади.

З огляду на результати, доцільно рекомендувати міській владі Луцька й далі підтримувати національно-культурні товариства як важливі осередки міжкультурної інтеграції, зокрема через інституційну підтримку (надання приміщень, грантів, логістичної допомоги); залучення товариств до формування міської політики пам'яті, культурних стратегій, туристичних маршрутів; забезпечення присутності культурно-національних ініціатив у міському інформаційному просторі; підтримку міжкультурних подій, які об'єднують громади (фестивалі, форуми, дні культури).

У подальшій перспективі дослідження діяльності ТПК ім. Еви Фелінської може слугувати основою для порівняльного аналізу з іншими національними спільнотами Волині (до прикладу чеською, єврейською) з метою виявлення спільних та унікальних моделей міжкультурних зв'язків.

Список посилань

- Бутковська, Н. Ю. (2006). *Динаміка соціального статусу етнічної спільноти (на прикладі поляків Житомирської області)* [Дисертація кандидата, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка]. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка.
- Виткалов, С. В. (2010). Національно-культурні товариства як фактор оптимізації духовного життя сучасної Рівненщини. *Актуальні питання вітчизняної і всесвітньої історії: наукові записки РДГУ*, (17), 156–159. <https://www.istvolyn.info/storage/uploads/GuMnupWdu0L5tUnNFvo1PSIK8dVYBf8UgWpHcPbU.pdf>
- Гарбарук, А. (2013). Заснування культурних товариств як спосіб національного самовираження спільноти з польським корінням на Волині. *Історичні студії Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, (9–10), 137–142. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Istst_2013_9-10_26
- Гарбарук, А. (2014). Національне відродження та самоорганізація польської меншини в незалежній Україні: історіографічний аспект. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, (XXXIX), 265–269. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2014_39_53
- Гарбарук, А. (2016). Патронка сучасного польського товариства на Волині Єва Фелінська: життя, діяльність, пам'ять. *Емінак*, 1(3), 69–72. http://nbuv.gov.ua/UJRN/eminak_2016_1%283%29_13
- Ількович, В. В. (2022). *Діяльність польських громадських культурних організацій в Україні у 1991–2014 рр.* [Дисертація кандидата, Інститут політичних і етнонаціональних досліджень імені І. Ф. Кураса НАН України]. Інститут політичних і етнонаціональних досліджень імені І. Ф. Кураса НАН України.
- Кучерепа, М. (2024). Культурно-освітня діяльність та охорона культурної спадщини на Волині (1991–2024). *Літопис Волині*, (31). <https://doi.org/10.32782/2305-9389/2024.31.05>
- Луцька міська рада. (2025, липень 11). Триває реалізація проекту «Міста взаємності: інтеграція через міжкультурний діалог». *Луцька міська рада*. <https://www.lutskrada.gov.ua/publications/tryvaie-realizatsiia-proiektu-mista-vzaiemnosti-intehratsiia-cherez-mizhkulturnyi-dialoh>

- Муравський, О. І. (2009). *Суспільно-політичні процеси в західних областях УРСР (1985–1991): міжнаціональний та міжконфесійний аспекти* [Дисертація кандидата, Інститут українознавства імені І. Крип'якевича]. Інститут українознавства імені І. Крип'якевича.
- Середюк, М. С. (2013). Діяльність Товариства польської культури імені Адама Міцкевича в Чернівцях у 1991–2009 рр. *Гілея*, (72), 172–176. <http://gileya.org/index.php?ng=library&cont=long&id=91>
- Яручик, В. (2025, Червень 25). Усноісторичне інтерв'ю / Інтерв'ю О. Галан. [Неопубліковане інтерв'ю]. Архів автора.
- Monitor Wołyńsk. (2015, травень 01). Волинські діалоги. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/887-13623>
- Monitor Wołyński. (2023, квітень 11). Великдень у Товаристві польської культури імені Еви Фелінської. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/4884-wielkanoc-w-stowarzyszeniu-kultury-polskiej-imienia-ewy-felinskiej>
- Monitor Wołyński. (2021, вересень 29). Товариству польської культури на Волині імені Еви Фелінської — 30 років. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/4022-28935>
- Monitor Wołyński (2024, листопад 02). «Доки ми пам'ятатимемо, вони будуть жити». В Луцьку молилися за померлих. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/5819-znicze-w-lucku-2024>
- Monitor Wołyński. (2025, січень 16). Учасники акції «Національне читання 2024» отримали подяки з Польщі. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/5968-narodowe-czytanie-2024-podziekowania>
- Monitor Wołyński. (2025, липень 07). Каникули у Вроцлаві для учнів з Товариства Еви Фелінської. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/6280-wakacje-we-wroclawiu>
- Monitor Wołyński. (2025, травень 8). Музика має вагу. У Товаристві імені Еви Фелінської слухали оригінальні польські вініли. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/6161-polskie-plyty-winylowe>

References

- Butkovska, N. Yu. (2006). *Dynamics of the social status of an ethnic community (a case study of Poles in Zhytomyr region)* [Candidate's thesis, Taras Shevchenko Kyiv National University]. Taras Shevchenko Kyiv National University. [In Ukrainian].
- Vytkaľov, S. V. (2010). National and cultural associations as a factor in optimizing the spiritual life of contemporary Rivne region. *Aktual'ni pytannia vitchyznianoï i vsesvitn'oi istorii: naukovy zapysky RDHU*, (17), 156–159. <https://www.istvolyn.info/storage/uploads/GuMnupWdu0L5tUnNFvo1PSIK8dVYBf8UgWpHcPbU.pdf>. [In Ukrainian].
- Harbaruk, A. (2013). The establishment of cultural associations as a means of national self-expression for the community of Polish origin in Volyn. *Istorychni studii Shkhidnoievropeiskoho natsional'noho universytetu imeni Lesi Ukrainky*, (9–10), 137–142. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Istst_2013_9-10_26. [In Ukrainian].
- Harbaruk, A. (2014). National revival and self-organization of the Polish minority in independent Ukraine: a historiographical aspect. *Naukovi pratsi istorychnoho fakul'tetu Zaporiz'koho natsional'noho universytetu*, (XXXIX), 265–269. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2014_39_53. [In Ukrainian].
- Harbaruk, A. (2016). Ewa Felińska, the patron of the modern Polish society in Volyn: life, activity, memory. *Eminak*, 1(3), 69–72. http://nbuv.gov.ua/UJRN/eminak_2016_1%283%29_13. [In Ukrainian].
- Ilkovich, V. V. (2022). *Activities of Polish public cultural organizations in Ukraine in 1991–2014* [Candidate's thesis, I. F. Kuras Institute of Political and Ethnic Studies, NAS of Ukraine]. I. F. Kuras Institute of Political and Ethnic Studies, NAS of Ukraine. [In Ukrainian].
- Kucherapa, M. (2024). Cultural and educational activities and protection of cultural heritage in Volyn (1991–2024). *Litopys Volyni*, (31). <https://doi.org/10.32782/2305-9389/2024.31.05>. [In Ukrainian].
- Lutsk City Council. (2025, July 11). The implementation of the project “Cities of Reciprocity: Integration through Intercultural Dialogue” continues. *Lutsk City Council*. <https://www.lutskrada.gov.ua/publications/tryvaie-realizatsiia-proiektu-mista-vzaiemnosti-intehratsiia-cherez-mizhkulturnyi-dialoh>. [In Ukrainian].
- Muravskiy, O. I. (2009). *Socio-political processes in the western regions of the Ukrainian SSR (1985–1991): interethnic and interconfessional aspects* [Candidate's thesis, I. Krypiakievych Institute of Ukrainian Studies]. I. Krypiakievych Institute of Ukrainian Studies. [In Ukrainian].
- Serediuk, M. S. (2013). Activities of the Adam Mickiewicz Society of Polish Culture in Chernivtsi in 1991–2009. *Hileia*, (72), 172–176. <http://gileya.org/index.php?ng=library&cont=long&id=91>. [In Ukrainian].
- Yaruchyuk, V. (2025, June 25). Oral history interview / Interview by O. Halan. [Unpublished interview]. Author's archive. [In Ukrainian].
- Monitor Wołyński. (2015, May 01). Volyn dialogues. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/887-13623>. [In Ukrainian].

- Monitor Wołyński. (2023, April 11). Easter at the Ewa Felińska Society of Polish Culture. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/4884-wielkanoc-w-stowarzyszeniu-kultury-polskiej-imienia-ewy-felinskiej>. [In Ukrainian].
- Monitor Wołyński. (2021, September 29). 30 years of the Ewa Felińska Society of Polish Culture in Volyn. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/4022-28935>. [In Ukrainian].
- Monitor Wołyński. (2024, November 02). “As long as we remember, they will live.” A memorial prayer service in Lutsk. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/5819-znicze-w-lucku-2024>. [In Ukrainian].
- Monitor Wołyński. (2025, January 16). Participants of the “National Reading 2024” campaign received acknowledgements from Poland. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/5968-narodowe-czytanie-2024-podziekowania>. [In Ukrainian].
- Monitor Wołyński. (2025, July 07). Holidays in Wrocław for students from the Ewa Felińska Society of Polish Culture. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/6280-wakacje-we-wroclawiu>. [In Ukrainian].
- Monitor Wołyński. (2025, May 8). Music has weight. The Ewa Felińska Society of Polish Culture listened to original Polish vinyl records. *Monitor Wołyński*. <https://monitorwolynski.com/uk/news/6161-polskie-plyty-wynylowe>. [In Ukrainian].

.....

O. M. Галан

аспірантка, Волинський національний університет
імені Лесі Українки, м. Луцьк, Україна

.....

O. Halan

postgraduate student,
Lesia Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine

Отримано: 01.09.2025

Прийнято до друку: 15.09.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ВПЛИВ МАЄТКОВОГО ТЕАТРУ С. ПОТОЦЬКОГО НА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ТУЛЬЧИНА (КІНЕЦЬ XVIII–XIX І ПОЧ. XX СТ.)

П. В. Слотюк

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна
universitetart@gmail.com

P. Slotiuk

Mykhailo Kotsiubynskiy Vinnytsia State Pedagogical University,
Vinnytsia, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3033-1666>

П. В. Слотюк. Вплив маєткового театру С. Потоцького на формування культурного простору Тульчина (кінець XVIII–XIX і поч. XX ст.)

На основі аналізу попередніх публікацій з'ясовано роль і значення маєткового театру С. Потоцького в процесі формування театрального й культурного простору Тульчина в кінці XVIII — XIX і поч. XX ст. Досліджено його історичну еволюцію, наголошено на активній участі сімейства Потоцьких у реалізації ідеї театру як соціокультурного конструкта в середовищі міста, акцентовано на впливові польської та європейської культури на розвиток українського театрального мистецтва й відображення його не тільки в діяльності маєткового театру графа Потоцького, але й Тульчинського міського театру, що діяв наприкінці XIX і поч. XX ст., Тульчинського аматорського театру (1922 р.), Тульчинського народного театру (1970 р.), Тульчинського фахового коледжу культури, заснованого в 30-ті рр. XX ст., а також організації міжнародного фестивалю оперної музики “OperaFest Tulchyn”, який щорічно проводиться на території палацу Потоцьких із 2017 р. Отже, ідея театру Потоцьких, якщо й була спочатку продовженням традиції «батьківських домів» одних з найбагатших магнатів Речі Посполитої, однак у подальшому стала феноменом, який не тільки привніс елементи європейського театрального досвіду в культурне середовище Тульчина, але й розпочав це середовище формувати.

Ключові слова: *культура, маєтковий театр, Тульчин, С. Потоцький, мистецтво, традиції, польсько-українські взаємовпливи, фестиваль.*

P. Slotiuk. The influence of S. Potocki's manor theatre on the formation of the cultural space of Tulchyn (late XVIII — XIX and early XX centuries)

The purpose of the article is to clarify the influence of S. Potocki's manor theatre on the formation of the theatrical and cultural space of Tulchyn.

The methodology is based on the principle of historicism, objectivity, critical rethinking of scientific

publications and archival materials. In the research process, both general scientific (analysis, synthesis, comparison, generalization) and special methods of historical analysis were applied.

The scientific novelty of the study lies in revealing the influence of the Potocki's manor theatre on the development of amateur theatrical art in Tulchyn and the formation of the city's cultural space in the XVIII and XIX centuries.

The results. The study shows the important role of Potocki's initiative to create a private theatre in Tulchyn, its significance in shaping the city's theatrical environment, as well as the influence of Polish and European musical, dramatic and opera art on the development of local theatrical traditions and the formation of cultural interests of local residents. With the appearance in 1787 of the Potocki manor theatre in Tulchyn, the process of forming a stable local theatrical tradition began, which was not interrupted either in the XIX or XX centuries. However, the tradition that was formed in the conditions of the Polish Commonwealth cannot be identified exclusively with the influence of only Polish theatrical experience, Polish dramaturgy and Polish culture on the development of Ukrainian theater. Such influence undoubtedly took place, but it was not decisive. Of decisive importance was European theatrical culture, which, thanks to the Polish initiative (in our case, Count Stanisław Felix Potocki), was introduced into the Ukrainian cultural space, in which his name is still invisibly present today. The importance of studying the theatrical experience of the past lies in the need to revive stable theatrical traditions in Ukraine, which were interrupted by numerous bans during the Romanov Empire, repressions by the Soviet authorities, and the long-term dominance of “Soviet” thinking among the power structures of independent Ukraine. This will stimulate changes on the periphery of the Ukrainian cultural area, and help involve a wide range of the public in this process, primarily composers, art historians, playwrights, representatives of local government, local

media, etc. The problem of increasing attention to the completion of the restoration of the Potocki Palace and the creation of a regional center for cultural initiatives on the basis of Tulchyn College of Culture, which is currently located in its premises, and the improvement of the skills of cultural and artistic personnel with the further formation of a cultural space as a model for the future cultural development of the region remains important.

Keywords: *culture, manor theater, Tulchyn, S. Potocki, art, traditions, Polish-Ukrainian mutual influences, festival.*

Актуальність проблеми полягає в необхідності вивчення й поширення театрального досвіду минулого задля відродження сталих театральних традицій як в Україні, так і на периферії українського культурного ареалу.

Постановка проблеми. Можна впевнено стверджувати, що культурні традиції Тульчина, започатковані графом Потоцьким, знайшли своє продовження не тільки у XVIII, XIX, але й у XX ст. Цього могло й не статися, коли б на теренах Поділля не існувало музичних, пісеньних чи театральних традицій, які створювали підґрунтя для культурного розвитку цих територій (Кушка, 2020, с. 13). З іншого боку, «серед польських та українських сучасних досліджень з історії театру, — як стверджує М. Гарбузюк, — відсутні спроби здійснити комплексний аналіз такої важливої компоненти міжнаціонального діалогу, як стратегія репрезентації образів історичного “сусіда” — проблема, яка заважає поглибленій співпраці в галузі культури і театру між Україною та Польщею (Гарбузюк, 2018, с. 8). І хоча пропонуване дослідження не охоплює

комплексно тему «репрезентації образів» України в польському театральному дискурсі (маєтковий театр Потоцького ніколи в ньому участі не брав, хоча в його репертуарі були твори й польських авторів), все ж поява такого феномену на теренах Тульчина стала важливою віхою в започаткуванні спільних театральних традицій, суголосних з образом держави, яка ще не так давно була спільною для обох народів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У різні періоди історію маєткового театру Потоцького вивчали М. Антошко, Т. Чубіна, О. Волосатих, Н. Кушка, О. Лобко та інші автори, чий інтерес був спрямований на виявлення невідомих сторінок його історичної еволюції.

Фундаментальні праці Р. Пилипчука й М. Гарбузюк дозволили виокремити цю проблему з контексту суто історичного аналізу й спробувати описати її, використовуючи теоретичні та культурологічні напрацювання авторів.

Важливим джерелом інформації стала польська наукова та мемуарна література, серед якої особливе місце належить публікаціям Р. Соболя (Sobol, 1966), А. Чартковського (Czartkowski, 1925), а також спогадам А. Нарушевича (Naruszewicz, 1787), Я. Немцевіча (Niemcewicz, 1787), французького письменника Лагарда та ін.

Унікальність маєткового театру Потоцьких підтверджується кресленнями й картою забудови палацу з автографом Софії Потоцької, копія якого зберігається в Музеї книги Тульчинського коледжу культури. Окремим фрагментом цього креслення є фасад театру, відкритий 19 травня

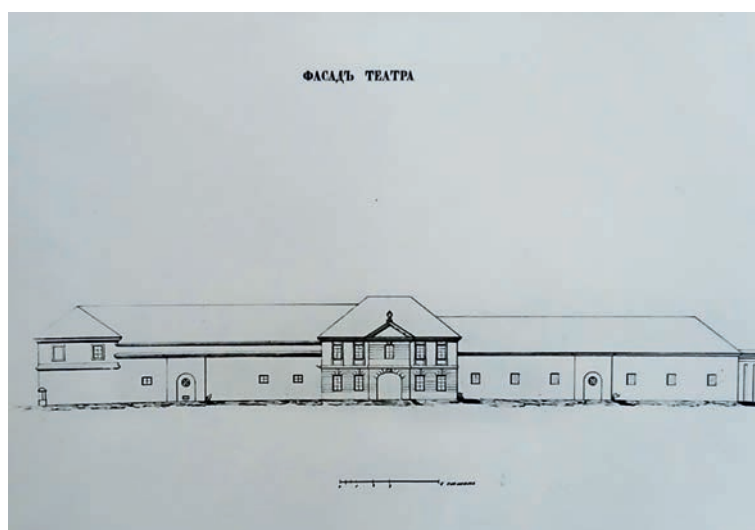


Рис. 1. Фрагмент креслення фасаду театру Потоцьких у Тульчині.



Рис. 2. Залишки фасаду театру Потоцьких у Тульчині. Фото 2025 р.

1787 р., залишки центральної частини якого збереглися до наших днів (Рис. 1, 2).

Мета статті — з'ясування ролі й значення маєткового театру С. Потоцького в процесі формування театрального та культурного простору Тульчина.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тульчин кінця XVIII і середини XIX ст. був невеликим містечком, але достатньо відомим у тодішніх політичних, мистецьких та інтелектуальних колах як України, Польщі, так і Європи загалом. Усе це стало можливим завдяки діяльності графа Станіслава Фелікса Потоцького, який не тільки розумівся на високому мистецтві, знався з багатьма талановитими майстрами музики, живопису та архітектури, але й мав витончений смак, романтичний характер і величезні статки, що дозволяло йому реалізовувати ті культурні ініціативи, які й досі вражають своїм розмахом і новаторськими підходами. Потоцький створив художню галерею з роботами відомих європейських майстрів, бібліотеку із 17 тис. примірників творів світової літератури. Йому належала друкарня, нумізматичний кабінет і майстерня художньо-прикладного мистецтва, у якій працювали гончарі, вишивальниці, різьбярі. За його ініціативи був розбудований парк “La Roche” («Хороший») в Тульчині і знаменита Софіївка в Умані.

Одним із унікальних і не менш значущих проєктів став маєтковий театр у Тульчині, який офіційно відкрився з приїздом короля Речі Посполитої Станіслава Августа Понятовського 19 травня 1787 р. Труп театру нараховувала

понад 100 акторів, до якої входили музиканти, вокалісти, танцюристи, виконавці драматичних ролей. Тут виступали артисти-аматори, ставилися музичні вистави та опери. Театр мав свій оркестр і балетну труп. Для успішного його функціонування Потоцький створив найбільшу в Речі Посполитій музично-драматичну школу. Зважаючи на те, що театр у Тульчині існував (за деякими твердженнями з 1780 р.) ще до завершення будівництва основного палацу і офіційного відкриття спеціалізованого театрального приміщення, то з'явитися він міг раніше 1780 р.

Описуючи цю подію, дослідники мало звертають увагу на те, що до неї йшли майже сім років. Коли б театральної трупи не було і вона не займалася тим, чим мала займатися, королю нічого було б показувати. Що ж відбувається впродовж цих семи років? А в цей період ведуть не тільки будівництво, але й займаються ретельним відбором акторів та їх навчанням. Ферарі (Федір Ковальчук із Копіївки) не міг би керувати оркестром у травні 1787 р., коли б не завершив навчання в Неаполі. А воно, ймовірно, було тривалим, адже необхідного музичного досвіду він не мав, навіть якщо допустити, що хлопець пройшов тривале навчання в школі Потоцького. Залишається загадкою й те, хто першим висловив ідею будівництва театру в Тульчині? Ініціаторкою створення театру могла бути й Жозефіна, знайома з традиціями Дукленського театру (Sobol, 1966, s. 189–222). Окрім того, жінка розумілася на музиці й живописі, яким активно займалася, мала непогану домашню освіту та витончений смак. Усе це вказувало на

її неабиякі здібності, творчу натуру й захоплення мистецтвом. До того ж задовго до відкриття Тульчинського театру, з 1761 по 1773 рр., функціонував театр у Христополі, який уже мав балетну та оперну трупи (Пилипчук, 2019, с. 120, 129). Зважаючи на те, що в 1782 р. був побудований Тульчинський палац і Потоцькі переїхали до Тульчина, то бодай частину цього колективу могли забрати із собою. Та й дата припинення діяльності Христопільського театру майже співпадає з датою початку будівництва палацового комплексу в Тульчині.

Новостворений Тульчинський театр, як і Христопільський, також здебільшого був оперним. Тому й будували його за таким же зразком. До того ж ідея театру була далеко не новою. Можна погодитися з думкою, що це була усталена традиція магнатських дворів і театр мали не лише Потоцькі. Та й платити в них було чим. Однак оригінальність театру в тому, що, перебуваючи під впливом європейської театральної культури, Потоцькі зуміли зробити його частиною власного бренду й таким чином привернути увагу багатьох діячів культури та мистецтва того часу до Тульчина. Те, що в середовищі української шляхти такі традиції зародилися дещо пізніше, пояснюється тим, що її інтеграція в культурне середовище Речі Посполитої відбувалася шляхом ополячування й поступовою втратою національної ідентичності, перерваної трьома поділами Польщі та ліквідацією республіки. Уже напередодні й під час війни Хмельницького в першій половині XVII ст. православне дворянство окатоличилося так, що лише деякі дворянські роди сповідували православ'я, але й вони становили мізерну меншість серед місцевої шляхти. На Поділлі таких родів практично не існувало (Антонович, 1871, с. 11).

Слід пам'ятати, що Річ Посполита була не лише державою поляків і за такими ж правилами, як і поляки, жило й українське населення. Однак польська шляхта від самого початку привласнила ідею спільної держави і ні про яку рівність з українцями чути не бажала. Ситуація погіршувалася й тим, що українці не мали свого державного проєкту, який міг стати альтернативою польському, через що втратили можливість впливати на характер політичного дискурсу

в Речі Посполитій. Не забуваймо, що поляки запозичували культурний і політичний досвід у своїх європейських сусідів тоді, коли українцям нічого не залишалось, як переймати його в поляків. Тим більше, що «безплідні зусилля козацьких воєн вичерпали на довгий час сили нації і опізнили її духовний розвиток» (Пилипчук, 2019, с. 126). Культурні взаємовпливи зрівнялися лише тоді, коли «на середину XIX ст. на Правобережжі динамічно почала набувати сили тенденція до зникнення великих латифундій» (Лобко, 2008, с. 35) та їх власників. Це руйнувало монолітні магнатські родини й те, що їх раніше об'єднувало.

У XVIII ст. театральна культура в Україні формувалась не тільки завдяки польському впливу. Польська драматургія мала колосальне значення для розвитку україно-польських культурних взаємин і театрального досвіду, який став найяскравішою формою творчого самовираження в ті часи. Кажуть, що найбільший розквіт театру Потоцького відбувся в період з 1780 по 1790 рр., а після смерті графа в травні 1805 р. театр занепадає. Не вщухають дискусії і щодо проблеми його виникнення. Для прикладу, Т. Чубіна у своєму дослідженні стверджує, що Тульчинський театр був остаточно побудований у 1782 р. і у своєму розвитку пройшов два етапи: від 1782-го по 1798 рр. та з 1798 по 1805 рр. (Чубіна, 2008, с. 124, 126, 127). На її думку, особливий поштовх він отримав з появою в Тульчині режисера Антонія Жмієвського. Жмієвський, розпочавши свою театральну діяльність у Варшаві й Житомирі (1797 р.), через рік організував «перший на Поділлі постійний театр, який упродовж двох років діяв у Кам'янцю-Подільському» (Волосатих, 2011, с. 103). Авторка пише, що А. Жмієвський з'явився в Тульчині в 1799 р. і працював режисером театру Потоцького, аж до смерті графа. У його театральних постановках «брали участь як вільнонаймані, так і професійні актори», а також «аристократи-аматори». Відвідування театру було безкоштовним, «а основу репертуару складали музично-драматичні твори» переважно французьких, італійських і польських авторів (Волосатих, 2011, с. 104). По закінченню діяльності А. Жмієвського в Тульчині, «костюми і театральна бібліотека були

передані йому у подарунок» і він їх успішно вивіз до Житомира (Волосатих, 2011, с. 104). Однак у 1787 р. у Тульчині уже було побудоване й офіційно відкрите нове приміщення театру, який до того часу вже існував. У 1805 р. театр припинив свою діяльність. Та це не завадило театральним традиціям, започаткованих Потоцьким, закріпитися в структурі культурних інтересів містян, які не могли в інший спосіб дозволити собі подібну «забаву», хоча й прагнули долучитися до неї, принаймні як глядачі. Театр міг продовжити працювати й надалі. Відомо, що після смерті Потоцького та тривалої боротьби за спадок, маєток у Тульчині разом з театром успадкував син Софії Потоцької Мечислав (1799–1878) і почав самостійно ним управляти. Однак майже 15 років власницею всіх цих багатств залишалася Софія. У цей період маєток не переставав бути осередком мистецтва й культури. Та як тільки Мечислав розпочав керувати маєтком (сталось це в 1820 р.), багато що змінилося. У жовтні 1825 р. він бере шлюб з Дельфінією Комар (1807–1877). Відома своїми дружніми зв'язками з Фредериком Шопеном, Юліушем Словацьким, Адамом Міцкевичем та багатьма іншими творчими особистостями того часу Дельфінія продовжила оберігати традиції Тульчинського двору, частково призупинивши його подальшу культурну деградацію. Її часто називали «музою польського романтизму», і така оцінка була цілком заслуженою. Та після розлучення Дельфінії з Мечиславом у 1843 р. і від'їзду її до Києва, Тульчин поступово втрачає статус європейського культурного містечка й перестає виконувати ту роль, яка була визначена йому Станіславом Потоцьким ще за його життя. Після заволодіння Мечиславом Тульчинським ключем (у 1845 р.) ці процеси стрімко почали наростати. Значною мірою їм сприяло й польське повстання 1830–1831 рр., у якому М. Потоцький взяв активну участь на стороні польського спротиву. Осівши в Парижі, він вивіз найцінніше, що було в палаці, і з цього моменту маєток обезлюднює. Як пише Т. Чубіна, після таких драматичних подій палац було конфісковано й передано Удільному відомству (Чубіна, 2010, с. 154). Відтоді почався поступовий його занепад, прискорений хвилею репресій, особливо після другого польського повстан-

ня 1863–1864 рр. (Чубіна, 2010, с. 154). Мечислав Потоцький у той час уже перебував у Парижі, а палац, який з 12 травня 1866 р. орендував дійсний статський радник А. Абаза, вирішив продати своїй племінниці Марії Строгановій (Лобко, 2008, с. 18). На цьому не завершилася історія резиденції Потоцьких і того внеску, який посприяв розвитку Тульчина як мистецького, так і культурного центру Поділля. Культурний і театральний простір міста продовжував розширюватися. Але відбувалося це не лише під впливом польської культури. Те, що «поляки виступали тут ініціаторами організації перших театральних вистав» (Антошко, 2018, с. 241), не заперчується ніким, як і роль Жмієвського в професіоналізації Тульчинського маєткового театру. Однак твердження, що саме «завдяки зусиллям А. Жмієвського і Я. Н. Камінського... з'явилися перші в регіоні спеціалізовані театральні приміщення, які стали... поштовхом для розбудови даної сфери культурно-мистецького життя», а в подальшому сприяли появі «українських театральних труп» (Антошко, 2018, с. 240, 241), не зовсім правильне. Ніхто не піддає сумніву роль А. Жмієвського, як і Я. Камінського в організації театру в Кам'янці. Високо відгукується про польський вплив на формування українського театру і Р. Пилипчук (Пилипчук, 2019), з думкою якого погоджується і Т. Чубіна (Чубіна, 2008, с. 123). Цій проблемі присвячена й монографія М. Гарбузюк (Гарбузюк, 2018). Однак спеціалізовані театральні приміщення вперше в регіоні з'явилися не в Кам'янці, а в Тульчині, й проіснували там, принаймні, до середини XIX ст., тоді коли Кам'янець-Подільський театр був відкритий лише через 11 років після Тульчинського — 22 вересня 1798 р. Та й культурна традиція, започаткована Потоцьким, перерваною не була і в другій половині XIX ст.

У 1814–1815 рр. із Європи на Поділля повертається друга російська армія під командуванням П. Вітгенштейна, штаб якої розміщувався в Тульчині. Зважаючи на те, що в місті з'явилася велика кількість офіцерського складу, який прибув сюди зі своїми сім'ями, можна припустити, що виникла гостра потреба в закладах, де можна було проводити час, зустрічатися, обговорювати новини, ділитися думками, демонструвати себе

в середовищі як місцевої, так і військової знаті, задовольняючи культурні потреби не гірше того, що вони бачили в Європі чи С.-Петербурзі. Театр був найкращим місцем для такої комунікації. Приміщення театру в маєтку Потоцького могло використовуватися саме із цією метою до моменту, поки його спадкоємці, із середин XIX ст., не почали активно його ділити.

Волею долі театральну традицію, у момент, коли культурне життя в місті начебто затухало, підхопив Тульчинський міський театр Пташинського. Сталося це наприкінці XIX ст., коли настав «золотий вік українського театру». Міський театр знаходився в центрі міста у двоповерховому приміщенні, яке сьогодні належить Тульчинському коледжу культури по вул. Леонтовича. Власник цього будинку й дата його за будови невідомі. Будівля могла бути зведеною ще за часів Потоцького, однак документальних підтверджень цьому поки що не знайдено. До 30–40-х рр. XIX ст. про нього майже не згадують. Та й українського театру на початку XIX ст. не існувало. Правда, є припущення, що в будівлі могло розміщуватися єврейське жіноче училище, засноване в 1867 р. Це цілком ймовірно, зважаючи, що Тульчин у цей період був одним із центрів хасидизму і більшість євреїв, які тут проживали, вважали себе хасидами. На домінування єврейського населення в межах міської забудови вказує і А. Губаль, стверджуючи, що ще

з XVIII ст. тут існував «впливовий єврейський штедл», який в Україні посідав 17 місце (Губаль, 2023, с. 8, 9). За іншою версією, у 80–90 рр. XIX ст. цей будинок придбав місцевий комерц Авербух і віддав в оренду місцевому театру. Як він ним заволодів, ми не знаємо, як не знаємо, ким і коли заснований сам театр. У народі його називали театром Пташинського. Можливо, Пташинський і був його засновником та режисером. Уважається, що театр Пташинського — це другий тульчинський театр після маєткового театру Потоцького, хоча деякі дослідники стверджують, що ще до Потоцького в містечку функціонував єврейський театр та існували місцеві театральні традиції (Губаль, 2023, с. 9). Місцеві традиції, можливо, й існували, та чи можна їх назвати театральними? Інституалізація театального життя в Україні розпочинається на початку XIX ст. Популярною жанровою моделлю театралізованих постановок була тоді малоросійська опера та водевіль. А от «40-і і 50-і рр. XIX ст. не стали продуктивними для української драматургії» (Пилипчук, 2019, с. 149). Не були вони продуктивними й для драматургії єврейської. Єврейська тема увійшла в українську літературу та театр у 80–90 рр. XIX ст. У цей же період розпочав свою творчу роботу й Тульчинський міський театр. Характерною особливістю цього періоду було те, що український театр



Рис. 3. Афіші Тульчинського міського театру Пташинського. Тульчин, 1890 р.

розвивався з периферійних повітових містечок, яким і був на той час Тульчин. Афіші театру, що збереглися в колекції Івана Зелюка, датовані 8 і 11 листопадом 1890 р., підтверджують це (Рис. 3), як і фото трупи театру, зроблене в 1903 р. (Рис. 4).

Свою діяльність міський театр, імовірно, завершив під час революції 1917 р. Невідомо, хто перебував у цій будівлі в період з 1917-го по 1927–28 рр. В умовах, коли в місті катастрофічно не вистачало приміщень для навчальних закладів, пустою ця будівля стояти не могла.



Рис. 4. Трупа Тульчинського театру Пташинського. Тульчин, 1903 р.



Рис. 5. Тульчинський народний театр. Сцена зі спектаклю «Богдан Хмельницький». У ролі Б. Хмельницького — режисер театру С. Грінзіцький. Тульчин, 1979 р. Фото з журналу «Соціалістична культура», № 5, 1979 р.

Наприкінці 1920-х її почали використовувати для підготовки політосвітніх (культурно-освітніх) працівників. Тоді ж театральні традиції Тульчина підхопив технікум політосвіти, а в подальшому — культурно-освітнє училище. Однак до появи самого технікуму ще в 1922 р. Б. Балабаном був створений театральний колектив, який у 1938 р. реорганізували в обласний пересувний театр ім. Леонтовича. Після війни театр відновив свою роботу під керівництвом викладача режисури Тульчинського технікуму політосвітніх працівників І. Самсонова.

Найбільш успішно театр працював у період, коли ним керував професійний режисер і художник П. Гордійчук, а 2 жовтня 1970 р. йому присвоїли звання народного.

У 1975 р. уже народний театр очолив талановитий режисер С. Грінзіцький. За час його керівництва театр славився постановками «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (Рис. 5.), «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого та іншими цікавими роботами.

Водночас із народним театром діяло режисерське відділення Тульчинського культурно-освітнього училища, студенти й викладачі якого відточували свою професійну майстерність і на його сцені.

Висновки. З появою в 1787 р. маєткового театру Потоцьких у Тульчині розпочався процес формування локального театального простору міста й усталеної театальної традиції, яка не була перерваною ні в XIX, ні у XX ст. Однак традицію, що формувалась в умовах Речі Посполитої, не можна ототожнювати виключно з впливом лише польського театального досвіду, польської драматургії та польської культури. Такий вплив беззаперечно мав місце, але він не був вирішальним. Вирішальне значення мала європейська театральна культура, яка, завдячуючи польській ініціативі (у нашому випадку — графу Станіславу Феліксу Потоцькому), була привнесена в український культурний простір, у якому й сьогодні незримо присутнє його ім'я. Тим більше, що на території маєтку, який він побудував, з 2017 р. щорічно проводиться міжнародний фестиваль оперної музики “OperaFest Tulchyn” як продовження традиції, започаткованої ще наприкінці XVIII ст.

Перспективи подальших досліджень визначаються необхідністю пошуку нових документальних свідчень про історію Тульчинського театру, переосмислення його мистецького досвіду й з метою поглиблення україно-польського культурного діалогу.

Список посилань

- Антонович, В. (Сост.) (1871). *Очерк состояния православной церкви в Юго-Западной России по актам (1650–1798)*. В университетской типографии. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000026192>
- Антошко, М. (2018). Театральне життя Подільського краю кінця XIX–початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 236–241. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147414>
- Волосатих, О. (2011). *Музична й театральна культура Поділля першої половини XIX ст. З історії музично-драматичного театру*, 103–114. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/436>
- Гарбузюк, М. (2018). *Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації* [монографія]. Простір-М.
- Кушка, Н. (2020). *Музична Вінниця*. ТОВ «Вінницька міська друкарня».
- Лобко, О. (2008). Еволюція маєткового комплексу графів Потоцьких (герб Пилява) у Правобережній Україні 1830–1917 рр. *Дух і літера*, 20, 13–46. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/4859>
- Пилипчук, Р. (2019). *Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)*. (О. Клековкін, Передм.). НВП «Видавництво НАН України»; Видавництво ЛНУ ім. І. Франка.
- Чубіна, Т. (2010). Тульчинський палац Потоцьких як осередок культурно-мистецького життя. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили, сер.: Історія*, 140(127), 149–157. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2010_140_127_29
- Чубіна, Т. Д. (2008). Театр Потоцьких у Тульчині: основні віхи. *Наукові праці Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Сер.: Історичні науки*, 83(70), 123–130. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2008_83_70_25
- Czartkowski, A. (1925). *Pan na Tulczyńie. Wspomnienia o Stanisławie-Szczęsnym Potockim, jego rodzinie i dworze*. Nakł. Wydawnictwa Polskiego.

- Губаль, А. (2023). Народний театр в аспекті педагогічної діяльності М. Д. Леонтовича у Тульчині. *ScienceRise: Pedagogical Education*, 6(57), 4–12. <http://doi.org/10.15587/2519-4984.2023.295546>
- Naruszewicz, A. (1787). *Dyaryusz Podrozy Nayiasnieyszego Stanisława Augusta Krola Polskiego Na Ukrainę I Bytnosci W Krakowie Aż Do Powrotu Do Warszawy Dnia. 22 lipca roku. W Drukarni P. Dufour.*
- Niemcewicz, J. (1858). *Pooze historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte.* A. Francke.
- Sobol, R. (1966). Z dziejów teatru Potockich w Tulczynie. *Pamiętnik Teatralny*, z. 1–4, 189–222.

References

- Antonovych, V. (Comp.) (1871). *An Essay on the State of the Orthodox Church in Southwestern Russia Based on Documents (1650–1798).* V universitetskoj tipografii. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000026192>. [In Russian].
- Antoshko, M. (2018). Theatrical life in the Podillia region in the late XIX and early XX centuries. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 236–241. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147414> [In Ukrainian].
- Volosatykh, O. (2011). *Musical and theatrical culture of Podillia in the first half of the XIX century. From the history of musical and dramatic theater*, 103–114. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/436> [In Ukrainian].
- Harbuziuk, M. (2018). *The image of Ukraine in Polish theatrical discourse of the XIX century: strategies and forms of representation* [monograph]. Prostir-M. [In Ukrainian].
- Kushka, N. (2020). *Musical Vinnytsia.* Tovarystvo z обмеzenoiu vidpovidalnistiu “Vinnytska miska drukarnia”. [In Ukrainian].
- Lobko, O. (2008). The evolution of the Potocki family estate (Pylava coat of arms) in Right-Bank Ukraine. *Dukh i litera*, 20, 13–46. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/4859> [In Ukrainian].
- Pylypchuk, R. (2019). *History of Ukrainian Theater (from its origins to the end of the 19th century).* (O. Klekovkin, For.). Naukovo-vyrobnyche pidpriemstvo “Vydavnytstvo «Naukova dumka» Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy”; Vydavnytstvo Lvivskoho natsionalnoho universytetu im. I. Franka. [In Ukrainian].
- Chubina, T. (2010). The Potocki Palace in Tulchyn as a Center of Cultural and Artistic Life. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly, ser.: Istoriia*, 140(127), 149–157. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2010_140_127_29 [In Ukrainian].
- Chubina, T. D. (2008). The Potocki Theatre in Tulchyn: Milestones. *Naukovi pratsi Mykolaivskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu im. Petra Mohyly kompleksu “Kyievo-Mohylianska akademiiia”.* Ser.: *Istorychni nauky*, 83(70), 123–130. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdui_2008_83_70_25 [In Ukrainian].
- Czartkowski, A. (1925). *Pan na Tulczynie. Wspomnienia o Stanisławie-Szczęsnym Potockim, jego rodzinie i dworze.* Nakł. Wydawnictwa Polskiego. [In Polish].
- Gubal, A. (2023). National theater in the aspect of M. D. Leontovych’s pedagogical activity in Tulchyn. *ScienceRise: Pedagogical Education*, 6(57), 4–12. <http://doi.org/10.15587/2519-4984.2023.295546> [In English].
- Naruszewicz, A. (1787). *Dyaryusz Podrozy Nayiasnieyszego Stanisława Augusta Krola Polskiego Na Ukrainę I Bytnosci W Krakowie Aż Do Powrotu Do Warszawy Dnia. 22 lipca roku. W Drukarni P. Dufour.* [In Polish].
- Niemcewicz, J. (1858). *Pooze historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte.* A. Francke. [In Polish].
- Sobol, R. (1966). Z dziejów teatru Potockich w Tulczynie. *Pamiętnik Teatralny*, z. 1–4, 189–222. [In Polish].

.....

П. В. Слотюк

кандидат історичних наук, доцент,
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

.....

P. Slotiuk

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University,
Vinnytsia, Ukraine

Отримано: 19.09.2025
Прийнято до друку: 10.10.2025
Опубліковано: 25.12.2025

УКРАЇНСЬКЕ КІНО НА МІЖНАРОДНИХ КІНОФЕСТИВАЛЯХ: ЗВОРОТНІЙ АСПЕКТ «М'ЯКОЇ СИЛИ»

О. О. Вербін

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

O. Verbin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6350-8184>

О. О. Вербін. Українське кіно на міжнародних кінофестивалях: зворотній аспект «м'якої сили»

У фокусі розвідки — українське фестивальне кіно 2014–2022 рр., його жанрово-стилістична палітра та провідні образи маркери. У роботі застосовано культурологічну методологію дослідження, що поєднує імагологічний, дискурсивний, порівняльний методи з прийомами образно-стилістичного та елементами кількісного аналізу. Дослідження встановлює, що воєнні й кримінальні теми виступають як основні при відборі українських кінофільмів на провідні міжнародні фестивалі. Зазначено, що зосередження на питаннях війни й травми демонструє Україну в одномірній площині, створюючи ризики до зворотного ефекту «м'якої сили». Стаття артикулює рекомендації щодо розширення тематичного та жанрового діапазону, задля перетворення українського кіно на ефективний інструмент культурної дипломатії та диверсифікації уявлень заходу про Україну.

Ключові слова: культурологія, світова культура, м'яка сила, імідж, імагологія, кінофестиваль, образ України, кінематограф.

O. Verbin. Ukrainian cinema at international film festivals: the other aspect of soft power

The relevance of the article. The study focuses on Ukrainian festival cinema from 2014 to 2022, its genre-stylistic palette, and its leading image-markers. It analyses works by S. Loznitsa, V. Vasyanovych, N. Vorozhbyt, M. Slaboshpytskiy, O. Sentsov, M. Nakonechnyi, N. Aliiev, M. Nikitiuk, among others.

The purpose of the article. The research aims to identify dominant themes and representative markers that shape the image of Ukraine on the international stage.

The methodology. The study employs a cultural studies framework that combines imagological, discursive, and comparative methods with figurative-stylistic techniques and elements of quantitative analysis.

The results. The genre and stylistic features of Ukrainian festival cinema are outlined. It is established that films presented at international festivals demonstrate both the continuity of Ukrainian poetic cinema traditions

and alternative approaches (reduction of verbal exposition, recourse to classical American genres such as the road movie, extensive use of non-linear dramaturgy, and techniques of detached or amateur-like filming, among others). The representation of Ukraine and Ukrainians at international film festivals (2014–2022) is shown to function as a means of inscribing historical memory and trauma while simultaneously posing risks of eroding “soft power” and inducing emotional fatigue among Western audiences due to the persistent flow of wartime narratives about Ukraine. The paper notes that greater narrative diversity can convert isolated successes of Ukrainian films into a sustained cultural advantage and help counter negative stereotypes about Ukraine and Ukrainians.

The scientific novelty. For the first time, Ukrainian cinema showcased at leading film forums is systematically categorized and analyzed, with key stylistic choices and image-markers elucidated.

The practical significance. The findings can be applied in further research in cultural studies and film studies, as well as in the development of cultural policy and the activities of cultural funds and institutions engaged in monitoring and shaping Ukraine's image in global media. The plots and visual motifs identified in the article enable film institutions to pre-emptively recognize trauma-centric patterns that risk narrowing the country's image to a stable imagotype of “the enemy.”

Keywords: cultural studies; global culture; soft power; image; film festival; imagology; image of Ukraine; cinema.

Актуальність теми дослідження. Від здобуття незалежності в 1991 р. і до сьогодні українське кіно еволюціонувало від маргінального явища до помітного учасника міжнародних кінофестивалів. Така ситуація свідчить як про культурний потенціал країни, так і про комунікацію зі світовою аудиторією засобами, що можуть розповісти про трагедії та сучасні геополітичні виклики українського суспільства. Саме тому набуває актуальності осмислення кінодоробку в контексті саморепрезентації країни на міжнародній арені.

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

Постановка проблеми. Повномасштабне вторгнення загострює проблему подолання шкідливих стереотипів про Україну як частини Росії. Обраний вектор дослідження дозволить виявити, як саме представлена Україна через фестивальне кіно, які жанрово-стилістичні та образи-маркери формують її імідж.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Фестивальне кіно, зазвичай, відображається в критичних нарисах, оглядах, але в науковому дискурсі трапляється переважно в публікаціях, присвячених проблемам культурної дипломатії, національного брендингу, національної ідентичності. Серед нечисленних наукових публікацій на тему фестивального кіно відмітимо статтю Р. Комар та Є. Солових «Кінофестиваль як інструмент “м’якої сили” культурної дипломатії у міжнародних відносинах» (Комар & Солових, 2020). Автори розглядають міжнародні кінофестивалі як простір для формування культурних контактів та розвитку економічних взаємин.

Інший підхід спостерігається в роботі Л. Новохатько та В. Снопкової «Ключові тенденції та досягнення бренду українського кіно після повномасштабного російського вторгнення», де фестивальне кіно виступає маркером національного бренду в умовах воєнного стану. Автори зазначають, що «бренд — це не сукупність аудіовізуальних творів, а загальна філософія, яка визначає мету, сутність та напрямок розвитку української кіноіндустрії» (Новохатько & Снопкова, 2023, с. 86).

У праці Ю. Василюк формується база українських кіноперемог на міжнародних майданчиках (Василюк, 2018, с. 190–191). Перелік робіт, окрім фіксації успіху, демонструє поступову вагу українського ринку на міжнародному аудіовізуальному полі.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що проблематика, пов’язана з репрезентацією України на кінофестивалях, висвітлена вкрай фрагментарно і потребує глибшого дослідження, зокрема в імагологічній та культурологічній площинах.

Мета статті — проаналізувати українські кінострічки, представлені на популярних кінофестивалях (Канни, Венеція, Санденс, Берлінале) в період з 2014 по 2024 рр., визначити провідні жанрово-стилістичні ознаки та образи-маркери

України, що можуть формувати імідж держави через міжнародні кіно-події.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розгляд українського кінематографічного доробку на світових кінофестивалях потребує звернення до теорії «м’якої сили» Дж. Ная. Згідно з його концепцією, країна може створювати позитивний імідж на міжнародній арені, використовуючи не тільки «жорстку силу» у вигляді економіки чи військового арсеналу, а й привабливість своїх культури та цінностей (Nye, 2004, р. 10). Успіх використання культурної дипломатії залежить від багатьох аспектів, зокрема від переконливості ілюстрацій про свою історію через культуру, тому міжнародні кінофестивалі є ідеальною платформою для цього (там само, р. 5).

Підтримує цю теорію й робота С. Анхольта «Конкурентна ідентичність. Новий бренд-менеджмент для країн, міст та регіонів», у якій йдеться про формування іміджу країни через сукупність культурних, соціальних та економічних проявів (Anholt, 2007). Участь аудіовізуальних творів у кінофестивалях — наче пазли, що конструюють єдину картину, пропонуючи автентичний погляд на життя держави. На думку вченого, обидва концепти можуть добре працювати, коли країна, на кшталт, Таїланду в популярному серіалі «Білий лотос», транслює привабливі сюжети та образи через кінематограф — тропічні пейзажі, розкішні курорти, атмосфера невимушеності, що мотивують глядачів дізнаватися більше про культуру країни, збагачують економіку через туристичні подорожі (там само, р. 88–91). Однак в українському кейсі, де основним джерелом рефлексії є екранізація воєнної трагедії, домінування цих картин на міжнародних фестивалях ставить питання про зворотний ефект. Чи може «м’яка сила» втрачати свою мету, коли замість привабливості викликає лише співчуття? Для відповіді на це питання доцільно звернутися до праць дослідників, які окреслюють ризики такого позиціонування.

П. Лазарсфельд та Р. Мертоно в праці «Масова комунікація, народний смак та організована соціальна дія» описують термін під назвою «дисфункція наркотизації», підкреслюючи, що надмірне споживання медійного контенту масовою

аудиторію, навіть за умов, що ця інформація є актуальною для соціуму, замість мобілізації аудиторії призводить до протилежного ефекту — пасивності. Перенасиченість проблемними повідомленнями, на кшталт новини про війну, епідемії смертельної хвороби, можуть паралізувати волю реципієнта до дії (Lazarsfeld & Merton, 1948, p. 105). Риторика України, що базується на постійному «нагадуванні» про війну, може перенавантажувати світову аудиторію трагічним змістом, замість того, щоб спонукати до глибшого розуміння культури України. Подібні підходи спіткає ризик «наркотизувати» західного глядача, закріплюючи стереотип про Україну як поле бою, а українців — як вічностраждаючу націю, що призведе до помилки у відтворенні концепту «м'якої сили».

Корелює з цією концепцією й термін «втома від співчуття», що був уведений американськими соціологами К. Кіннік, Д. Кругманом та Г. Кемероном. Автори зазначають, що безперервна експозиція страждань виснажує емпатію глядачів, змушуючи їх відсторонюватися від теми (Kinnick, Krugman & Cameron, 1996, p. 689). Отже, можна припустити, що на четвертий рік війни, коли світові ЗМІ потерпають від надлишків військово-орієнтованого контенту з України,

первинна солідарність з часом може призвести до знечуження. Для глибшого розуміння цього процесу доцільно проаналізувати українські стрічки, що брали участь у ключових кінематографічних фестивалях у 2014–2024 рр. Зокрема:

Кінофестиваль у Каннах, одна з найвідоміших подій кінематографічного сезону, лакмусовий папірець сучасної індустрії, де новаторські експерименти поєднуються з високобюджетними стрічками. Українські фільми неодноразово брали участь у межах конкурсної та позаконкурсної програми, що завжди викликає певний резонанс у пресі. За часи існування незалежної України фестиваль прийняв 16 кінострічок українського виробництва (документальні та ігрові, повнометражні та короткометражні). Зокрема, після початку гібридної війни на сході України до сьогодні, в Каннських секціях взяло участь 12 фільмів¹, що представляє 75% від загальної кількості (Табл. 1).

У період, що розглядається, тема війни стає однією з провідних у творчості українських режисерів, кожен з яких пропонує власний «особливий погляд» на події Революції Гідності, АТО, повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Серед них — документальна стрічка «Майдан» С. Лозниці, фільм-хроніка, що фіксує

Табл. 1.

Каннський кінофестиваль

Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Майдан», С. Лозниця	2014	Документальне	Хроніка протестів на Майдані 2013–2014 рр.
«Плем'я», М. Слабошпицький	2014	Ігрове	Життя в інтернаті для глухих, кримінал, боротьба за виживання.
«Лагідна», С. Лозниця	2017	Ігрове	Пошук чоловіка, звинуваченого в кримінальній злочинності.
«Донбас», С. Лозниця	2018	Ігрове	Хаос і насильство війни на Донбасі через абсурдні й трагічні епізоди.
«Додому», Н. Алієв	2019	Ігрове	Повернення кримського татарина додому з тілом сина на фоні анексії Криму, конфлікт поколінь.
«Бабин Яр. Контекст», С. Лозниця	2021	Документальне	Історичне дослідження трагедії Бабиного Яру в контексті війни.
«Бачення метелика», М. Наконечний	2022	Ігрове	Жінка-аеророзвідниця повертається з полону, долаючи травми війни.
«Памфір», Д. Сухолиткий-Собчук	2022	Ігрове	Колишній контрабандист повертається додому, зіткнувшись із новим кримінальним угрупованням.

1. Стрічки «Іній» Ш. Бартас, «Гірська жінка: на війні» Б. Ерлінгссон, «Анна» Д. Беренсон, «Ольга» Е. Гарппа — є роботами закордонних режисерів у копродукції з Україною, тому в аналізі використані не будуть.

зимові протести в Києві, зображаючи боротьбу проти режиму Януковича, політичний конфлікт із насильницькими проявами. У наступній своїй стрічці «Донбас» режисер продовжує хронологію подій: трагічні епізоди, хаос війни на окупованих територіях. Режисер ретранслює реальні події, що були зафіксовані в медіа або розказані місцевими жителями.

Обидві картини утворюють своєрідний диптих, у якому послідовно подаються два переломні моменти української історії: Революція гідності та АТО. Перша картина пропонує погляд на український народ, який вершить історію. Операторська робота не тільки використовує метод спостереження, а й створює візуальну метафору живого організму, який має голос та силу. Відкриваючий кадр, в якому українці стоять стіною, радісно співаючи гімн України, надає відповідь на всі можливі запитання — що сталося, чому, навіщо (Іл. 1). Фінал фільму повторює візуальний образ «української стіни», але тепер у темряві, із запаленими ліхтариками на телефонах та лампадками, на знак шани та прощання із загиблими. Кадр побудований дзеркально до відкриваючого: своєрідне рондо, з усвідомленням шляху, який відбувався через сльози, втрати, барикади, вибухи та молитви (Іл. 2).

У фільмі «Донбас» режисер будує сценарій на матеріалах, що поширювались у соцмережах у 2014 р. під час окупації Донецької області. Драматургія картини варіюється між абсурдистськими сюжетами з акторами масовки, що поширюють проросійські наративи, до драматичного зображення полоненого українського добровольця, над яким знущаються жителі Донбасу. Естетика фільму надає аматорським відео кінематографічної довершеності: композиція зважена, камера не тремтить, багато сцен зняті довгими планами з чіткою геометрією простору. За допомогою гіперболізації образів «ополченців», виразної акторської гри зображена реальність виглядає як фарс.

Серед фільмів, знятих за мотивами реальних подій, — «Бачення метелика» М. Наконечного, що змальовує життя розвідниці, яка повернулась з російського полону під час воєнних подій на сході України. В опосередкований спосіб про російсько-українську війну розповідає й стрічка

«Додому» Н. Алієва, що порушує питання анексії Криму, виводячи на перший план біль кримськотатарської спільноти. Замикає «військовий цикл» фільм С. Лозниці «Бабин Яр. Контекст», що викриває жахи Другої світової війни, зокрема масований розстріл євреїв під Києвом.

Сюжети, що розвиваються паралельно до воєнних конфліктів, — кримінальні історії. Образи, які закріплюють за українцями, — потенційно-небезпечні. Одним із яскравих прикладів є «Плем'я» М. Слабошпицького — драма в інтернаті для людей з вадами слуху зосереджена на образах жорсткого світу кримінальних угруповань та боротьби за владу. Картина постає як візуальна концепція тоталітарного простору, де вербальні засоби виразності повністю відсутні. На відміну від фільму «У ритмі серця» С. Хедер, що також досліджує проблеми людей із вадами слуху, глядач фільму «Плем'я» не отримує субтитрів, але отримує кінематографічний досвід, у якому розуміння сенсу відбувається шляхом зчитування міміки, експресії жестів, просторового розміщення героїв картини. Фільм перегукується з теорією афективного зображення Ж. Делеза, де зміст сцени не завжди виникає через вербальну комунікацію, а частіше через емоційно-тілесне напруження (Deleuze, 2013, pp. 86–90).

Операторське рішення тяжіє до документальної фіксації реальності і безперервно слідує за героєм картини — Сергієм. Композиція кадру передає відчуття безвиході та клаустрофобії, демонструючи вузькі коридори, а також закриті композиції в локаціях, де знаходяться персонажі (Іл. 3). Безвихідь проявляється не лише в операторських рішеннях, блідій кольоровій палітрі, а також у погляді режисера на кримінальний світ: від першої сцени присвяти до фінального вбивства глядач стає свідком входження в систему, яка не дає альтернативи. Торгівля тілом, вимагання, покарання, фізичне знищення — це єдина форма комунікації, яка доступна для вихованців інтернату.

В основі сюжету «Памфір» Д. Сухолишко-Собчука — злочинні угруповання контрабандистів. Хоча протагоністи цих картин мають позитивні та привабливі риси (боротьба за любов та сім'ю, пошук морального компасу) — подібні історії підсилюють сформований імаготип

«ворога», мафіозі, злочинця, який закріплений за українцями в багатьох голлівудських стрічках.

Загалом, дві домінуючі теми — війна та кримінал — єдиний імаготип «ворога» й формування образу України, що перебуває в безперервних політичних і воєнних конфліктах або борсається в тенетах злочинності. Дійсно, здебільшого це ілюстрація реальних викликів, з якими Україна бореться щоденно. Однак перевага в 62,5% від усього об'єму українського кіно в Каннах з 1991 р. змушує замислитись.

Венеційський кінофестиваль за участі українських кінематографістів періоду 2014–2024 рр. наслідую тенденцію Каннського у висвітленні жахів війни та криміналу, зосереджуючись на наслідках анексії Криму, війни на Донбасі й повномасштабного вторгнення Росії (Таб. 2). Одним із яскравих прикладів є «Атлантида» В. Васяновича — антиутопічна драма, що, за канонами Оруела та Хакслі, змальовує повоєнний осередок. Глядачам пропонується погляд на Донбас через рік після завершення війни (за режисерським задумом це 2025 р.) — понівечений світ, забруднені водойми, безкінечні лани замінених територій, конструктивістська естетика

металургічних заводів, де українці борються з психологічними травмами попередніх років, але з рештою визнають, що це єдине середовище, де вони можуть жити такими, якими вони є — понівеченими війною.

Візуальна мова фільму базується на статичних довгих кадрах (переважно фронтальна перспектива, закрита композиція), що нагадують інструкційні відео, зняті для апокаліптичного майбутнього. Динаміка руху відбувається в результаті переміщення об'єктів у кадрі, а не самої камери. Картина перегукується з образністю фільму «1984» М. Редфорда: присутність нагледу «Великого брата», подається у темно-сірій гамі, немов позбавлений життя (Іл. 4).

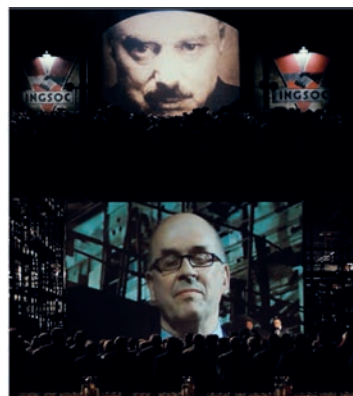
Попри те, що картина знята до повномасштабного вторгнення, вона досліджує актуальну для сучасного суспільства тему поступової байдужості до жахів, породжених війною. У якийсь момент герої історії опинилися в стані, де жажливе стало формою нормальності. Навіть коли з'являється можливість емоційного зв'язку, у стосунках головного героя з волонтеркою, цей зв'язок народжується не з почуття, а з мовчазного визнання спільного досвіду смерті, який ніхто не визнає травмуючим.



Іл. 1–2. «Майдан» С. Лозниця, 2014.



Іл. 3. «Плем'я». М. Слабошпицький, 2014.



Іл. 4. «1984». М. Редфорд, 1984;
«Атлантида». В. Васянович, 2019.

Венеційський кінофестиваль

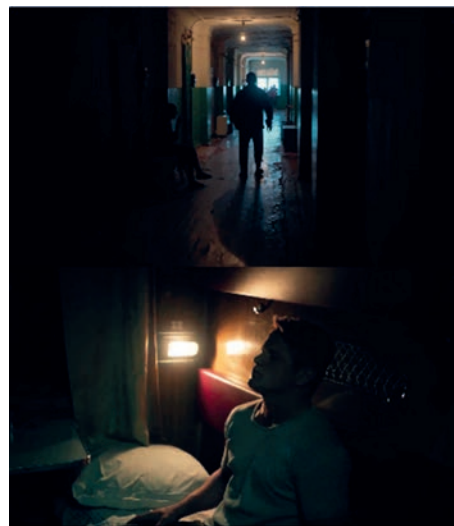
Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Зима у вогні», Є. Афінеєвський	2015	Документальне	Про події Революції Гідності 2013–2014 рр. в Україні.
«Атлантида», В. Васянович	2019	Ігрове	Постапокаліптична драма про Україну після війни з Росією.
«Носоріг», О. Сенцов	2021	Ігрове	Кримінальна драма про життя гангстера в 1990-ті рр. в Україні.
«Відблиск», В. Васянович	2018	Ігрове	Історія військового хірурга, який пережив полон і травму війни.
«Назавжди-Назавжди», А. Бурячкова	2023	Ігрове	Молодіжна драма в сеттінгу 90-х про дорослішання та емоційні травми.

Зазначена проблематика простежується у фільмі В. Васяновича «Відблиск», де показано життя хірурга, який повернувся із російського полону, а також у «Поганих дорогах» Н. Ворожбит, де людські драми межують між плітками старшокласниць про секс та трагічно-жахливим сюжетом про перевезення полеглого героя на задньому сидінні машини.

Кримінальний аспект виражений лише в одному фільмі означеного періоду — це «Носоріг» О. Сенцова, в якому розкривається шлях становлення бандита з 90-х з однойменним прізвиськом. Режисер описує картину як реалістичний погляд на пострадянську Україну з вируючим беззаконням, бійками «стінка на стінку» місцевих кланів, здирництвом грошей та дискотеками в радянських будинках культури. Фільм зображує своєрідну травму покоління, морально-естетичну траєкторію людини, яка виросла в умовах розпаду СРСР, інститутів та моралі. На відміну від «Племені» М. Слабошпицького, криза ідентичності головного героя змінюється не

тільки сюжетно, але й за допомогою виразних засобів кольору. Дитинство — яскраві кольори, де квітка соняшника здається майже несправжньою від насиченості, помаранчеві промені сонця, що засліплюють кінолінзу, розрізаючи екран червоними лініями, весілля сестри — естетичний кітч з візерунчастими килимами на стінах (Іл. 5). Однак навіть у монтажних фразах, що демонструють моменти щастя, інтуїтивно стає зрозумілим: вся святковість — лише епізод перед майбутніми ударами долі. Поступово занурюючись у кримінальний світ та наркотичну залежність, головний герой стрічки втрачає внутрішнє «я» та зв'язок із родиною. Саме тут кольори поступово втрачають насиченість, палітра набуває сіро-блакитного та коричневого, відтінків бруду і старої крові (Іл. 6).

Загалом українські фільми на Венеційському кінофестивалі після 2014 р. продовжують попередні патерни з фокусом на військово-кримінальній проблематиці. Українські режисери в цьому знаходять шлях до саморефлексії або ж



Іл. 5–6. «Носоріг». О. Сенцов. 2021.

спосіб привернення уваги світової спільноти за допомогою гострих тем.

Берлінський міжнародний кінофестиваль (Берлінале) та українські стрічки, що взяли в ньому участь, не надто змінюють визначену парадигму. На першому плані — боротьба із зовнішнім ворогом, виражена через психологічні шрами українських героїв. Перший прецедент у межах зазначеного періоду — документальний фільм І. Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин», у якому сім'я з Донбасу, щоб не зійти з розуму, знімає власний фільм. Виживання в руїнах посилюється в «Териконах» — документальній стрічці Т. Томенко, де знімальна група спостерігає за зруйнованими дитячими долями на тлі «Донбаських гір», що, попри розбомблені хати та втрату членів сім'ї, намагаються зберегти нормальність у ненормальних умовах.

Ігрова стрічка «Клондайк» М. Горбач бере за основу реальну катастрофу пасажирського літака на Донбасі і переносить глядача в липень 2014 р. в будинок подружжя, які очікують на дитину. Конфлікт базується на небажанні жінки залишити власну домівку, навіть попри збитий над ними літак. Документальний фільм «Залізні метелики» Р. Любого продовжує цю сюжетну лінію, досліджуючи війну на Донбасі через розслідування збиття цивільного МН17 і хроніку життя на лінії фронту.

Кримінальна тематика, як і в попередньо описаних фестивалях, посідає другорядні позиції.

У фільмі «Коли падають дерева» М. Нікітюк (побутова драма з елементами магічного реалізму) розповідається про двох сестер, одна з яких закохана в місцевого бандита Шрама. Шекспірівська трагедія на вуличках маленького села, буремні 90-ті — ілюстрація насильства як частини соціального ландшафту. Стрічка наслідує традиції українського поетичного кіно і посилається на фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків». В обох стрічках ведеться діалог з глядачем за допомогою символів і поєднання реального та фантасмагоричного. Одним зі спільних елементів можна виокремити образ «коня» — вісника смерті. У «Тінях» кінь з'являється в драматичні моменти, його образ провідника між буденним та потойбічним підсилений динамікою, кольоровими фільтрами (Іл. 7). Ідентично використовується цей символ у картині М. Нікітюк, де білосніжний кінь — це супутник видінь маленької Вітки (Іл. 8).

Загалом, більшість українських стрічок на Берлінале після 2014 р. зосереджені на темі війни. Винятки, як «Стоп-Земля» К. Горностай, що препарує підліткове життя без експресивних голлівудських сюжетних-твістів, і сімейна короткометражна драма «Без тебе» Н. Алієва про рефлексію втрати у взаєминах братів, не суттєво змінюють загальної картини (Табл. 3).

Санденський кінофестиваль (Sundance), осередок незалежного кінематографу в Сполучених Штатах, має нетривалу історію з українським

Табл. 3.

Кінофестиваль «Берлінале»

Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Без тебе», Н. Алієв	2016	Ігрове	Драма про втрату в кримськотатарському контексті.
«Школа № 3», Г. Жено, Л. Сміт	2017	Документальне	Портрет учнів школи в зоні бойових дій на Донбасі.
«Коли падають дерева», М. Нікітюк	2018	Ігрове	Кримінально-поетична історія кохання українських Ромео та Джульети.
«Земля блакитна, ніби апельсин», І. Цілик	2020	Документальне	Родина, яка знімає фільм про своє життя під обстрілами в Донбасі.
«Стоп-Земля», К. Горностай	2021	Ігрове	Камерна підліткова драма про пошук себе.
«Терикони», Т. Томенко	2022	Документальне	Життя дітей у прифронтовій зоні на Донбасі.
«Клондайк», Марина Ер Горбач	2022	Ігрове	Жінка намагається вижити в окупованому селі Донбасу під час падіння МН17.
«Залізні метелики», Роман Любий	2023	Документальне	Розслідування причин і наслідків трагедії МН17.
«Східний фронт», В. Манський, Є. Тітаренко	2023	Документальне	Погляд зсередини на фронтове життя українських парамедиків.



Іл. 7. «Тіні забутих предків».
С. Параджанов. 1965.



Іл. 9. «Поранений Янгол»
Г. Сімберг — 1903 р.;
«20 днів у Маріуполі».
М. Чернов, 2024 р.



Іл. 8. «Коли падають дерева».
М. Нікітюк. 2018.



Іл. 10. «20 днів у Маріуполі». М. Чернов. 2024.

кіносегментом. Серед шести стрічок, що були представлені в межах фестивалю, лише чотири є об'єктом нашого дослідження, оскільки саме вони були створені саме українськими режисерами. Кожна з них, так чи інакше, присвячена українським трагедіям, що робить українську репрезентацію на Санденс найбільш однотипною та звужує голос України й українців до однієї мінорної ноти.

Здебільшого, на фестивалі представлялись уже згадані документальні фільми «Земля блакитна, ніби апельсин» І. Цілик, який здобув приз за найкращу режисуру, «Клондайк» М. Горбач (аналогічна нагорода), «Залізні метелики» Р. Любого. Представлений М. Черновим фільм «20 днів у Маріуполі», що здобув Оскара за найкращий повнометражний документальний фільм, фіксує перші дні облоги міста під час повномасштабного вторгнення, змальовує реальну та метафоричну загибель, що прийшла разом із російськими ракетами. Ручна камера фрагмен-

тарно фіксує моменти трагедії міста. У деяких сценах, таких як зйомки в пологовому будинку після бомбардування, композиція кадру хаотична, побутова. Однак, коли в кадр потрапляють цивільні з їхніми емоціями страху, паралічу та люті, фільм візуально перетворюється на живопис (Іл. 9): обвуглені фрагменти простору, діагональні лінії та глибина кадру фіксація погляду на очах постраждалих, контраст темного та світлого (Іл. 10).

Отже, чотири фільми, що становлять 100% представлених українських робіт на Санденсі, створюють образ країни, невіддільний від воєнного конфлікту. На відміну від Венеційського чи Берлінського фестивалів, Санденс не транслює альтернативи, що може свідчити про максимальну вибірковість України в межах донесення меседжів американській спільноті (Табл. 4).

Підсумовуючи викладене, важливо окреслити й позитивну динаміку від країни, що десятиліттями перебувала в тіні Росії до видимого

Табл. 4.

Кінофестиваль «Санденс»

Фільм (режисер)	Рік	Вид	Тема
«Земля блакитна, ніби апельсин», І. Цілик	2020	Документальне	Родина, яка знімає фільм про своє життя під обстрілами в Донбасі.
«Клондайк», Марина Е. Горбач	2022	Ігрове	Жінка намагається вижити в окупованому селі Донбасу під час падіння МН17.
«20 днів у Маріуполі», М. Чернов	2023	Документальне	Особистий щоденник військового кореспондента з обложеного Маріуполя на початку повномасштабного вторгнення.
«Залізні метелики», Р. Любий	2023	Документальне	Розслідування причин і наслідків трагедії МН17.

учасника провідних кіноподій світу. Точкове функціонування українських кіноінституцій під час війни внеможливує швидкий процес зміни уявлень про Україну, однак уже на цьому етапі українське кіно утворює імідж країни з культурним корінням та власною кіношколою. Одним з ключових маркерів цього зсуву є нагороди, здобуті українськими режисерами у 2014–2022 рр. у Каннах, Венеції, на Берлінале та Санденсі.

На основі проведеного аналізу можна сформулювати **висновки**. Українські кінорежисери періоду 2014–2022 рр. наслідують традиції українського поетичного кіно й активно шукають оновлені форми візуальної оповіді. Значна частина робіт консолідує аскетичну візуальну граматику кінотвору, використовуючи спектр виразних засобів, що нативно підтримують теми травматичного українського досвіду. Найчастіше використовуються класичні засоби виразності: кольорова палітра з переважанням пастельних, блідих відтінків, що імітують невтручання в документальну оповідь, передають справжність розказаних подій, дуальність колористичних рішень для розмежування емоційних станів героїв — від сатурованих сонячних до темно-синіх; статичні довгі плани для створення емоційного напруження; закриті симетричні композиції, що слугують візуальною рамкою для слідування за головним об'єктом.

Водночас представлені й новітні прийоми: звернення до художніх методів магічного реалізму, невловима трансгресія між реальним та фантазійним; ручна камера з «дихаючою» композицією, що занурює в досвід небезпеки й хаосу; кіноантологія як спосіб відходу від лінійної

драматургії; відмова від вербального коду і перенесення сенсу в пластичність тіла; переосмислення жанру роуд-муві, накладаючи його на контекст родової пам'яті.

Виявлено, що українське кіно на світових кінофестивалях транслює однотипний меседж у межах імаготипу «ворога» для закордонних глядачів, де Україна — арена кровопролитних війн або майданчик для діяльності кримінальних угруповань. Перевага фільмів на воєнну та кримінальну теми створює зворотний ефект «м'якої сили», плутаючи поняття привабливості із співчуттям до України. Порівняно з яскравими візуальними образами туристичних країн, крізь призму західних кіностудій, «м'яка сила» українського кіно у вигляді збройних конфліктів виглядає «не так вже і м'яко».

Тому можна зазначити, що одномірність репрезентації України потребує ширшої сюжетної палітри для створення збалансованого іміджу. Хоча воєнні драми все ще залишаються ефективним інструментом для рефлексії та привернення уваги, розширення жанрового діапазону може стати елементом боротьби зі сталими стереотипами про Україну у світовому аудіовізуальному мистецтві.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні репрезентації українських фільмів через оптику міжнародних критиків, журналістів, дистриб'юторів та фестивальних кураторів, аналіз лексики.

Список посилань

- Василюк, Ю. (2018). Україна та українці на міжнародних кінофестивалях. В *Міжнародна студентська науково-технічна конференція «Природничі та гуманітарні науки. Актуальні питання»* (сс. 190–191).
- Комар, Р. О., & Солових, Є. М. (2020). Кінофестиваль як інструмент «м'якої сили» культурної дипломатії у міжнародних відносинах. *Сучасне суспільство*, (1), 117–129. <https://doi.org/10.34142/24130060.2020.20.1.11>
- Новохатько, Л., & Снопкова, В. (2023). Ключові тенденції та досягнення бренду українського кіно після повномасштабного російського вторгнення. *Інтегровані комунікації*, 2(16), 83–88. <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2023.1610>
- Anholt, S. (2007). *Competitive identity: The new brand management for nations, cities and regions* (1st ed.). Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (2013). *Cinema I: The movement-image*. Bloomsbury Publishing.
- Kinnick, K. N., Krugman, D. M., & Cameron, G. T. (1996). Compassion fatigue: Communication and burnout toward social problems. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 73(3), 687–707. <https://doi.org/10.1177/107769909607300314>
- Lazarsfeld, P. F., & Merton, R. K. (1948). *Mass communication, popular taste and organized social action*. Bobbs-Merrill, College Division.
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. Public Affairs.

References

- Vasyliuk, Yu. (2018). Ukraine and Ukrainians at international film festivals. In *International Student Scientific and Technical Conference “Natural Sciences and Humanities. Current Issues”* (pp. 190–191). [In Ukrainian].
- Komar, R. O., & Solovykh, Ye. M. (2020). Film festivals as an instrument of “soft power” cultural diplomacy in international relations. *Suchasne suspilstvo*, (1), 117–129. <https://doi.org/10.34142/24130060.2020.20.1.11>. [In Ukrainian].
- Novokhatko, L., & Snopkova, V. (2023). Key trends and achievements of the Ukrainian cinema brand after the full-scale Russian invasion. *Intehrovani komunikatsii*, 2(16), 83–88. <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2023.1610>. [In Ukrainian].
- Anholt, S. (2007). *Competitive identity: The new brand management for nations, cities and regions* (1st ed.). Palgrave Macmillan. [In English].
- Deleuze, G. (2013). *Cinema I: The movement-image*. Bloomsbury Publishing. [In English].
- Kinnick, K. N., Krugman, D. M., & Cameron, G. T. (1996). Compassion fatigue: Communication and burnout toward social problems. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 73(3), 687–707. <https://doi.org/10.1177/107769909607300314>. [In English].
- Lazarsfeld, P. F., & Merton, R. K. (1948). *Mass communication, popular taste and organized social action*. Bobbs-Merrill, College Division. [In English].
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. Public Affairs. [In English].

О. О. Вербін

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

O. Verbin

postgraduate student, Department of Culturology and Museology,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine.

Отримано: 18.09.2025

Прийнято до друку: 13.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.05*

УДК 792.54:781.1].077-053.2](477.54-25)“1899/1912”(045)

ДИТЯЧА ОПЕРА В ПРОСВІТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО МУЗИЧНОГО ГУРТКА МЕЖІ XIX–XX СТ.

Ю. І. Лошков

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

Yu. I. Loshkov

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

Ю. І. Лошков. Дитяча опера в просвітній діяльності Харківського музичного гуртка на межі XIX–XX ст.

З'ясовано значення для культурного життя Харкова здійснюваних силами Харківського музичного гуртка протягом 1899–1912 рр. постановок дитячих опер, зокрема «Коза-дереза» та «Зима і Весна», основоположника української класичної музики М. Лисенка, «Ріпка» видатного харківського митця В. Сокальського та «Іменини Рози» полтавця Л. Лісовського. Визначено роль музичного керівника гуртка П. І. Кравцова як ініціатора, організатора та постановника оперних вистав, спрямованих на сприйняття дитячої публіки. Доведено, що постановки дитячих опер силами Харківського музичного гуртка на межі XIX–XX ст. посідали помітне місце в культурному житті міста, що визначається в: започаткуванні сценічних постановок, які мали морально-виховний вплив на підростаюче покоління, що віталось прогресивним суспільством Харкова; становленні організованого аматорства через залучення до реалізації цього проекту дорослих любителів музики як учасників хору й оркестру, та, як солістів, талановитих співаків — учнів харківських приватних курсів під орудою колишніх оперних виконавців; культурному вихованні як учасників постановок, завдяки ретельному опрацюванню сценічно-музичних творів, так і дитячої аудиторії через захоплене враження від сприйняття цих постановок; приверненні уваги спільноти до проблеми виховання, зокрема засобами музичного мистецтва, підростаючого покоління.

Ключові слова: просвітництво, музичне мистецтво, музичне виконавство, Харків, професіоналізм, аматорство, дитяча опера, репертуар.

Yu. Loshkov. Children's opera in the educational activities of the Kharkiv music circle at the turn of the XIX–XX centuries

The purpose of the article is to identify the specifics of staging children's operas as one of the educational activities of the Kharkiv music circle at the turn of the XIX–XX centuries.

The methodology is based on the application of historical and art history approaches, comparative methods of analysis, which ensures the identification of the specifics of staging children's operas within the educational activities of the Kharkiv music circle at the turn of the XIX–XX centuries.

The scientific novelty of the article lies in the introduction into scientific circulation of art history of little-known, previously unpublished facts from the musical history of Kharkiv, which highlight the specific features of the activities of the Kharkiv music circle as one of the leading artistic associations of the city.

Conclusions. The study reveals the significance for the cultural life of Kharkiv in the context of the children's operas staged by the Kharkiv music circle between 1899 and 1912, in particular “Kozha Dereza” and “Winter and Spring” by the father of Ukrainian classical music M. Lysenko, “Ripka” by the outstanding Kharkiv artist V. Sokalskyi, and “Rosa's Birthday” by L. Lisovskiy from Poltava. The role of the circle's musical director, P. I. Kravtsov, as the initiator, organizer, and director of opera performances aimed at a children's audience has been studied. It has been demonstrated that the staging of children's operas by the Kharkiv music circle at the turn of the XIX and XX centuries occupied a prominent place in the cultural life of the city, as evidenced by: the inception of stage productions that had a moral and educational influence on the younger generation, which was welcomed by the progressive society of Kharkiv; the establishment of organized amateurism through the

involvement of adult music enthusiasts in this project as members of the choir and orchestra, and of the talented singers from the numbers of students of Kharkiv private courses under the guidance of former opera performers as soloists; cultural education, both for the participants in the productions, thanks to the careful preparation of stage and musical works, and for the children's audience, thanks to the enthusiastic impression made by these productions; drawing the community's attention to the task of educating the younger generation, in particular through the means of musical art.

Keywords: *enlightenment, musical art, musical performance, Kharkiv, professionalism, amateurism, children's opera, repertoire.*

Постановка проблеми. Просвітницький рух в Україні та, зокрема, в одному з провідних культурних центрів — Харкові — з другої половини XIX ст. відзначався активністю різноманітних за напрямками діяльності громадських організацій, однією з яких протягом 1880-х — 1910-х рр. був Харківський музичний гурток. Функціонування цього об'єднання митців, здебільшого музикантів (професіоналів і аматорів), спрямоване на популяризацію академічної музики в малозабезпечених верствах населення, відіграло помітну роль у культурному житті міста. Вивчення специфіки просвітницької діяльності ХМГ сприяє осмисленню культуротворчих процесів в українському суспільстві означеного періоду. У цьому контексті актуальним є визначення ролі постановок дитячих опер, як у функціонуванні просвітницької організації, так і в культурному житті Харкова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен дитячої опери розглядався досить активно вітчизняними дослідниками, що докладно висвітлено в публікації О. Романець (Романець, 2017, с. 423–432). Утім, такі статті присвячені, перш за все, жанровій специфіці дитячих опер, а історичний контекст, особливо стосовно визначеного в назві цієї публікації періоду, залишається маловивченим. На цій проблемі ще в 1960-х рр. акцентувала авторка книги «Дитячі опери М. Лисенка» Н. Андрієвська (Андрієвська, 1962, с. 72). Щодо постановок дитячих опер у Харкові наприкінці XIX — початку XX ст. мимохідь згадувала визнана дослідниця музичної культури міста О. Кононова (Кононова, 2004, с. 67). Певний фактологічний матеріал стосовно

зазначеної проблематики наводив у 1990-х рр. харківський краєзнавець В. Берлін у публікаціях, присвячених постаті П. Кравцова, на основі яких складені довідникові статті (Семененко, Петрова, 2014). Важливим інформаційним джерелом для з'ясування специфіки постановки дитячих опер Харківським музичним гуртком стали публікації в тогочасній місцевій пресі, аналіз яких сприяв досягненню сформульованої мети.

Мета статті — з'ясувати специфіку постановки дитячих опер як одного з просвітніх напрямів діяльності Харківського музичного гуртка на межі XIX–XX ст. **Об'єктом дослідження** є музична культура Харкова останніх років XIX — початку XX ст., **предметом** — специфіка постановки дитячих опер силами Харківського музичного гуртка в означений період.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основним напрямом просвітницької діяльності Харківського музичного гуртка (далі ХМГ) було проведення публічних мистецьких заходів. За формами, концерти ХМГ не відрізнялися від традиційної практики благодійних заходів, які систематично відбувалися у Харкові під егідою або освітніх закладів, або громадських та професійних організацій. Поряд із тим, у 1899 р. керівник музичної комісії гуртка П. Кравцов започаткував дитячі ранки, програма яких складалася, перш за все, з музично-театральних постановок, орієнтованих на дитячу публіку.

Перший дитячий ранок ХМГ відбувся 14.03.1899 р. о 1-й годині дня на сцені Харківського драматичного театру. Складаючи програму заходу, організатори орієнтувалися на музику, відповідну дитячому віку. Так, перше відділення ранку відкрилося живими картинами на сюжети відомої казки «Ріпка» та казки В. Самойловича «Аріана в царстві гномів», потім хор виконав два твори А. Корещенка і М. Лисенка; надалі грали solo діти — семирічна піаністка Н. Синельникова та скрипалька В. Фаненштилль. На завершення першої частини заходу виступили студенти Харківського університету: М. Плисецький, який «дуже тепло передав історію бідної дитини, що писала листа богу, а потім розважив дитячу аудиторію» віршем М. Некрасова «Генерал Топтигін», і О. Лавров, який співав Дитячу пісню Ц. Кюї та «остаточно розвеселив

публіку» комічним дуєтом О. Даргомижського «Ванька й Танька» (Дон Диез, 1899, Березень).

Утім, головним номером програми ранку була дитяча опера Миколи Лисенка «Коза-дереза». Анонсуєчи захід як «розумну й здорову розвагу для дітей», преса наголошувала, що сценічний твір українського митця тривалий час готувався до постановки членами ХМГ — кращими місцевими любителями, які зарекомендували себе в численних концертах як чудові співаки: М. Гончаровою (Лисичка-сестричка), Шепеленко (Коза-дереза), Малиновською (Зайчик), В. Златогоровим (Вовчик), О. Лавровим (Ведмідь), М. Двукраєвим (Рак-неборак) та ін. (Местная хроника, 1899, Березень).

Відомий митець, провідний на той час у Харкові музичний критик В. Сокальський коментував сценічне дійство: «По мірі того, як розвивалися нескладні пригоди зухвалої кози, захопленню маленьких глядачів не було меж. І треба віддати належне виконавцям: всі вони з явним задоволенням, дружньо й весело розігрували свої ролі ... Загальне враження доповнювали чудові, свіжі та живописні костюми, виконані гуртком художників любителів під керівництвом Е. А. Шебаліної». Строгий музичний критик-академіст В. Сокальський вітав «пом'якшення» кінцівки казки в прочитанні харківських аматорів (Коза-дереза залишалася живою, примирившись із Дідом) та ділився з читачами газети «Південний край» враженнями: «Дитячий ранок промайнув, як світлий сон, і багато чудових вражень залишилося від нього в чистих дитячих серцях. Необхідно було бачити ці сотні палаючих, жвавих очей, їх радісне хвилювання, невинні й наївні захоплення. Давно не відчували наші діти такого задоволення: жодного байдужого, нудного обличчя, жодної скептичної, зневажливої посмішки, яка зазвичай не сходить з обличчя більшості дорослих людей, втомлених або пересичених життям» (Дон Диез, 1899, Березень).

Надзвичайний успіх дитячого заходу ХМГ зумовив його повторення через тиждень. До того спектаклю члени гуртка інсценували байку І. Крилова «Квартет», яка разом із зіграною маленькими виконавицями Дитячою симфонією Й. Гайдна врізноманітнила концертне відділення. Автор рецензії відзначав переповненість, як

і першого разу, глядацької зали драматичного театру дітьми, які «з тим же галасливим, наївним захопленням» супроводжували виконання опери М. Лисенка. Констатуєчи, що «Коза-Дереза» була розіграна ще жвавіше й вдаліше, ніж уперше, кореспондент писав: «Численні фігури різноманітних представників звіриного царства в мальовничих костюмах мали рішучий фурор» (Театр и музыка, 1899, Березень).

Дитячі заходи аматорського гуртка активізували увагу громадськості до проблеми морального виховання підростаючого покоління, що, за наголосом преси, «не могло не бути дорогим і близьким серцю кожного». На тлі таких думок віталася мистецька ініціатива ХМГ — «гарних, енергійних людей, які задалися метою в легкій, зручній формі живих картин, сценічної дії, що супроводжується музикою, будити добрі почуття в серцях маленьких глядачів, просвітлювати юні голови образами та думками, найбільш для них доступними, й, таким чином, через дітей вносити в наше життя так необхідне тепло і світло» (Театр и музыка, 1899, Квітень, 14).

У квітні 1899 р. ХМГ провів ще два дитячих ранки. Анонсуєчи захід 23.04.1899 р., кореспондент зазначав, що будуть представлені тільки сценічні дійства, котрі найбільше подобаються дітям, впливаючи на їх фантазію яскравими та зрозумілими образами. У програмі анонсованого дитячого ранку була повторена «Коза-Дереза» та вперше діти побачили музичну казку Е. Гумпердінка «Сім козликів» і «Казку про рибалку й рибку» О. Пушкіна, ілюстровану туманними картинками (Театр и музыка, 1899, Квітень, 14). Виконавський склад опери М. Лисенка майже не змінювався, а в музичній казці Е. Гумпердінка виділялися О. Лавров, який «своїм прекрасним голосом і комічним хистом надав багато задоволення виконанням забавної ролі Вовка», та М. Гончарова в партії Кози; козлята (С. Добросердова, Е. Плюто, Кольцова та ін.) «також внесли у виконання п'єси багато пожвавлення та непідробної веселості» (Театр и музыка, 1899, Квітень, 27).

27.04.1899 р. відбувся 4-й дитячий ранок ХМГ, програму якого разом із операми М. Лисенка і Е. Гумпердінка склала інсценована байка І. Крилова «Квартет». Преса відзначала, що аматорський гурток перетворив спектакль на свято

для бідних міських дітей: білети були роздані учням повітових шкіл Харківського товариства грамотності та піклування про бідних (Театр и музыка, 1899, Квітень, 27).

З осені 1899 р. членом ХМГ став досвідчений поважний оперний співак О. Фюрер, який, окрім особистої участі в концертах гуртка, готував до виступів вокальний ансамбль з аматорів та взяв на себе постановку дитячих опер (Местная хроника, 1899, Вересень). 7.11.1899 р. відбувся перший у тому сезоні дитячий ранок, програму якого склали опери «Кіт, козел і баран, або витівки kota Васьки» М. Брянського та «Сім козликів» Е. Гумпердінка. У спектаклі взяли участь 20 членів-виконавців гуртка (Местная хроника, 1899, Листопад). В. Сокальський писав, що повний матеріальний успіх цього спектаклю є незаперечним доказом того, наскільки діти потребують подібних розумних і приємних розваг, та відзначав виконавців ролей kota Васьки (Е. Плюто), барана (О. Удодова), козла (М. Двукраєв) і ведмеда (О. Лавров), успіх яких зумовлювався якісними вокальними даними, музикальністю та артистизмом (Дон Диез, 1899, Листопад).

Під час наступного дитячого ранку 12.12.1899 р. маленькі глядачі дивилися презентовану в листопаді того року музичну казку М. Брянського та «Козу-Дерезу» М. Лисенка (Местная хроника, 1899, Грудень). 5.03.1900 р. відбулася харківська прем'єра дитячих опер М. Брянського «Музиканти» на сюжет байки І. Крилова «Квартет» та В. Сокальського «Ріпка» (Местная хроника, 1900, Березень, 3), а через тиждень, разом із повторенням «Ріпки», вперше в місті прозвучали комічні сцени М. Щиглева «Чижики». Після спектаклю 12.03.1900 р. автор публікації, відзначивши, що обидві п'єси були розіграні весело, бадьоро та доставили дітям щире задоволення, акцентував на більшому успіхові опери В. Сокальського, оскільки численні герої казки, а саме метелик, бджілка, жук, жучка, мишка, справили на маленьких глядачів сильне враження (Местная хроника, 1900, Березень, 13).

Наприкінці 1900 р. ХМГ організував лише один дитячий ранок; до того ж для здійснення повноцінного спектаклю були залучені артисти драматичної трупи: 30.12.1900 р., окрім «Кози-

дерези» М. Лисенка, в програмі значилися комедія «На той світ» та водевіль «Чарівна флейта» (Реклама, 1900). Можливо, така ситуація була зумовлена підготовкою до постановки дитячої опери «молодого талановитого композитора», який на той час займався професійною музичною діяльністю в Полтаві, Л. Лісовського, «Іменини Рози», про що харківська преса сповіщала в середині грудня того року (Театр и музыка, 1900).

Напередодні харківської прем'єри 4.02.1901 р. газета «Південний край» знайомила читачів зі змістом опери-казки, надавала стислі відомості про автора — Л. Лісовського. Виставою диригував сам композитор, а головні партії виконували Г. Ганшеева (Рожева Роза), Л. Шафранек (Чайна Роза), Крушель (Шиповинка), Снігирева (Незабудка) М. Гончарова-Златогорова (Фея) (Театр и музыка, 1901). Аматорський спектакль отримав позитивну оцінку В. Сокальського, який наголошував, що дитячі ранки ХМ «будять добрі почуття в серцях маленьких глядачів, просвітлюють юні головки образами й думками, найбільш для них зрозумілими, і таким чином, через дітей вносять в наше життя такі необхідні теплоту та світло» (Дон Диез, 1901).

Прискіпливо аналізуючи сам твір, В. Сокальський резюмував, що до цікавого сюжету Л. Лісовський написав таку ж красиву музику, витончене оркестрування якої налаштовує слухача на тихі, поетичні мрії. Особливо вдалими номерами критик визнавав хор невидимих голосів «Світлий день зникає очі» з його світлою, прозорою гармонією та ритмом, що коливається, граційну каватину Рожевої Рози, жвавий романс Чайної Рози, її дуєт з Білою Розою з оригінальними ходами басів і красивими переливами флейти в акомпанементі, та тріо Роз із чудовим ведінням голосів (Дон Диез, 1901).

Значну увагу приділив В. Сокальський і зовнішньому облаштуванню вистави, зазначивши, що гурток зробив усе можливе, щоби надати маленькій публіці дійсно красиве, поетичне видовище. Він захоплювався новими живописними костюмами, згадуючи: «коли сцена поступово наповнилася різноманітними квітами, немов букетом, який потім розсипався в танку і став

звиватися в строкаті гірлянди, захоплення юних глядачів не було меж» (Дон Диез, 1901).

4.04.1901 р. ХМГ завершив сезон дитячим ранком із повторенням сценічних творів Л. Лісовського та В. Сокальського (Реклама, 1901).

Отже, протягом трьох років (з березня 1899 по квітень 1901 р.) ХМГ активно впроваджував у музичне життя Харкова постановки дитячих опер, впливаючи мистецькими засобами на духовне виховання маленьких містян. Протягом цього періоду силами місцевих аматорів (оркестр, хор, солісти) було проведено 11 дитячих ранків, під час яких прозвучали сценічно-музичні твори для дітей М. Лисенка («Коза-дереза», 6 разів), Е. Гумпердінка («Сім козликів», 4 рази), В. Сокальського («Ріпка», тричі), Л. Лісовського («Іменини Рози», двічі), М. Брянського («Витівки кота Васьки» двічі та одного разу «Музиканти») і М. Щиглева («Чижики» одного разу).

Ймовірно, що основна робота П. Кравцова — натхненника і керівника постановок дитячих опер у ХМГ, час від часу відволікала митця від активної діяльності керівника музичної комісії гуртка. Випускник медичного факультету Харківського університету, працюючи за спеціальністю в місцевій Олександрівській лікарні, П. Кравцов проявляв активність також як член медичного товариства міста і популяризатор медичних та гігієнічних знань серед селян Харківської губернії, виступаючи, зокрема, з просвітницькими лекціями.

Можливо, за цих обставин наступний після квітня 1901 р. дитячий ранок ХМГ відбувся тільки через рік: 17.04.1902 р. аматори представляли опери «Спляча царівна» П. Григор'єва і «Король-жаба» Е. Гумпердінка (Местная хроника, 1902). Відзначаючи враження, які справляло на дітей сценічне дійство («необхідно було бачити ці сотні милих дитячих обличчя, допитливі оченята, що розгорілися, плескіт маленьких ручок, загальне радісне пожвавлення»), В. Сокальський акцентував на ролі й значенні ХМГ у цій царині та висловлював побажання частішого проведення таких заходів (Театр и музыка, 1902, Квітень).

На початку 1903 р. постановки дитячих опер поновилися, оскільки цей процес очолила колишня оперна співачка, керівник приватних

вокальних курсів у Харкові Г. Штрейхер-Немеровська. Вона здійснила постановку трьох дитячих опер: «Витівки кота Васьки» М. Брянського, «Сім козликів» і «Король-жаба» Е. Гумпердінка, які були презентовані в драматичному театрі 2.03.1903 р. та повторені 25.03.1903 р. (Театр и музыка, 1903, Лютий; Реклама, 1903).

Як і завжди, березневі дитячі ранки ХМГ продемонстрували потребу в подібних заходах для підростаючого покоління: заповнена глядацька зала драматичного театру жваво й захоплено реагувала на сценічне дійство. Особливо відзначалися пресою молоді співаки-аматори, подальша доля яких пов'язана з професійною оперною сценою. Рецензент писав про О. Лаврова — артиста з чарівливим тембром баритону, який дуже реалістично відтворив образ Ведмедя. Талановитий аматор, на той час студент Харківського університету, О. Лавров, здебільшого самотужки, утім успішно, оволодівав вокальною технікою, і наприкінці 1902 р. вдало дебютував у харківській оперній трупі (Театр и музыка, 1902, Грудень), а надалі співав на столичній оперній сцені та раптово помер у 1906 р. (Театр и музыка, 1906, Березень). Відзначалася й майбутня оперна співачка К. Ардт — «володарка красивого й соковитого mezzo-soprano, близького до контральто», яка, перевтілюючись у стрункого королевича, витончено провела вокальну партію (Театр и музыка, 1903, Березень).

Анонсуючи наступний благодійний дитячий спектакль ХМГ, який відбувся майже через три роки 4.01.1906 р., харківський кореспондент дорікав на тогочасну неувагу до малечі: «Дитячі спектаклі взагалі у нас не організовані й репертуар відповідних для них п'єс надзвичайно мізерний; професійні артисти ставляться до таких спектаклів досить недбало», не орієнтуючись на сприйняття дитячої публіки. У тому спектаклі були поставлені вже відома опера Е. Гумпердінка «Сім козликів» та фантастична комедія зі співом «Серед квітів» К. Лукашевич (Театр и музыка, 1906, Січень). 19.03.1906 р. ХМГ провів ще один благодійний дитячий ранок, під час якого вперше була представлена опера В. Ребікова «Принц Красунчик і принцеса Чудова Принада» (Дон Диез, 1906, Березень).

Такі тривалі перерви в постановці гуртком дитячих сценічно-музичних творів пояснював наприкінці того року В. Сокальський, відзначаючи роль безпосереднього керівництва цим напрямком діяльності ХМГ П. Кравцовим, який, виконуючи професійні обов'язки лікаря, час від часу припиняв безпосередню діяльність у гуртку, що спричиняло суттєве зниження активності просвітньої організації (Дон Диез, 1906, Листопад).

З 1909 р. керівництво ХМГ анонсувало створення оперної секції (Реклама, 1909). Результатом її діяльності стала постановка під режисерством П. Кравцова опери О. Даргомижського «Русалка», яка проходила 4.04.1910 р. на користь Товариства взаємної допомоги тих, хто займається ремісничою працею в театрі цієї організації — Будинку робітників. Преса відзначала, що публіка, яка складалася переважно з представників небагатих верств населення околиць Харкова, отримала величезне задоволення, а своїм успіхом опера цілком зобов'язана П. Кравцову (Театр и музыка, 1910, Квітень).

Завдяки цій події музичний гурток здобув постійну базу для функціонування: в серпні того року публікувався анонс про організацію в Будинку робітників оперної трупи під керівництвом П. Кравцова з «артистів місцевого музичного гуртка» (Театр, 1910, Серпень). Уже 1.12.1910 р. ХМГ провів у харківському Польському будинку вечір, програму якого складали оперні та драматичні уривки (Театр, 1910, Листопад), а в лютому наступного року в Будинку робітників силами аматорів була поставлена опера П. Чайковського «Євген Онегін» (Дон Диез, 1911, Лютий).

Навесні 1912 р. П. Кравцов повернувся до постановки дитячих опер, що стало останнім сплеском активності оперної трупи ХМГ. Протягом кінця березня — середини квітня проведено чотири дитячі ранки, під час яких були представлені: «Витівки кота Васьки» М. Брянського та «Веселі маріонетки» О. Бюхнера (28.03 вдень), «Коза-дереза» М. Лисенка й «Сім козликів» Е. Гумпердінка (31.03 вдень); у вечірньому спектаклі того дня відбулася харківська прем'єра «нової фантастичної опери» М. Лисенка «Зима і Весна», яка наступного дня, разом із «Сімома

козликами», демонструвалася дітям, а ввечері була повторена для дорослої аудиторії. Як і завжди, керівництво гуртка ретельно поставилося до постановки нової опери: були написані нові декорації та виготовлені костюми (Театр, 1912, Березень). 15.04.1912 р. ХМГ провів останній дитячий ранок, де демонструвалися дитячі опери Е. Гумпердінка «Сім козликів», М. Брянського «Витівки кота Васьки» та М. Лисенка «Коза-дереза» (Театр, 1912, Квітень).

Ймовірно, якісь із цих сценічних творів ставилися П. Кравцовим у той же період у заштатному місті Харківського повіту Золочеві, що стимулювало подачу П. Кравцовим у Харківське губернське земство просвітницького проекту, за яким пропонувалося влаштовувати концерти та театральні вистави в сільських школах (Журналіст, 1912). Утім, відомості про реалізацію цього проекту, як і про подальшу діяльність Харківського музичного гуртка, відсутні.

Слід зазначити, що ініціатива ХМГ щодо публічних постановок дитячих опер знайшла підтримку в інших культурних осередках Харкова. Якщо з початку 1900-х рр. благодійними та освітніми організаціями Харкова проводилися дитячі заходи, програма яких складалася здебільшого з дивертисментів, ігор і танців, то в лютому 1908 р. преса повідомляла, що в Пушкінській школі пройшов дитячий ранок, під час якого учні старших класів представили казку «Витівки кота Васьки» М. Брянського (Местная жизнь, 1908). Того ж року в 3-й народній чайній Харківського товариства грамотності відбувся дитячий ранок, де була представлена інсценівка п'єси місцевої авторки К. Гай-Сагайдачної «Небиліці» (Детское утро, 1908).

2.01.1911 р. в місцевій жіночій гімназії А. Жолніренко ученицями під керівництвом викладача співу Ф. Корсуна на сцені Польського будинку «дружньо й жваво була розіграна» дитяча опера «Спляча царівна» П. Григор'єва. Вітаючи цю подію, В. Сокальський згадував діяльність ХМГ у цій царині та анонсував влаштування в Харкові «Дитячого клубу», проект організації якого розробляв П. Кравцов (Дон Диез, 1911, Січень). У квітні 1912 р. в Польському будинку харківський педагог-вокаліст О. О. Бестрих з учнями свого приватного класу поставив оперу

Е. Гумпердінка «Гензель і Гретель» (Театр, 1912, Квітень). Час від часу труппа Харківського оперного театру проводила дитячі спектаклі: в 1911 р. кілька разів ставилася опера В. Ребікова «Ялинка»; того ж року вперше на професійній сцені була здійснена постановка опери В. Сокальського «Ріпка». Анонсує прем'єру, харківський рецензент М. Бабецький писав, що після постановки силами аматорів ХМГ у 1900 р. «Ріпка» ставилася любителями в Олександрівську (нині — Запоріжжя), а в сезоні 1909–1910 рр. багато разів пройшла на сцені Тифліської опери (Театр, 1911).

Висновки. Отже, постановки дитячих опер силами Харківського музичного гуртка на межі XIX–XX ст. посідали помітне місце в культурному житті міста, що визначається в: започаткуванні сценічних постановок, які мали морально-виховний вплив на підростаюче покоління, і це віталось прогресивним суспільством Хар-

кова; становленні організованого аматорства шляхом залучення до реалізації цього проекту дорослих любителів музики як учасників хору й оркестру та як солістів талановитих співаків — учнів харківських приватних курсів під орудою колишніх оперних виконавців; культурному вихованні як учасників постановок, завдяки ретельному опрацюванню сценічно-музичних творів, так і дитячої аудиторії через захоплене враження від сприйняття цих постановок; приверненні уваги спільноти до проблеми виховання, зокрема, засобами музичного мистецтва, підростаючого покоління.

Подальше вивчення різновидів музично-виконавської практики в діяльності громадських просвітніх організацій, які функціонували на теренах України у XIX–XX ст., сприятиме осмисленню специфіки формування національної музичної культури.

Список посилань

- Андрієвська, Н. (1962). *Дитячі опери М. Лисенка*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Детское утро. (1908, Квітень, 19). *Утро*.
- Дон Диез. В пользу бесприютных сирот. (1906, Березень, 18). *Южный край*.
- Дон Диез. Детское утро. (1899, Березень, 17). *Южный край*.
- Дон Диез. К 25-летию юбилею П. И. Кравцова. (1906, Листопад, 25). *Южный край*.
- Дон Диез. Музыкальное обозрение. (1901, Лютий, 6). *Южный край*.
- Дон Диез. Музыкальные заметки. (1899, Листопад, 10). *Южный край*.
- Дон Диез. Музыкальные заметки. (1911, Січень, 23). *Южный край*.
- Дон Диез. Музыкальные заметки. (1911, Лютий, 8). *Южный край*.
- Журналист. Мелочи жизни. (1912, Квітень, 23). *Южный край*.
- Кононова, О. (2004). *Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX ст.* Основа.
- Местная жизнь. (1908, Лютий, 28). *Утро*.
- Местная хроника. (1899, Березень, 9). *Южный край*.
- Местная хроника. (1899, Вересень, 19). *Южный край*.
- Местная хроника. (1899, Листопад, 2). *Южный край*.
- Местная хроника. (1899, Грудень, 8). *Южный край*.
- Местная хроника. (1900, Березень, 3). *Южный край*.
- Местная хроника. (1900, Березень, 13). *Южный край*.
- Местная хроника. (1902, Квітень, 8). *Южный край*.
- Реклама. (1900, Грудень, 30). *Южный край*.
- Реклама. (1901, Квітень, 1). *Южный край*.
- Реклама. (1903, Березень, 24). *Южный край*.
- Реклама. (1909, Листопад, 6). *Южный край*.
- Реклама. (1912, Березень, 25). *Южный край*.
- Романець, О. (2017). Дитяча опера: історіографія питання. В О. Афоніна (Ред.), *Мистецтвознавчі записки* (Вип. 32, сс. 423–432). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. <https://doi.org/10.32461/149861>
- Семененко Н., & Петрова З. (2014). Кравцов Петро Іванович. В *Енциклопедія сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-2436>

Театр. (1910, Серпень, 31). *Южний край*.
 Театр. (1910, Листопад, 30). *Южний край*.
 Театр. (1911, Січень, 26). *Южний край*.
 Театр. (1912, Березень, 25). *Южний край*.
 Театр. (1912, Квітень, 13). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1900, Грудень, 17). *Харьковские губернские ведомости*.
 Театр и музыка. (1899, Березень, 24). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1899, Квітень, 14). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1899, Квітень, 27). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1901, Лютий, 3). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1902, Квітень, 18). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1902, Грудень, 11). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1903, Лютий, 19). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1903, Березень, 27). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1906, Січень, 3). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1906, Березень, 18). *Южний край*.
 Театр и музыка. (1910, Квітень, 6). *Южний край*.

References

- Andrievska, N. (1962). *Children's Operas by M. Lysenko*. State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Children's morning. (1908, April 19). *Morning*. [In Russian].
- Don Diez. For the Benefit of Homeless Orphans. (1906, March 18). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Don Diez. Children's morning. (1899, March 17). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Don Diez. On the 25th anniversary of P. I. Kravtsov. (1906, November 25). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Don Diez. Musical Review. (1901, February 6). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Don Diez. Music notes. (1899, November 10). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Don Diez. Music notes. (1911, January 23). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Don Diez. Music notes. (1911, February 8). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Journalist. The little things in life. (1912, April 23). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Kononova, O. (2004). *Musical culture of Kharkiv in the late XVIII — early XX centuries*. Osnova. [In Ukrainian].
- Local life. (1908, February 28). *Morning*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1899, March 9). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1899, September 19). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1899, November 2). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1899, December 8). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1900, March 3). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1900, March 13). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Local Chronicle. (1902, April 8). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Advertising. (1900, December 30). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Advertising. (1901, April 1). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Advertising. (1903, March 24). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Advertising. (1909, November 6). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Advertising. (1912, March 25). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Romanets, O. (2017). Children's opera: historiography of the issue. In O. Afonina (Ed.), *Mystetstvoznavchi zapysky* (Issue 32, pp. 423–432). National Academy of Culture and Arts Management. <https://doi.org/10.32461/149861>. [In Ukrainian].
- Semenenko, N., & Petrova, Z. (2014). Kravtsov Petro Ivanovych. In *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. <https://esu.com.ua/article-2436>. [In Ukrainian].
- Theater. (1910, August 31). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater. (1910, November 30). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater. (1911, January 26). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater. (1912, March 25). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater. (1912, April 13). *Yuzhny krai*. [In Russian].
- Theater and music. (1900, December 17). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].

Theater and music. (1899, March 24). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1899, April 14). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1899, April 27). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1901, February 3). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1902, April 18). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1902, December 11). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1903, February 9). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1903, March 27). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1906, January 3). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1906, March 18). *Yuzhny krai*. [In Russian].
 Theater and music. (1910, April 6). *Yuzhny krai*. [In Russian].

Ю. І. Лошков

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

Yu. I. Loshkov

Doctor of Art History, Professor of the Department of Folk
 Instruments, Kharkiv State Academy of Culture,
 Kharkiv, Ukraine

Отримано: 20.08.2025

Прийнято до друку: 08.09.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ЧАСОВІ МОДУСИ В АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ПРОЄКТАХ У КОНТЕКСТІ ТРАНСМЕДІЙНОСТІ

З. І. Алфьорова

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

І. Б. Первишева

Національна суспільна телерадіокомпанія України; Харківська
державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна
iryna.pervysheva@gmail.com

Z. Alforova

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

I. Pervysheva

National Public Broadcasting Company of Ukraine; Kharkiv State
Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0008-6785-0487>

З. І. Алфьорова, І. Б. Первишева. Часові модуси в аудіовізуальних проєктах у контексті трансмедійності

Розглянуті часові модуси в аудіовізуальних проєктах у контексті трансмедійності. Визначено особливості функціонування часових модусів (минуле — теперішнє — майбутнє) в аудіовізуальних проєктах, інтегрованих у трансмедійний простір. Встановлено, як трансмедійність впливає на сприйняття і структуру часу в аудіовізуальних проєктах. Охарактеризовані особливості різних модусів часу, реалізованих в аудіовізуальних творах, та визначено механізми їх взаємодії в рамках аудіовізуальних проєктів. Визначено, що в трансмедійних проєктах часові модуси втрачають фіксовану ієрархію. Доведено, що важливим фактором стає «тимчасова імерсивність». У роботі вперше запропоновано типологію тимчасових модусів, специфічних для трансмедійних аудіовізуальних проєктів, а також запроваджено поняття «трансмедійна темпоральність». Окреслено перспективи подальших досліджень.

Ключові слова: *модуси часу, аудіовізуальне мистецтво, аудіовізуальний проєкт, трансмедійність, наратив, темпоральність, сторітелінг.*

Z. Alforova, I. Pervysheva. Time modes in audiovisual projects in the context of transmedia

The purpose of the article is to determine the features of the functioning of temporal modes in audiovisual projects integrated into the transmedia space. The object of the study is audiovisual projects (films, TV series, interactive projects). The subject is temporal modes (past, present, future) in the transmedia context.

The study is based on the ideas of G. Jenkins, regarding the creation of a single coordinated narrative world, in which different parts of the story belong to one universe, and the consumer can collect/explore their fragments on different media and theories of temporality of the XX century.

The results presented in the article: 1. Time modes in audiovisual projects are considered in the context of transmedia. 2. The features of the functioning of time modes (past-present-future) in audiovisual projects integrated into the transmedia space are determined. 3. It is established how transmedia affects the perception and structure of time in audiovisual projects. 4. The features of different time modes implemented in audiovisual works are characterized and the mechanisms of their interaction within audiovisual projects are determined. 5. It is established that in transmedia projects time modes lose their fixed hierarchy. 6. It is proved that “temporal immersiveness” becomes an important factor.

The scientific novelty of the research. The work for the first time proposes a typology of temporal modes specific to transmedia audiovisual projects, and also introduces the concept of “transmedia temporality”. Prospects for further research are outlined.

The practical significance. The results of the research can be used in the analysis of modern audiovisual projects, the development of scenarios for transmedia history, as well as in educational programs in media arts, cinematography and the humanities.

Keywords: *time modes, audiovisual art, audiovisual project, transmedia, narrative, temporality, storytelling.*

Постановка проблеми. Посилення інтересу до категорії часу в сучасних аудіовізуальних наративах зумовлено зміною сприйняття темпоральності в культурі постмодерну і цифрової доби. Розвиток технологій виробництва та поширення контенту, а також повсюдна цифровізація призвели до фрагментації досвіду, прискорення ритмів сприйняття. У цих умовах час перестає бути лінійною структурою розповіді і стає інструментом конструювання суб'єктивної реальності, де минуле, сьогодення та май-

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

бутнє співіснують у єдиному просторі медіального досвіду. Крім того, сучасна аудіовізуальна культура відображає кризу традиційних форм наративу та пошук нових способів репрезентації людського досвіду. Нелінійні, циклічні й реверсивні часові структури дозволяють авторам досліджувати пам'ять, ідентичність та сприйняття реальності через призму темпоральних зрушень. Таким чином, категорія часу в сучасній екранній культурі стає не просто елементом оповідальної організації, а й центральною філософською проблемою, що виражає особливості мислення та відчуття людини в епоху інформаційної турбулентності.

Дослідження часових модусів в аудіовізуальних проєктах у контексті трансмедійності зумовлене сучасними змінами в медіапросторі, де межі між різними формами мистецтва та комунікації стають дедалі розмитішими. В умовах цифровізації й глобальної медіаінтеграції оповідальні структури зазнають якісних трансформацій, що потребує переосмислення способів репрезентації часу як одного з ключових компонентів наративу. Аналіз модусів часу дозволяє виявити закономірності функціонування темпоральних структур у різних медіасередовищах та визначити механізми їх взаємодії в межах трансмедійних проєктів. Крім того, вивчення часових модусів в аудіовізуальних творах, розподілених між кількома платформами, сприяє глибшому розумінню явища трансмедійності як стратегії оповіді, орієнтованої на активну участь глядача та багатопланове сприйняття наративу. У контексті сучасної культури, де споживання контенту відбувається нелінійно та фрагментарно, дослідження темпоральних особливостей стає важливим інструментом аналізу нових форм комунікації. Таким чином, звернення до проблеми модусів часу в аудіовізуальних проєктах є актуальним як з теоретико-методологічного, так і з культурологічного погляду. Тим більше, що на сьогодні існує недостатня розробленість теми тимчасових модусів у контексті трансмедійних оповідей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

На жаль, наукових праць з проблеми небагато, тому частина з них розкриває суміжні аспекти теми трансмедійності. У нашій попередній статті

(Алфьорова, Первишева, 2025) ми звертались до наукової літератури, присвяченій власне проблемі трансмедійності. Роботи К. Б. Гарві (Harvey, 2014), Т. Дауда, М. Нідермана та Дж. Штайффа (Dowd, Niederman & Steiff, 2016), Дж. Х. Мюррей (Murray, 2017), К. МакЕрлін (McErlean, 2018), О. Мусієнко (Мусієнко, 2019; Мусієнко, 2020; Мусієнко, 2025), І. Печеранського (Печеранський, 2023; Печеранський, 2024), Д. Сучкова (Сучков, 2023) та інших здебільшого розглядають трансмедійність як інтегративну ознаку «другої хвилі» діджиталізації, яка характеризується трансформаціями в процесах комунікації на сучасному етапі.

Безумовно, класичною працею, яка перша звернула увагу на режим зміни модусів часу в культурі другої половини ХХ ст., є розвідка Ж. Дельоза «Кіно2. Образ-час» (Deleuze, 1989). Це дослідження створювалось у момент лише зародження трансмедійності, і відтоді багато чого в сучасній культурі змінилось. Книга «Опосередкований час: погляди на час у цифрову епоху» (Hartmann, Prommer, Deckner, & Görland, 2019) розглядає, як медіа і час впливають одне на одного, хоча безпосередньо ситуація модусів часу не аналізується. Р. Хуїсман у монографії «Наративні світи та текстура часу: соціально-семіотична перспектива» (Huisman, 2022) вивчає час у наративних структурах, що може бути корисним для дослідників структур аудіовізуального походження. Аналіз часових режимів та технологій у телевізійній драмі міститься в монографії Дж. П. Келлі «Час, технологія та форма оповіді в сучасній телевізійній драмі США» (Kelly, 2017). Розгляд різних наративних структур здійснюється в книзі А. Кемерона «Модульні наративи в сучасному кіно». У ній також частково обговорюються питання часу (анахронія, множинні часові лінії) в сучасному кінематографі (Cameron, 2008). У колективній монографії «Теорія, розвиток і стратегія трансмедійної оповіді» розглядається трансмедійна оповідь (transmedia storytelling) не просто як технологія, а як теоретична, методологічна та стратегічна практика. Автори прагнуть піти далі за класичні визначення — вони спираються на семіотику Пірса, теорію систем, а також розглядають трансмедіа-кейси, журналістику та освіту (Gambarato, Alzamora, Lorena, 2020).

А. Тормахова в статті «Аудіовізуальні практики нових медіа та їх комунікативний характер» зазначала, що «аудіовізуальні практики нових медіа є такими, що мають комунікативний та мінливий характер, відображуючи прагнення до перетворення контенту, що свідчить про його опанування аудиторією» (Тормахова, 2021, с. 44), при цьому, як і А. Тормахова, І. Марченко (Марченко, 2025) та інші українські дослідники оминають своєю увагою «часовий параметр» цієї комунікативності.

Мета статті — визначити особливості функціонування часових модусів в аудіовізуальних проектах, інтегрованих у трансмедійний простір.

Об'єктом дослідження є аудіовізуальні проекти (фільми, серіали, інтерактивні проекти). Предметом — часові модуси (минуле, сьогодення, майбутнє) у трансмедійному контексті. У статті ставляться завдання: виявити, як трансмедійність впливає на сприйняття і структуру часу в таких проектах; охарактеризувати особливості різних модусів часу, реалізованих в аудіовізуальних творах; визначити механізми їх взаємодії в межах аудіовізуальних проектів та окреслити перспективи подальших досліджень.

Методологія дослідження базується на кількох теоретичних засадах. Окрім ідей Г. Дженкінса щодо створення єдиного координованого оповідального світу, у якому різні частини історії належать одному всесвіту, а споживач може збирати/досліджувати їхні фрагменти на різних носіях, предмет дослідження потребує звернення до теорій темпоральності. Зрозуміло, що єдиної теорії не існує. Опублікована ще в 1908 р. теорія «реальності часу та серія А/В» Дж. Е. Мактаггарта стверджувала, що час як такий є нереальною категорією. Дослідник сформулював різницю між «А-серією» (минуле — сьогодення — майбутнє) і «В-серією» (раніше/пізніше) і показував, що А-серія веде до суперечності, В-серія не забезпечує рухливості часу, і з цього висноував про нереальність часу (McTaggart, 1908). Пізніша теорія екзистенційної темпоральності М. Гайдеггера переосмислює темпоральність не як лінійний потік часу-годинник, а як екзистенційну структуру буття-у-світі (Dasein). У розумінні філософа часом є не просто «послідовність

зараз», а «буття-в-часі» через минуле-передбачаюче-справжнє. Це одна з центральних теорій часу в європейській філософії ХХ ст., яка вплинула на феноменологію, екзистенціалізм, герменевтику (Heidegger, 2010). Сформульована в 1927 р. ця теорія не осмислювала ситуацію трансмедійності, що є цілком закономірним. Соціологічна/культурологічна теорія «деколоніальної темпоральності», яка виникла у другій половині ХХ ст., була критикою західнолінійної (колоніальної) моделі часу й визнанням безлічі часів, що перетинаються та співіснують. Ця теорія виносить на перший план питання стосовно того, як культура, влада та історія формують наше розуміння часу — як і негативні наслідки колоніалізму проявляються й у темпоральній організації. Якщо західна модель часу: лінійна, прогресивна, орієнтована майбутнє, то темпоральності інших культур можуть бути циклічними, множинними, тими, що перехрещуються. У цьому контексті деколоніальна темпоральність тяжіє до звільнення сюжетів часу від нав'язаних універсальних моделей. Отже, найпоширеніші теорії темпоральності, на жаль, не враховували ситуацію першої чверті ХХІ ст., умови «другої хвилі» диджиталізації та трасмедійності. У своєму дослідженні ми виходимо з припущення, згідно з яким у цій ситуації всі три модуси європейської «лінійної темпоральності» можуть існувати як окремо, так і разом у єдиному просторі. Розвідка фокусується на існуванні конкретного модусу часу в креативному сторітелінгу в аудіовізуальних творах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Трансмедійні проекти завжди орієнтуються на певний модус часу, «розгортаючи» оповідальність як основу символічного капіталу цього проекту.

Минуле як модус часу може виступати в аудіовізуальному творі як *ресурс символічної легітимації*. Аудіовізуальні твори часто набувають значущості, коли апелюють до історичних міфів, традицій, культурної пам'яті. Нарація минулого надає їм глибини та авторитету, перетворюючи сучасний медіапродукт на сполучну ланку між минулим і сьогоденням. До прикладу, китайські історичні драми (костюмовані драми) використовують мотиви імперської епохи для

символічної легітимації сучасного національного образу. Або відомий український фільм «Мамай» (реж.: О. Санін) звертається до міфологічної постаті козака Мамай, яка таким чином набуває символічної легітимації.

Минуле в контексті трансмедійності може виступати як інструмент культурної ідентифікації. Нарація минулого відтворює колективну ідентичність через візуальні символи (костюми, декор, ритуали). Навіть візуальна стилізація цих візуальних символів в аудіовізуальному творі стає стратегією поєднання «коріння» з теперішнім втіленням ідентичності. Адже в ситуації рекреації (повторного виробництва, репрезентації) минуле допомагає глядачеві впізнавати себе в культурному коді. До прикладу, у фільмах Чжана Імоу костюм та ритуали (навіть вкрай стилізовані) навертають глядача до «традиційної культури», формуючи почуття приналежності. *Минуле може виступати полем креативної переробки.* Художники та медіавиробники використовують минуле не лише як «джерело», а й як матеріал для гри, колажу, постмодерної стилізації. У трансмедійній рекреації важлива несправжність, адже минуле перезбирається в нову форму, у якій декоративне, орнаментальне або символічне виходить на перший план. Особливо чітко це можна простежити в музичних кліпах, коли стилізовані «історичні» костюми або інтер'єри поєднуються з електронною музикою та цифровими ефектами.

Минуле може виступати як засіб ринкової капіталізації. На ринку аудіовізуального продукту минуле використовується як бренд та знак автентичності. Рекреація традиційного сюжету чи візуального коду збільшує цінність продукту, роблячи його впізнаваним та «експортованим». Наприклад, Netflix-серіали про самураїв або китайські династії орієнтовані на глобальну аудиторію, але продають «минуле як екзотику».

Минуле може виступати як символічна «мова діалогу». Рекреація завжди звернена до глядача: минуле як нарація — це спільна мова, якою здійснюється комунікація. Через аудіовізуальні коди минулого можна розмовляти із сучасними спільнотами, створюючи точки перетину поколінь та культур. Згадаємо про безліч аудіовізуальних творів (до прикладу, фестивальні

фільми), де символіка минулого використовується для постановки питань сучасності (гендер, влада, ідентичність). Отже, модус минулого часу як стрижень аудіовізуального сторітелінгу є важливим у рекреації аудіовізуального символічного продукту, оскільки він надає сенсу і легітимності цій оповіді; формує ідентичність та стає матеріалом для креативної гри. Такий часовий модус посилює ринкову цінність трансмедійного аудіовізуального твору й слугує мовою культурного діалогу. Звідси, минуле, втілене в аудіовізуальній наративній формі, — це не «архів», а активний ресурс для нових смислів в аудіовізуальній культурі XXI ст.

Теперішнє як модус часу «розгортається» в аудіовізуальному творі своєрідно. Теперішнє як нарація важливе в моменті ситуативного створення аудіовізуального символічного продукту. Якщо минуле «працює» через культурну пам'ять, то теперішнє як нарація (актуальне, миттєве, що переживається «тут і зараз») відіграє іншу, але не менш важливу роль у створенні аудіовізуального символічного продукту. *Теперішнє як інструмент створення ефекту присутності та «живого часу».* Теперішнє як нарація викликає в глядача відчуття причетності до того, що відбувається. Ситуативний продукт (стрім, перформанс, відеоблог, tiktok-відео) «працює» за допомогою «живого моменту», а не архівної цінності. Так, прикладом є прямі трансляції протестів, концертів чи спортивних матчів, де важлива не репрезентація минулого, а подієвість сьогодення. *Теперішнє як соціальна верифікація та колективне переживання.* Сучасні аудіовізуальні практики спираються на миттєвий відгук аудиторії (лайки, коментарі, шерінг). Така нарація формується колективно, глядач стає співавтором символічного продукту (меми і флешмоби в Instagram і WeChat, у яких «сюжет» народжується в процесі мережевої циркуляції). *Теперішнє як актуалізація контексту та порядку денного.* На відміну від «вічних» сюжетів минулого, нинішнє як нарація вбудовує продукт в актуальний соціальний та політичний контекст. Це дозволяє аудіовізуальному твору відігравати роль медіатора актуальності та частини публічної дискусії. Можна згадати різноманітні серіали-антології («Black Mirror»,

китайські вебдрами), які відсилають до цифрових страхів «тут і зараз». *Теперішнє як імпровізація та джерело ситуативної креативності.* У контексті ситуативного створення (наприклад, вуличне відео, артперформанс, стрімінг) теперішнє стає джерелом спонтанності та свіжості.

Така нарація цінна саме тому, що вона непередбачувана і невідшліфована часом. Прикладом може виступати вуличний арт, коли художники реагують на випадкові події в місті, перетворюючи їх на символічний матеріал. *Теперішнє як інструмент «економіки уваги» та миттєвої репрезентації.* Сучасні цифрові креативні індустрії влаштовані таким чином, коли капіталізація відбувається в результаті миттєвого захоплення уваги глядача. Теперішнє як нарація дозволяє аудіовізуальному твору бути «тут і зараз», доки увага аудиторії прикута до події. Короткі відео Douyin/TikTok втрачають сенс через кілька днів, але в момент публікації стають культурними маркерами. Отже, теперішнє як нарація важливе в аудіовізуальному символічному продукті, оскільки воно створює ефект «живої присутності», залучає аудиторію до співтворства у творенні аудіовізуального, відображає актуальну ситуацію, працює через імпровізацію та ситуативність, вбудоване в «економіку уваги». Тобто, якщо минуле задає «глибину» та «пам'ять», то нинішнє надає продукту актуальності, енергії й соціальної релевантності.

Майбутнє як нарація є важливим у ситуації проєктивного створення аудіовізуального символічного капіталу. Якщо минуле пов'язане з пам'яттю та архівом, теперішнє — з подієвістю та актуальністю, то майбутнє як нарація працює через проєкцію, передбачення й моделювання можливого. В аудіовізуальному символічному продукті це відіграє ключову роль. Майбутнє як нарація — це не просто уявлення про майбутнє, а особливий спосіб структурування часу через оповідь. Коли ми говоримо про майбутнє, ми фактично створюємо історію, у якій сьогодення набуває сенсу через упередження можливих сценаріїв. У сучасній культурі, де візуальні та звукові форми комунікації домінують, наративне осмислення майбутнього стає інструментом управління увагою, емоціями й колективною уявою. Аудіовізуальний символічний капітал

створюється медіа, брендами, художниками та платформами, де символи не лише відображають реальність, а й проєктують можливі світи. Цей капітал формується саме через здатність виробляти переконливі наративи, які пов'язують глядача з уявними майбутніми. Проєктивне створення має на увазі не просто репрезентацію вже існуючого, а формування того, чого ще немає: сценаріїв, ідеалів, естетичних кодів. *Майбутнє* в цьому контексті постає не як тимчасова категорія, а як ресурс уяви та стратегічного проєктування. Аудіовізуальні проєкти (фільм, реклама, гра, кліп, цифровий арт) стають лабораторією майбутнього, де символи й образи конструюють очікування та бажання. Нарация майбутнього важлива, тому що вона задає координати символічної цінності. Наприклад, образи «технологічного прогресу», «екологічного апокаліпсису» або «постлюдської гармонії» формують різні системи цінностей, естетик та поведінкових норм. Те, як майбутнє розповідається, визначає, які ідеї й візуальні коди капіталізуватимуться — отримують увагу, інвестиції, довіру. У ситуації цифрової економіки, де увага стає основним ресурсом, *наративи майбутнього є механізмом конкурентної боротьби.* Ті, хто створюють переконливі візуальні історії про майбутнє, визначають культурні тренди та формують інфраструктуру символічного впливу. Наприклад, великі технологічні компанії активно використовують візуальні наративи майбутнього — від промовідео до концептуальних фільмів — щоб легітимувати свої стратегії та утвердити імідж інноваційності. Таким чином, *майбутнє як нарація виступає медіатором між уявою та капіталом.* Воно дозволяє поєднувати емоційне залучення аудиторії з економічною ефективністю символів. Це простір, де естетика перетворюється на стратегію, а образи — на активи. Візуальна переконливість майбутнього стає новою формою влади: той, хто володіє образом майбутнього, управляє смисловим горизонтом сьогодення. Проте *наративи майбутнього не є нейтральними.* Вони містять ідеологічні імплікації, визначають, які сценарії здаються можливими чи бажаними. Проєктивне створення аудіовізуального символічного капіталу завжди пов'язане із боротьбою за інтерпретацію — за те, чиє майбутнє стане «офіційним»

візуальним стандартом. У цьому сенсі робота з майбутнім як нарацією — це не просто естетична, а й політична практика. Отже, значення майбутнього як нарації в сучасному медіапросторі полягає в його функції — бути полем стратегічного виробництва сенсу та капіталу. *Це не передбачення, а програмування.* Через візуальні образи та оповідальні форми суспільство не так дізнається, що буде, скільки формує, що може і має бути. Таким чином, наративи майбутнього стають основним інструментом культурного та символічного проектування.

Наприкінці слід зазначити, що охарактеризовані модуси часу доповнюються «тимчасовою імерсивністю». Це поняття може бути визначено як ступінь занурення реципієнта в структурно-часовий вимір аудіовізуального проекту, при якому сприйняття часу всередині медіатексту стає співвіднесеним або навіть конкурентним стосовно часу повсякденного досвіду. Тимчасова імерсивність виникає внаслідок синхронізації когнітивних та перцептивних процесів глядача з внутрішніми ритмами, тривалостями й темпоральними зрушеннями наративу. Таким чином, час перестає бути лише виміром оповіді, стає активним медіатором чуттєвого й смислового досвіду, формуючи в глядача ілюзію перебування всередині медіатексту.

У контексті трансмедійності тимчасова імерсивність набуває додаткового виміру: зазначені модуси часу (лінійні, доповнюються циклічним, фрагментарним, реверсивним «субмодусами» тощо) починають взаємодіяти в різних медіапросторах — кіно, серіалах, інтерактивних платформах, іграх чи цифрових перформансах. Це приводить до формування поліфонічної темпоральності, де кожна медіаплатформа задає свою

тимчасову логіку, але в сукупності вони утворюють розширене хронотопічне поле. Кореляція між модусами часу і тимчасовою імерсивністю проявляється в тому, що варіативність та багатшаровість темпоральних структур посилюють ефект занурення: реципієнт не просто спостерігає за зміною часу, а переживає множинні його конфігурації, переходячи від лінійного сприйняття до багатовимірної участі в часі як конструкції.

Висновки. Отже, у дослідженні встановлено, що в трансмедійних проектах часові модули втрачають фіксовану ієрархію: лінійний час співіснує з множинними точками розгалуження, а хронотоп одного медіанаративу може бути розширений або трансформований в іншому. Важливим фактором стає «тимчасова імерсивність» — включеність глядача у формування часу оповіді за допомогою інтерактивних механізмів та вибору користувача. При цьому виникає своєрідна «трансмедійна темпоральність» як система узгодження різних тимчасових пластів між медіаплатформами. У роботі вперше запропоновано типологію тимчасових модусів, специфічних для трансмедійних аудіовізуальних проектів, а також запроваджено поняття «трансмедійна темпоральність». Результати дослідження можуть бути використані при аналізі сучасних аудіовізуальних проектів, розробці сценаріїв для трансмедійних історій, а також в освітніх програмах з медіамистецтва, кінематографії та гуманітарних наук.

Перспективи подальших досліджень полягають у продовженні аналізу ефектів «тимчасової імерсивності» в контексті трансмедійності.

Список посилань

- Алфьорова, З. І., & Первишева І. Б. (2025). Трансмедійність в сучасних креативних індустріях: основні аспекти формування. *Культура України*, (90), 79–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.09>
- Марченко, І. (2025). Формат і медіум у цифрову епоху: трансформації аудіовізуального мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 36, 190–198. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332824>
- Мусієнко, О. (2019). Відеохостинг як найбільш адаптивний елемент аудіовізуальної культури на сучасному етапі. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 5(4), 58–62. https://ephd.cz/wp-content/uploads/2019/ephd_2019_5_4/11.pdf
- Мусієнко, О. В. (2020). Науково-популярні жанри відеохостингу YouTube: художні особливості драматургічної конструкції. *Colloquium-journal*, 19(71), 14–18.

- Мусієнко, О. В. (2025). Візуальні та комунікативні стратегії у створенні іміджевих reels про Україну: порівняльний аналіз офіційного та аматорського контенту. *Культура України*, (88), 82–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.088.08>
- Печеранський, І. (2025). Гіперіммерсивний поворот та метавсесвіт: гейміфікація аудіовізуального ландшафту. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 8(1), 165–173. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.1.2025.332437>
- Печеранський, І. (2023). Культуротворчий потенціал аудіовізуальних технологій у масовому мистецтві другої половини XX — початку XXI століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6(1), 92–104. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279253>
- Сучков, Д. (2023). Соціальні медіа як чинник трансформації аудіовізуальної культури в епоху трансмедійності. *Питання культурології*, 42, 286–295. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293802>
- Тормахова, А. М. (2021). Аудіовізуальні практики нових медіа та їх комунікативний характер. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 42–46. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2021_3_9
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press.
- Dowd, T., Niederman, M., & Steiff, J. (2016). *Storytelling Across Worlds: Transmedia for Creatives and Producers*. Routledge.
- Gambarato, R. R., Alzamora, G. C., & Lorena, T. (2020). *Theory, Development, and Strategy in Transmedia Storytelling*. Routledge.
- Harvey, C. B. (2014). A taxonomy of transmedia storytelling. In M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds Across Media* (pp. 278–294). University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d9nkdg.17>
- Heidegger, M. (2010). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Transl.). State University of New York Press.
- Huisman, R. (2022). *Narrative Worlds and the Texture of Time: A Social-Semiotic Perspective*. Routledge.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Long, G. A. (2007). *Transmedia storytelling: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company* [Master Thesis, Massachusetts Institute of Technology]. Massachusetts Institute of Technology.
- McErlean, K. (2018). *Interactive Narratives and Transmedia Storytelling*. Routledge.
- McTaggart, J. E. (1908). The Unreality of Time. *Mind*, 17(68), 457–474.
- Murray, J. H. (1997/2017). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (2nd ed.). MIT Press.

References

- Alforova, Z. I., & Pervysheva, I. B. (2025). Transmedia in modern creative industries: the main aspects of formation. *Culture of Ukraine*, (90), 79–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.09>. [In Ukrainian].
- Marchenko, I. (2025). Format and medium in the digital era: transformations of audiovisual art. *Naukovyi visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 36, 190–198. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332824>. [In Ukrainian].
- Musiienko, O. (2019). Video hosting as the most adaptive element of audiovisual culture at the present stage. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 5(4), 58–62. https://ephd.cz/wp-content/uploads/2019/ephd_2019_5_4/11.pdf. [In Ukrainian].
- Musiienko, O. V. (2020). Popular science genres of YouTube video hosting: artistic features of dramatic construction. *Colloquium-journal*, 19(71), 14–18. [In Ukrainian].
- Musiienko, O. V. (2025). Visual and communicative strategies in creating image reels about Ukraine: a comparative analysis of official and amateur content. *Culture of Ukraine*, (88), 82–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.088.08>. [In Ukrainian].
- Pecheranskyi, I. (2025). The hyper-immersive turn and the metaverse: gamification of the audiovisual landscape. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Serii: Audiovizual'ne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 8(1), 165–173. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.1.2025.332437>. [In Ukrainian].
- Pecheranskyi, I. (2023). The cultural-creative potential of audiovisual technologies in mass art of the second half of the XX — early XXI century. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Serii: Audiovizual'ne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 6(1), 92–104. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279253>. [In Ukrainian].
- Suchkov, D. (2023). Social media as a factor of audiovisual culture transformation in the age of transmedia. *Pytannia kul'turologii*, 42, 286–295. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293802>. [In Ukrainian].
- Tormakhova, A. M. (2021). Audiovisual practices of new media and their communicative nature. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*, 3, 42–46. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2021_3_9. [In Ukrainian].

- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press. [In English].
- Dowd, T., Niederman, M., & Steiff, J. (2016). *Storytelling Across Worlds: Transmedia for Creatives and Producers*. Routledge. [In English].
- Gambarato, R. R., Alzamora, G. C., & Lorena, T. (2020). *Theory, Development, and Strategy in Transmedia Storytelling*. Routledge. [In English].
- Harvey, C. B. (2014). A taxonomy of transmedia storytelling. In M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds Across Media* (pp. 278–294). University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d9nkdg.17>. [In English].
- Heidegger, M. (2010). *Being and Time* (Joan Stambaugh, Transl.). State University of New York Press. [In English].
- Huisman, R. (2022). *Narrative Worlds and the Texture of Time: A Social-Semiotic Perspective*. Routledge. [In English].
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press. [In English].
- Long, G. A. (2007). *Transmedia storytelling: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company* [Master Thesis, Massachusetts Institute of Technology]. Massachusetts Institute of Technology. [In English].
- McErlean, K. (2018). *Interactive Narratives and Transmedia Storytelling*. Routledge. [In English].
- McTaggart, J. E. (1908). The Unreality of Time. *Mind*, 17(68), 457–474. [In English].
- Murray, J. H. (1997/2017). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (2nd ed.). MIT Press. [In English].

З. І. Алфьорова

доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка
кафедри методологій крос-культурних практик,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
м. Харків, Україна

І. Б. Первишева

кіно- і телепродюсерка, Національна суспільна
телерадіокомпанія України; Харківська державна
академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

Z. Alforova

Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of
Cross-Cultural Practices Methodologies,
Kharkiv State Academy of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine

I. Pervysheva

Film and television producer, National Public Broadcasting
Company of Ukraine; Kharkiv State Academy of Design and
Arts, Kharkiv, Ukraine

Отримано: 02.09.2025

Прийнято до друку: 18.09.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВІДЕОРЕКЛАМІ ДЛЯ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Ю. Ю. Великий

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 grosman555@gmail.com

Yu. Velykyi

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0003-3188-868X>

Ю. Ю. Великий. Інноваційні технології у відеорекламі для закладів вищої освіти України

У статті здійснена спроба вперше в науковому дискурсі дослідити інноваційні технології у відеорекламі ЗВО. Проаналізовано сучасний стан створення відеореклами в закладах вищої освіти, зокрема тенденції її розробки та реалізації. Визначено основні інноваційні технології, які використовуються у відеорекламі на прикладі українських закладів вищої освіти. Систематизовано та проаналізовано розвиток інноваційних технологій реклами в закладах вищої освіти України до, під час та після кризових періодів. Доведено, що до 2020 р. рекламна діяльність ЗВО характеризувалася традиційними підходами, базуючись на друкованих матеріалах, виставках і днях відкритих дверей, а цифрові технології використовувалися в мінімальному обсязі. Під час пандемії відбувся швидкий перехід до онлайн-платформ та відеореклами, що дозволило університетам розширити цільову аудиторію до національної та міжнародної, а також впровадити комплексні стратегії кризових комунікацій. У період повномасштабної війни з 2022 р. і дотепер цифрові інструменти й відеоконтент поєднуються з міжнародними платформами, соціальними мережами, створюючи умови для своєчасної комунікації здобувачів вищої освіти, викладачів, донорів і партнерів, а також ефективного позиціонування ЗВО на глобальному освітньому ринку.

Ключові слова: *інноваційні технології, відеореклама, заклади вищої освіти, здобувачі вищої освіти, соціальні мережі, медіа.*

Yu. Velykyi. Innovative technologies in video advertising for higher education institutions in Ukraine

The relevance of the research topic. Today, video advertising is one of the most effective tools for the interaction of higher education institutions with prospective students. Digitalization of society and shift in communication priorities necessitate the adaptation of educational institutions to competitive conditions.

Innovative technologies foster a dynamic, interactive, and emotionally engaging emphasis in video advertising, helping build trust among the target audience in the educational institution. Research on this topic is crucial for improving advertising strategies, recognizing the role of cutting-edge technologies in expanding access to education, shaping a positive image of higher education institutions, and fostering public trust in them.

The purpose of the article is to analyze the features of the use of innovative technologies in video advertising of higher education institutions in Ukraine.

The methodology of the scientific justification is based on an interdisciplinary, comprehensive approach grounded in the content and sequence of resolving the defined objectives. In the course of reviewing and analyzing scientific research, the methods of analysis and synthesis, along with systematic and abstract-logical techniques, were applied. The content analysis method made it possible to identify which innovative video advertising technologies are most commonly used by Ukrainian higher education institutions.

The results. Innovative technologies used in video advertising are analyzed based on the examples of specific higher education institutions in Ukraine, arranged chronologically by the year of implementing innovative advertising from 2017 to 2024. These examples represent institutions from different regions of Ukraine (Kyiv, Kharkiv, Lviv, Kherson, Dnipro, Odesa, Chernivtsi) and encompass a variety of specialties — technical, humanities, arts, and interdisciplinary ones.

The scientific novelty. For the first time, an analysis has been conducted of innovative technologies in video advertising currently employed by Ukrainian higher education institutions.

The practical significance. The analysis of the main innovative technologies used in video advertising on the example of specific higher education institutions can be used by other Ukrainian educational institutions to develop their own effective video advertisements.

Conclusions. An essential tool for adapting higher education institutions to the contemporary information environment is the integration of innovative technologies

into their advertising activities. Innovative technologies in video advertising support effective engagement with prospective applicants, foster trust between the institution and its target audience, and shape a positive institutional image, thereby enhancing its standing in the educational sphere. In combination with other strategies, these innovative technologies enable higher education institutions to address the realities of the digital environment and reinforce trust in their educational offerings.

Keywords: *innovative technologies, video advertising, higher education institutions, higher education seekers, social networks, media.*

Актуальність теми дослідження. Сьогодні відеореклами є одним із найефективніших інструментів взаємодії ЗВО з потенційними здобувачами. Зважаючи на недавню пандемію Covid-19 та повномасштабне вторгнення росії в Україну, використання інноваційних технологій у відеорекламі освітніх закладів надзвичайно актуалізується. Забезпечити ефект присутності майбутніх здобувачів освіти допомагає інтерактивний та емоційний акцент інноваційних технологій. Це сприяє формуванню довіри в цільової аудиторії до освітнього закладу. Дослідження цієї теми має важливе значення для вдосконалення рекламних стратегій, усвідомлення ролі новітніх технологій у підвищенні доступності освіти, формуванні позитивного іміджу закладів вищої освіти та розвитку суспільної довіри до них.

Постановка проблеми, її актуальність і зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми. Актуальність використання інноваційних технологій у відеорекламі для освітніх закладів зумовлена потребою реалізації важливих практичних завдань. Ідеться про акцентування уваги на освітніх програмах, формуванні довіри до закладів вищої освіти, підтримці їхнього позитивного іміджу, підвищенні рівня задоволення освітніх потреб суспільства. Це сприяє вдосконаленню рекламної діяльності закладів вищої освіти, підвищенню доступності якісної вищої освіти. Інноваційні технології у відеорекламі закладів вищої освіти також дотичні до розвитку сучасних освітніх практик відповідно до вимог сучасної цифрової епохи.

Мета статті — проаналізувати особливості використання інноваційних технологій у відеорекламі закладів вищої освіти України.

Завданнями дослідження є:

1. Проаналізувати тенденції створення відеореклами в закладах вищої освіти.
2. Дослідити університетську відеорекламу доцифрових часів і сьогодення.
3. Визначити основні інноваційні технології, які використовуються у відеорекламі на прикладі конкретних закладів вищої освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Окремі аспекти використання інноваційних технологій у відеорекламі стали предметом наукового дослідження як українських, так і зарубіжних учених.

Ще на початку ХХІ ст. ця тема стала предметом наукового дискурсу іноземних досліджень. Так, В. J. Mullin, S. Hardy та W. A. Sutton, розглядали маркетингові стратегії, окремо акцентуючи на рекламі, яку можна використовувати в закладах освіти для залучення потенційних студентів (Mullin et. al., 2007). Маркетинг освітніх послуг став предметом наукових пошуків М. J. Baker та S. Hart. Вони відзначили провідну роль реклами в цьому контексті (Baker & Hart, 2008). Ефективність впливу нових та традиційних медіа на маркетингові комунікації вивчали G. Belch та M. Belch (Belch & Belch, 2014). М. Miller аналізує можливості YouTube для бізнес-маркетингу (Miller, 2011).

Серед досліджень українських учених заслуговують на увагу розвідки аналізу рекламної діяльності закладів вищої освіти щодо формування освітнього бренду, його просування та застосування цифрових платформ для залучення потенційних здобувачів вищої освіти.

Так, питаннями маркетингових технологій у бренд-менеджменті освітніх закладів займався С. Юрило (2019). Рекламу як інструмент формування бренду ЗВО вивчала О. Антонова (2023). С. Семенюк акцентує на плануванні рекламних кампаній ЗВО (Семенюк, 2019). Г. Вишневська досліджує рекламні кампанії в освітній галузі, зосереджуючись на специфіці рекламної діяльності закладів освіти як однієї з основних складових їх іміджу (Вишневська, 2019). І. Жарська працює над концепцією формування системи

маркетингових комунікацій ЗВО в інтернеті, зокрема digital-маркетингу (Жарська, 2020), І. Д'яконова, І. Бондарчук визначили проблеми та перспективи впровадження інноваційних технологій реклами при виході освітніх послуг на міжнародний ринок (Д'яконова & Бондарчук, 2015). Б. Оксентюк, А. Грабовський зазначають, що «інноваційна реклама базується на використанні в промоакціях серйозного технічного забезпечення, найновіших комп'ютерних технологій та нестандартних способів подачі інформації» (Оксентюк & Грабовський, 2020, с. 16).

Можемо констатувати, що дотичні аспекти інноваційних технологій у рекламі розглядалися українськими та іноземними авторами, але те, що стосується інноваційних технологій у відеореklamі для закладів вищої освіти, майже не досліджувалося.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Для привертання уваги цільової аудиторії, підвищення привабливості в конкурентному середовищі на ринку освітніх послуг сучасні заклади вищої освіти інтегрують різні інноваційні технології у відеореklamі.

На основі аналізу українських тлумачних, галузевих та спеціалізованих словників можна сформулювати узагальнене й водночас актуальне визначення терміна «реклама». «Реклама» в контексті нашого дослідження є спеціалізованою формою публічного поширення інформації, яка спрямована на популяризацію товарів, послуг, ідей або суб'єктів господарювання з метою привернення уваги, формування обізнаності, інтересу та мотивації до споживання чи взаємодії. Вона реалізується через як вербальні й візуальні повідомлення (плакати, оголошення, трансляції), так і комплексну діяльність у межах маркетингової або соціальної комунікації, передбачаючи легітимну мету отримання прямої чи опосередкованої вигоди. У сфері вищої освіти реклама має виходити за межі товарного просування й перетворюватись на засіб позиціювання інституційної ідентичності, реалізації освітньої місії та активного діалогу із суспільством. Тому у нашому розумінні термін «реклама ЗВО» є формою цілеспрямованої маркетингової комунікації закладу вищої освіти, яка, використовуючи візуальні, аудіальні й вербальні засоби, спрямована на інформування, переконання та

формування емоційно-позитивного ставлення до освітніх продуктів, іміджу й цінностей ЗВО, з метою залучення цільових аудиторій і зміцнення конкурентних позицій на ринку освітніх послуг. Тобто, відеореклама ЗВО є форматом рекламного впливу, що інтегрує емоційну виразність зображення, динаміку звуку задля досягнення максимальної ефективності та тривалого запам'ятовування рекламного повідомлення.

У контексті цифровізації ефективність рекламного впливу залежить від здатності інтегрувати новітні медіаінструменти, враховувати поведінку аудиторії та забезпечувати інтерактивну взаємодію з потенційними здобувачами вищої освіти. З огляду на вищезазначене, слід уточнити зміст поняття «інноваційні технології в рекламі ЗВО». Ми тлумачимо його як сукупність сучасних цифрових та інтерактивних інструментів, що поєднують інформаційні технології, креативні методи комунікації й аналітичні системи з метою персоналізованої взаємодії з абітурієнтами через ефективне поширення освітніх послуг у глобальному інформаційному середовищі та формування конкурентоспроможного освітнього бренду.

На початку 2000-х рр. в українських ЗВО з'являються спеціалізовані підрозділи — центри комунікацій, відділи зв'язків із громадськістю, а також університетські відеостудії. Їхнім завданням стало забезпечення цілісної системи зовнішніх і внутрішніх комунікацій. Поява таких осередків пояснюється динамікою інформаційних технологій (інтернет, цифрові фото / відео), конкуренцією за абітурієнта й фінансування, а також потребою закладів у формуванні позитивного іміджу та налагодженні зв'язків із локальними й міжнародними партнерами. У цей період змінюються інформаційні стандарти: університет перестає бути лише закладом освіти. Він перетворюється на соціальний бренд, який під дією інтернету та мас-медіа має адаптуватися до нових форматів презентації. Він має інтегруватися у світовий освітній простір задля комунікаційної відкритості та конкурентності.

Розгляд комунікаційних практик у закладах вищої освіти та їх еволюції у 2000-ні рр. докладно висвітлено О. Гомотюк та ін. Авторами систематизовано підходи до інформаційних стратегій і ролі нових технологій у діяльності ЗВО та

закладено теоретичні підвалини появи центрів комунікацій (Гомотюк, Патряк, 2020).

Слід зацентрувати на тому, що поява таких структурних підрозділів у ЗВО України відповідала світовим тенденціям. На початку 2000-х рр. в університетах Європи й Америки активно розвивалися медіацентри та PR-відділи. Вони були орієнтовані на популяризацію наукових досягнень, залучення студентів та побудову відносин із громадськістю.

З другої половини 2010-х рр. в Україні з'явилася необхідність у професійних мультимедійних командах, здатних виробляти якісний відеоконтент для ЗВО. Цьому сприяло поширення соціальних мереж та відеоплатформ, зокрема YouTube, Facebook, пізніше Instagram та TikTok. Вони перетворилися на основні канали комунікації з абітурієнтами. Суттєвим стала також зміна форматів презентації освітніх програм: відеоролики про університети, інтерв'ю з викладачами, віртуальні тури територією закладу. Не останню роль зіграла й міжнародна конкуренція за абітурієнтів, що стимулювала вітчизняні ЗВО створювати більш професійний, динамічно-привабливий медіаконтент.

Так, у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка у 2015 р. з'явилася відеостудія в межах Центру комунікацій, яка згодом трансформувалася в youtube-канал «КНУ Media», де регулярно виходять інтерв'ю, студентські проєкти та відеорепортажі.

З 2016 р. у Львівській політехніці розвивається медіацентр, у межах якого знімають освітнє відео, онлайн-трансляції конференцій і культурних заходів (Медіабанк Львівської політехніки, n.d.).

У Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна в другій половині 2010-х рр. було створено «Медіацентр Каразінського», що активно займається популяризацією наукових досліджень і студентських ініціатив у відеоформаті (Університетська медіастудія, n.d.).

Національний університет «Києво-Могилянська академія» почав активно використовувати відеостудію для створення просвітницьких і рекламних відео з 2017 р. (Києво-Могилянська академія, n.d.).

Таким чином, починаючи з 2010-х рр., відеостудії, як структурний елемент ЗВО, забезпечували створення рекламного та освітнього відеоконтенту, онлайн-курсів і висвітлення особливостей студентського життя.

О. Павленко в статті *«Перспективи використання соціальних мереж для маркетингових комунікацій університетів в Україні»* (2019) дослідив, що вже до 2019 р. соціальні мережі (Instagram, YouTube, Facebook) були вагомими каналами, яким довіряють абітурієнти, студенти та випускники вузів. «Студенти активно використовують соціальні мережі для комунікації з університетом ... користувачі вже шукають інформацію про ЗВО в соціальних мережах і 81 % опитаних вже шукали таку інформацію». Це свідчить, що університети вже мали (або активно формували) онлайн-присутність, що є одним з елементів роботи центрів комунікацій або служб PR (Павленко, 2019, с. 141).

Зі збільшенням використання інноваційних технологій у повсякденному житті суттєво підвищилася частка технологій у ЗВО. Водночас соціокультурні фактори сприяли необхідності нового позиціонування університетів та їх інноваційних технологій. Пандемія COVID-19 та війна зумовили повну відмову від традиційного аудиторного навчання. Тому були потрібні нові інноваційні моделі.

Узагальнюючи, зазначимо, що до 2020 р. рекламна діяльність закладів вищої освіти України була зорієнтована на традиційні форми. Зокрема, застосовувались друковані матеріали, інформаційні буклети, виставкові презентації, дні відкритих дверей та інші класичні канали комунікації. Цифрові технології в цей період використовувалися обмежено. Це були офіційні сайти ЗВО, які часто виконували більш інформаційну, ніж промоційну функцію. Цільова аудиторія залишалася переважно локальною — абітурієнти та їхні родини з конкретного регіону.

Період пандемії COVID-19, 2020–2021 рр., став переломним у використанні інноваційних технологій реклами ЗВО. Нові обставини змусили ЗВО перейти до активної відеореклами, використання онлайн-платформ як основного каналу комунікації. У цей час широко впроваджуються вебінари, віртуальні дні відкритих

дверей, онлайн-презентації освітніх програм. Це стає стандартною практикою. Уперше розробляються комплексні стратегії кризових комунікацій, мета яких полягає в інформуванні студентів і батьків щодо ситуацій невизначеності. Суттєво розширюється цільова аудиторія: університети починають орієнтуватися не лише на локальних вступників, а й на національний та міжнародний ринки. Тому популярними стають інтерактивні освітні проекти.

Повномасштабна війна 2022 р. сприяла появі інноваційних моделей реклами адаптивного й стратегічного характеру. Це спеціальні відеоформати, спрямовані на підтримку освітнього процесу в умовах війни, комунікацію з міжнародними партнерами та донорськими організаціями. Для ефективної комунікації ЗВО інтегрують відеорекламу та цифрові технології з міжнародними платформами типу YouTube, Coursera, EdX, Zoom. Оперативність та багатоканальність вирізняють кризові комунікації. Активно використовуються месенджери, телеграм-канали, соціальні мережі для інформування студентів, викладачів і батьків. Цільова аудиторія розширюється до міжнародного рівня. Йдеться не лише про абітурієнтів і здобувачів освіти. У комунікаційні кампанії дедалі активніше залучаються донори, закордонні університети та партнерські організації. Вони підтримують українську освіту у воєнний час.

Вищенаведені факти розкриваються в працях українських науковців. Так, Ю. Лісун, вивчаючи цифровий маркетинг та брендинг закладів вищої освіти, провела порівняльний аналіз українських практик із європейськими, підкреслила переходи від локальних офлайн-кампаній до комплексних digital-стратегій, особливо посилення після 2020 р. (Лісун, 2023). І. Вербовський, О. Сагітова, акцентуючи на аналізі впливу цифровізації на освітній маркетинг, висвітили адаптацію університетів до цифрових технологій у рекламі після COVID-19 у вигляді переходу університетів на дистанційні та онлайн-інструменти в період пандемії (Вербовський & Сагітова, 2024). С. Солнцев, Ж. Жигалкевич, Р. Залуцький аргументували, що карантинні обмеження й зростання онлайн-активності виокремили відео та інші цифрові формати як необхідні

інструменти комунікації для ЗВО (Солнцев та ін., 2022). О. Біловодська, Т. Кравчук, І. Пономаренко, К. Блюмська-Данько, А. Кононенко проілюстрували застосування методів штучного інтелекту для оптимізації маркетингових стратегій в онлайн-освіті (Bilovodska and al., 2024). Н. Кононова, Н. Берб'юк Ліндстрьом, А. Панчук досліджували сприйняття онлайн-форм викладання й комунікації в умовах війни серед академічної спільноти (Кононова та ін., 2024). Український науковець Л. Дибчук, вивчаючи інноваційні технології подання інформації в інтернет-рекламі, виокремлює 8 трендів контекстної пошукової реклами: «автоматизація і штучний інтелект, голосовий пошук, mobile-first, поліпшення CTR, доповнена реальність, PPC на додаток до SEO, AMP, відеоконтент» (Дибчук & Василькова, 2018, с. 386). М. Петрина зазначає, що «одним із прикладів інноваційної реклами є 3D, голографічна та мобільна реклама» (Петрина, 2019). О. Косенко та Д. Синельникова щодо цієї інноваційної технології відмічають: «Створена реклама з яскравими візуальними і оригінальними ефектами 3D запам'ятовується і надовго залишається в пам'яті» (Косенко & Синельникова, 2018, с. 86).

Логіка нашого дослідження вимагає далі визначити основні інноваційні технології, які використовуються у відеорекламі на прикладі конкретних закладів вищої освіти України. Подано інформацію у вигляді таблиці, у якій відображені ЗВО в хронологічному порядку за роком впровадження інноваційної реклами з 2017 по 2024 рр. Це приклади ЗВО, які представляють різні регіони України (Київ, Харків, Львів, Херсон, Дніпро, Одеса, Чернівці). Одними із перших почали використовувати відеорекламу найдавніші та найтитулованіші університети України. Вони охоплюють різні спеціальності — технічні, гуманітарні, мистецькі та міждисциплінарні. Такий підхід демонструє, як інноваційні технології можуть бути інтегровані в рекламу різних освітніх програм та навчальних дисциплін.

Усі ЗВО, зазначені в таблиці, мають офіційні youtube-канали, інтерактивні платформи чи проводять відеокампанії, що демонструють їхню активну позицію в публічному просторі (див. табл. 1).

Табл. 1.

Огляд інноваційних технологій, що використовуються провідними ЗВО України

№	Назва ЗВО	Інноваційна технологія	Представлення технології	Рік впровадження	Посилання
1	Київський національний університет імені Тараса Шевченка	Інтерактивний контент	Відео на офіційному youtube-каналі дозволяє користувачам вибирати інтерактивні елементи, такі як інтерв'ю з викладачами та студентами, а також короткі тури по університету. Використання інтерактивних екранів на виставках і відкритих днях, на яких абітурієнти можуть дізнаватися про різні аспекти університетського життя.	2017	За даними КНУ імені Т. Шевченка
2	Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна	Технологія 360-градусних відео, інтерактивний контент, штучний інтелект, гейміфікація	- Використання дронів для створення аерофотозйомок кампусу та презентацій різних факультетів. - Відео, що дозволяють абітурієнтам віртуально «відвідати» університети, проводячи інтерактику через мобільні пристрої або VR-окуляри. - Відео з акцентом на інтеграцію сучасних технологій, а саме: штучного інтелекту, робототехніки, що є частиною навчальних програм. При цьому передбачена можливість отримання додаткових балів у різних вікторинах та інтелектуальних змаганнях, онлайн-іграх.	2018	За даними ХНУ імені В. Н. Каразіна (Karazin University, n.d.)
3	Львівська політехніка	Віртуальна та доповнена реальність, інтерактивні відео	Демонстрація відеоматеріалів про навчання, викладачів і можливості для розвитку на конкретному факультеті, виходячи з уподобання здобувача освіти. Використання AR для презентації своїх наукових розробок та інновацій, що дозволяє створювати інтерактивні сцени під час презентацій на виставках. Інтерактивні екрани в холах, де абітурієнти можуть за допомогою сенсорних панелей дізнаватися інформацію про спеціальності та програми.	2019	Згідно з даними НУ «Львівська політехніка».
4	Херсонський національний технічний університет	Персоналізоване відео з використанням big data та AI	Відеоролик, присвячений одній зі спеціальностей, адаптований до інтересів і потреб аудиторії.	2019	За даними ХНТУ.
5	Український католицький університет	Інтерактивні відео та віртуальні тури	Віртуальні тури кампусом, що дозволяють абітурієнтам ознайомитися з інфраструктурою університету онлайн.	2020	За даними УКУ.
6	Національний університет «Києво-Могилянська академія»	Анімація та 3D-візуалізація, інтерактивні відео	- Використовує 3D-анімації для демонстрації прогресу в будівництві нових навчальних корпусів та інфраструктури університету. інтерактивні відео для реклами освітніх програм, що дозволяють обирати факультети й переглядати спеціалізовані матеріали про ці програми. - Відео на офіційному каналі університету. Дозволяє користувачам переглядати відео різних факультетів, а також робити вибір щодо того, про що вони хочуть дізнатися більше.	2020	За даними Києво-Могилянської академії (Києво-Могилянська академія, n.d.).

7	Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича	Віртуальні тури, історичні реконструкції у відео	Віртуальні тури кампусом, який є пам'яткою ЮНЕСКО, з елементами історичних реконструкцій.	2021	За даними ЧНУ імені Ю. Федьковича (Чернівецький національний університет, n.d.)
8	Одеський національний університет імені І. І. Мечникова	Віртуальна реальність, 360-градусні відео	Віртуальні тури по корпусах та лабораторіях університету, 360-градусні відео для демонстрації навчального середовища.	2022	За даними ОНУ імені І. Мечникова (Odesa I. I. Mechnikov National University, n.d.)
9	Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара	Гейміфікація, інтерактивні відео	Онлайн-ігри, що знайомлять з освітніми програмами, інтерактивні відео з демонстрацією можливостей кожного факультету.	2022	За даними ДНУ ім. О. Гончара (ДНУ ім. Олеся Гончара, n.d.)
10	Національний університет біоресурсів і природокористування	Доповнена реальність, AI	Відео з AR-презентацією наукових досліджень, використання AI для персоналізованих рекламних повідомлень.	2023	За даними Національного університету біоресурсів і природокористування України
11	Університет «Україна»	Інтерактивні відео та віртуальні тури	Університет активно використовує свій youtube-канал для розміщення відеоматеріалів, що презентують навчальні програми, студентське життя та інші аспекти діяльності закладу.	2023	За даними Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»
12	Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»	Аудіовізуальні медіа та digital-контент	Відкриття лабораторії для створення теле-і радіосюжетів, запису подкастів та роботи з професійним обладнанням.	2023	За даними НУ «Полтавська політехніка імені Ю. Кондратюка» (Полтавська політехніка, n.d.)
13	Київський національний університет культури і мистецтв	Віртуальні тури, AR-технології, 3D-анімація	Віртуальні тури по кампусу, використання AR для демонстрації проєктів студентів, 3D-анімації в презентаціях навчальних програм.	2024	За даними КНУКіМ

Джерело: складено автором.

З аналізу інформації, наданої в таблиці, можемо констатувати, що ЗВО по всій Україні активно впроваджують сучасні інноваційні технології, щоб задовольнити потреби цифрового суспільства. Ці технології мають привернути увагу абітурієнтів, зміцнити позитивний імідж закладу та встановити тривалий емоційний зв'язок із потенційними здобувачами освіти.

Висновки. Освітні послуги на сучасному ринку потребують використання інноваційних підходів для просування освітніх закладів, формування іміджу закладів освіти та залучення здобувачів освіти. Сучасна реклама ЗВО характеризується широким спектром форм і способів подання інформації. Фахівці у сфері просування освітніх послуг зважають на новітні комп'ютер-

ні технології, оригінальні способи демонстрації інформації. Використання інноваційних технологій призводить до зміни технічної якості й жанрово-видових форм. Це відповідає сучасним викликам інформаційного середовища, сприяючи адаптації закладів освіти до вимог цифрової епохи. Проведений аналіз основних інноваційних технологій, які застосовуються в відеореklamі на прикладі конкретних закладів вищої освіти України, може використовуватися іншими вітчизняними освітніми закладами для створення власних ефективних відеореklam.

Перспективи подальших досліджень можуть охоплювати аналіз ефективного використання окремих інноваційних технологій у рекламі ЗВО в умовах воєнного часу.

Список посилань

- Антонова, О. (2023). Реклама як інструмент формування бренду закладів вищої освіти в сучасних умовах. *Часопис Київського університету права*, 2. <https://doi.org/10.36695/2219-5521.2.2023.19>
- Вербовський, І., & Сагітова, О. (2024). Вплив цифровізації на методи освітнього маркетингу в академічному середовищі. *Вісник Житомирського університету. Педагогічні науки*, (1)116. [https://doi.org/10.35433/pedagogy.1\(116\).2024.15](https://doi.org/10.35433/pedagogy.1(116).2024.15)
- Вишневецька, Г. (2019). Рекламна кампанія в освітній галузі. *Вісник післядипломної освіти. Серія Педагогічні науки*, 8(37), 43–54. <https://doi.org/10.32405/2218-7650>
- Гомотюк, О. (Ред.) (2020). *Комунікації в освіті: історія, теорія, практика* [Монографія]. <https://api.dspace.wunu.edu.ua/api/core/bitstreams/26581d11-c42e-4e0e-8b0b-f105e6ee24/content>
- Гомотюк, О., & Патряк, О. (2020). Виклики комунікації в освіті в умовах відкритого інформаційного суспільства. В О. Є. Гомотюк (Наук. ред.), *Комунікації в освіті: історія, теорія, практика* [Монографія]. (с. 178–207). <https://api.dspace.wunu.edu.ua/api/core/bitstreams/26581d11-c42e-4e0e-8b0b-f105e6ee24/content>
- Д'яконова, І. І., & Боднарчук, Є. І. (2015). Проблеми та перспективи впровадження інноваційних технологій реклами при виході підприємства на міжнародний ринок. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, 14, 104–106. <http://www.vestnik-econom.mgu.od.ua/journal/2015/14-2015/25.pdf>
- Дибчук, Л. В., & Василькова, А. (2018). Інноваційні технології подання інформації в Інтернет-рекламі. *Економіка і суспільство*, 19, 385–390. https://economyandsociety.in.ua/journals/19_ukr/58.pdf
- ДНУ ім. Олеса Гончара. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/c/DNUOlesHonchar>
- Жарська, І. (2020). DIGITAL-маркетинг закладів вищої освіти. *Вчені записки імені І. В. Вернадського. Серія: Економіка і управління*, 31(70)(6), 106–111. <https://doi.org/10.32838/2523-4803/70-6-18>
- Києво-Могилянська академія. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/channel/UC3zn1NwCry9LxDf0z-DVKA>
- Кононова, Н., Берб'юк Ліндстрьом, Н., & Панчук, А. (2024). Викладання та навчання в умовах воєнної кризи: сприйняття українськими викладачами та студентами онлайн-освіти. *IBIMA Business Review*. Article ID 465847. <https://doi.org/10.5171/2024.465847>
- Косенко, О. П., & Синельникова, Д. М. (2018). Інноваційні технології в галузі реклами та маркетингу. У *Підприємництво і торгівля: тенденції розвитку* (с. 85–87). ОНПВ. <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/549dd4bf-96a9-442e-810f-b373ae54a294/content>
- Лісун, Ю. (2023). Цифровий маркетинг і брендинг вищої освіти в Україні та провідних країнах Європи. *Економіка та менеджмент бізнесу*, 14(3), 84–101. [https://doi.org/10.31548/economics14\(3\).2023.073](https://doi.org/10.31548/economics14(3).2023.073)
- Медіабанк Львівської політехніки. (n.d.). *Львівська політехніка*. https://media.lpnu.ua/?utm_source
- Оксентюк, Б., & Грабовський А. (2020). Інноваційні засоби реклами. В XI регіональна науково-практична інтернет-конференція молодих вчених та студентів «Маркетингові технології підприємств в сучасному науково-технічному середовищі»: матеріали конференції (16 листопада 2020 року, Тернопільський національний технічний університет імені Івана Пулюя). (с. 16–17). <http://elartu.tntu.edu.ua/handle/lib/33165>
- Павленко, О. В. (2019). Перспективи використання соціальних мереж для маркетингових комунікацій університетів в Україні. *Стратегія економічного розвитку України*, (44), 141–153. KHEU. <https://shorturl.at/xhpoi>
- Петрина, М. Ю. (2019). Інноваційні технології в рекламній діяльності підприємства. В А. А. Мазаракі (Ред.), VII Міжнародна науково-практична конференція «Журналістика та реклама: вектори взаємодії». Київський національний торговельно-економічний університет. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b9b4dbc4-3e7b-44f0-8403-48652da8d696/content>
- Полтавська політехніка. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/channel/UCoNxvmDb-4fb1gJBZ1AEkNA>
- Семенюк, С. (2019). Відеомаркетинг в діяльності закладів вищої освіти. *Marketing and Digital Technologies*, 3(1), 68–75. <https://doi.org/10.15276/mdt.3.1.2019.5>
- Солнцев, С. О., Жигалкевич, Ж. М., & Залуцький, Р. О. (2022). Тенденції розвитку цифрового маркетингу. *Journal of Strategic Economic Research*, (6), 131–141. <https://doi.org/10.30857/2786-5398.2022.6.13>
- Субота, Є. В. (2020). Вплив телебачення та соціальних мереж на формування медіа реальності. *Український інформаційний простір*, 1(5), 243–254. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrinfsp_2020_1_20
- Університетська медіастудія. (n.d.). Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. https://old.karazin.ua/ua/general/structure/mediastudio?utm_source
- Чернівецький національний університет. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from https://www.youtube.com/channel/UCYCdlIzeC5aYLMWFIEu2i3w?view_as=subscriber

- Юрило, С. (2019). Рекламна діяльність ЗВО на прикладі АПСВТ. В Т. Семігіна, О. Корчинська, О. Жук (Укладачі), *Ринок освітніх послуг: виклики сучасності. Збірник матеріалів науково-практичної конференції з міжнародною участю (м. Київ, 11 червня 2019 р.)*. (с. 94–95). https://www.socosvita.kiev.ua/sites/default/files/Tezy_Conf_11_06.pdf
- Baker, M. J., & Hart, S. J. (2008). *The Marketing Book*. Routledge.
- Belch, G., & Belch, M. (2014). The role of new and traditional media in the rapidly changing marketing communications environment. *Strategic Innovative Marketing*, 1(3), pp. 130–136. <https://doi.org/10.15556/IJSIM.01.03.001>
- Bilovodska, O., Kravchuk, T., Ponomarenko, I., Bliumska-Danko, K., & Kononenko, A. (2024). *Artificial intelligence for marketing product strategy in the online education market*, 23(3), 18–31. <https://doi.org/10.57111/econ/3.2024.18>
- Karazin University. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/c/KarazinUniver>
- Miller, M. (2011). *YouTube for Business: Online Video Marketing for Any Business*. Que.
- Mullin, B. J., Hardy, St., & Sutton, W. A. (2007). *Sport Marketing*. Human Kinetics.
- I. I. Mechnikov Odesa National University. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/@OnuEduUa>

References

- Antonova, O. (2023). Advertising as a tool for shaping the brand of higher education institutions in modern conditions. *Chasopys Kyivskoho universytetu prava*, 2. <https://doi.org/10.36695/2219-5521.2.2023.19>. [In Ukrainian].
- Verbovskiy, I., & Saghitova, O. (2024). The impact of digitalization on educational marketing methods in the academic environment. *Visnyk Zhytomyrskoho universytetu. Pedagogichni nauky*, (1)116. [https://doi.org/10.35433/pedagogy.1\(116\).2024.15](https://doi.org/10.35433/pedagogy.1(116).2024.15). [In Ukrainian].
- Vyshnevskaya, H. (2019). Advertising campaign in the field of education. *Visnyk pislidyplomnoi osvity. Seriya Pedagogichni nauky*, 8(37), 43–54. <https://doi.org/10.32405/2218-7650>. [In Ukrainian].
- Homotiuk, O. (Ed.). (2020). *Vyklyky komunikatsii v osviti v umovakh vidkrytoho informatsiinoho suspilstva* [Monograph]. <https://api.dspace.wunu.edu.ua/api/core/bitstreams/26581d11-c42e-4e0e-8b0b-f105e6eeec24/content>. [In Ukrainian].
- Homotiuk, O., & Patriak, O. (2020). Challenges of communication in education in an open information society. In O. E. Homotiuk (Ed.), *Vyklyky komunikatsii v osviti v umovakh vidkrytoho informatsiinoho suspilstva* [Monograph] (pp. 178–207). <https://api.dspace.wunu.edu.ua/api/core/bitstreams/26581d11-c42e-4e0e-8b0b-f105e6eeec24/content>. [In Ukrainian].
- Homotiuk, O., & Patriak, O. Challenges of communication in education in an open information society. In O. E. Homotiuk (Ed.), *Communication in education: history, theory, practice* (pp. 178–207). [In Ukrainian].
- Diakonova, I. I., & Bodnaruk, Ye. I. (2015). Problems and prospects of implementing innovative advertising technologies when entering the international market. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*, 14, 104–106. <http://www.vestnik-econom.mgu.od.ua/journal/2015/14-2015/25.pdf>. [In Ukrainian].
- Dybchuk, L. V., & Vasilkova, A. (2018). Innovative technologies for presenting information in Internet advertising. *Ekonomika i suspilstvo*, 19, 385–390. https://economyandsociety.in.ua/journals/19_ukr/58.pdf. [In Ukrainian].
- Oles Honchar Dnipro National University. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/c/DNUOlesHonchar>. [In Ukrainian].
- Zharska, I. (2020). DIGITAL marketing of higher education institutions. *Vcheni zapysky imeni I. V. Vernadskoho. Seriya: Ekonomika i upravlinnia*, 31(70)(6), 106–111. <https://doi.org/10.32838/2523-4803/70-6-18>. [In Ukrainian].
- Kyiv-Mohyla Academy. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/channel/UC3zn11NwCry9LxDf0z-DVKA>. [In Ukrainian].
- Kononova, N., Berbiuk Lindström, N., & Panchuk, A. (2024). Teaching and learning in wartime crisis: Ukrainian teachers' and students' perceptions of online education. *IBIMA Business Review*, Article ID 465847. <https://doi.org/10.5171/2024.465847>. [In Ukrainian].
- Kosenko, O. P., & Synelnykova, D. M. (2018). Innovative technologies in advertising and marketing. In *Pidpriemnytstvo i torhivlia: tendentsii rozvytku* (pp. 85–87). ONPU. <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/549dd4bf-96a9-442e-810f-b373ae54a294/content>. [In Ukrainian].
- Lisun, Yu. (2023). Digital marketing and branding of higher education in Ukraine and leading European countries. *Ekonomika ta menezhment biznesu*, 14(3), 84–101. [https://doi.org/10.31548/economics14\(3\).2023.073](https://doi.org/10.31548/economics14(3).2023.073). [In Ukrainian].
- Lviv Polytechnic Media Bank. (n.d.). *Lviv Polytechnic*. https://media.lpnu.ua/?utm_source. [In Ukrainian].

- Oksentiuk, B., & Hrabovskyi, A. (2020). Innovative advertising tools. In XI *rehionalna naukovo-praktychna internet-konferentsiia molodykh vchenykh ta studentiv "Marketynhovi tekhnologii pidpriemstv v suchasnomu naukovo-tekhnichnomu seredovyschi"*: Conference Proceedings (November 16, 2020, Ivan Puluj Ternopil National Technical University) (pp. 16–17). <http://elartu.tntu.edu.ua/handle/lib/33165>. [In Ukrainian].
- Pavlenko, O. V. (2019). Prospects for the use of social networks for marketing communications of universities in Ukraine. *Stratehiia ekonomichnoho rozvytku Ukrainy*, (44), 141–153. KNEU. <https://shorturl.at/xhpoi>. [In Ukrainian].
- Petryna, M. Yu. (2019). Innovative technologies in the advertising activities of an enterprise. In A. A. Mazarak (Ed.), *VII Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia "Zhurnalistyka ta reklama: vektory vzaємodii"*. Kyiv National University of Trade and Economics. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b9b4dbc4-3e7b-44f0-8403-48652da8d696/content>. [In Ukrainian].
- Poltava Polytechnic. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/channel/UCoNxvmDb-4fb1gjBZ1AEkNA>. [In Ukrainian].
- Semeniuk, S. (2019). Video marketing in the activities of higher education institutions. *Marketing and Digital Technologies*, 3(1), 68–75. <http://doi.org/10.15276/mdt.3.1.2019.5>. [In Ukrainian].
- Solntsev, S. O., Zhyhalkevych, Zh. M., & Zalutskyi, R. O. (2022). Trends in the development of digital marketing. *Journal of Strategic Economic Research*, (6), 131–141. <https://doi.org/10.30857/2786-5398.2022.6.13>. [In Ukrainian].
- Subota, Ye. V. (2020). The influence of television and social networks on the formation of media reality. *Ukrainskyi informatsiinyi prostir*, 1(5), 243–254. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrinfsp_2020_1_20. [In Ukrainian].
- University Media Studio. (n.d.). *V. N. Karazin Kharkiv National University*. https://old.karazin.ua/ua/general/structure/mediastudio?utm_source. [In Ukrainian].
- Chernivtsi National University. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from https://www.youtube.com/channel/UCYCdlIZeC5aYLWMFEiu2i3w?view_as=subscriber. [In Ukrainian].
- Yurylo, S. (2019). Advertising activities of higher education institutions on the example of APSVT. In T. Semyhina, O. Korchynska, & O. Zhuk (Comps.), *Rynok osvitynikh posluh: vykyky suchasnosti. Proceedings of the Scientific and Practical Conference with International Participation* (Kyiv, June 11, 2019) (pp. 94–95). https://www.socosvita.kiev.ua/sites/default/files/Tezy_Conf_11_06.pdf. [In Ukrainian].
- Baker, M. J., & Hart, S. J. (2008). *The Marketing Book*. Routledge. [In English].
- Belch, G., & Belch, M. (2014). The role of new and traditional media in the rapidly changing marketing communications environment. *Strategic Innovative Marketing*, 1(3), pp. 130–136. <https://doi.org/10.15556/IJSIM.01.03.001>. [In English].
- Bilovodska, O., Kravchuk, T., Ponomarenko, I., Bliumska-Danko, K., & Kononenko, A. (2024). *Artificial intelligence for marketing product strategy in the online education market*, 23(3), 18–31. <https://doi.org/10.57111/econ/3.2024.18>. [In English].
- Karazin University. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/c/KarazinUniver>. [In English].
- Miller, M. (2011). *YouTube for Business: Online Video Marketing for Any Business*. Que. [In English].
- Mullin, B. J., Hardy, St., & Sutton, W. A. (2007). *Sport Marketing*. Human Kinetics. [In English].
- I. I. Mechnikov Odesa National University. (n.d.). *Home* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 25, 2025, from <https://www.youtube.com/@OnuEduUa>. [In English].

Ю. Ю. Великий

викладач, кафедра кінотелережисури та сценарної майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Yu. Velykyi

lecturer, Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Отримано: 03.03.2025

Прийнято до друку: 24.09.2025

Опубліковано: 25.12.2025

МИСТЕЦЬКІ Й ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ ПЕРЕДАННЯ АРОМАТІВ НА ЕКРАНІ

В. П. Грисюк

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
м. Київ, Україна
v.hrysiuk@gmail.com

М. П. Єфімова

Волинський національний університет імені Лесі Українки,
м. Луцьк, Україна
marusia88@ukr.net

V. Hrysiuk

Taras Shevchenko Kyiv National University, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6104-6115>

M. Yefimova

Lesia Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-0136-4626>

В. П. Грисюк, М. П. Єфімова. Мистецькі й технічні засоби передачі ароматів на екрані

Визначено способи інтеграції запахів у кінематограф, проаналізовано сучасні технології у сфері ольфакторного кіно та описано художні методи, за допомогою яких режисери й оператори намагаються відтворити або викликати в глядачів асоціації з певним ароматом без застосування спеціальних технічних пристроїв. Особлива увага приділена аудіовізуальним технікам, ролі ольфакторних вражень у процесі сприйняття фільму глядачем і синестетичним технікам передавання запаху в кінематографі без застосування спеціальних технічних пристроїв. Доведено, що кінематограф виробив цілий арсенал художніх прийомів, що дозволяють компенсувати відсутність запаху (акторська гра, операторська робота, монтажні стратегії, візуальні метафори та музика).

Ключові слова: кіно, запах, аромат, фільм, медіа, технології, Том Тиквер.

V. Hrysiuk, M. Yefimova. Artistic and technical means of conveying aromas on screen

The purpose of the article is to explore the ways in which scents can be integrated into cinema, to analyze contemporary technologies in the field of olfactory cinema, and to describe the artistic methods through which directors and cinematographers attempt to reproduce or evoke viewers' associations with specific aromas without the use of special technical devices. The objective is to outline the limits of audiovisual techniques that make it possible to compensate for the inability to transmit scents directly in cinemas.

The methodology. The study employs an interdisciplinary approach that combines historical-cultural and comparative analyses in order to trace the evolution of "olfactory cinema" from the earliest experiments of the early twentieth century to present-day technological developments (Smell-O-Vision, Odorama, Aroma Shooter, VR devices). The descriptive method

made it possible to identify specific artistic tools (acting, cinematographic techniques, editing, music, lighting) used by filmmakers to simulate scents on screen. The comparative method was applied to juxtapose technical experiments with odors and artistic practices of synesthesia. In addition, elements of semiotic analysis were used to reveal the symbolic functions of scent in cinema.

The scientific novelty. The scientific novelty of the study lies in its comprehensive consideration of scent as a cinematic phenomenon encompassing both technical innovations and artistic practices. For the first time, it is argued that the key factor in the transmission of scent in cinema is not so much technical devices, but audiovisual strategies capable of evoking unique and individual associations in the viewer.

Conclusions. The article demonstrates that cinema has developed a wide arsenal of artistic techniques that compensate for the absence of real scent (acting, cinematography, editing strategies, visual metaphors, music). These evoke personal associations and sensations in viewers, appealing to memory and imagination. It is precisely through synesthetic mechanisms that the "effect of presence" of scent is created, even though it is not directly reproduced.

Keywords: cinema, scent, aroma, film, media, technology, Tom Tykwer.

Постановка проблеми. Сучасний кінематограф поки що не здатен передавати всі запахи під час демонстрації фільму на великому екрані. Утім, уже розроблено перші експериментальні технології в цьому напрямі. У деяких наукових колах існує думка, що впровадження ароматів в кінотеатрах могло б посилити враження від перегляду фільму так само, як свого часу винайдення звукового та кольорового кіно (Bedi, 2017, р. 133–148). Однак інші називають таку ідею

плеонастичною, тобто надлишковою (Banes, 2001, р. 68–76). Виникає проблема, яку можна трактувати по-різному: з одного боку, існує неможливість забезпечити повноцінне передання запаху в кінотеатрі; з іншого — потреба в розробленні та описі кінематографічних технік, що здатні це компенсувати, не порушуючи балансу між реалістичністю та фантазією.

Актуальність дослідження визначається зростанням інтересу до полісенсорного сприйняття аудіовізуального контенту. Попри численні технічні спроби, від Smell-O-Vision до VR-пристроїв, системних наукових досліджень художніх і технічних засобів передання запахів у кіно поки немає, що визначає необхідність комплексного аналізу цієї проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першим запахи в кінотеатрі використав кінопродюсер С. Ротафель ще в 1908 р. Він вмочував бавовну в аромат троянд і під час показу тримав її перед електричним вентилятором, таким чином наповнюючи кінозал квітковим ароматом. У 1929 р. менеджер бостонського театру “Fenway”, демонструючи фільм «Час бузку» (“Lilac Time”), додав до вентиляційної системи бузкові парфуми (Gilbert, 2008, р. 149), а в театрі “Grauman” у Лос-Анджелесі (США) під час музичного номера «Час цвітіння апельсинів» розприскували аромат цитрусів. 4 березня 1930 р. Дж. Г. Левелл першим отримав патент на автоматизоване подання запаху в кінотеатрі шляхом вирізання засічок на одній стороні кіноплівки (Leavell, 1930), а першою кінострічкою, де використали відразу кілька ароматів, які випускалися послідовно залежно від продемонстрованого на екрані, показали в нью-йоркському театрі «Ріальто» (Mayer, 1953, р. 189–190). Це був запах троянд, жимолості, бекону, чадних газів, ладану та медичних препаратів.

У 1960 р. завдяки технології Smell-O-Vision під час показу трилера «Запах таємниці» (“Scent of Mystery”) режисера М. Тодда-молодшого запахи подавалися по трубах прямо до сидінь глядачів, щоб підказувати їм, хто міг бути вбивцею. Певний сигнал у саундтрека ознаменовував виділення певного аромату, який нейтралізували перед розпиленням наступного. Переглянути цю новинку могли відвідувачі лише спеціально

переобладнаних американських кінотеатрів у Нью-Йорку, Чикаго та Лос-Анджелесі. Попри всі намагання, ця рання проба винайдення ольфакторного кіно не була успішною в комерційному плані. Критики розглядають кілька причин, зокрема проблеми зі сценарієм, але досвід інших подібних картин засвідчує, що поява аромату в кінотеатрі все одно не стала такою революцією, як упровадження звуку та кольору.

Експериментувала з ароматами і японська компанія “Aromajoin”, запропонувавши новий винахід — Aroma Shooter. Цей пристрій складався з двох елементів: розпилювача й картриджа, що генерував понад 100 ароматів. Також вони презентували шоломи віртуальної реальності з вбудованими ароматичними елементами та спеціальними гаджетами, які підключаються до смартфона або VR-шолома. Завдяки цьому користувач відчував запахи під час перегляду фільму, не виходячи з оселі. Однак поки ці технології не надто поширені, тож режисерам доводиться застосовувати альтернативні художні техніки передання запаху на екрані. Для цього використовуються *монтаж, візуальні прийоми (насамперед через асоціації), акторська гра, мова, звуковий супровід, а також гра кольору і світла*. Здавалося б, у чому така необхідність передання запаху в кіно? Наприклад, американський кінорежисер та винахідник М. Гейліг стверджує, що кожне відчуття привертає увагу людини в таких пропорціях: зір — 70 %, слух — 20 %, нюх — 5 %, дотик — 4 %, смак — 1 % (Heilig, 1992, р. 279–294). Тобто, запах відіграє другорядну роль. Утім, має значення те, яку саме інформацію ми передаємо тим чи іншим каналом: зрештою, інколи краще раз відчутти запах, аніж намагатися відтворити його за допомогою інших засобів.

Якщо сценарист описує запах словами, використовуючи різноманітні стилістичні фігури (епітети, метафори, порівняння, алюзії тощо), то режисер має ще одну можливість — застосувати синестезію, тобто викликати в глядача асоціації завдяки іншим органам чуття (Mialkovska, 2024, р. 253–269). Детальніше можливості синестезії (синестетичні аспекти кінематографу) досліджувала Сім Цзяїн із Наньянського технологічного університету (Сінгапур) (Sim, 2014, р. 113–127). Наприклад, в екранізації фільму

«Парфумер. Історія одного вбивці» (“Perfume: The Story of a Murderer”, 2006) Т. Тиквера, аби передати сморід, який стояв у Парижі в XVII ст., натуралістично показано гнилі рибні тельбухи, обробку свинячої туші, трупних червів, мертвих пацюків, мокрого вуличного пса, що їсть рештки м’яса, та чоловіка, котрий блює. Використовується швидкий монтаж, коли кадри динамічно змінюють один одного, наче аромат, який поступово розкривається.

Згодом, аби продемонструвати унікальний талант головного героя, парфумера Жана-Батиста Гренуя, глядачеві демонструють те, як він запам’ятовує запахи: листки з дерева, гілки, каміння і яблука. Одна з найбільш насичених подібними «ароматизованими образами» сцен у цій картині — перший вихід Гренуя в Париж, де він знайомиться з новими для себе запахами: свіжого хліба, нових книг, пудри, спецій на ринку, вугілля, дитячих ніг, що після зливи хлюпотять у калюжі. Отже, режисер спонукає глядачів зануритися у світ власних спогадів, прагне викликати індивідуальну емпіричну асоціацію. Закадровий голос у фільмі каже, що далеко не завжди слова можуть передати аромат: «Коли Жан-Батист нарешті почав говорити, то швидко переконався, що *побутова мова* не здатна висловити всю різноманітність нюхових вражень». Ця думка підкріплюється й сценою, де головний герой намагається розрізнити запахи теплого дерева, холодної води та мокрого «жаб’ячого» каміння, але йому бракує словникового запасу. Виявляється, ані людське око, ані камера все одно не здатні передати нюанси запахів. Щоб до цього наблизитися, режисер використовує можливість й аудіального каналу, насамперед музики, яку можна назвати універсальною мовою для комунікації та передачі почуттів (внутрішнього стану героя).

У науковій літературі питання передання запахів у кіно порушувала низка вчених: американський філософ Л. Шайнер досліджував естетику запаху в мистецтві (“Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts”, 2020), італійські вчені А. Чирринционе та А. Кару (Університет Бокконі), а також британський науковець З. Естес (University of London) вивчали вплив навколишнього аромату на сприйняття

мистецтва. Дослідник візуальної культури П. Де Купере з Hogeschool натомість аналізував ольфакторне мистецтво як новий спосіб мислення. Проте ці дослідження залишаються переважно концептуальними й не враховують практичні аспекти, зокрема поєднання художніх та технічних стратегій у «створенні» запаху на екрані. Інтеграція теоретичних розробок із конкретними прикладами екранізацій, зокрема досвідом Т. Тиквера, дозволяє повніше оцінити потенціал аудіовізуальних і синестетичних засобів у передаванні запахів на екрані.

Мета статті — визначення способів інтеграції запахів у кінематограф, аналіз сучасних технологій у сфері ольфакторного кіно та опис художніх методів, за допомогою яких режисери й оператори намагаються відтворити або викликати в глядачів асоціації з певним ароматом без застосування спеціальних технічних пристроїв. Завдання: 1) окреслити межі аудіовізуальних технік, що дозволяють компенсувати неможливість прямого передання запахів у кінотеатрах; 2) описати роль ольфакторних вражень у процесі сприйняття фільму глядачем; 3) визначити синестетичні техніки передання запаху в кінематографі без застосування спеціальних технічних пристроїв на прикладі фільму «Парфумер. Історія одного вбивці» Т. Тиквера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як пише К. Плантінг, старший науковий співробітник Університету Кальвіна, у книзі «Рухомі глядачі: американське кіно та досвід глядача» (2009), існує два типи синестезії — сильна та слабка. Сильну синестезію, за його словами, відчуває лише одна особа з двох тисяч. Це проявляється як клінічний стан: «предмет, слова або звуки супроводжуються яскравими образами» (Plantinga, 2009, р. 157). Натомість більшість людей відчувають слабку синестезію, коли залучення одного органа чуття викликає реакцію в іншого (Beugnet, 2007, р. 73). Наприклад, звуки допомагають відчутти текстуру, а зорові образи часто створюють асоціації із запахами (Marks, 2000, р. 213).

Власне, над останнім пунктом у фільмі Т. Тиквера працювали композитори Дж. Клімек та Р. Гайль. У сцені, де Жан-Батист Гренуй вперше зустрічає Лауру, лунає музична тема «Зустріч

з Лаурою» («Meeting Laura») у виконанні Берлінського філармонічного оркестру під керівництвом диригента сера Саймона Реттла та ізраїльської оперної співачки Чень Рейс (сопрано). Цей саундтрек передає заціпеніння головного героя перед запахом незайманої дівчини з аристократичної родини. Сам автор роману П. Зюскінд, описуючи її в тексті, залучив навіть «смакові» порівняння: «У неї було таке прекрасне обличчя, що відвідувачі різного віку і статі застигали на мить й не могли відвести від неї погляду, буквально облизували очима її обличчя, як *лизуть язиком морозиво*» (Зюскінд, 2016, с. 217). Тобто, через неможливість ретранслювати запах, який є фантазією автора, використовуються інші інструменти: художні описи, порівняння зі схожими запахами, смакові асоціації, операторські техніки, акторська гра, інструментальне та вокальне музичне мистецтво. У гармонічному синтезі це дає результат.

Л.Маркс, доцент кафедри кінознавства в Карлтонському університеті в Оттаві (Канада), своєю чергою, застерігає, що асоціативний характер реального запаху може відволікати гля-

дача від побаченого на екрані, викликаючи «інший набір наративів у свідомості» (Marks, 2000, р. 213). Отже, перед тим, як передавати запах, потрібно: а) визначити, чи це дійсно необхідно для глядача; б) який це може мати ефект.

У Таблиці 1 на прикладі фільму «Парфумер. Історія одного вбивці» Т.Тиквера визначаємо синестетичні техніки передання запаху в кінематографі без застосування спеціальних технічних пристроїв.

Запахи мають ще одну властивість, пов'язану з нашою пам'яттю, — т. зв. «прустіанський ефект». Так називають здатність ароматів викликати живі, чіткі й емоційні спогади, які здавалися втраченими назавжди (Willander & Larsson, 2006, р. 240–244). «Запах може викликати чіткі спогади з нашого дитинства або пережитих емоційних моментів пізніше у житті. Один не свіжий молюск, який спричинить нездужання, може залишити спогад, що залишиться з нами на роки, і не дозволить більше з'їсти будь-яку страву з молюсками, якою б смачною вона не була», — йдеться в офіційній заяві Нобелівського комітету від 2004 р., коли премію з фізіології

Табл. 1.

Засоби передання запаху в кінематографі

Техніка	Спосіб використання
Акторська гра	Актор передає враження від запаху за допомогою вербальних (мови) та невербальних засобів — міміки, жестів і пози. Згадаймо вираз на обличчі Жана-Батиста Гренуя, коли той зустрічає свою першу та останню жертву — його охоплює умиротворення, захват, жадоба, зацікленість, трепет, розгубленість.
Візуальні ефекти	Візуальні ефекти передають внутрішній стан. В одній зі сцен бачимо запуск феєрверка саме в той момент, коли Гренуй вперше «спіймав» запах незайманої дівчини з мірабеллю.
Операторська робота	Демонстрація джерел запахів великим планом, розмиття кадру, зміщення фокуса на деталь — наплив чи віддалення камери. У сцені, коли Гренуй з Бальдіні конденсують запах троянд, глядач бачить, як перша крапля ефірної олії тече прозорими трубками й врешті розбивається на дні пробірки, створюючи силует корони.
Музичний супровід	Між ароматами та музикою є особливий взаємозв'язок. Недарма в запахах також визначають акорди (поєднання кількох компонентів) та композицію, а процес розпізнавання аромату називають звучанням. Як і в музиці, де є вступ, розвиток теми й фінал, у парфумерії розрізняють початкову, серцеву і базову ноту, що розкриваються поступово, а для ознайомлення теж потрібен час.
Монтаж	Існує цілий набір монтажних технік. Наприклад: 1) створення флешбеків (коли парфумер Бальдіні вперше знайомиться з ароматом «Амур та Психея» після втручання Гренуя, він начебто переноситься в сад з квітами, там його цілує молода жінка); 2) паралельний монтаж (показ джерела запаху й того, хто його відчуває); 3) ритмічний монтаж (швидка зміна кадрів передає інтенсивність запаху); 4) контрастний монтаж (майже одночасний показ джерел приємних і неприємних запахів); 5) асоціативний монтаж (глядач «домислює» звучання аромату).
Гра зі світлом	Залежно від типу освітлення змінюється сприйняття показаного. У фінальній сцені Жан-Батист Гренуй, проливаючи на себе залишок парфумів, починає світитися, наче ангел.

та медицини отримали дослідники запахів Р. Ексел і Л. Бак зі США (Firestein, 2005, p. 333–338). Тобто те, що можна передати завдяки запаху, неможливо замінити нічим іншим: наприклад, зображення та музика створюють певний настрій, визначають тональність, але не «реінкарнують» пережите. Аромат натомість проникає в спогади глядача, переносить його в минуле, викликає гостру емоцію. Як стверджує Г. Дж. Ріндісбахер у книзі «Запах книг: культурно-історичне дослідження нюхового сприйняття в літературі», неприємні запахи символізують «відразу, розпад, гниття і, зрештою, смерть», тоді як приємні запахи часто асоціюються з привабливістю, створенням зв'язків, сексуальністю, народженням і життям (Rindisbacher, 1995, p. 290). Так, у фільмі «Запах жінки» (“Scent of a Woman”, 1992) режисера М. Бреста головний герой, сліпий підполковник у відставці Френк Слейд, сприймає світ головно завдяки запахам. Він залишається живим, тому що аромати замінюють йому втрачений зір; допомагають «побачити» красу, коли його світ занурився в цілковиту темряву. Так само аромат стає інструментом впливу на глядача та окремим ходом у картинах італійського режисера Л. Гуаданьїно «Разом з кістками» (“Bones and All”, 2022).

Упродовж XX ст. режисери не полишали спроб створити довершене ольфакторне кіно. Дж. Вотерс у фільмі «Поліестер» (“Polyester”, 1981) представив «Одораму» — використання просочених запахами карток, які роздавали глядачам перед показом. Вони мали подрпати певну частину картки, коли в кутку екрана з'являвся відповідний номер. Аби передати галюцинації нюхача клею, усього було 10 запахів, серед яких траплялись як приємні (троянди, нової машини, піци), так й огидні: метеоризму, скусна, ношених шкарпеток, брудних тенісних кросівок. За словами Вотерса, з огляду на його репутацію режисера треш-фільмів, рішення використати неприємні запахи мало зробити перегляд веселішим (Spence, 2020). Зрештою, це вдалось, адже вчені довели, що ми значно швидше реагуємо на погані запахи, аніж на хороші (Boesveldt, 2010, p. 313–317). Тоді проявились й певні недоліки таких «ароматизованих» фільмів: система кондиціонування в кінотеатрі не справлялася із

частою зміною ароматів, що змішувались із запахами (не завжди приємними) самих глядачів. Британський дослідник з кафедри експериментальної психології Оксфордського університету Ч. Спенс згадує, що після перегляду однієї із цих ранніх картин у залі «пахло, як у переповненому борделі під час спеки» (Williams, 1994, p. 69). Саме тому режисери намагалися обмежуватися невеликою кількістю розпилених ароматів, найчастіше — одного. Так, у фільмі про дайвінг «Блакитна безодня» (“Le Grand Bleu”, 1988) за допомогою кондиціонера поширювали запах морської солі, у картині «Чарлі та шоколадна фабрика» (“Charlie and the Chocolate Factory”, 2005) — шоколаду, у «Дівчині Грегори» (“Gregory’s Girl”, 1980) — скошеної трави.

«Хоча кіно з використанням ароматів, безумовно, не померло, воно виходить далеко не регулярно й впроваджується переважно як засіб привернення уваги медіа, а не для реального покращення мультисенсорного враження від перегляду в довгостроковій перспективі», — підсумовує у своїй статті Ч. Спенс (Spence, 2020). Він переконаний, що використання ароматів у театральних та музичних постановках з більшою ймовірністю буде успішним, оскільки там використовується менша кількість ароматів в одному просторі, тому немає потреби в спеціальних технологічних рішеннях, як у кінотеатрах. Також перспективною науковець вважає ідею впровадження гаджетів для домашнього використання, наприклад, домашній кінотеатр з ароматом.

Доктор філософії Х. Сольвес з Університету Кардинала Еррери CEU (Іспанія) у статті, написаній у співавторстві з колегами, використав шкалу емпатії та ідентифікації з персонажами (EIC), щоб визначити, чи застосування запахів у кіно збільшує рівень задоволення від перегляду аудіовізуальної продукції. Результати свідчать, що глядачі набагато частіше ідентифікують себе з вигаданими персонажами та отримують більше задоволення від перегляду, коли відчують аромат (Solves et al., 2024, p. 4–17). Тобто, потенційно це може мати позитивний ефект. З іншого боку, виникає питання у вартості реалізації цієї технології.

Щодо можливих ризиків, які складно ігнорувати, — суб'єктивність ароматичних уподобань. Якщо демонстрацію пейзажу абсолютна більшість глядачів буде сприймати позитивно або нейтрально, то рецепція запахів — індивідуальна. Один і той же аромат може викликати різну реакцію — від позитивної до різко негативної (алергія, блювота). Якби Т. Тиквер у своєму фільмі за допомогою технічних пристроїв зумів передати довершений аромат, створенням якого був одержимий Жан-Батіст Гренуй, ця стрічка могла б втратити шарм, як німі фільми Чарлі Чапліна, якби їх озвучили. Зберігши цю таємницю, режисер змусив кожного глядача самостійно «уявити» той запах, хоч і зробив кілька натяків за допомогою двох сцен. У першій Гренуй посеред літа зустрічає Лауру, яка їде в кареті вздовж лавандового поля. Режисер акцентує на тому, як розвивається її руде волосся, великим планом показує зелені очі, пружну шкіру. У другій сцені Гренуй спостерігає за Лаурою в сімейному маєтку. Дівчина після купання виходить із ванни, одягається, зриває білу троянду й несе квітку на могилу матері. Наступним кадром глядачеві показують, як вбивця, який прийшов за своєю жертвою, відчувши її аромат, посміхається, як дитина. На фоні лунає класична композиція. Усе це створює атмосферу, яку залишає після себе той довершений аромат. Якби вдалося розпилювати запах у кінотеатрі, це б зіпсувало враження від сцени, позбавивши глядачів простору для фантазії.

Висновки. Інтеграція запаху в кінематографі не стала революцією, як свого часу поява звуку й кольору, однак потенціал очевидний. Спроби

технічного впровадження ароматів — від Smell-O-Vision до сучасних VR-гаджетів — засвідчили як інтерес до цієї ідеї, так і немало перешкод, серед яких — комерційна нерентабельність, технологічна складність та непередбачуваність реакцій у глядачів. Попри це, кінематограф виробив цілий арсенал художніх прийомів, що дозволяють компенсувати відсутність запаху. Акторська гра, операторська робота, монтажні стратегії, візуальні метафори та музика викликають в аудиторії індивідуальні асоціації та відчуття, що апелюють до пам'яті й уяви. Саме завдяки синестетичним механізмам формується ефект присутності аромату на екрані, хоча він і не відтворюється безпосередньо. Перспективи розвитку ольфакторного кіно слід вбачати не стільки в масовому застосуванні ароматичних технологій у залах, скільки в поєднанні художніх і технічних стратегій у домашніх умовах та VR-середовищах.

Досвід Т. Тиквера у фільмі «Парфумер: Історія одного вбивці» (2006) показує, що ефект «відчутного запаху» може бути досягнутий через комплексну взаємодію операторської роботи, крупних планів, пластики тіла, кольорової символіки та музичного супроводу. Тиквер вибудовує запах як візуально-емоційний образ: аромат не називається і не «озвучується», а проявляється через реакції персонажів, ритм монтажу та інтенсивність кадру. Саме цей підхід дозволяє глядачеві не просто уявити запах, а відчувати його як частину драматургічного напруження. Перед кінематографом постає завдання — розширити межі аудіовізуальних каналів та наблизитися до комплексного (полісенсорного) сприйняття реальності.

Список посилань

- Зюскінд, П. (2016). *Парфуми: Історія одного вбивці: Роман*. Фоліо.
- Banes, S. (2001). Olfactory performances. *TDR/ The Drama Review*, 45(1), 68–76. <https://www.jstor.org/stable/1146881>
- Bedi, J. (2017). Movies meet the rainbow. In R. L. Blaszczyk, U. Spiekermann (Eds.), *Bright modernity: Color, commerce, and consumer culture* (pp. 133–148). Palgrave Macmillan Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-50745-3_7
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*. SIU press.
- Boesveldt, S., Frasnelli, J., Gordon, R., & Lundström, N. (2010). The fish is bad: Negative food odors elicit faster and more accurate reactions than other odors. *Biological Psychology*, 84(2), 313–317. <https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2010.03.006>
- Firestein, S. (2005). A noble nose: the 2004 Nobel Prize in Physiology and Medicine. *Neuron*, 45(3), 333–338. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2005.01.021>

- Gilbert, A. (2008). *What the nose knows: the science of scent in everyday life*. Crown.
- Heilig, M. L. (1992). El cine del futuro: The cinema of the future. *Presence: Teleoperators, and Virtual Environments*, 1(1), 279–294.
- Leavell, J. H. (1930, March 4). *Method of and apparatus for presenting theatrical impressions* (U.S. Patent No. 1,749,187).
- Marks, U. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Mayer, A. (1953). *Merely colossal: The story of the movies from the long chase to the chaise longue* (pp. 189–190). Simon & Schuster.
- Mialkovska, L., Hrysiuk, V., Zhvania, L., Nykoliuk, T., Tykha, L., Sadova, L., & Yablonsky, M. (2024). Leveraging Media and Public Relations Strategies to Advance Sustainable Development: Approaches, Frameworks, and Tactics in Modern Conditions. *Grassroots Journal of Natural Resources*, 7(3), 253–269. <https://doi.org/10.33002/nr2581.6853.0703ukr13>
- Nobel Foundation. (2004). *Нобелівська премія з фізіології та медицини 2004 року: Пресреліз*. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/2004/press.html
- Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ppc9d>
- Rindisbacher, H. J. (1995). *The smell of books: A cultural-historical study of olfactory perception in literature*. University of Michigan Press.
- Rindisbacher, J. (1992). *The smell of books: a cultural historical study of olfactory perception in literature*. University of Michigan Press.
- Sim, J. (2014). An olfactory cinema: Smelling perfume. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 8(1), 113–127. <https://doi.org/10.2478/ausfm-2014-0029>
- Solves, J., Sánchez-Castillo, S., & Siles, B. (2024). Step right up and take a whiff! Does incorporating scents in film projection increase viewer enjoyment? *Studies in European Cinema*, 21(1), 4–17. <https://doi.org/10.1080/17411548.2022.2064155>
- Spence, C. (2020). Scent and the Cinema. *i-Perception*, 11(6):204166952096971
- Willander, J., & Larsson, M. (2006). Smell your way back to childhood: Autobiographical odor memory. *Psychonomic Bulletin & Review*, 13, 240–244. <https://doi.org/10.3758/bf03193837>
- Williams, R. (1994). What's that smell? *Sky*, 23(8), 56–59.

References

- Süskind, P. (2016). *Perfume: The Story of a Murderer: A Novel*. Folio. [In Ukrainian].
- Banes, S. (2001). Olfactory performances. *TDR/The Drama Review*, 45(1), 68–76. <https://www.jstor.org/stable/1146881>. [In English].
- Bedi, J. (2017). Movies meet the rainbow. In R. L. Blaszczyk, U. Spiekermann (Eds.), *Bright modernity: Color, commerce, and consumer culture* (pp. 133–148). Palgrave Macmillan Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-50745-3_7. [In English].
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*. SIU press. [In English].
- Boesveldt, S., Frasnelli, J., Gordon, R., & Lundström, N. (2010). The fish is bad: Negative food odors elicit faster and more accurate reactions than other odors. *Biological Psychology*, 84(2), 313–317. <https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2010.03.006>. [In English].
- Firestein, S. (2005). A nobel nose: the 2004 Nobel Prize in Physiology and Medicine. *Neuron*, 45(3), 333–338. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2005.01.021>. [In English].
- Gilbert, A. (2008). *What the nose knows: the science of scent in everyday life*. Crown. [In English].
- Heilig, M. L. (1992). El cine del futuro: The cinema of the future. *Presence: Teleoperators, and Virtual Environments*, 1(1), 279–294. [In English].
- Leavell, J. H. (1930, March 4). *Method of and apparatus for presenting theatrical impressions* (U.S. Patent No. 1,749,187). [In English].
- Marks, U. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press. [In English].
- Mayer, A. (1953). *Merely colossal: The story of the movies from the long chase to the chaise longue* (pp. 189–190). Simon & Schuster. [In English].
- Mialkovska, L., Hrysiuk, V., Zhvania, L., Nykoliuk, T., Tykha, L., Sadova, L., & Yablonsky, M. (2024). Leveraging Media and Public Relations Strategies to Advance Sustainable Development: Approaches, Frameworks, and

- Tactics in Modern Conditions. *Grassroots Journal of Natural Resources*, 7(3), 253–269. <https://doi.org/10.33002/nr2581.6853.0703ukr13>. [In English].
- Nobel Foundation. (2004). *2004 Nobel Prize in Physiology or Medicine: Press release*. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/2004/press.html. [In English].
- Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ppc9d>. [In English].
- Rindisbacher, H. J. (1995). *The smell of books: A cultural-historical study of olfactory perception in literature*. University of Michigan Press. [In English].
- Rindisbacher, J. (1992). *The smell of books: a cultural historical study of olfactory perception in literature*. University of Michigan Press. [In English].
- Sim, J. (2014). An olfactory cinema: Smelling perfume. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 8(1), 113–127. <https://doi.org/10.2478/ausfm-2014-0029>. [In English].
- Solves, J., Sánchez-Castillo, S., & Siles, B. (2024). Step right up and take a whiff! Does incorporating scents in film projection increase viewer enjoyment? *Studies in European Cinema*, 21(1), 4–17. <https://doi.org/10.1080/17411548.2022.2064155>. [In English].
- Spence, C. (2020). Scent and the Cinema. *i-Perception*, 11(6):204166952096971
- Willander, J., & Larsson, M. (2006). Smell your way back to childhood: Autobiographical odor memory. *Psychonomic Bulletin & Review*, 13, 240–244. <https://doi.org/10.3758/bf03193837>. [In English].
- Williams, R. (1994). What's that smell? *Sky*, 23(8), 56–59. [In English].

В. П. Грисюк

доктор філософії з журналістики, викладач, кафедри
кіно- і телемистецтва, Київський національний
університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна

М. П. Єфімова

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри
дизайну, Волинський національний університет
імені Лесі Українки, м. Луцьк, Україна

V. Hrysiuk

Doctor of Philosophy in Journalism, lecturer, Department of
Film and Television Arts, Taras Shevchenko Kyiv National
University, Kyiv, Ukraine

M. Yefimova

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate
Professor, Department of Design, Lesia Ukrainka Volyn
National University, Lutsk, Ukraine

Отримано: 05.08.2025

Прийнято до друку: 09.09.2025

Опубліковано: 25.12.2025

КОЛИСКОВА В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: ДО ПИТАННЯ СТИЛЮ І ЖАНРОВОГО ЗМІСТУ

Н. В. Дрожжина

Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна
drakoza2015@gmail.com

В. М. Откидач

Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна
otkydach1948@gmail.com

N. Drozhzhyna

I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-9632-1746>

V. Otkydach

I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0001-7154-5812>

Н. В. Дрожжина, В. М. Откидач. Коліскова в українській вокальній музиці: до питання стилю і жанрового змісту

У вокальній творчості українських композиторів жанр коліскової представлено доволі розлого — від обробок фольклорних зразків до різностильових авторських композицій, створених для концертного виконання. Жанрово-стильове розмаїття сучасної української коліскової потребує ретельного вивчення та впровадження в концертний та педагогічний репертуар підготовки вокаліста. Мета статті полягає у визначенні особливостей змісту, жанру і стилю коліскової у творчості українських композиторів. Новизна дослідження зумовлена виявленням спадковості коліскової в українській композиторській школі з романтичними традиціями. У результаті здійснення жанрово-стильового аналізу деяких коліскових українських композиторів ХХ–ХХІ ст. можемо дійти висновку, що в національній музиці цей жанр постає носієм генетичної пам'яті. У жанрі коліскової втілюється широкий спектр почуттів та емоцій — любов, мрійливість, страх, смуток.

Ключові слова: коліскова, жанр, музичний твір, стиль, вокальне виконавство.

N. Drozhzhyna, V. Otkydach. The lullaby in Ukrainian vocal music: regarding style and genre content

The purpose of this article is to identify the distinctive features of the content, genre, and style of lullabies in the works of Ukrainian composers. In the vocal works of Ukrainian composers, the lullaby genre is represented not only by arrangements of folk examples but also by diverse original compositions created for concert performance. While traditional folk lullabies serve as tender music intended to soothe a child before sleep, in professional composition they appear as original works for public performance genetically linked to folk music.

The methodology. The research methodology is based on a systemic approach and the principles of genre-stylistic and comparative analysis. A review of existing research allows us to conclude that scholars have mostly approached this genre from the perspective of its embodiment of mythological consciousness and features of traditional culture, as reflected in the articles of H. Kozhukhar and A. Tkach, and from the standpoint of its educational potential, as in the works of L. Ruban and S. Chaika. A. Kopeikina provides a comprehensive analysis of lullabies by Odesa composers, focusing on the interplay of traditional and innovative elements. O. Kharchyshyn concludes that the boundaries of the traditional addressees of lullabies have expanded, and that inter-genre formations have emerged; Carissa Scroggins highlights the semantic and concert potential of the lullaby. Holly Pester has conducted experimental studies of lullabies through speech and improvised song.

The results. The stylistic and generic diversity of the modern Ukrainian lullaby requires thorough scholarly study and its incorporation into the pedagogical repertoire of vocalists. Despite their outward restraint, lullabies possess considerable dramatic potential, enabling the vocalist to discover new expressive means for conveying the content of the artistic image. As a result of the genre-stylistic analysis of a number of lullabies by Ukrainian composers of the XX and XXI centuries, it can be concluded that in national music this genre serves as a bearer of genetic memory. The genre-stylistic characteristics of traditional folk lullabies include soft dynamics, simple melodies with narrow range, and texts limited to narratives of soothing a child to sleep. However, in the XX-century music, we observe considerable diversity in the textual content of original lullabies and their musical realization, which expands the genre beyond traditional conceptions. Stylistic features are enriched with expressive declamation, extended melodic lines, and passages of heightened

dramatic tension. The substantial corpus of new works and the variety of contemporary inter-genre interactions in modern lullabies call for further research.

The scientific novelty. The scientific novelty of the study lies in revealing the continuity of the lullaby within the Ukrainian compositional school in connection with romantic traditions, as well as in outlining the stylistic and semantic specificity of the genre through the analysis of lullabies by Ukrainian composers (K. Stetsenko, S. Liudkevych, B. Vesolovsky, P. Maiboroda, O. Kozarenko, I. Haidenko, I. Bilozir, I. Chervinska, A. Shevchenko).

The practical significance of the article lies in the fact that scientific analysis demonstrates the potential of lullabies to go beyond the traditional perception of this genre. The latest examples require separate research and the creation of a new approach to their performance interpretation.

Keywords: *lullaby, genre, music piece, style, vocal performance.*

Актуальність теми дослідження зумовлена значним інтересом українських композиторів до жанру колискової, який у їхній творчості представлений як обробками фольклорних зразків, так і різностильовими авторськими композиціями. Попри зовнішню стриманість, музика колискових володіє значним драматичним потенціалом, що надає можливість вокалісту віднаходити нові виражальні засоби для розкриття змісту художнього образу.

Постановка проблеми. У народній творчості колискові є ніжною музикою для заспокоєння дитини перед сном, у професійній композиторській творчості колискові пісні представлено оригінальними творами для публічного виконання, що генетично пов'язані з народною музикою. Класичними професійними варіантами жанру в українській музиці є «Вечірня пісня» К. Стеценка, «Маєва нічка» Л. Лепкого, «Колискова» В. Косенка, «Спи, дитинко моя» С. Людкевича, «Колисанка» та «Ой люлі, люлі» В. Барвінського, «Спи, моя дитино» П. Майбороди та ін. У творчості сучасних композиторів виділяється «Мі. Колискова» з вокального циклу «Сім струн» на слова Лесі Українки О. Козаренка та проникливо-тужлива «Татусева колискова» на слова В. Вакуленка з «Concerto Grosso з позитивом» Є. Петриченка. У галузі естрадної музики та музики для дітей популярними є цикл з дев'яти колискових Лесі Горової та альбом

Іванки Червінської. Жанрові ознаки колискової покладено в основу багатьох вокальних творів часів російсько-української війни, проте зміст такої музики тут виходить за межі традиційної образності дитячої колисанки. Жанрово-стильове розмаїття сучасної української колискової потребує ретельного вивчення та впровадження в концертний та педагогічний репертуар підготовки вокаліста.

Спокійний характер, неширокий діапазон, відсутність яскравих динамічних хвиль та драматичних контрастів робить колискові непопулярними у вокальних класах. Проте, незважаючи на зовнішню стриманість, музика колискових володіє значним драматичним потенціалом, що надає можливість вокалісту віднаходити нові виражальні засоби для розкриття змісту художнього образу. Щоб віднайти необхідні засоби для переконливої виконавської інтерпретації колискової, слід здійснити ретельний жанрово-стильовий та виконавський аналіз твору. Поставлені завдання актуалізують проблему вивчення особливостей жанру колискової в сучасній українській музиці.

Мета статті — виявлення особливостей змісту, жанру і стилю колискової у творчості українських композиторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська народна колискова вже перебувала в колі інтересів дослідників. Розгляд існуючих досліджень дозволяє дійти висновку, що науковців цей жанр цікавив здебільшого з позицій втілення в ньому міфологічної свідомості та особливостей традиційної культури, зокрема в статтях Г. Кожухаря (Кожухар, 2023) та А. Ткач (Ткач, 2020); виховного потенціалу, зокрема в працях Л. Рубан (Рубан, 2022) та С. Чайки (Чайка, 2019). А. Копейкіна здійснює цілісний аналіз колискових одеських композиторів з позицій прояву в них традиційного та новаторського (Копейкіна, 2025). У контексті нашого дослідження цінним є стаття О. Харчишин, у якій на основі масиву відеозаписів з інтернет-ресурсів з ТікТок, Facebook, Youtube проаналізовано сучасний стан функціонування українського пісенного репертуару, який є колисковим чи має ознаки колискових пісень (Харчишин, 2023). З позицій мовознавства дослідниця відзначає розширення

меж традиційних адресатів колискових та появу міжжанрових утворень (колискові молитви (колискові-обереги), патріотичні колискові, поховальні колискові тощо).

Жанр колискової в зарубіжній композиторській творчості досліджує Карісса Скроггінс (Carissa Scroggins), розкриваючи змістовий і концертний потенціал жанру (Scroggins, 2021). Як практик-дослідник колискової, Холлі Пестер (Holly Pester) експериментально вивчає колискові через мовлення та імпровізовану пісню, виклавши свої спостереження в есе про особливості жанру (Pester, 2016). Проте, попри появу окремих наукових розвідок, у вітчизняному музикознавстві відчутний брак праць, присвячених стильовому й жанровому аналізу колискової у творчості сучасних композиторів. Такий ракурс дослідження може посприяти популяризації самого жанру та його активному залученню до художньо-педагогічного репертуару на різних рівнях підготовки вокаліста.

Методологія дослідження базується на системному підході та принципах жанрово-стильового й компаративного аналізу. Жанр колискової є стрункою системою зі своїми умовами виникнення, функціонування, способами художньої комунікації тощо. Колисковій притаманні певні стильові ознаки, за допомогою яких слухач ідентифікує цей жанр. Проте зауважимо, що особливості стилю залежать від історичного періоду створення певного жанру, тому під час використання жанрово-стильового аналізу колискових різних історичних епох можна простежити й еволюцію жанру. Порівняння зразків жанру колискової, створених за різних історичних умов, дозволяє виявити їхні жанрово-стильові особливості на кожному етапі еволюції.

Новизна дослідження зумовлена виявленням спадковості колискової в українській композиторській школі з романтичними традиціями та окресленням стильової і змістової специфіки жанру на основі аналізу багатьох колискових (К. Стеценка, С. Людкевича, Б. Весоловського, П. Майбороди, О. Козаренка, І. Гайдєнка, І. Білозіра, а також І. Червінської та А. Шевченко).

У національній музиці колискова постає носієм генетичної пам'яті. Спостерігаємо значну різноманітність авторських текстів колискових

та їх музичного втілення, що приводить до виходу за межі традиційного уявлення про музичний жанр та міжжанрової взаємодії.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У зв'язку з особливостями генезису, колискові всіх народів від початку мають спільні ознаки, що походять з головної функції жанру та є квінтесенцією його звучання — допомогти малюкові заснути. Н. Pester справедливо зазначає, що традиційною виконавицею колискових може бути не лише мати, але й сестра, служниця, няня, годувальниця та ін., тож розглядати цей жанр з погляду прояви виключно тісного зв'язку між матір'ю та дитиною не буде об'єктивним. Це твердження є відправним пунктом у розумінні дослідницею форми, звучання та стилю колискової. Н. Pester виокремлює умовну політику колискової як принципи турботи, що із соціально-історичної точки зору та з внутрішнього культу сім'ї втілюється в її виконанні (Pester, 2016, p. 114). Наративи колискових у всіх народів світу є доволі подібними, а сценарії варіюються залежно від універсуму, реалій та часу: феї, котрі крадуть дітей; прокляті солдати; балади про вбивство; розгнівані домашні демони (домовики); затонулі кораблі; домашні тварини, що допомагають дитині заснути; дикі звірі, якими лякають за умов небажання спати, тощо. Проте імперативи сну виражаються через певні ідентифіковані категорії. Їх можна визначити так:

- тихіше, позаяк є робота, яку потрібно зробити, і завдання, котрі необхідно виконати, але це неможливо, поки ти не заснеш;
- якщо ти не спиш, я прокляну тебе, це моя погроза (заякування тваринами, які можуть вкрасти дитину);
- ця колискова — моє заклинання;
- цей радикально інший простір, почуй цю дивну історію, яка нічого не має спільного з нашим життям.

Н. Pester зазначає, що в колискових йдеться не про те, чи розуміє дитина ці наративи чи навіть усвідомлює власну потребу в сні, а про соціокультурний обов'язок співака озвучувати в колісанці свої тривоги, розчарування, страхи та мрії (Pester, 2016, p. 115). У контексті змісту сучасних колискових ця теза є доволі важливою,

адже дозволяє зрозуміти глибинні сенси жанру та його нову цільову аудиторію. Отже, колискова може ритуально і благословляти, і проклинати певні соціальні відносини та економічні умови родини.

Незалежно від втілених наративів, колискова шляхом заколисування та приглушенням тоном голосу, зрештою, занурює слухача, тобто дитину, у стан затишку й спокою. Тому загальний ніжний і спокійний настрій пісні втілюється в її мелодичних та ритмоінтонаційних властивостях: вузький вокальний діапазон, коловертальний рух мелодики, м'яка динаміка, комфортний повільний темп, мелодична і ритмічна остинатність. У поетичному тексті колискової обов'язково наявні згадки про сон, дитину, колиску тощо. Вказані особливості притаманні українським народним колисковим, зокрема «Ой ходить сон», «Котику сіренький», майстерно обробленим Л. Ревуцьким у вокальному циклі для дітей «Сонечко». Отже, загальне сприйняття колискових полягає в тому, що вони заспокоїливі та ніжні, призначені для того, щоб мати (сестра, няня тощо) співала дитині перед сном. Саме такими є фольклорні колискові, що створені для практичного використання та підтверджують цей жанровий стереотип. Проте вже в романтичну добу цей жанр потрапив у канон художньої пісні та набув репрезентації у творчості багатьох професійних композиторів. Їхні колискові містять більше різноманітності, які звичайний слухач майже не помічає.

Першою колисковою, що звучить не від імені матері, можемо назвати знамениту «Коліскову струмка» (*“Des Badisches Wiegenlied”*) Ф. Шуберта (1797–1828) з вокального циклу «Прекрасна мельниківна». У вірші В. Мюллера оповідачем виступає струмок, який обіцяє герою циклу, що вирішив покінчити життя самогубством, спокій від усіх життєвих негараздів. Можливо, саме наратив забуття й звільнення від страждань, що декларується в змісті *“Des Badisches Wiegenlied”* Ф. Шуберта, зумовив її особливу соціокультурну функцію, коли пісню, як втілення антивоєнних настроїв, виконували повстанці в часи революції 1848 р.

Про жанрові ознаки колискової Ф. Шуберта свідчить простота мелодії, її вузький діапазон,

відсутність мелодичних стрибків, повторюваність мелодичних і ритмічних формул, частий коловертальний рух, помірно повільний темп, тиха динаміка, проста куплетна форма. Проте, на відміну від фольклорних зразків, Ф. Шуберт використовує в пісні елементи ладового мерехтіння (E-dur — e-moll), що надає музиці смутку.

Від «Коліскової струмка» Ф. Шуберта походить і традиція особливостей використання в зразках жанру в професійній творчості партії супроводу, у якій закріпилися тональна гармонія й легка прозора фактура.

Опора на вказані особливості притаманна одній з найвідоміших колискових у романтичній музиці — *“Wiegenlied”* op. 49, № 4 Й. Брамса (1833–1897). Аналіз контенту на музичних сайтах засвідчує, що ця колискова дуже часто входить до плейлистів та альбомів розслаблюючої і заспокоюючої музики. Простота мелодії дозволяє її швидко запам'ятовувати та наспівувати, що зробило *“Wiegenlied”* справжнім шлягером. Стиль твору Й. Брамса охоплює всі вказані вище жанрові ознаки. Цю колискову можна визнати втіленням композицій XIX ст., що ідеалізують дитинство, та архетипною колисковою. Музику було створено для подруги композитора Берти Фабер з приводу народження її сина. Згодом Й. Брамс використав інтонації колискової в темі побічної партії першої частини у своїй Другій симфонії, адже її жанрово-стильові ознаки надзвичайно легко впізнати та ідентифікувати з образами спокою й сну.

«Коліскова» (*“A Lullaby”*) ірландського композитора Г. Гарті (Hamilton Harty, 1879–1941), створена на початку XX ст., значно розширює стильове коло традиційного жанру, адже в ній збільшується довжина фраз, розширюється діапазон, ускладнюється метр. Наратив вірша К. О'бірна (Cathal O'Byrne, 1867–1957) відповідає типовому змісту колискової з урахуванням особливостей ірландського фольклору — звернення до образів природи, казок та чарів. У стилі поета відчутні ознаки імпресіонізму, які посилюються музичним втіленням вірша, особливо в партії супроводу. Ефект заколисування найбільше відчутний у момент, коли в тексті йдеться про плавання в «перлинному човні» на «місячному морі». До нього додається ще й глісандо, що імітує розбиття хвиль. Гармонія та

форма «Колискової» Г. Гарті є нескладними, з чіткою опорою на тональність та з епізодичним використанням хроматизмів. Хвилеподібні мелодичні лінії створюють відчуття заколисування, що відповідає жанрово-стильовим ознакам колискової.

Вказані твори зарубіжних композиторів відповідають усім традиційним характеристикам колискової (регулярна форма, простота ритму, мелодії та гармонії, постійне використання малої терції тощо) та стали зразками жанру в композиторських школах, які на початку XX ст. перебували на етапі свого формування.

В українській музиці першою широковідомою колисковою стала «Вечірня пісня» Кирила Стеценка (1882–1922) на вірші В. Самійленка, позначена типовими для жанру стильовими ознаками. Вокальну мініатюру створено в 1907 р., коли відбувалися інтенсивні процеси становлення національної композиторської школи. У ній композитор використав типові жанрово-стильові ознаки, що сформувалися в західноєвропейській романтичній музиці, у поєднанні з опорою на українську народну пісенність.

Особливістю змісту цієї колискової є те, що в ній немає звернень безпосередньо до дитини. Виконавець то задає риторичні запитання вечірньому сонцю («Ой сонечко ясне, невже ти стомилось? Чи ти розгнівилось?»), то закликає («Іще не лягай!»). Проте під час звернення до природної сили у вірші використано зменшувальні слова, типові для спілкування з дитиною.

У вітчизняній традиції колискова доволі часто має розмір 6/8. Рівномірний рух восьмими тривалостями створює ефект заколисування. Традиційно мелодика колискової теж повинна обертатися навколо певного опорного тону. Проте мелодика романсу К. Стеценка має не обертальний, а хвилеподібний розвиток, який урівноважується засобами гармонії. Так, у партії фортепіано у вступі і в першому реченні вся гармонія витримана на тонічному органному пункті, виражальні можливості якого виконують подвійну функцію: з одного боку, надають відчуття сталості, стабільності, заспокоєння, а з іншого — викликають асоціації з традиціями народного інструментального музикування. Також цей тонічний органний пункт, вступаючи в

першому періоді, ніби стримує інтенсивний розвиток гармонії зі зміною функцій — двічі в одному такті. Плинності музиці надає велика кількість неакордових звуків. Ефект заколисування продукує не коловертальний рух, а чотириразове утримання восьмими тривалостями терцієвого тону після висхідного секстового мотиву з V до III ступеня, що створює ефект речитативу, напівдекламації. Ця декламація в наступному такті мелодично компенсується спадною септимою з поступовим висхідним заповненням мелодичної хвилі. «Невокальна» септима в контексті рівномірного руху і тривалого органного пункту сприймається доволі мелодично і зручно для виконання.

Створенню спокою та умиротворення сприяє гармонія в каденції в першому реченні, яка зупиняється не на домінанті, а на тоніці в мелодичному положенні терції. Це усуває типове для половинних каденцій напруження домінантних гармоній, що тяжіють до вирішення в наступному реченні. Щоб зв'язати гармонію з наступним реченням, тонічний тризвук за допомогою лише одного звука перетворюється на нестійку гармонію — домінантсептакорд до субдомінанти, яка з'являється на початку другого речення, не даючи виникнути враженню повної зупинки. Цезуру, що виникла в мелодії завдяки каденції та паузам, заповнює рівномірний рух у партії фортепіано, яка ніби доспіває вокальну мелодію.

У колискових, призначених для концертного виконання, важливу роль відіграє тип співвідношення між голосом і супроводом. На початку вокальної мініатюри в супроводі викладається початкова фраза мелодії, яка переростає в плавне погойдування в третьому-четвертому тактах вступу. У першому періоді фортепіанна партія, крім функції гармонічного підкріплення, створює яскраві й виразні підголоски до мелодії та іноді дублює голос. У приспіві її функція зменшується. Уже в другому такті приспіву з'являється імітаційне проведення початкового мотиву, яке лише потім переходить у підголосок. У межах одного періоду композитор поєднує елементи професійної (імітаційної) та народної (підголосної) поліфонії. Отже, усі жанрово-стильові засоби в К. Стеценка спрямовані на відтворення особливостей колискової, у якій переважають ліричні образи.

«Вечірня пісня» К. Стеценка, на нашу думку, стала таким самим символом української колискової, як і пісня Й. Брамса — німецької. Проте якщо колискову зарубіжного композитора можна сприймати як квінтесенцію її жанрових ознак, то українська вокальна мініатюра розкриває особливості національної ментальності, передусім — одухотворення природи, відношення до її сил і явищ як до певної особи.

Для систематизації масиву композиторських українських колискових скористаємося класифікацією, запропонованою С. Scroggins, яка як основний критерій обирає особливості їх змісту. Доречність і логічність такого поділу ми обґрунтовуємо тим, що стильові ознаки в усіх колискових є подібними, оскільки вони спрямовані на створення ефекту заколисування. С. Scroggins з-поміж усіх колискових виокремлює п'ять груп:

- квінтесенційні колискові, що базуються на наративах заспокоєння та заколисування дитини;
- колискові національної спадщини, у яких розкриваються архетипи національної ментальності;
- колискові перспективи, де втілюються образи майбутнього дитини (не завжди бажані й світлі);
- колискові, у яких сон постає метафорою Смерті;
- колискові-погрози або колискові-нагороди (Scroggins, 2021).

До першої групи квінтесенційних колискових відносимо «Тиха ніч за вікном манить» композитора Б. Весоловського (1915–1971) на власні слова. Колискова створена від імені батька. Як і в пісні К. Стеценка, розмір 6/8 уподібнює рух колискової баркаролі з її заколихуванням. Діапазон пісні не виходить за межі октави від I до VIII ступенів натурального мінору, що надає колисковій ознак архаїчності. З-поміж усіх ступенів виокремлюються постійні повтори I та V ступенів, навколо яких обертаються мелодичні фрази.

У творчості сучасних харківських композиторів квінтесенційна колискова представлена в музиці до вистав І. Гайдена (нар. 1961). Так, до дитячої вистави «Івасик-Телесик» композитор створив колискову Ганни в дусі фольклорних зразків.

Квінтесенційні зразки жанру зібрано і в альбомі Іванки Червінської (нар. 1990) та гурту Gypsy Lyre “Gypsy Lyre”. Мелодії семи з десяти пісень створені самою виконавицею в стилі етноджазу («Над колискою», сл. Олександра Олеса; «Колисанка», сл. народні; «Місяць ясненький», сл. Лесі Українки, «Люлі, пора спати», сл. Григорія Самчука; «Колисочко яворова», сл. народні; «Ой спи дитя», сл. народні).

Дещо остеронь в альбомі І. Червінської перебуває фінальна композиція на вірші Сидіра Воробкевича «Пісня про мову» (*Мова рідна, слово рідне! / Хто вас забуває, / Той у грудях не серденько, А лиш камінь має*). За змістом вірш не є колисковою, адже в ньому не йдеться ані про сон, ані про дитину, проте в ній дотримані всі музичні жанрово-стильові ознаки колискової, притаманні попереднім композиціям. Тому можемо констатувати своєрідну екстраполяцію патріотичного вірша в колискову виключно засобами музичної виражальності, що дозволяє віднести «Пісню про мову» до другої групи — колискових національної спадщини.

До групи колискових національної спадщини відносимо і «Спи, дитинко моя» С. Людкевича (1879–1979) на вірші П. Карманського. У змісті поезії яскраво проявляється волелюбний дух українського народу (*Знай, що в тебе пливе / Кров бойких лицарів, / Що не вміють просить, / Ні ридати!*). Проте в музичному втіленні тексту П. Карманського композитор значно розширює уявлення про жанровий інваріант колискової, від якої залишається лише на початку розмір 6/8, вказівка *Tempo di berceuse* (темп колискової), переважно тиха динаміка та постійний повтор першої фрази. Сама ж мелодична лінія не відповідає жанровому стилю. По-перше, її діапазон занадто широкий та охоплює дециму; по-друге, початкова фраза, що постійно повторюється, одразу охоплює октаву в низхідному русі та містить «невокальну» збільшену секунду; по-третє, у момент кульмінації звучність фортепіанного супроводу досягає *fff* при щільній акордовій фактурі шістнадцятими тривалостями та пришвидшеному темпі; по-четверте, у вокальній партії в кульмінаційний момент з'являється виразна декламація. Усе вказане надає

колисковій ознак драматичного монологу, що є свідченням міжжанрового синтезу.

До колискових перспективи, у яких втілюються образи бажаного майбутнього дитини, відносимо пісню П. Майбороди (1918–1989) на вірші А. Малишка «Спи, засни, моя дитино», створену в ритмі вальсу. Тому темп пісні, порівняно з колисковою, є пришвидшеним. У мелодії спостерігаємо широкі ходи по звуках розгорнутого тризвука, а діапазон її розширений до діапазону децими. Водночас мелодія є простою, чітко тонально визначеною, що свідчить і про жанрово-стильові ознаки колискової.

Своєрідним є втілення колискової перспективи в мініатюрі «Мі. Колискова» («МІ: Місяць яснесенький») із циклу «Сім струн» Олександра Козаренка (1963–2023) на вірші Лесі Українки. Цикл належить до раннього періоду творчості митця (1981), тобто до часів його навчання у Львівському музичному училищі. Сім поезій Лесі Українки відповідають семи нотам, адже кожний вірш розпочинається складовим позначенням ноти. Кожна вокальна мініатюра О. Козаренка створена в тональності, що також відповідає першому складу вірша. Змістова особливість поетичного циклу Лесі Українки полягає в тому, що його головним образом є поневолена Україна, яка лише уві сні мріє про «вільні пісні». Посилює ідейний зміст циклу постійне звернення до семантики ночі, сну, фантазії, весни як мрії та віри про світле майбутнє.

Третій номер циклу «Сім струн» О. Козаренко створив на основі жанру колискової, який сам визначив у назві. У цьому у вірші Лесі Українки є авторська вказівка *Arpeggio*, від якої композитор відштовхується в інтерпретації партії фортепіанного супроводу, коли в дуєті з голосом майже кожний такт розпочинається *arpeggio*. Восьмитактовий фортепіанний вступ створений на тихих розкладених *arpeggio*, що повинні, згідно з авторською ремаркою (*sempre staccato*), наслідувати тихе звучання челюсти. Архаїчності колориту вступу додає натуральне ладове забарвлення, у якому поєднуються ознаки лідійського та міксолідійського ладів. До стильових ознак колискової відносимо остинатність мелодичних утворень, повторність та закругленість фраз, низхідний мелодичний хід з хроматизмом

на початку кожної фрази, повільний темп, переважно тиху динаміку.

П'ять строф вірша Лесі Українки у вокальній партії відповідають п'яти строфам музичним, створеним за принципом варіацій на *soprano ostinato*. Усі зміни відбуваються в партії фортепіано в результаті поступового ускладнення фактури, розширення діапазону, появи нових підголосків. У третій строфі (*Любо ти спатимеш, / Поки не знатимеш, / Що то печаль; / Хутко прийматимеш / Лихо та жаль*) розпочинається хвиля динамічного напруження, що приходить до кульмінації колискової в четвертій строфі на словах *Сором хилитися, / Долі коритися! / Час твій прийде / З долею битися, — / Сон пропаде...* Кульмінацію підкреслено й гармонічним прийомом — замість тональності E-dur четверта строфа виконується на терцію вище — у G-dur. Подібна динамічна напруженість виходить за межі жанрового інваріанта колискової та наближається до драматичного монологу відповідно до поетичного змісту.

Образ сну як метафори Смерті розкрито в колисковій І. Білозіра (1955–2000) на слова Б. Стельмаха «Небесами місяць плине». У вірші постає образ померлої матері (*Хай до нього завуркоче / Голубка сивенька / Чи впізнає солоденьке, / Що то його ненька?*), що співає своєму синові колискову та згадує померлого батька (*Ой, літають голубоньки / Та й поза дубами. / Впізнай, синку, свого батька / Межи голубами*). Проте, на відміну від прагнення драматизації співу, представленого в колисковій О. Козаренка, мелодична лінія у творі І. Білозіра доволі врівноважена, навіть умиростворена. Тема смерті розкрита майже в «дитячих тонах», що надає змісту колискової прихованого драматизму. Простота і врівноваженість мелодії, опора на натуральний лад, орнаментальні зміни під час повторення фраз відповідають традиційним уявленням про жанр колискової, зміст якої сприймається особливо щемливим.

У драматичній поемі Олександра Олеся «Ніч на полонині» Мавка, заколисуючи Івана, співає пісню «Не плач, дитинко моя. Тобі колісочку зроблю я». Харківський композитор І. Гайденко в музиці до вистави обирає типові жанрово-стильові ознаки народної колискової — остинатність мелодичних, гармонічних і

ритмічних формул, коловортальний рух мелодії, приглушену динаміку. В контексті сюжету поета колискову відносимо до групи, у яких сон слугує метафорою Смерті.

Коліскові погрози чи винагороди для українського фольклору є традиційними, проте в екстремальних умовах сучасної війни на вітчизняній естраді вони отримали нового адресата та посіли значне місце. Вони звертаються вже не до дитини, а до ворога нації, а сама колискова стає побажанням йому смерті. Тому можемо констатувати поєднання двох підвидів колискової — колискової погрози і такої, де сон постає метафорою смерті. О. Харчишин вважає зачинателюю колискових, де адресатом постає ворог, співачку А. Шевченко (сценічне ім'я — Стасік). Саме вона є і автором тексту «Коліскової для ворога», який поклав на музику О. Маноцков (Харчишин, 2023, с. 1465). Мелодика, ритм, структура композиції відповідають усім ознакам колискової, тому вона легко ідентифікується. Текст А. Шевченко містить елементи заклият, таким чином, за допомогою смислового компонента заклиальної лексики формується переконання архетипного образу жінки-матері.

Висновки. У результаті здійснення жанрово-стильового аналізу багатьох колискових українських композиторів ХХ–ХХІ ст. можемо дійти висновку, що в національній музиці цей

жанр постає носієм генетичної пам'яті. У жанрі колискової втілюється широкий спектр почуттів та емоцій — любов, мрійливість, страх, смуток тощо.

Жанрово-стильовими ознаками народних колискових є м'яка динаміка, проста мелодія вузького діапазону і текст, що обмежується наративами заколисування дитини. Проте в музиці ХХ ст. вже спостерігаємо значну різноманітність як авторських текстів колискових, так і їх музичного втілення. Так, до звичних квінтесенційних колискових додаються колискові, у яких розкриваються архетипи національної ментальності і звучать теми національного визволення. За часів російсько-української війни поширення набувають колискові (колискові-прокляття) для ворога, які відносимо до групи колискових-погроз. Збагачення змісту колискових призводить до виходу за межі традиційного уявлення про музичний жанр, до стильових ознак якого додаються і виразна декламація, і розгорнутий мелодичний спів, і навіть епізоди значного драматичного напруження. Значний масив нових зразків та різноманітні міжжанрові взаємодії потребують свого подальшого дослідження кожної окремої групи сучасних колискових, що зумовлює *перспективи подальших досліджень* у цьому напрямі.

Список посилань

- Кожухар, Г. (2023). Колискова як музичний жанр, що апелює до міфологічної свідомості. *Музичне мистецтво і культура*, 37, 143–160. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-10>
- Копейкіна, А. (2025). Коліскові одеських композиторів: сучасне звучання та опора на фольклор. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85(2), 92–96. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-14>
- Рубан, Л. (2022). Роль колискової пісні у духовному вихованні дитини. *Актуальні питання гуманітарних наук. Педагогіка*, 55(2), 307–311. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-49>
- Ткач, А. (2020). Коліскові пісні та їх роль у контексті традиційної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 3(2), 181–188. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168>
- Харчишин, О. (2023). Коліскові пісні в умовах російсько-української війни (з 2014 р.): особливості функціонування. *Народознавчі зошити*, 6(174), 1459–1468. <https://doi.org/10.15407/NZ2023.06.1459>
- Чайка, С. (2019). Жанрове розмаїття української дитячої народно-пісенної музичної творчості. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 27, 262–268. <http://pedosv.kpnu.edu.ua/article/view/187784>
- Pester, H. (2016). Songs of Rest: An Intervention in the Complex Genre of the Lullaby. *The Restless Compendium*. September, 113–118. https://doi.org/10.1007/978-3-319-45264-7_14
- Scroggins, C. (2021). *Lullaby as Art Song: Engaging Repertoire for Study and Performance*. University of Northern Colorado.

References

- Kozhukhar, H. (2023). The lullaby as a musical genre appealing to mythological consciousness. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, 37, 143–160. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-10>. [In Ukrainian].

- Kopeikina, A. (2025). Lullabies of Odesa composers: modern sound and reliance on folklore. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk*, 85(2), 92–96. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-14>. [In Ukrainian].
- Ruban, L. (2022). The role of the lullaby in the spiritual upbringing of a child. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk. Pedahohika*, 55(2), 307–311. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-49>. [In Ukrainian].
- Tkach, A. (2020). Lullaby songs and their role in the context of traditional culture. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seriya: Muzychne mystetstvo*, 3(2), 181–188. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168>. [In Ukrainian].
- Kharchyshyn, O. (2023). Lullabies during the Russian–Ukrainian war (since 2014): features of functioning. *Narodoznavchi zoshyty*, 6(174), 1459–1468. <https://doi.org/10.15407/NZ2023.06.1459>. [In Ukrainian].
- Chaika, S. (2019). Genre diversity of Ukrainian children's folk-song musical creativity. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, 27, 262–268. <http://pedosv.kpnu.edu.ua/article/view/187784>. [In Ukrainian].
- Pester, H. (2016). Songs of Rest: An Intervention in the Complex Genre of the Lullaby. *The Restless Compendium*. September, 113–118. https://doi.org/10.1007/978-3-319-45264-7_14. [In English].
- Scroggins, C. (2021). *Lullaby as Art Song: Engaging Repertoire for Study and Performance*. University of Northern Colorado. [In English].

Н. В. Дрожина

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України, завідувачка кафедри музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

В. М. Откидач

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

N. Drozhzhyna

Candidate of Art History, Associate Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Head of the Department of Music Variety and Jazz Art, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

V. Otkydach

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of Music Variety and Jazz Art, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

Отримано: 23.09.2025

Прийнято до друку: 13.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКОЇ ФІЛАРМОНІЇ 1970-Х РОКІВ У ПРОЄКЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

Ю. М. Зубай

Київська муніципальна академія музики ім. Р. Глієра, м. Київ, Україна
yuriyzubay@gmail.com

Y. Zubay

R. Glière Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1475-8368>

Ю. М. Зубай. Концертна діяльність київської філармонії 1970-х років у проєкції фортепіанного мистецтва

Метою статті є комплексне дослідження концертної діяльності київської філармонії 1970-х рр. у контексті фортепіанного мистецтва та динаміки українського музичного життя в загальносоюзному й міжнародному середовищі. На основі міждисциплінарного підходу й архівних джерел проаналізовано репертуарну стратегію, специфіку концертного процесу та роль філармонії як провідного осередку культурної комунікації. Особливу увагу приділено творчості українських піаністів і їхній участі в концертах, фестивалях та освітніх програмах, а також гастрольям зарубіжних виконавців, що розширили естетичні орієнтири публіки. Новизна полягає в цілісному осмисленні практик 1970-х рр. і визначенні внеску філармонії в збереження національних традицій та інтеграцію української музики в європейський контекст. У підсумку доведено, що 1970-ті рр. стали періодом інтенсивного розвитку концертного життя Києва, коли філармонія відігравала роль не лише організатора, а й ідейного координатора творчих процесів, об'єднуючи провідних митців різних поколінь і регіонів.

Ключові слова: київська філармонія, фортепіанне виконавство, концертно-сценічна діяльність, репертуарна політика, гастрольні піаністи, музична культура 1970-х.

Y. Zubay. Concert activities of the Kyiv Philharmonic in the 1970s as reflected in piano art

The purpose of the article is to provide a comprehensive study of the concert activity of the Kyiv Philharmonic in the 1970s through the prism of piano art, which makes it possible to reveal the dynamics of the development of Ukrainian musical life in connection with artistic processes of the all-Union and international cultural space.

The methodology of the theoretical analysis is based on an interdisciplinary approach combining historical-cultural, analytical, biographical, and comparative

methods. The source base includes archival materials from the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, concert posters, performance programs, press reviews, and documentary film materials. The application of a complex methodological approach made it possible not only to systematize factual material but also to identify internal patterns of the concert process, the specifics of repertoire policy, and the role of the Philharmonic as a leading center of Kyiv's musical life.

The results. Special attention is paid to piano performance as a factor of cultural communication and preservation of national traditions during a period of active international contacts. The activities of Ukrainian pianists — Yevhen Rzhанov, Maria Krushelnyska, Mykhailo Lehotskyi, Mykola Silvanskyi, representatives of the Kyiv Conservatory, and the younger generation of performers — are analyzed, as well as their participation in author's and jubilee concerts, festivals, and educational projects, including the Kyiv Children's Philharmonic. At the center of the study is the repertoire strategy of the institution, which combined classical works of the world canon with music by Ukrainian composers of the XX century, contributing to the formation of a national artistic space and its integration into the international context.

An important aspect is the coverage of the geography of foreign pianists' tours — representatives of various countries who introduced the Kyiv audience to different performing schools, new repertoire, and stylistic tendencies of world piano art. These contacts deepened cultural exchange, expanded the audience's aesthetic orientations, and contributed to raising the professional level of Ukrainian performers.

The scientific novelty of the article lies in the first attempt to comprehensively conceptualize the concert practice of the Kyiv Philharmonic in the 1970s in the context of piano art, to define its role in preserving and popularizing Ukrainian music, and to identify the interrelations between artistic schools, institutions, and the repertoire policies of the era.

The practical significance of the research lies in the possibility of using the obtained results in further

musicological studies and in reconstructions of concert processes of the second half of the XX century. The conclusions presented in this article contribute to a deeper understanding of the mechanisms of development of Ukrainian piano culture and its integration into the broader European artistic context.

Keywords: *Kyiv Philharmonic Society, piano performance, concert and stage activities, repertoire policy, touring pianists, musical culture of the 1970s.*

Постановка проблеми. У 1970-ті рр. київська філармонія стала одним із провідних центрів музичного життя України, де перетиналися творчі шляхи вітчизняних і зарубіжних піаністів. Саме цей період позначився активним розвитком концертно-сценічних форм, розширенням репертуару та зростанням кількості авторських вечорів, що впливало на формування художніх орієнтирів публіки.

Попри очевидну важливість цього етапу для історії українського музичного виконавства, концертна діяльність піаністів Київської філармонії 1970-х рр. досліджена недостатньо. Наявні публікації здебільшого зосереджуються на окремих постатях або загальних культурних тенденціях, залишаючи поза увагою цілісну картину філармонійного життя та його роль у популяризації української музики.

Актуальність проблеми визначається необхідністю осмислення взаємодії виконавців, освітніх інституцій та гастрольної практики, що в сукупності формували професійний простір фортепіанного мистецтва в Україні. Вивчення цього досвіду дозволяє глибше зрозуміти механізми культурної комунікації та збереження національних традицій у добу інтенсивних міжнародних контактів.

Методологія статті ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує історико-культурний, аналітичний, біографічний та порівняльний методи. Використання архівних матеріалів, концертних афіш, програм виступів і рецензій у пресі забезпечує реконструкцію концертного процесу й точне відтворення виконавських практик доби. Такий комплексний підхід дозволяє виявити структурні закономірності діяльності київської філармонії, простежити динаміку репертуарної політики та визначити роль фортепіанного мистецтва у формуванні культурного простору 1970-х рр.

Мета статті — всебічне вивчення концертної діяльності київської філармонії 1970-х рр. у проєкції фортепіанного мистецтва, що дозволяє осмислити цей період як важливий етап становлення сучасної української музичної культури. Завданням дослідження є виявлення художніх, організаційних та соціокультурних чинників, які визначали особливість концертного процесу, а також простеження взаємодії між виконавськими школами, освітніми інституціями й гастрольною практикою. Важливим аспектом буде аналіз репертуарної політики філармонії, зокрема її ролі в популяризації творчості українських композиторів і збереженні фортепіанної спадщини. Стаття також має на меті окреслити внесок окремих піаністів у формування мистецького середовища доби та простежити культурні зв'язки між українськими й зарубіжними виконавцями. Дослідження спрямоване на виявлення тенденцій розвитку концертного життя як системного явища, у якому поєднуються естетичні, інституційні та соціальні виміри. У ширшому контексті метою є формування уявлення про філармонію як динамічну платформу, що сприяла інтеграції українського фортепіанного мистецтва у світовий культурний простір, одночасно зберігаючи й трансформуючи національні традиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія та діяльність київської філармонії розглядалися в різних аспектах — від фіксації концертних подій у пресі та періодиці 1970-х рр. (газеті «Вечірній Київ» (Вечірній Київ, 1970), журналах «Музика» (Дитяча філармонія, 1970; Каплюк, 1979), «Театрально-концертний Київ» (Савчук, 1979, с. 6) до науково-аналітичних досліджень останніх десятиліть. Важливим джерелом для відтворення цілісної картини концертного життя залишаються архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, що містять афіші та програми концертів (Центральний державний архів-музей, 1970–1979а, Центральний державний архів-музей, 1970–1079b). Значний евристичний потенціал мають і документальні свідчення — зокрема кіносюжети, присвячені творчим вечорам видатних українських композиторів (UkrKinoChronika, 2025).

Серед сучасних досліджень особливе місце посідають праці, які висвітлюють як загальні культурні стратегії, так і окремі виконавські практики. У працях Е. Яворського (Яворський, 2003), Н. Семененко (Семененко, 2015) та О. Рожка (Рожок, 2016) аналізується місце філармонії в системі національної музичної культури та окреслюються її методологічні й управлінські засади. Наукові розвідки М. Рижової (Рижова, 2025a, Рижова, 2025b) зосереджені на сценічних та перформативних проєктах філармонії, а стаття В. Каменської (Каменська, 2025) — на стильових процесах української музики 1970-х рр., переважно фортепіанної. Окрему увагу привертають дослідження виконавських постатей, зокрема стаття О. Олексюка та Д. Штейна (Олексюк, & Штейн, 2025), присвячена Євгену Ржанову, а також монографія «Київська фортепіанна школа. Імена та часи» (Рощина & Ринденко, 2013), де систематизовано внесок українських піаністів у формуванні фортепіанного мистецтва другої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз концертної діяльності київської філармонії 1970-х рр. дозволяє простежити як розвиток окремих виконавських практик, так і загальні тенденції культурного життя доби. У цей період відбуваються розширення концертних форматів, поява нових мистецьких проєктів та активна взаємодія провідних професорів, молодих виконавців і зарубіжних гастролерів. Філармонія постає не лише як концертний майданчик, але й як інституція, що визначала художні орієнтири та сприяла популяризації українського фортепіанного мистецтва.

Подальший виклад зосереджується на специфіці репертуарної політики, участі українських і зарубіжних піаністів у концертному житті та на тих проєктах, які забезпечили інтеграцію національної виконавської школи в ширший міжнародний культурний простір.

Нові проєкти філармонії, започатковані в 1970-х рр. У цей період розпочалася співпраця оркестру народних інструментів з філармонією (1970), київський камерний оркестр увійшов до складу філармонії, відбулося переведення тріо

бандуристок до складу київської філармонії зі складу «Укрконцерту» (1972), започатковано всесоюзні фестивалі мистецтв «Київська весна» та «Золота осінь» (1973), а також філармонія активно долучилась до заходів, заснованої в 1976 р. київської міської організації Спілки композиторів України, однак особливе місце серед філармонійних проєктів цього періоду посідає київська дитяча філармонія.

Київська дитяча філармонія, відкриття якої відбулося у 1970 р., незмінно проводить кожного сезону шість концертів уже 55 років поспіль, переважна більшість з яких тематичні. Упродовж 1970-х рр. суттєва низка її заходів відводилась саме на концерти, присвячені фортепіанній музиці. Серед них — захід, присвячений 75-річчю від дня народження В. Косенка (1971, за участі викладачів київської державної консерваторії (далі КДК) — Павла Батюшкова та Юхима Толпіна), концерт до 130-річчя М. Лисенка (1972 р., серед учасників — викладачки КДК — Рада та Наталія Лисенко) та ін. Поряд із діяльністю дитячої філармонії особливе місце посідали виступи піаністів, чия творчість визначала музичні орієнтири установи.

До штату піаністів київської філармонії в 1970-х рр. входили такі постаті, як Роман Гіндін, Альфред Кухарев, Галій Ельперін, Елеонора Пірадова, Володимир Тюрін, Світлана Черношей, Неліда Афанасьєва та ін. Усі вони різною мірою поєднували у своїй діяльності сольну виконавську та концертмейстерську діяльність, але саме сфера їх сольної виконавської діяльності переважно була зосереджена в культурно-просвітницьких заходах філармонії, що відбувались у різноманітних державних установах (переважно школах). Ці концерти готувались у співпраці з іншими штатними інструменталістами та вокалістами філармонії і майже ніколи не були присвячені виключно фортепіанній музиці.

Євген Ржанов упродовж 1970-х рр., у межах заходів філармонії, став одним з провідних учасників. Його діяльність була зосереджена в сольних фортепіанних та клавесинних (меншою мірою) виступах у збірних концертах, участю в концертах симфонічної музики, де він виконав

1. С. Черношей та Н. Афанасьєва неодноразово виступали також як фортепіанний ансамбль.

за цей час далеко не один десяток концертів для фортепіано з оркестром, виступи з квінтетом ім. М. Лисенка та виступи із сольними концертами.

Протягом 1970-х рр. у межах філармонійних заходів Є. Ржанов виконував концерти для фортепіано з оркестром, серед яких: Концерт Л. Ревуцького (1970, диригент — Н. Рахлін), Концерт №4 М. Сільванського (1971, диригент — В. Гнедаш), Концерт Ж. Колодуб (1972, диригент — В. Гнедаш), Концерт №20 В. А. Моцарта (1973, диригент — В. Нойман), Концерт для лівої руки М. Равеля (1975, диригент — Ф. Глущенко), Концерт №1 Ф. Ліста (1978, диригент — Ф. Глущенко). Сольні концерти Є. Ржанова у філармонії відбувались у 1971, 1974, 1976 рр. Особливими вони були тим, що у всіх них піаніст до своїх програм включив твори українських композиторів (А. Штогаренка, Б. Лятошинського, В. Сільвестрова).

На відміну від 1960-х рр., у 1970-х рр. можливість виступати із сольними концертами в київській філармонії отримали й піаністи з інших міст України. Серед них — львівські піаністи Марія Крушельницька (1971, 1973) й Олег Криштальський (1977), донецький піаніст Михайло Легоцький (1973, 1975).

Активною в 1970-х рр. була концертна діяльність викладачів-піаністів **київської консерваторії**. Серед представників кафедр спеціального фортепіано сольні концерти давали Є. Ржанов, В. Сечкін, М. Сук, Л. Марцевич, найактивнішим учасником заходів філармонії цього періоду з викладачів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано КДК став Микола Сільванський, котрий неодноразово був учасником авторських концертів та активно брав участь у заходах дитячої філармонії. З його колег по кафедрі нерідко виступи в збірних концертах мали Ю. Толпін та П. Батюшков.

Окремою сторінкою співпраці українських консерваторій та київської філармонії у цьому періоді була можливість виступів студентів та аспірантів фортепіанного факультету в Колонному залі філармонії. Зокрема, у 1971 р. студенти

КДК перед участю в Міжнародному конкурсі Б. Сметани отримали можливість обіграти концерти для фортепіано з оркестром (Л. Донець, Т. Степанова¹). У 1970-х рр. саме зал київської філармонії приймав заключні концерти лауреатів республіканських конкурсів, де у 1973 р. на ньому виступили піаністи Людмила Цап (львівська консерваторія), Володимир Шамо (КДК), Сергій Терент'єв (випускник одеської консерваторії); у 1974 р. — Наталія Толпиго (КДК). У 1976–1977 рр. проводились концерти-звіти кращих випускників київської, львівської, одеської консерваторій, Харківського інституту мистецтв, Донецького музично-педагогічного інституту. З піаністів у 1976 р. взяли участь у них — Людмила Кужель (Львів, клас доцента О. Качевої); Людмила Каравацька (Київ, учасниця камерного тріо з Сергієм Юсовим (скрипка), Наталією Бойко (віолончель), клас доцента Л. Цвірко) Ніна Заїкіна (Львів, клас доцента М. Угляр); Євген Куришев (Київ, клас професора О. Александрова); Надія Стрельникова (Київ, клас професора Т. Кравченко); у 1977 р. — Наталія Толпиго (Київ, клас професора О. Александрова), Неля Башицька (Львів, клас доцента М. Крушельницької).

Репертуар сольних концертів українських піаністів хоча і рідко складався виключно з творів національних композиторів, але їх фортепіанні твори вони періодично включали до своїх програм. У 1971 р. Борис Деменко давав сольний концерт з творів Б. Лятошинського². У 1973 р. до програм сольних концертів М. Крушельницька долучила твори М. Колесси, В. Сечкін — Л. Ревуцького, Д. Клебанова, В. Косенка, А. Штогаренка, М. Легоцький — В. Косенка.

Концерти піаністів, представників інших республік СРСР. Переважна більшість піаністів, котрі приїжджали в радянські часи в київську філармонію із сольними концертами, представляли РРФСР. Орієнтовно щороку вони мали більше десятка виступів, що, на жаль, мало перевагу навіть над кількістю сольних концертів українських піаністів. Також мали місце і сольні концерти піаністів — представників інших

1. Навчалися у КДК.

2. Концерт відбувався в Будинку композиторів, але був організований як захід київської філармонії.



Рис. 1. Афіша сольного концерту Євгена Ржанова.

Джерело: Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України, фонд 915, опис 1, справа 430.



Рис. 2. Афіша сольного концерту Михайла Легоцького.

Джерело: Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України, фонд 915, опис 1, справа 534.



Рис. 3. Афіша сольного концерту Бориса Деменка.

Джерело: Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України, фонд 915, опис 1, справа 437.

республік СРСР, серед них були соліст азербайджанської філармонії Фархад Бадалбейлі (1972, 1975, 1977, 1979), заслужена артистка Латвійської РСР Ілзе Граубінь (1975), фортепіанні дуети — Медея Паніашвілі та Медея Алтунашвілі (представники Грузинської РСР, 1979), фортепіанний дует заслужених артисток Естонської РСР — Анни Клас та Бруно Лукк.

Концерти закордонних піаністів у київській філармонії 1970-х рр. були представлені в кожному концертному сезоні, і вони також репрезентували широку світову географічну панораму. Далі в статті доцільно за хронологією навести конкретні імена митців, котрих мала нагоду слухати київська публіка. У 1970 р. із сольними концертами в київській філармонії виступили Рудольф Капоралі (Італія), Джон Лілл (Великобританія), Анні Фішер (Угорська народна республіка, далі УНР), Джон Браунінг (США); у 1971 р. — Грант Іоханнес (США), Франсуа Тіольє, Жан Бернар Пом'є (Франція), Джон Огдон (Великобританія), Яеко Ямане (Японія), Петро Палечний (Польська народна республіка, далі ПНР), дует Неллі і Хаїме Інграм (Панама); у 1972 р. виступили — Франкон Дейвіс (Англія), Хітосі Кобаясі (Японія); 1973 — Мачей Шиманські, Рішард Бакст (ПНР), Едвард Ауер, Сьюзен Старр (США), Габор Габош, Анні Фішер, Дьюла Кіш (УНР), Франц Гукмелль (Федеративна республіка Німеччина, далі ФНР), Пауль Бадур Шкода (Австрія), Сесіль Уссе, Мішель Берофф (Франція), Артур Мореїра-Ліма (Бразилія); 1974 — Галина Черні-Стефанська, Барбара Хессе-Буковська (ПНР), Бернар Флавіні, Франц Кліда, Франсуа Тіольє (Франція), Міша Діхтер, Юджін Ліст (США), Яеко Ямане (Японія), Рудольфо Капораллі (Італія), Артур Мореїра-Ліма (Бразилія), Хітосі Кобаясі (Японія); 1975 — Даніел Поллак, Ральф Вотапек, Поль Рутман (США), Єньо Яндо, Деже Ранкі (УНР), Марчелла Круделлі (Італія), Дагмар Балогова (Чехословацька соціалістична республіка, далі ЧСР), Вассо Деветці (Франція), Марек Яблонські (Канада); 1976 — Бернар Ренгессен, Бернар Флавіні (Франція), Луїза Сорін (Аргентина), Люсі Ішханян (США), Дьєрд Надор (УНР); 1977 — Алан Шіллер (Англія), Шура Черкаський (США), Пауль Бадур-Шкода (Австрія); 1978 — Душан Трбоевич

(Соціалістична федеративна республіка Югославія), Хіроко Накамура, Яеко Ямане, фортепіанний дует Сехіко і Куніо Колдама (Японія), Сержжіо Пертікаролі (Італія); 1979 — Павол Ковач (ЧСР), Поль Рутман (США), Анні Д'арко (Франція), Нансі Казанова (Куба).

Отже, наведений вище перелік закордонних піаністів визначає 1970-ті рр. як період активної міжнародної творчої комунікації в київській філармонії. Слід зазначити, що значна частина з них мали у своїх гастрольних графіках по два сольні концерти в Києві, переважно з повністю різною програмою або сольний концерт та можливість виступу з оркестром у межах симфонічних концертів. Збережені буклети сольних концертів закордонних піаністів того періоду цікаві не лише своєю основною програмою, але і фіксацією творів «на біс», виконання яких є ознакою високої оцінки публіки. Так, Едварда Ауера та Дьюлу Кіш у 1973 р. викликали «на біс» аж чотири рази. Переважно **репертуар закордонних піаністів** представляв т. зв. «типовий концертний перелік композиторів», що включав твори Й. С. Баха, віденських класиків, романтиків та творів композиторів ХХ ст., серед яких передусім були К. Дебюссі, М. Равель, але найбільш цікавим у контексті нашого дослідження є той репертуар, з яким київська публіка знайомилася вперше. Здебільшого це твори композиторів-співвітчизників тих закордонних піаністів, котрі приїжджали з гастролями. Хоча повністю програми сольних концертів цих піаністів жодного разу не базувались виключно на їх національній музиці, але ті окремі твори їхніх програм, що репрезентували закордонну композиторську творчість, викликали особливий інтерес у публіки. Серед цього репертуару виконання: Гроантом Іоханнесом у 1971 р. Варіацій американського композитора Аарона Копленда, Сесілем Уссе Сонатини французького композитора Анрі Дютіїє (1973), Рудольфом Капоралі циклу «Дитячі п'єси» італійського композитора Альфредо Казелли (1974), Єньо Яндо «10 багателей» угорського композитора Пала Кадоши (1975), Луїзою Сорін Маленького танцю аргентинського композитора Карлоса Гуаставіно (1976), Люсі Ішханян Сонати ля мінор американського композитора Алана

Хованеса (1976), Душаном Трбоєвичем Балканських танців сербського композитора Марка Тайчевича (1978), Нансі Казановою «Шести маленьких п'єс» кубинського композитора Лео Брауера (1979). Окремо в цьому руслі варто згадати японських піаністів, котрі включали твори своїх співвітчизників для виступів у київській філармонії, більш кількісно, аніж вище згадані піаністи. Таким чином, протягом 1970-х рр. у київській філармонії прозвучали такі твори японських композиторів, як: Токата Сісідо (Яеко Ямане, 1974, 1978), «П'ять пейзажів, що відкриваються з вершини старої башти» Танака (Сехіко і Куніо Кодама, 1978).



Рис. 4. Програма сольного концерту Франсуа-Жоеля Тіольє.

Джерело: Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України, фонд 915, опис 1, справа 569.

Філармонія активно надавала можливість для проведення **авторських концертів**. Зокрема, протягом 1970-х рр. були проведені авторські концерти В. Гомоляки, М. Сільванського, В. Сечкіна, М. Скорика (1971), Л. Ревуцького, О. Тактакішвілі, Я. Цегляра (1972), В. Кирейка (1973), Ю. Мейтуса (1974), Я. Іванова (1975), А. Філіпенка (1979) та ін. Важливе місце в репертуарній політиці філармонії посідали ювілейні концерти, присвячені видатним українським

композиторам, які сприяли збереженню й популяризації національної музичної спадщини. З тогочасних українських композиторів — А. Філіпенка (до 60-річчя, 1972), Л. Ревуцького (до 85-річчя, цикл концертів протягом 1974–1975), М. Сільванського (до 60-річчя, цикл концертів протягом 1975), А. Штогаренка (до 75-річчя, 1977), А. Кос-Анатольського (до 70-річчя, 1979). Серед інших подій, присвячених вшануванню ювілейних дат українських композиторів — концерти до 75-річчя М. Вериківського (1971), 85-річчя Б. Лятошинського (1975), 80-річчя В. Косенка (1976). На переважній більшості перелічених концертів була представлена фортепіанна різножанрова музика, зокрема навіть концерти для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького (на авторських концертах у 1972, 1974, 1979 рр., соліст — Є. Ржанов), Б. Лятошинського (на ювілейному концерті Б. Лятошинського, 1975), О. Тактакішвілі (1972, солістка — М. Мдівані), Я. Іванова (1975), Концерт №4 М. Сільванського (на його авторському концерті у 1975 р., соліст — автор).

Висновки. Концертна діяльність київської філармонії 1970-х рр. засвідчила активізацію мистецького життя, розширення репертуарних орієнтирів та поглиблення культурних контактів. Участь провідних українських і зарубіжних піаністів сприяла формуванню багатовимірного художнього простору, що поєднував традиції національної школи з надбаннями світового виставства.

Репертуарна політика установи, зорієнтована на поєднання класики з творами сучасних українських композиторів, забезпечила популяризацію національної музики та інтеграцію українського фортепіанного мистецтва в міжнародний контекст.

Таким чином, діяльність київської філармонії цього періоду стала важливим чинником розвитку української музичної культури, поєднуючи збереження традицій із відкритістю до нових художніх тенденцій.

Список посилань

- Вечірній Київ*. (1970, Жовтень 20). № 246 (8025).
- Дитяча філармонія*. (1970). Музика, (6), 34.
- Каменська, В. Ю. (2025). Феномен токатності в українській музиці 1970-х рр. у контексті процесу «українізації» жанру токати в середині ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 430–435. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339042>
- Каплюк, Є. (1979). Київська дитяча філармонія. *Музика*, (3), 24.
- Національна філармонія України. (2025). *Офіційний сайт [Вебсайт]*. <https://www.filarmonia.com.ua/>
- Олексюк, О., & Штейн, Д. (2025). Піаніст Євген Ржанов: творчий шлях майстра. *Молодий вчений*, 4(135). <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-4-135-20>
- Рижова, М. (2025a). Опера на сцені Національної філармонії України: адаптація режисерського задуму до сценічного простору. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 21(1), 227–233. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333506](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333506)
- Рижова, М. (2025b). Перформативні проекти в репертуарі Національної філармонії України: особливості сценічного втілення та публічної презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 84(3), 76–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-11>
- Рожок, О. В. (2016). Філармонія в музичній культурі сьогодення: від парадигми управління до парадигми проектування (методологічний аспект). *Київське музикознавство*, (53), 158–166. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_53_20
- Рощина, Т. О., & Ринденко, О. В. (Упоряд.). (2013). *Київська фортепіанна школа. Імена та часи* (О. В. Сахарова & О. Є. Степанюк, Ред.). НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Савчук, С. (1979). Концерти, концерти... *Театрально-концертний Київ*, (1), 6. <https://uartlib.org/zhurnali/teatralno-kontsertniy-kiyiv-1-1979/>
- Семененко, Н. (2015). Культурна стратегія і стратегіями Національної філармонії України: естетичні виклики епох. *Студії мистецтвознавчі*, (1), 56–63. <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/56.pdf>
- Центральний державний архів-музей. (1970–1979a). *Київська державна філармонія. Афіші концертів і творчих вечорів* (Ф. 915, оп. 1, спр. № 391–395, 430–439, 479–493, 528–537, 868–875). [Архівні матеріали].
- Центральний державний архів-музей. (1970–1979b). *Київська державна філармонія. Програми концертів і творчих вечорів* (Ф. 915, оп. 1, спр. № 389–390, 425–426, 475–476, 520–521, 568–569, 621–622, 685–686, 754–755, 809–810, 865–866). [Архівні матеріали].
- Яворський, Е. Н. (2003). *Зоряний шлях Національної філармонії України. Історія. Минуле. Сучасне*. Музична Україна.
- UkrKinoChronika. (2025, Квітень 13). *Збірник кіносюжетів. 1973 р. УкрКіноХроніка* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L3-qBoyaApg>

References

- Vechirnyi Kyiv*. (1970, October 20). No. 246 (8025). [In Ukrainian].
- Dytiacha filharmonia*. (1970). Muzyka, (6), 34. [In Ukrainian].
- Kamenska, V. Yu. (2025). The Phenomenon of Toccata-ness in Ukrainian Music of the 1970s in the Context of the “Ukrainianization” of the Toccata Genre in the mid-XX Century. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (2), 430–435. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339042>. [In Ukrainian].
- Kapliuk, Ye. (1979). Kyiv Children’s Philharmonic. *Music*, (3), 24. [In Ukrainian].
- National Philharmonic of Ukraine. (2025). *Official website [Website]*. <https://www.filarmonia.com.ua/>. [In Ukrainian].
- Oleksiuk, O., & Shtein, D. (2025). Pianist Yevhen Rzhанov: The Creative Path of the Master. *Molodyi vchenyi*, 4(135). <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-4-135-20>. [In Ukrainian].
- Ryzhova, M. (2025a). Opera on the Stage of the National Philharmonic of Ukraine: Adapting the Director’s Concept to the Stage Space. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 21(1), 227–233. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333506](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333506). [In Ukrainian].
- Ryzhova, M. (2025b). Performative Projects in the Repertoire of the National Philharmonic of Ukraine: Features of Stage Implementation and Public Presentation. *Aktualni pyannia humanitarnykh nauk*, 84(3), 76–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-11>. [In Ukrainian].
- Rozhok, O. V. (2016). The Philharmonic in Today’s Musical Culture: From the Management Paradigm to the Design Paradigm (Methodological Aspect). *Kyivske muzykoznavstvo*, (53), 158–166. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_53_20. [In Ukrainian].

- Roshchyna, T. O., & Ryndenko, O. V. (Comps.). (2013). *Kyiv Piano School. Names and Times* (O. V. Sakharova & O. Ye. Stepaniuk, Eds.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Savchuk, S. (1979). Concerts, Concerts... *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, (1), 6. <https://uartlib.org/zhurnali/teatralno-kontsertnyi-kiyiv-1-1979/>. [In Ukrainian].
- Semenenko, N. (2015). The Cultural Strategy and Strategems of the National Philharmonic of Ukraine: Aesthetic Challenges of the Era. *Studii mystetstvoznavchi*, (1), 56–63. <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/56.pdf>. [In Ukrainian].
- Central State Archive-Museum. (1970–1979a). *Kyiv State Philharmonic. Posters of Concerts and Creative Evenings* (F. 915, Op. 1, Files Nos. 391–395, 430–439, 479–493, 528–537, 868–875). [Archival materials]. [In Ukrainian].
- Central State Archive-Museum. (1970–1979b). *Kyiv State Philharmonic. Programs of Concerts and Creative Evenings* (F. 915, Op. 1, Files Nos. 389–390, 425–426, 475–476, 520–521, 568–569, 621–622, 685–686, 754–755, 809–810, 865–866). [Archival materials]. [In Ukrainian].
- Yavorskyi, E. N. (2003). *The Star Path of the National Philharmonic of Ukraine. History. Past. Present*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- UkrKinoChronika. (2025, April 13). *Collection of Film Stories. 1973. UkrKinoChronika* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L3-qBoyaApg>. [In Ukrainian].

Ю. М. Зубай

доктор філософії, викладач загального фортепіано,
Київська муніципальна академія музики ім. Р. Глієра,
м. Київ, Україна

Y. Zubay

Doctor of Philosophy, Teacher of General Piano,
R. Glière Kyiv Municipal Academy of Music,
Kyiv, Ukraine

Отримано: 05.09.2025

Прийнято до друку: 19.09.2025

Опубліковано: 25.12.2025

https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.11*
УДК 791.234-5:172]:791.633-051](439)Сабо(045)

«МИСТЕЦТВО ПОЗА ПОЛІТИКОЮ» ЯК ЕТИЧНА ІЛЮЗІЯ: КІНЕМАТОГРАФІЧНА РЕФЛЕКСІЯ І. САБО

М. І. Клопенко

Інститут екранних мистецтв Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ, Україна
m.klopenko@knutkt.edu.ua

М. Т. Братерська-Дронь

Інститут екранних мистецтв Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ, Україна
braterska.m@gmail.com

M. Klopenko

Institute of Screen Arts, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of
Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-3979-0604>

M. Braterska-Dron

Institute of Screen Arts, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of
Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3364-9143>

М. І. Клопенко, М. Т. Братерська-Дронь. «Мистецтво поза політикою» як етична ілюзія: кінематографічна рефлексія І. Сабо

Стаття присвячена аналізу особливостей кінематографічного зображення моральної відповідальності митця в умовах суспільно-політичних трансформацій на прикладі фільму «Мефісто» (1981) угорського режисера Іштвана Сабо. У процесі дослідження авторами було застосовано кінознавчий аналіз для розгляду ідейно-тематичних особливостей фільму, розвитку образу головного героя та виявлення його внутрішнього морального конфлікту, зокрема в контексті концепції «морального занепокоєння». Зважаючи на недостатню увагу українського кінознавства до образу митця на екрані з морально-етичних позицій, особливий акцент автори роблять на критичному аналізі формули «мистецтво поза політикою» як ідеологічної ілюзії, що виправдовує моральну капітуляцію митця. Мистецтво, будучи включеним у соціально-політичні процеси, не може бути позбавленим морального виміру. Залежність митця від системи, компроміси з владою та внутрішні колізії совісті окреслюють спектр етичних дилем, притаманних творчій діяльності в політизованому середовищі. І. Сабо через образ головного героя розкриває небезпеку підміни свободи творчості зовнішнім успіхом і визнанням, що досягаються ціною моральної зради. У статті автори аналізують, як художні засоби кіно використовуються для виявлення внутрішнього конфлікту між естетичною місією та зовнішнім політичним тиском; показують, що етичний вибір митця не є приватною справою, а має суспільну значущість, особливо в контексті авторитарної влади; аргументують, що спроба відмежувати мистецтво від політики відкриває простір для маніпуляцій і моральної деградації. У цьому контексті

фільм «Мефісто» цілком підпадає під визначення кіно «морального занепокоєння» і слугує важливим прикладом осмислення ролі митця як суб'єкта моральної відповідальності, а не лише як носія естетичних цінностей.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, фільми «морального занепокоєння», кіно Східної Європи, митець, режисер, актор, мораль, образ-характер.

M. Klopenko, M. Braterska-Dron. “Art Beyond Politics” as an ethical illusion: cinematic reflection of I. Szabó

The purpose of the article is to identify the features of the on-screen representation of the artist's moral responsibility, using the example of István Szabó's film *Mephisto* (1981).

The methodology. Film analysis was conducted to reveal the main thematic lines of the film, the features of the protagonist's image, and the key aspects of moral and ethical issues on screen. The systemic method was used for a comprehensive examination of the ethical dimension of artistic activity on screen, identifying and generalizing the film's ideological and thematic connections with the context of the phenomenon of “moral anxiety”, as well as its dramaturgical components and recurring existential motifs. Using the historical method, the article outlines the discussion of the problems of artistic creativity and the moral and ethical dimension of art, and reveals the features of the reflection of the artist's activity within the socio-political context presented in *Mephisto*. Through comparative analysis, similarities were identified in cinematic representations addressing the problem of the artist and his moral and ethical choices against the backdrop of socio-political constraints.

The results. The authors analyze how the artistic means of cinema are used to reveal the internal conflict

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

between the aesthetic mission and external political pressure; they demonstrate that the ethical choice of the artist is not a private matter but has social significance, especially under authoritarian power; and they argue that attempts to separate art from politics open up space for manipulation and moral degradation. In this context, Mephisto fully corresponds to the definition of “cinema of moral anxiety” and serves as an important example of understanding the role of the artist as a subject of moral responsibility rather than merely a bearer of aesthetic values. Art, being embedded in socio-political processes, cannot be deprived of its moral dimension. The artist's dependence on the system, compromises with authority, and inner conflicts of conscience outline the range of ethical dilemmas inherent in creative activity within a politicized environment. Through the image of the main character, István Szabó reveals the danger of substituting artistic freedom with external success and recognition achieved at the cost of moral betrayal.

The scientific novelty of the research lies in the film-critical analysis of the cinematic depiction of the artist's creative activity and its moral and ethical issues within the socio-political context, using Mephisto as a case study. The complex issues of ethical regulation in art, particularly the responsibility of the artist, necessitate their consideration through the prism of cinema. Given the lack of research on the cinematic image of the artist in the moral and ethical dimension within Ukrainian film studies, the article outlines the ideological features of the on-screen reflection of the artist's activity in Szabó's directorial approach. The moral and ethical component present in Szabó's work remains relevant beyond its specific historical context. This applies both to the moral principles of human existence in general and to the ethical guidelines of the artist himself, which makes them an important object of cinematic inquiry.

The practical significance. The article may serve as educational material within the study of humanities — including film studies, art history, cultural studies, philosophy, and history — and can also be applied in further research on European cinema, particularly its existential dimension.

Keywords: *audiovisual art, films of “moral anxiety”, Eastern European cinema, artist, director, actor, morality, character.*

Актуальність теми дослідження і постановка проблеми. Образ митця завжди формується в безпосередньому зв'язку з історичними і соціальними умовами, які визначають як межі його свободи, так і ступінь моральної відповідальності. Вирішуючи, яким чином реагувати на виклики часу, творець щоразу опиняється перед вибором між вірністю власним етичним переконанням і компромісами, яких вимагають влада

чи суспільна кон'юнктура. У періоди масштабних політичних зрушень питання особистої відповідальності митця стає особливо відчутним, адже його діяльність перетворюється не лише на естетичний, а й на суспільно значущий акт. Саме в такі моменти мистецтво постає як дзеркало епохи та одночасно як поле напружених моральних колізій. Фільм І. Сабо «Мефісто» (1981) є показовим прикладом кінематографічного осмислення цього протиріччя. Він піднімає питання межі між мистецтвом і політикою, між внутрішньою свободою та зовнішнім успіхом, досягнутим шляхом поступок і моральної капітуляції. Ситуація головного героя — митця, який поступово підпорядковує свою творчість вимогам влади, — розкриває універсальну проблему «морального дискомфорту» людини: чи можливо для митця існувати поза соціально-політичними процесами. Така постановка питання є особливо актуальною сьогодні, оскільки воно стосується не лише історичного минулого, а й сучасних практик співіснування мистецтва і влади. Важливість цієї проблематики зумовлена тим, що питання морального вибору тут виходить за межі приватної сфери і стосується ширшого суспільного виміру. Залежність митця від політичної системи, спокуса конформізму чи опір тиску влади — все це формує особливу драматургію його внутрішнього життя, яка потребує критичного осмислення. Аналіз фільму «Мефісто» в цьому контексті відкриває можливості для глибшого розуміння того, як кінематограф здатен виявляти етичні дилеми творчої особистості.

Методологія. Під час дослідження було застосовано кінознавчий аналіз, що надав змогу виокремити провідні теми стрічки, проаналізувати особливості розвитку характеру героя та кінематографічне втілення головних складників морально-етичної проблематики, відображеної на екрані. Системний метод слугував інструментом для всестороннього осмислення етичного виміру діяльності героя-митця на екрані, а також для виокремлення й узагальнення ідейно-тематичних мотивів фільму в контексті феномену «морального занепокоєння». Історичний метод дозволив простежити, яким чином

у картині «Мефісто» репрезентовано діяльність творчої особистості в умовах соціально-політичних реалій відповідної епохи.

Мета статті — визначити особливості екранної репрезентації моральної відповідальності митця на прикладі фільму «Мефісто» (1981). Відповідно до поставленої мети в статті сформувані такі завдання:

- 1) проаналізувати сюжетну основу фільму «Мефісто» (1981) та визначити ключові конфлікти, що актуалізують моральну відповідальність головного героя;
- 2) визначити кінематографічні прийоми, використані у фільмі, та їхній вплив на відображення внутрішніх моральних дилем героя;
- 3) простежити взаємозв'язок між творчою свободою митця, його моральними орієнтирами та соціально-політичним контекстом, у якому він існує;
- 4) обґрунтувати приналежність фільму «Мефісто» до східноєвропейського кінематографу «морального занепокоєння», що поєднав художню форму з морально-етичним дискурсом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання художньої творчості та різні аспекти морально-етичного виміру мистецтва, включно з проблемою відповідальності митця, неодноразово ставали предметом досліджень українських науковців. Особливості творчого процесу на тлі загальних тенденцій розвитку естетики ХХ ст. аналізує Л. Т. Левчук (1978). Значний доробок у цьому напрямі належить О. І. Оніщенко, яка в своїй монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» розглядає художню творчість як міждисциплінарне явище, тісно пов'язане з естетикою, психологією, етикою та мистецтвознавством, простежує її трансформацію в об'єкт міжнаукового аналізу впродовж другої половини ХІХ–ХХ ст. Дослідниця також визначає параметри осмислення художньої діяльності, акцентуючи на неповторності творчого процесу, винятковості постаті митця, автономності та естетичній цінності мистецького твору (Оніщенко, 2001). У монографії «Художня творчість: проект неklasичної естетики» авторка цілісно розглядає феномен художньої творчості, застосовуючи міждисциплінарний підхід

і ґрунтовно осмислюючи його проблематику (Оніщенко, 2008). Українськими дослідниками також було проаналізовано етико-філософську проблематику в кіномистецтві, пов'язану, зокрема, з моральнісними аспектами буття людини (Братерська-Дронь, 2009), і морально-етичні аспекти функціонування мистецтва в контексті феномену «моральних провокацій» (Хандогіна, 2009). Важливим орієнтиром у цій сфері є праця польського філософа В. Татаркевича «Історія шести понять», де детально розкривається поняття мистецтва (2001). Водночас слід підкреслити, що кількість досліджень, присвячених аналізу цієї проблематики крізь призму кінематографу, залишається обмеженою. Зокрема, в українському кінознавстві бракує робіт, які б комплексно висвітлювали проблему моральної відповідальності митця в контексті кіномистецтва, особливо у зв'язку з феноменом «морального занепокоєння», актуальним для аналізу східноєвропейського кінематографічного простору 1970–1980-х рр. Безпосередньо аналізу морально-етичних дилем, втілених у ключовій для цього дослідження стрічці «Мефісто» І. Сабо, присвячені ґрунтовні статті Ч. Плуса (Płusa, 2013) та С. Сейлер (Seyler, 2015).

Виклад основного матеріалу дослідження. Зосередження мистецтва на проблемі моральних принципів особистості передусім виявляє особливості самої людської екзистенції, тісно пов'язаної з моральною діяльністю, адже екзистенціалізм цілком можна вважати філософією людини в контексті моральних цінностей. Ситуація вибору в екзистенційному сенсі має виняткове значення для постаті митця і безпосередньо пов'язана з його творчістю, з тим, як він наповнює своє творче існування моральним змістом, демонструючи власну морально-етичну ідентичність та розуміння моральнісної свідомості (Братерська-Дронь, 2009).

У контексті розгляду означеної проблематики варто звернутися до класичної праці французького мислителя Ж. Марітена з промовистою назвою «Відповідальність митця». Наголошуючи на тому, що навіть гріх може стати матеріалом для творчості, Марітен акцентує саме на питанні моральної відповідальності митця (Maritain, 2024, p. 10). Розмірковуючи над співвідношенням

художньої цінності твору та моральних засад особистості, філософ розкриває співвіднесення Моралі та Мистецтва як двох самостійних й автономних сфер. Водночас, попри їхню відокремленість, ці сфери не можуть існувати в повній ізоляції, адже митець завжди є не лише творцем, але й моральною істотою. Марітен доходить висновку, згідно з яким мистецтво підпорядковується моралі, хоча й опосередковано: «Бо моральне сумління має відношення до всіх діл людських; моральна совість включає, якщо можна так висловитися, всі приватні різновиди совісті <>... в моральних речах існує вихідний принцип, згідно з яким завжди погано і завжди заборонено діяти проти своєї совісті» (Maritain, 2024, p. 10).

Отже, моральні зобов'язання, прийняті на рівні особистісного вибору, прямо залежать від індивідуального сприйняття цінностей. Цей принцип стосується не лише художника, а й інших професій — лікаря, науковця чи будь-якого іншого фахівця, чия діяльність пов'язана з відповідальністю перед людьми. Неабиякий інтерес суперечності в протиставленні моралі й мистецтва становлять для кінематографістів, які звертають увагу на здатність (або можливість) своїх персонажів за певних обставин виходити за межі моральних норм й ігнорувати моральні вимоги. У цьому контексті доцільно звернути увагу на феномен т. зв. «моральних провокацій» у мистецтві. Як слушно зазначає Л. Хандогіна: «Література, мистецтво, художнє провокування існує для того, щоб дати людині можливість пережити, відчути те, що забороняє мораль» (Хандогіна, 2009, с. 109). Митець нерідко бере на себе етичний ризик, прагнучи порушити звичні уявлення глядача, змусити його не відвертатися, а заглибитися в процес споглядання та емоційного переживання, навіть якщо йдеться про неприємні, дискомфортні чи неоднозначні аспекти дійсності. Недарма польський філософ В. Татаркевич був упевнений в тому, що якщо художній твір хвилює та залишає глибокий емоційний слід, це має більше значення, ніж просте естетичне захоплення його красою, а сильний вплив можуть чинити не лише прекрасне, а й бридке (Татаркевич, 2001, с. 134). Як оригінальний спосіб кінематографічної «моральної провокації» може

сприйматись кіно «морального занепокоєння» (що яскраво проявилось у польському кіномистецтві 1970-х рр.).

Кінематограф «морального занепокоєння» сформувався в Польщі наприкінці соціалістичної епохи й став одним із найхарактерніших культурних феноменів того часу. Термін був остаточно закріплений на Міжнародному семінарі кінокритиків у Гданську у вересні 1979 р., а уперше його запропонував режисер Я. Кійовський. Хоча визначення викликало неоднозначну реакцію як серед кінематографістів, так і серед критиків, однак воно вкорінилося в науковому обігу та використовується й понині. Витоки напряму сягають середини 1970-х рр.: показовою подією став виступ режисерів А. Вайди та К. Зануссі на Форумі кінематографістів у Гданську 1975 р., де митці публічно звинуватили владу в обмеженні творчої свободи. Як зауважував Кійовський, саме моральна колізія — конфлікт між офіційною ідеологією та особистим сумлінням — становила основу драматургії цього кіно (Lubelski, 2015, s. 423). У проміжку часу між протестами 1976 р. та запровадженням воєнного стану 1981 р. польське кіно «морального занепокоєння» стало художньою реакцією на суспільно-політичну кризу країни. Воно відкрило для глядача ту частину повсякденності, яку приховувала офіційна пропаганда, — суперечності системи, моральну апатію, конформізм і безсилля перед владою (Mielczarek, 2008, s. 229). Режисери цього напряму зверталися до засобів екранного реалізму, щоб через долі окремих людей показати загальний моральний стан суспільства.

Відображення універсального «екзистенційного неспокою» в кінематографі «моральної тривоги» перепліталось з критичною реакцією людини на своє середовище з точки зору моральних орієнтирів. Кінематографісти бачили свою етичну місію в описі навколишньої реальності без ілюзій. Вони не приймали «зачарованості» світу, де порожні гасла видаються за реальність, а загальний ідеологічний обов'язок ставиться вище особистого поклику. Ретельно аналізуючи офіційну пропаганду, кінематографісти намагалися виявити приховану, але знайому кожному повсякденність. Невдоволення

брехнею, розгубленість перед загальним лицемірством, небезпека «морального падіння», тривожний неспокій і спотворена духовність — усе це ставило проблему морального стану суспільства на новий рівень.

Універсальна тема «морального занепокоєння» містила попередження не дозволити собі звикнути до наявної кризи, до загрозливих моральних небезпек, байдужість до яких заважає гідному моральному вибору людини. Розхитуючи внутрішній спокій людей, митець запрошував їх пройти колективну морально-ціннісну ініціацію разом з героями на екрані. Зображуючи у своїх фільмах героїв, які часто стикаються з неспроможністю жити згідно з власною совістю, режисери «морального занепокоєння» й самі працювали в умовах обмежень цензури, намагаючись зробити свій внесок у загальний опір моральній дезорієнтації суспільства. Можливо, вони усвідомлювали, з одного боку, ніцність ігнорування особистої відповідальності, а з іншого — цінність надії на своєрідне «моральне очищення» людської свідомості через засоби кінематографу, такий собі «творчий» внесок у суспільне життя (Река, 2012, с. 34).

Зважаючи на актуальність проблематики моральної відповідальності митця та проблем його професійної етики (Оніщенко, 2001) у суспільстві, гарним прикладом для аналізу, безперечно, є творчість видатного угорського режисера І. Сабо. Феномен «морального занепокоєння» є невіддільним елементом його фільмографії. Соціально-політичні та морально-етичні проблеми формували унікальний почерк режисера ще з його ранніх робіт — «Час мрій» (1964), «Батько» (1966), «Фільм про кохання» (1970). Важливою картиною, що наочно демонструвала морально-етичні дилеми людини на тлі історичних процесів, стала стрічка Сабо «Довіра» (1980), однак найбільшу відомість режисеру принесла трилогія «Мефісто» (1981), «Полковник Редль» (1985) та «Хануссен» (1988). Зважаючи на поставлену на початку статті проблему моральної відповідальності митця, найбільший інтерес для нашого дослідження має фільм «Мефісто» (1981), який гостро й предметно розкриває відносини митця з владою та, здається, надає однозначну відповідь на питання: чи може мистецтво бути поза політикою?

Стрічка Сабо (сценарій написаний разом з П. Добаї) є адаптацією роману К. Манна «Мефісто. Історія однієї кар'єри» (1936). У центрі сюжету — «духовне падіння» колишнього друга й шурина Манна, німецького актора театру і кіноактора Густафа Грюндгенса, чий амбіції привели його до співпраці з владою і допомогли стати керівником Державного театру в Берліні часів Третього рейху. У романі Манн зобразив егоцентричного митця, який стає «благодіїником» режиму. У 1934 р. Грюндгенс, наділений довірою нацистської влади, обійняв посаду інтенданта Берлінського державного театру. Тому, коли він одружився з Ерікою, сестрою К. Манна, у 1929 р., ці стосунки викликали заперечення письменника. Грюндгенс з радістю прийняв захист міністра авіації та командувача Люфтваффе, Г. Герінга, могутня влада якого захистила його від контролю над художньою творчістю на чолі з міністром пропаганди Й. Геббельсом. Факти з життя Грюндгенса, викладені в романі, складають історію особистості, яка не зважає на обмеження в співпраці з режимом. Тому його максима «терпіти жертви, якщо хочеш досягти вершини» — вираження бажання слави та грошей, а також страху за своє життя (Płusa, 2013, s. 168). Відсутність етичної відповідальності робить його ще більш залежним від інших, а в основі його відданості — вдячність кожному, хто йому сприяє. Бажання процвітання, професійного та соціального росту є основними мотивами його дій. Чим більше він впадає в самозакоханість і стає кумиром громадської думки, тим більше він духовно зuboжіє.

Події фільму І. Сабо розгортаються в 1920-х рр. Головний герой Хендрік Хофген (Клаус Марія Брандауер) — талановитий і амбітний актор гамбурзького театру прагне зробити блискучу кар'єру. Уже на початку глядач стає свідком нервового зриву самотнього Хофгена, який зачинився в гримерці. Він агресивний і вразливий водночас. І тут же виникає один з ключових візуальних мотивів — дзеркало, у яке напружено вдивляється герой. Спроба Хендріка, захопленого ідеєю розвитку театру для найширших верств населення, організувати «пролетарський театр» з акторами-аматорами, зазнає невдачі. Хофген мріяв про створення театру революційного і

політичного, однак згодом і сам не помітить, як відмовиться бачити політичне у власному мистецтві.

«Що тебе гризе?» — запитує тривожного актора його коханка, мулатка Джульєтта Мартенс (К. Бойд). «Те, що я провінційний актор», — зізнається їй Хендрік. Мріючи про славу, багатство та визнання, він жадає підкорити сцену Державного театру в Берліні і з часом йому вдається знайти впливового покровителя (тестя своєї дружини), через що його кар'єра поволі починає зростати. «Ви ще вивчите його», — уїдливо промовляє актор щодо свого неправильно написаного імені на афіші. Хендрік одружується з Барбарою Брукнер (К. Янда), представницею аристократичного роду, а його талант і зв'язки просувають його кар'єрою драбиною. Потрапивши на роботу в Берлінський театр, Хофген знову з хитрою посмішкою підбадьорює себе перед дзеркалом: «Тепер ти повинен довести, що здатен на більше». На екрані слідує довга серія епізодів з перевтіленнями в різноманітних персонажів на сцені Берлінського театру і здається, ніби дійсно всі ролі підвладні Хендріку.

Там він отримує омріяну роль Мефістофеля. Історія поступового тріумфу Хендріка збігається з приходом нацистів до влади в 1933 р., яких Хофген спочатку зневажав, навіть не сприймаючи за серйозну політичну силу. На початку кожен націонал-соціаліст для Хендріка — негідник. Актор цілком передбачає жах від їхнього ймовірного приходу до влади й говорить про небезпеку терпимості до своїх смертельних ворогів. «Чому ми завжди вагаємось? Компроміс зробили нормою і у справах, і в політиці!» — каже Хофген, домагаючись звільнення іншого актора, прихильника нацистів Ганса Міклаша (Д. Черхальмі).

Барбара переконує чоловіка емігрувати, поки ще є можливість. Вона наполягає, що якими б не були його спроби захиститися від реальності мистецтвом, він не уникне вибору. На це Хендрік відповідає, що він німець і має розділити долю свого народу, хоч би якою вона не була. Попри жорстке ставлення до нацистів і обрання Гітлера канцлером, Хендрік все ж визнає, що йому насправді нема до цього діла, він всього лиш актор: «Я не політик, мені не потрібна

політика». Барбара слушно заперечує йому, що відповідальності уникнути не вдасться і йому доведеться обрати позицію, зрештою, його неодмінно змусять до цього. Друг Хофгена, актор Отто Ульріх (П. Андораї) закликає Хендріка повернутись до колишніх колег, грати на сцені всім разом — всім, хто проти нацизму. Герой на томість лишається у вичікувальній, а насправді байдужій позиції.

Барбара разом із батьком залишає Німеччину. Тим часом Хендрік вирушає до Угорщини для зйомок у кіно. Під час пожежі в Рейхстагу в Берліні він перебуває в Будапешті й вагається, чи повертатися до Німеччини, адже новій владі може бути відоме його минуле комуністичного агітатора. Хофген має шанс залишитися за кордоном і возз'єднатися зі своєю родиною, але, отримавши листа від знайомої актриси, у якому йому повідомляють, що перешкод для повернення в Німеччину немає, Хендрік вирішує повернутися. Для нього втеча означає зраду найголовнішого — його мистецтва, заради якого він готовий платити будь-яку ціну. Фанатичний Хофген справді «живе» лише на сцені.

У Німеччині він знову грає роль Мефістофеля, але тепер це вже інший персонаж — зловисний, цинічний і безжальний. Ця інтерпретація повністю відповідає очікуванням нацистів. Виступ актора настільки вражає, що прем'єр-міністр (Р. Гоппе) особисто звертає на це увагу. Запрошений на таку собі аудієнцію в його ложе, Хендрік чує щире захоплення маршала: «Ваша маска абсолютно втілене зло, святе зло». Ця перша зустріч демонструє покірність актора й завершується його театральним поклоном прем'єр-міністру — знаменням його подальшого служіння. «Дивно, що у вас таке м'яке рукостискання», — каже маршал Хендріку, і той буде напружено вчитися тиснути руку сильніше. Так Хендрік стає одним із провідних акторів країни й активно долучається до створення пропаганди нового німецького мистецтва. Зрештою, герой жертвує свій талант на вівтар нового режиму. Задля кар'єри Хофген заперечує своє минуле, фактично зраджує друзів і колег, поступово підкорюючись новій владі. Незважаючи на зневагу до нацистів на початку, він швидко пристосовується, коли ті пропонують йому стати зіркою.

Врешті, як казав Хофген, навіть його впливовий тесть колись одразу відмітив його феноменальну здатність перевтілюватися.

Згодом маршал запрошує героя до себе в особистий кабінет і говорить про те, що в театрі багато акторів, які не відповідають їхній моралі. Образ, втілений Хендріком, змусив маршала замислитись: «Чи не живе в кожному з нас Мефістофель?» У цій сцені їхні силуети перебувають у зловісному зеленому світлі: обличчя маршала, як і обличчя актора, приховані тінню, і от уже образи Фауста і Мефістофеля продовжують свій вираз у реальному житті.

Роль Мефістофеля перетворюється в символ життя Хофгена. Прем'єр-міністр призначає Хендріка керівником усіх німецьких театрів, і він приймає цю посаду. Він виголошує «правильні» промови про мистецтво, називає нелояльних колишніх колег зрадниками. У своїй новій ролі директора театрів, Хендрік отримує владу над кар'єрами інших, тепер вже він вирішує кому, що грати і ким бути. З провінційного актора він перетворюється на справжнього «ідола». Проте все ще зберігає ознаки людяності. З одного боку, намагається вберегти від звільнення двох працівників євреїв, з іншого — похапцем спалює розкидані по театру агітаційні матеріали, що закликають боротися з нацистами. «Буду м'яким з ким треба — у цьому суть системи», — говорить сам собі Хофген. Хендрік навіть знаходить виправдання своєму становищу, вважаючи, що завдяки своєму впливу допомагає друзям, які могли б стати жертвами режиму. Наприклад, заступається за свого друга й колегу з «пролетарського театру» Отто, який на певний період здобуває безпеку для життя. Хендрік чудово усвідомлює, що про нього думають інші, але прикривається своєю «благодійністю» на посаді. Його коханка Джульєтта підпадала під загрозу знищення через свою расову «неповноцінність», але Хендріку вдалося домовитися про її депортацію, чим він рятує їй життя.

Герой прагне лише одного — реалізувати свій творчий потенціал, але життя постійно кидає йому виклики. Не можна сказати, що Хендрік зовсім не переживає за долю своєї батьківщини і близьких йому людей, яким допомагає у міру своїх сил. Урешті-решт, він і сам усвідомлює, що

є не Мефістофелем, а Фаустом, який пожертвував власною душею заради успіху. Справжнім Мефістофелем стає нацистський лідер (його образ натхненний Г. Герінгом), який маніпулює Хендріком. Маршал знає все про Хофгена, включно з небезпечними таємницями його попередньої біографії.

Давній опонент і колега героя з Гамбурга — Ганс Міклаш, який був готовий віддано служити націонал-соціалізму, розчаровується в ідеях злочинної влади. Спробувавши знайти підтримку в Хендріка, Міклаш наштовхується на відмову, адже той не хоче псувати відносини з нацистами. Він не підписує звернення Міклаша й ігнорує протест акторів. Коли Хендріку повідомляють, що Ганс загинув в «аварії», він охоче приймає цю версію, щоб не піддавати сумніву власну безпеку. Коли ж його друга Отто Ульріха забирає Гестапо, Хендрік намагається хоча б якось вплинути на ситуацію, але нацистська влада у відповідь прямо застерігає від втручання в політичні справи. Прохання порятувати Отто від арешту не отримує відгуку маршала, який жорстко відмовляє і врешті проганяє його. Смерть Отто, про яку дізнається Хендрік, викликає в нього такі рідкісні для нього сльози.

Після приходу до влади нацистів принципи актора остаточно руйнуються, і жага слави бере гору над моральними переконаннями. Хендрік стає символом нацистського театру. Його кар'єра перетворюється на віртуозну гру пристосування і постійної зміни масок, де мистецтво перестає бути виразником ідей, а стає інструментом виживання в умовах жорстокого режиму. Дійсно, протягом фільму Хендрік лише змінюватиме маски, ретельно приховуючи від оточення і навіть від самого себе своє справжнє обличчя. Джульєтта бачила його егоцентричність і чесно говорила йому про це: «Ти кохаєш тільки себе. Ти постійно носиш маску?». І Хофген по правді на початку дійсно соромився свого імені, проте сам же переконував себе в тому, що його в нього й немає: «Навіть ім'я у мене не своє, бо я артист». Показово, що на вечірці, присвяченій новому «правильному» шлюбу Хофгена, у якийсь момент навколо нього починають танцювати люди в костюмах Мефісто — і от уже героєм у буквальному сенсі потрапляє в замкнений вир масок.

Поступово піднімаючись сходами кар'єрного зростання, стаючи улюбленцем нацистського Берліна та насолоджуючись гучними оваціями, він жадібно хапатиме від життя все, про що так довго мріяв, придушуючи голос совісті й тим самим лише підтверджуючи невідворотний розвиток хвороби, діагноз якої поставлено вже на початку фільму: Хофгену потрібен успіх за будь-яку ціну, незалежно від того, що відбувається довкола, навіть якщо у власній країні зростає сила нацизму. Розглядаючи цю проблематику, слід пригадати міркування екзистенціаліста А. Камю. У своїх романах письменник неодноразово утверджував етичну функцію мистецтва, необхідність об'єднання зусиль задля боротьби проти зла. Як учасник руху Опору Камю називав фашизм «чумою ХХ століття» і, порушуючи питання моральної відповідальності митця, говорив, що він «не може бути слугою тих, хто робить історію, — навпаки, він на службі у тих, хто від неї страждає» (Камю, 2019, с. 13). Тривожні політичні обставини переплелись із внутрішнім життям героїв «Мефісто».

В атмосфері нацистської політичної риторики, порушення моральних прав і розгулу жорстокості переважна більшість мистецької та інтелектуальної еліти залишала Німеччину. Реальна діяльність антинацистської опозиції тривала в умовах еміграції. Манн же перед лицем подій, що відбуваються на його батьківщині, висловлював свій жах і вважав їх катастрофічними (Plusa, 2013, с. 166). У центрі фільму, так само, як і в романі, розгортається історія пристосування, який не соромиться здобувати бажане визнання з рук злочинців. Сабо майже не відхиляється від фабули книги, лише загострює деякі мотиви, зокрема підкреслює психологічну закономірність угоди Хендріка з нацистами: адже за своєю природою герой є амбітною й самозакоханою особистістю. Його переконання легко підмінні, а можливо, їх і зовсім не існує — є ролі й маски замість істинного обличчя, акторство замість щирості й правди.

Фаустівський пакт у фільмі, так само, як і в літературному першоджерелі, став гонитвою за славою ціною внутрішньої моральної свідомості, адже герой прагне лише світової слави, а не абсолютної краси чи знання. Його дії спрямовані

на самообман. Зокрема, й тоді, коли Хофген стикається з вибором залишити Німеччину після захоплення нацистами з більшістю своїх друзів і родичів, включаючи свою дружину Барбару, або залишитися в Берліні, відмовитися від своєї лівої позиції та стати символом для нацизму. На запитання дружини він відповідає, що єдина форма свободи для нього, для актора — це залишитися. Абсурдний парадокс перебування в авторитарній державі і мати там свободу показує, що актор готовий відмовитися від будь-якої моральної відповідальності та своїх попередніх поглядів, тому що не може винести думки про те, щоб його позбавили слави. Він продовжує дотримувати думки про митців поза політикою і у своїй напруженій розмові з колишньою дружиною, з якою він потім ризикнув зустрітись за кордоном. Знову не визнавши своєї провини, Хендрік піде розгублено блукати знелюдненими французькими вулицями, а огорожа позаду нього цілком нагадує ґрати в'язниці, у яку себе добровільно помістив герой.

Для актора тріумф стає найважливішим, навіть ціною втрати порядності, адже Хофген не уявляє життя без театру, який складає сенс усього його існування. Сабо, який жив в авторитарній Угорщині, показує, як люди намагаються використати зло для власних цілей. Ставлення Хофгена до його коханки — Джульєтти, з якою він мав стосунки до захоплення влади нацистами, — є свідченням цього. Мотивація героя відправити її за кордон, коли генерал заперечує проти його роману із чорношкірою жінкою, виникає, можливо, навіть не через бажання врятувати її. Радше депортація є частиною угоди між Хофгеном і генералом. Невинність Джульєтти зіставляється з темрявою егоїстичних занепокоєнь Хофгена. Його прагматизм й опортунізм беруть гору, коли він засуджує Міклаша за підриивну діяльність, що призводить до арешту і страти Міклаша. Звістка про смерть колеги «в автокатастрофі» не вражає його скоєною трагедією, і тому це може бути підтвердженням того, що Хофген не та доброзичлива особа, за яку себе видає. Кінематографічно Сабо неодноразово робить це в сценах, коли Хофген бачить своє відображення у дзеркалі: його зображення ніби символічно спотворюється, натякаючи, що насправді він не

Мефістофель, якого грає на сцені, а Фауст, і його моральний обов'язок витіснений бажанням особистої вигоди. Наприкінці Хендрік навіть береться за нове потрібне режиму трактування «Гамлета», але водночас, розбираючи образ данського принца, несподівано проговорює й дилему всього свого життя — трагічну боротьбу між вчинком і бездіяльністю — рішенням бути чи не бути.

Оператор Л. Колтаї блискуче передає на екрані зміни Хендріка, чергуючи напружені плани героя, світлі й темні кольори в особливо емоційних сценах фільму, аби підкреслити тонкий психологізм персонажа. Він створює насичений візуальний ряд, де світло і тінь загострюють тривожний морально-психологічний стан Хендріка. Часті крупні плани відображають його внутрішні метаморфози, а напівтемні інтер'єри й різкі контрасти підсилюють відчуття загрози і внутрішнього розколу. Колтаї вдається до виразного модулювання освітлення інтер'єрів, що підсилює драматичний ефект, коли глядач «відчуває» моральний тиск, який переживає Хофген. Промені світла, як у театрі, підсвічують героїв, а також підкреслюють візуальне протиставлення простору сцени і публіки. Часто світло падає зверху, створюючи довгі тіні, що натякають на приховану «темну» сторону героя, такий собі «тягар» особистого вибору.

Сабо і Колтаї використовують похмуру кольорову гаму й мізансцени так, щоб герой постійно перебував у центрі ситуації, але водночас — на символічній «периферії» морального вибору. У кількох сценах Хендрік дивиться прямо в камеру, звертаючись зі своїми сумнівами й ваганнями безпосередньо до глядача, роблячи його співучасником моральної колізії його життя. К. М. Брандауер демонструє, як Хофгену некомфортно в зовнішньому світі, він часто знервований, показово ввічливий та прислужливий на публіці, і відвертий лише в рідкісних випадках — наодинці з найближчими людьми, як то з Барбарою, з якою він ділиться своїми спогадами з дитинства, чи Джульєтою, якій може на коротку мить відкритися.

Монтаж і музичний супровід (композитор З. Тамаші) слугують загальним контрапунктом зовнішніх «успіхів» героя (сцени триумфу,

овацій) із короткими, але гострими епізодами репресивного контексту (напружені діалоги, гнітюча символіка влади в кадрі тощо). Продумані декорації й костюми (від театрального реквізиту самого Хофгена і його костюма Мефісто до парадної форми генерала) працюють як інструмент ідентифікації: рідна театральна сцена і сам побут героя стають частиною «реквізиту влади» — мистецтво й естетика закономірно перетворюються на опору режиму.

У стрічці можна углядіти деякі аналогії з особистим життям режисера. У 2006 р. було розкрито інформаторське минуле Сабо. Тому цілком можливо його місія передбачала також створення особистого кіно, яке б дозволило відновити втрачене почуття гідності й пояснити глядачам, що мотивувало його «співпрацювати з дияволом». У цьому випадку роль диявола на себе бере Державна безпека Угорської Народної Республіки в 1945–1956 рр. За словами режисера, співпраця була ціною, яку йому довелося заплатити за порятунок життя друга (Seyler, 2015, р. 100). Режисер намагається підкреслити багатобарвність жорсткої дійсності й непросту природу правди в історії людини, яка намагається зберегти індивідуальність у несприятливий політичний період. Тому фільм про «макіавеллівське сходження до слави» (Cook, 2016, р. 506) в такому ракурсі сприймається як спроба окреслити психологічний контур митця, доведеного до морально-екзистенційних крайнощів.

Можна стверджувати, що практично кожен вагомий угорський фільм тою чи іншою мірою має «політичне» забарвлення, якщо під цим розуміти прагнення кіномистецтва осмислити соціальні потрясіння як минулих, так і сучасних епох. У цьому сенсі важливим досягненням Сабо було його наполегливе прагнення створити фільми, що зберігають актуальність для будь-якої культури, що переживає внутрішній конфлікт між задекларованими ідеалами та реальними діями (Petrie, 1974, с. 273). Ці мотиви доволі добре римуються з ідеями польського кіно «морального занепокоєння», яке так само зосереджувалось на показі екзистенційно-моральних перепитів польської держави. Недарма польський кінокритик Б. Міхалек помітив схожу особливість в угорському кіно і відзначав,

що «центральною, справді великою темою угорського кінематографу є сам народ Угорщини, “угорський шлях”», водночас як Адам Горошак доречно наголошував на важливості проблеми «власної відповідальності за країну, її минуле й сьогодні» (Zwierzchowski, 2015, s. 87–88). Дійсно, польських і угорських митців 1960–1970-х рр. об'єднувала спільна проблематика: осмислення національної самобутності, моральний вибір та звернення до історичних подій минулого як способу діалогу з теперішнім. З одного боку, угорські режисери зазнавали впливу польської школи, а з іншого, — угорське кіно відчутно впливало на творчість польських митців, зокрема одного з видатних авторів кіно «морального занепокоєння» К. Кесльовського (Zwierzchowski, 2015, s. 90). Водночас критики відзначали й очевидні відмінності між цими кінематографіями. Аналізуючи угорське кіно, Б. Міхалек вказував на різницю в ментальності та колективному світогляді, зумовлену специфікою національних міфів. Він наголошував, що польське кіно тяжіє до романтичного фаталізму та скепсису щодо сили особистого вчинку, тоді як угорське робить акцент на опорі й громадянській відповідальності (Zwierzchowski, 2015, s. 89). Т.Соболевський також порівнював польське світоприйняття, занурене в романтичні наративи, з угорським, яке стимулює героя відвернутися від «великої історії» на користь особистого вибору (там само).

Угорську стрічку «Мефісто» випустили на екран лише в 1981 р., і, оскільки вона була створена майже через 50 років після оригіналу, необхідно було врахувати зміну політичного контексту твору, хоча книга і фільм зосереджені на позачасовій дилемі митця, який прагне влади. Зрештою, у своїй антитоталітарній притчі Сабо показує трагедію митця, зануреного в темряву божевілля історії, однак водночас ми розуміємо, що інтелектуальна й мистецька еліта несе власну відповідальність і провину в тому, що злочинна діяльність стає можливою за їхньої мовчазної згоди (Seyler, 2015, p. 97). У Сабо Хофген відчуває себе жертвою в задушливій атмосфері влади, що стоїть над ним, відчуває якесь внутрішнє напруження, яке хотілося б сприйняти за поклик совісті, що мала б супроводжувати будь-якого

митця і похитнути його самооцінку, вкотре нагадуючи нам про цінність вірності власній совісті: «Совість — це мікросвіт, який віддзеркалює макросвіт морального абсолюту. І тому, на відміну від розуму, який здатний виправдати все що завгодно, совість залишається нашим єдиним внутрішнім суддею, який є головним чинником розвитку моральнісної самосвідомості» (Братерська-Дронь, 2019, с. 19).

Свою стрічку Сабо завершує фіналом, відсутнім у романі, проте таким, що органічно продовжує його ідею: прем'єр-міністр приводить героя на Олімпійський стадіон у Берліні, де прожектори розчиняють його в сліпучому сяйві, світлові промені переслідують його, немов загнаного звіра, а він марно намагається сховатися, прикриваючись руками. Засліплений світлом Хендрік розгублено питається: «Чого вони від мене хочуть? Зрештою, я лише актор». Ці фінальні слова добре відображають зловісну силу, яка перетворює його в одного з тих спільників, хто нібито не вчиняє великих злочинів. Герой піддається спокусі зла, коли він стверджує, що хоче звільнитися від неприємного тягаря політичних суперечок і, врешті, приймає найглибше моральне падіння. У випадку Хофгена життєвий вибір означає заперечення етичного виміру особистості і змушує його надати собі право на розкішне життя, піддавшись злу (Płusa, 2013, s. 175).

Отже, роман і фільм, що описують екзистенційно-духовну ситуацію Хофгена, розкривають його карколомний внутрішній духовний занепад. Як ми бачимо на прикладі «Мефісто», особливий вид конфлікту виникає між свободою вибору митця та його власними переконаннями й обмеженнями, накладеними моральним імперативом. У цьому випадку орієнтиром може стати лише сумління та усвідомлений вибір вчинків. Таким чином, художня творчість набуває чіткого етичного виміру (Оніщенко, 2008; Левчук, 1978). Взаємодія митця із соціокультурним середовищем, у якому він існує, загострює питання його ціннісних установок і моральної відповідальності, що стає особливо актуальним у періоди суспільної нестабільності. Окрім зовнішнього впливу, важливу роль відіграє його внутрішня залежність від особистих принципів. З приводу цього український художник і теоретик сучасного мистецтва Т. Сільваші слушно

зауважив про таємничий, незбагнений, ірраціональний за своєю суттю й провокативний відбиток присутності митця та його місії: «Це екзистенційна драма, яка безкінечно повторюється під різними небесами в різні епохи, змінити яку Автор може тільки ціною зради Дару» (Сільваші, 2020, с. 66).

Висновки. Отже, морально-етичний вимір діяльності митця висуває на перший план проблему його відповідальності, співвіднесення творчої свободи з особистими та суспільними моральними цінностями. Кінознавчий аналіз фільму І.Сабо «Мефісто» (1981) засвідчує, що проблема моральної відповідальності митця виходить за межі особистої біографії і набуває широкого суспільного трактування. Історія Хендріка демонструє, як прагнення до успіху та слави здатні призвести до поступового придушення совісті, а згодом — і до моральної капітуляції перед владною системою. Залежність від політичного режиму, який надає митцеві визнання та можливості для реалізації, водночас перетворюється на пастку, де свобода творчості підмінюється зовнішнім успіхом. У стрічці Сабо художні засоби кіномови підкреслюють внутрішній розкол героя: численні сцени масок і театральної гри розкривають втрату справжнього «обличчя» митця, який дедалі більше отожденоє себе з ролями, нав'язаними йому суспільно-політичним контекстом.

Акторська гра К.М.Брандауера — провідний елемент режисерської інтерпретації роману К.Манна: його трансформацію від енергійного амбітного актора до «ідола» з фальшивою мораллю він показує навіть у найменших дрібницях, зміні інтонацій, мінливій емоційній експресії, тривожних паузах тощо. Діалоги, що нерідко мають недомовки і приховані підтексти, виконують більше ніж інформативну функцію — вони слугують психологічним та морально-етичним індикатором героя, який, на відміну від інших, схильний не говорити прямо про свою моральну позицію, а ховатись за роллю. Проте відмова говорити про політику все одно робить комунікацію й саме суспільне буття політичним.

Режисер і оператор свідомо поєднують театральні мізансцени з виразними кінематографічними рішеннями, чергуючи кадри Хофгена

серед натовпу, де маси служать фоном і підкреслюють його соціальну роль, з особистими, інтимними сценами, де крупні плани й злегка викривлені ракурси оголюють психологію героя. У фільмі до того ж застосовані контрастні просторові рішення — початкові тісні інтер'єри провінційних приміщень проти пізніших монументальних паноптикумів влади (особливо святкових залів, місць урочистостей і великих пустих просторів окупованих нацистами будівель), де персонаж постає маленькою фігурою на тлі тоталітарного орнаменту, розчиняється під новими суб'єктами панування. Усе це візуально вказує на те, що його індивідуальність поглинається системою, підкреслює саму ідею цементування режимом соціального й культурного простору.

Не маючи потреби в прямих моралізаторських репліках, «Мефісто» змушує глядача осмислити, де проходить межа між мистецтвом і політикою; коли артист перестає бути лише «актором», а стає співучасником. Саме через мистецькі засоби кіномови, а не лише через сюжет та історію, Сабо формує морально-етичну позицію самого глядача. Отже, морально-етична візія героя конструюється не лише сценарно, а й низкою кінематографічних компонентів (візуальним рішенням і операторською роботою Л.Колтаї, блискучою акторською грою К.М.Брандауера, влучними діалогами, монтажем, музикою композитора З.Тамаші, сценографією), що робить фільм переконливим прикладом того, як здійснюється глибока кінематографічна рефлексія означеної проблематики.

На прикладі героя «Мефісто» помітно зв'язок митця із соціально-історичним середовищем, особливо в періоди політичної нестабільності й суспільних криз. Саме в такі часи мистецтво стає не лише відображенням дійсності, а й вимогою морального вибору. Це вписує угорську стрічку в умовне коло кінематографа «морального занепокоєння», який, попри яскравий вияв у межах польського кіно, отримав розвиток у всій Східній Європі 1970–1980-х рр. Увага до кінематографа, який звертається до питань етичних переживань, має особливу наукову і культурну значущість, адже виявляє сталі моральні дилеми, що повторюються в кожному історичному

епоху, набуваючи нових форм. «Моральне занепокоєння» як концепт охоплює універсальні аспекти людського існування — відповідальність, совість, провину — і саме тому лишається актуальним для сучасного гуманітарного дискурсу. Митець у такому контексті постає не лише як творець, але і як носій цінностей, який уособлює свободу та водночас межі, визначені його моральними орієнтирами, історичними умовами й соціальними викликами.

Знаковий угорський фільм «Мефісто» актуалізує питання меж між мистецтвом і політикою, демонструючи, що відмова від моральної позиції на користь конформізму неминуче веде до деградації особистості. Сабо демонструє, що творчість не може існувати у вакуумі: вона завжди співвідноситься з конкретними історичними й політичними обставинами, а моральний вибір митця має вагомі наслідки для суспільства загалом. У цьому сенсі стрічка Сабо є не лише художнім висловлюванням про минуле, але й застереженням для сучасності, де гострі питання моральної відповідальності митця і «аполітичного» мистецтва залишаються не менш актуальними.

Перспективи подальших досліджень. У майбутніх розвідках слід звернутись до порівняльного аналізу східноєвропейського «кіно морального занепокоєння», дослідити тематично схожі фільми інших режисерів 1970–1980-х рр. з метою простежити, як у різних національних кінематографах варіюється тема моральної відповідальності митця, та виявити спільні етичні моделі й відмінності в способах кінематографічної репрезентації. Перспективним є залучення інструментарію етики, культурології та політичної філософії для глибшого осмислення того, як мистецька свобода корелює з владними структурами в авторитарних і посттоталітарних суспільствах, і як це відображається у візуальній мові кіно.

Водночас у подальших дослідженнях варто зосередитися на порівнянні східноєвропейського кіно «морального занепокоєння» та українського кінематографу, зокрема на пошуку анти-тоталітарних наративів та відповідних художніх стратегій українського кіно. Це дозволить простежити, як українські режисери відображали конфлікт між особистою етикою митця та вимогами політичного середовища, і оцінити, наскільки категорія «морального занепокоєння» залишається продуктивною для аналізу сучасних культурних процесів в Україні.

Список посилань

- Братерська-Дронь, М. (2009). *Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві*. НПУ ім. М. П. Драгоманова.
- Братерська-Дронь, М. (2019). Поняття моральнісної свідомості (совість, сором, провина, розкаяння) в творах кіномистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 15, 18–27. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2019_15_5
- Камю, А. (2019). *Чужий*. Фоліо.
- Левчук, Л. (1978). *У творчій лабораторії митця* [монографія]. Мистецтво.
- Оніщенко, О. І. (2001). *Художня творчість у контексті гуманітарного знання* [монографія]. Вища школа.
- Оніщенко, О. І. (2008). *Художня творчість: проект неklasичної естетики* [монографія]. Нельсон.
- Река, К. В. (2012). Моральні аспекти феномену доля: в контексті філософії А. Камю. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія*, 109, 33–37. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_FP_2012_109_11
- Сільваші, Т. (2020). *Дерево Одиссея: есеї, тексти, фото*. Arthuss.
- Татаркевич, В. (2001). *Історія шести понять* (В. Корнієнко, пер. з польськ.). Юніверс.
- Хандогіна, Л. Л. (2009). Мистецтво «Моральних провокацій». *Культурологічна думка*, 1, 105–111. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Handohina.pdf
- Cook, D. (2016). *History of Narrative Film* (5th ed.). W. W. Norton & Company.
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Universitas.
- Maritain, J. (2024). *The Responsibility of the Artist*. Jacques Maritain Center, University of Notre Dame. https://maritain.nd.edu/assets/594326/jacques_maritain_the_responsibility_of_the_artist.pdf
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. “Kino moralnego niepokoju” jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Folia Sociologica*, (33), 223–247.
- Petrie, G. (1974). The Redemption of ‘Political Cinema’: A Survey of Hungarian Films. *Journal of European Studies*, 4(3), 255–273.

- Plusa, C. (2013). Literacka i filmowa refleksja nad totalitaryzmem na przykładzie powieści Klaus Manna *Mefisto* oraz jej adaptacji filmowej w reżyserii Istvána Szabó. *Acta Neophilologica*, 15(2), 165–176. <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/an/article/view/925/793>
- Seyler, S. (2015). Dylemat moralności w kontrowersyjnej powieści Klaus Manna *Mefisto* i jej filmowej interpretacji. *Kwartalnik Opolski*, 2/3, 91–102. https://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/91_102_Seyler_2_3_2015.pdf
- Zwierzchowski, P. (2015). The reception of Hungarian cinema in Polish film criticism 1945–1989. In B. Zając, M. Pabiś-Orzeszyna, & M. Dondzik (Eds.), *History of European cinema: Intercultural perspective* (pp. 79–90). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

References

- Braterska-Dron, M. (2009). *Interpretation of the Corner Concepts of Moral Consciousness in Film Art*. NPU named after M. P. Drahomanov. [In Ukrainian].
- Braterska-Dron, M. (2019). The Concepts of Moral Consciousness (Conscience, Shame, Guilt, Repentance) in Works of Film Art. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, 15, 18–27. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2019_15_5. [In Ukrainian].
- Camus, A. (2019). *The Stranger*. Folio. [In Ukrainian].
- Levchuk, L. (1978). *In the Creative Laboratory of the Artist* [monograph]. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Onishchenko, O. I. (2001). *Artistic Creativity in the Context of Humanitarian Knowledge* [monograph]. Vyscha Shkola. [In Ukrainian].
- Onishchenko, O. I. (2008). *Artistic Creativity: A Project of Non-Classical Aesthetics* [monograph]. Nelson. [In Ukrainian].
- Reka, K. V. (2012). The Moral Aspects of the Phenomenon of Fate: In the Context of A. Camus's Philosophy. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filosofiia. Politolohiia*, 109, 33–37. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_FP_2012_109_11. [In Ukrainian].
- Silvashi, T. (2020). *Odysseus' Tree: Essays, Texts, Photos*. Arthuss. [In Ukrainian].
- Tatarkiewicz, W. (2001). *The History of Six Ideas* (V. Kornienko, Trans. from Polish). Yunivers. [In Ukrainian].
- Khandohina, L. L. (2009). The Art of "Moral Provocations". *Kulturolohichna dumka*, 1, 105–111. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Handohina.pdf. [In Ukrainian].
- Cook, D. (2016). *History of Narrative Film* (5th ed.). W. W. Norton & Company. [In English].
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Universitas. [In Polish].
- Maritain, J. (2024). *The Responsibility of the Artist*. Jacques Maritain Center, University of Notre Dame. https://maritain.nd.edu/assets/594326/jacques_maritain_the_responsibility_of_the_artist.pdf. [In English].
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. "Kino moralnego niepokoju" jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Folia Sociologica*, (33), 223–247. [In Polish].
- Petrie, G. (1974). The Redemption of 'Political Cinema': A Survey of Hungarian Films. *Journal of European Studies*, 4(3), 255–273. [In English].
- Plusa, C. (2013). Literacka i filmowa refleksja nad totalitaryzmem na przykładzie powieści Klaus Manna *Mefisto* oraz jej adaptacji filmowej w reżyserii Istvána Szabó. *Acta Neophilologica*, 15(2), 165–176. <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/an/article/view/925/793>. [In Polish].
- Seyler, S. (2015). Dylemat moralności w kontrowersyjnej powieści Klaus Manna *Mefisto* i jej filmowej interpretacji. *Kwartalnik Opolski*, 2/3, 91–102. https://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/91_102_Seyler_2_3_2015.pdf. [In Polish].
- Zwierzchowski, P. (2015). The reception of Hungarian cinema in Polish film criticism 1945–1989. In B. Zając, M. Pabiś-Orzeszyna, & M. Dondzik (Eds.), *History of European cinema: Intercultural perspective* (pp. 79–90). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. [In English].

M. I. Клопенко

аспірант, кафедра кінознавства, Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого, м. Київ, Україна

M. T. Братерська-Дронь

професор, професор кафедри кінознавства, Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого, м. Київ, Україна

M. Klopenko

postgraduate student, Department of Film Studies, Institute of Screen Arts, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

M. Braterska-Dron

Professor, Professor of Film Studies, Institute of Screen Arts, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

Отримано: 10.09.2025

Прийнято до друку: 23.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ЕТИЧНІ ВИКЛИКИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

О. В. Мусієнко

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків,
Україна
helga4bright@gmail.com

О. Musiienko

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-9562-2165>

О. В. Мусієнко. Етичні виклики штучного інтелекту в сучасному українському аудіовізуальному мистецтві

Стаття присвячена етичним викликам, які виникають у зв'язку з використанням технологій штучного інтелекту (ШІ) в сучасному українському аудіовізуальному мистецтві. Аналізується вплив генеративного ШІ на художні, соціальні та комунікативні процеси. Розглянуто поширені етичні аспекти — від дезінформації та втрати автентичності авторства до розмивання меж відповідальності у творчості. У статті здійснено мистецтвознавчий аналіз застосування ШІ на прикладі робіт, створених у контексті війни. Мета дослідження — виявити ключові етичні виклики, які постають перед українським аудіовізуальним мистецтвом у добу генеративного ШІ. Методологія ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавчий, культурологічний та етичний аспекти. У висновках підкреслюється потреба балансу між свободою творчості, національною ідентичністю та суспільною відповідальністю. Цифрове мистецтво в українському контексті постає простором осмислення моральних наслідків технологічного прогресу й формування культури свідомого використання ШІ.

Ключові слова: штучний інтелект, генеративні технології, аудіовізуальне мистецтво, етичні виклики, алгоритмічна естетика, український контекст.

О. Musiienko. Ethical challenges of artificial intelligence in contemporary Ukrainian audiovisual art

The relevance of the study. The article examines the ethical challenges of using artificial intelligence technologies in contemporary media, with a particular focus on the Ukrainian audiovisual context. It analyzes the impact of AI on aesthetic, social, and communicative processes, and outlines the problems of disinformation, loss of human authenticity, and blurring of the boundaries of authorial responsibility in creative practices. Particular attention is paid to the way the Ukrainian artists and cultural institutions respond to the global spread of generative technologies, reflecting national identity and ethical awareness in their artistic strategies.

The purpose of the study is to identify key ethical, aesthetic, and sociocultural dimensions of AI functioning in Ukrainian art and media, as well as to state principles of ethical interaction between humans and algorithms.

The methodology. The study is based on an interdisciplinary approach which combines art theory, cultural studies, and ethics.

The scientific novelty. The article offers an original interdisciplinary approach to understanding audiovisual AI, analyzing AI not as a passive tool but as a mediator that shapes artistic experience, perception, and ethical frameworks within Ukrainian cultural production. It is proposed to consider AI art as a cultural phenomenon in which ethical principles and cultural identity are central elements.

The practical significance. The findings will help artists and cultural institutions integrate AI responsibly, highlighting risks and guidelines for sustainable creative use.

The results. The study identifies how audiovisual AI shapes meaning-making in Ukrainian art and exposes key ethical tensions around authorship, agency, and authenticity.

Conclusions. The ethical application of artificial intelligence in the media requires a balance between creative freedom, cultural identity, and social responsibility. In the Ukrainian context, this balance can be achieved through institutional cooperation between government agencies, educational initiatives, and artistic communities. AI based art becomes not only a tool for experimentation, but also a means of understanding the moral implications of technological progress, contributing to the formation of a culture of conscious and responsible technological interaction in the digital age.

Keywords: artificial intelligence, generative technologies, audiovisual art, ethical challenges, algorithmic aesthetics, Ukrainian context.

Актуальність теми дослідження. Стрімкий розвиток ШІ-технологій зумовлює появу нових етичних викликів у сфері аудіовізуального мистецтва. В українському контексті їхній вплив

посилюється воєнним станом та зростанням ролі цифрового мистецтва у формуванні колективної пам'яті. Алгоритми, які працюють з аудіовізуальним контентом, дедалі частіше застосовуються українськими авторами для осмислення тем травми та ідентичності. Водночас ті самі технології використовуються в маніпулятивних практиках, що підсилює ризики викривлення реальності та створення новітньої інформаційної зброї. Саме тому етичний аналіз застосування ШІ в мистецькому процесі є необхідним для розуміння меж культурної безпеки та авторства.

Постановка проблеми. ШІ створює аудіовізуальний контент, що відтворює людську експресію. Алгоритм наразі охоплює всі етапи медіавиробництва від кадрювання до структури наративу. Відрізнити такі роботи від творів людини стає все складніше, що дедалі більше ставить під сумнів традиційне авторство. Тому етичні аспекти співіснування людської креативності та машинної продуктивності є ключовими для сучасного мистецтвознавчого дискурсу. Методологічний підхід у статті ґрунтується на інтеграції трьох взаємозв'язаних вимірів: мистецтвознавчого (аналіз аудіовізуального твору), культурологічного (контекстуалізація в українському культурному просторі) та етичного (оцінка моральних та правових наслідків застосування ШІ).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній теорії мистецтва питання когнітивного сприйняття ШІ-зображення стає центральним. В українському контексті етичні та технологічні виміри цифрового мистецтва розкриті в працях Чепелик (Чепелик, 2021), яка аналізує взаємодію технологій і художніх практик у постмедійному мистецтві; Boichak (Boichak, 2019), що досліджує цифрові культури, алгоритми, мережеві наративи та роль медіа у воєнних конфліктах; і Поди (Пода, 2023), котра розглядає комплекс етичних проблем використання ШІ в мистецтві. Також потрібно відзначити роботу Є. Саннікова (Санніков, 2024), де охоплено питання авторства і етики генеративних моделей у візуальному мистецтві, зокрема на прикладі великих датасетів без згоди митців. Разом ці підходи окреслюють контури української культурної рефлексії щодо ШІ. Окремо варто відзначити

роботи Л. Мачуліна, у яких показано, що генеративний ШІ за короткий час суттєво вплинув на економіку й політику, а гуманітарна спільнота лише починає фіксувати цей феномен (Мачулін, 2024b). Дослідник також аналізує культуру ШІ як соціокультурне явище, зокрема перехід до парадигми цифрового/нетрудового суспільства (Мачулін, 2024a). У цьому контексті генеративне мистецтво постає не лише як інструмент візуальної експресії, а й як лабораторія етичних експериментів, що відображає глобальні соціокультурні зрушення.

Іноземні дослідження також акцентують на поняттях творчості, авторства, постгуманістичних цінностей і етики генеративних систем. Зокрема, Занг та Лім (Zhang & Lim, 2021) аналізують, як глядач інтерпретує нелюдське зображення, створене ШІ; при цьому Сміт та Кук (Smith & Cook, 2023) досліджують феномен ШІ-артоб'єкта, який має естетичну цінність та позбавлений людського авторства. Тобто, їхні висновки формують підґрунтя для осмислення ШІ як суб'єкта художньої дії. Також важливі роботи Міллера, Маркуса та Девіса (Olszewska, 2020; Marcus & Davis, 2019), які окреслюють межі людського й машинного візуального досвіду, та Флоріді й співавторів (Floridi et al., 2018) — відзначають необхідність формування етичної парадигми відповідального використання ШІ. Отже, узагальнення цих підходів свідчить, що когнітивне сприйняття ШІ-творів потребує не тільки технічного, а й ґрунтового естетичного аналізу. Особливу увагу має бути приділено саме культурній інтерпретації в умовах воєнного та медіального контекстів.

Методологічна основа статті ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавчий, культурологічний та етичний аналізи. Мистецтвознавчий компонент передбачає дослідження аудіовізуальних творів, створених із використанням генеративних ШІ-технологій. У роботі було здійснено аналіз композиції, візуальної мови та способів алгоритмічної трансформації зображення. Культурологічний підхід застосовано для інтерпретації ШІ-артпрактик у ширшому контексті українських соціокультурних процесів, зокрема з акцентом на темах війни, пам'яті та ідентичності. Етичний аналіз

спрямовано на виявлення моральних і правових ризиків, пов'язаних із використанням ШІ: проблем авторства, відповідальності, маніпулятивності та впливу на інформаційне середовище. Така методологія дозволяє комплексно оцінити взаємодію ШІ з художньою практикою та визначити етичні межі його функціонування в українському аудіовізуальному мистецтві.

Мета статті — аналіз ключових етичних викликів, які постають перед українським аудіовізуальним мистецтвом у добу генеративного ШІ, зокрема в контексті війни, цифрової трансформації та культурної рефлексії. Завдання дослідження включають: виявити, як українські митці та медіаінституції працюють із темою ШІ-мистецтва; оцінити етичні ризики, пов'язані із застосуванням ШІ в медіа та артпрактиках в Україні; запропонувати конкретні напрями етичного регулювання в українському культурному просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зростання використання ресурсів ШІ для автоматизованої генерації тексту та візуальних зображень актуалізувало немало нових викликів не лише в інформаційній, а й в аудіовізуальній сфері. Нині такі технології застосовуються для створення сценаріїв, субтитрів, рекламних матеріалів, а також генерації звукових доріжок і візуальних наративів. Тобто, наразі інструменти ШІ здатні створювати високоякісний контент, який часто сприймається як такий, що створений людиною. Усе це наближає їх до автономної художньої практики. У зв'язку із цим використання ШІ стає дедалі поширенішим у мистецьких та комунікативних середовищах, а це породжує комплекс соціальних і культурних наслідків.

Важливо відзначити, що ШІ може вивчити типові стилі медіаторів і навіть характерні кольорові/світлові схеми. Проте він не здатен розрізняти етичні чи культурні контексти цих даних. Тобто, ШІ відтворює не лише естетичні, а й стереотипні та упереджені моделі поведінки, які переносить у сферу масових комунікацій. Відтак, що більше даних — тим ширший спектр тем, на які він здатен створювати контент. У зв'язку із цією залежністю від даних виникла ціла індустрія збору, монетизації та алгоритмічної оптимізації інформації, яку користувачі передають під час своєї цифрової активності.

В Україні сучасний стан цифрової трансформації культурних індустрій просліджується у звіті “Cultural and Creative Sectors in Ukraine: Resilience, Recovery, and Integration with the EU” (Cultural relations platform, 2024). У ньому подано результати опитування майже 500 представників українських культурних і креативних спільнот. Дослідження засвідчує поступове зростання інтересу до застосування ШІ-технологій у сферах мистецтва та медіа, однак водночас фіксує низький рівень етичного та правового регулювання цього процесу. Схожі тенденції простежуються в статті І. Перерви та О. Мазоренко. Дослідниці наголошують, що основними бар'єрами для цифрової інтеграції творчого сектору в Україні є недостатнє фінансування, відсутність механізмів монетизації контенту та нечітке законодавче поле (Перерва & Мазоренко, 2025). Так, за даними Національної Ради України з питань телебачення і радіомовлення, лише 23,6 % українських медіа мають політики захисту прав інтелектуальної власності при роботі з ШІ (Національна рада з питань телебачення і радіомовлення, 2025). Це підкреслює недостатню готовність медіаіндустрії до правових та етичних викликів генеративних технологій. Також важливим фактором є те, що в Україні процес інтеграції ШІ в мистецтво відбувається не лише через технологічні інновації, а й у тісному зв'язку з темами пам'яті, війни й ідентичності. Наприклад, такі заходи, як Третє Українське Бієнале цифрового та медіамистецтва UBiennale 2025 «Поле Пам'яті. Час Відновлення», демонструють, як цифрові проекти звертаються до тем воєнних руйнувань, культурної травми та реконструкції.

Отже, щоб глибше усвідомити природу етичних викликів, слід коротко окреслити, як саме працюють алгоритми ШІ. Агент ШІ використовує методи машинного навчання для перетворення введених даних в осмислені результати. Існують два основні типи таких методів: підконтрольне навчання, де алгоритм тренується на попередньо маркованих даних, та безконтрольне навчання, під час якого алгоритм самостійно виявляє закономірності у великих масивах інформації.

В обох випадках можливі етичні ризики. Один з них — це відтворення і підсилення упереджень, наявних у вихідних даних, або тих, що зумовлені відбором даних дослідником. Навіть у підконтрольному навчанні упередженість не зникає, позаяк маркування відображає світогляд куратора даних. До цього додається проблема мовних викривлень. Зокрема, у проведених дослідженнях (Makhortykh et al., 2024) російськомовний сегмент інтернету системно наповнюється пропагандистськими наративами про події в Україні. Вони потрапляють у тренувальні вибірки та відтворюються ШІ як нейтральна інформація. Як результат — необізнаний користувач, який виконує запит російською, може отримати подібну відповідь. Ця кремлівська інтерпретація війни в подальшому закріплюється завдяки алгоритмічній упередженості й стає «достовірністю».

Водночас складність таких систем часто виходить за межі людського розуміння, а непрозорість пояснюється не лише складністю алгоритмів, а й розподіленою відповідальністю між численними учасниками процесу. Такими учасниками стають інженери, дизайнери, розробники, замовники та куратори проєктів. У зв'язку з цим встановити відповідального за шкідливі чи маніпулятивні результати діяльності ШІ складно. Для України це питання набуває особливої актуальності у зв'язку з розвитком державних цифрових сервісів і творчих індустрій, які дедалі частіше інтегрують ШІ у свої процеси, від архівування відеоматеріалів до автоматичної генерації дизайну чи відеоконтенту.

Іноземні дослідники, зокрема Н. Бостром (Bostrom, 2014), Ш.Зубофф (Zuboff, 2019) і К.Кроуфорд (Crawford, 2021), підкреслюють, що основна відповідальність полягає на компаніях-виробниках і розробниках генеративного ШІ. У цьому контексті роль культурних інституцій та авторських спільнот полягає у формуванні чітких норм застосування ШІ у творчих практиках. Ключовими вимогами сучасного медіапростору є наразі не тільки визначення форми твору, а й оптика його сприйняття. Саме тому необхідний етичний нагляд, який обмежує можливості перетворення ШІ з творчого партнера на інструмент маніпуляцій.

Розберемо на контрастних прикладах вплив ШІ на українське аудіовізуальне мистецтво. Яскравим прикладом потенціалу ШІ-медіа-мистецтва є інсталяція "Circularity on the Edge" авторства українських митців К. Лопатюк та Г. Митиша (Circularity on the Edge, n.d.). Робота поєднує фотографії руйнувань на Київщині з алгоритмічною сегментацією матеріалів у генеративну візуальну форму. Проєкт використовує кадри дронзйомки та моделювання ШІ-системи, щоб надати художнього відображення темам війни, руйнування й відновлення. Генеративна модель виступає тут не просто як інструмент, а як частина художнього процесу. ШІ аналізує, відтворює та трансформує дані у візуальний образ.

Композиційно ми бачимо подвійний рівень: документальна база (кадри руйнувань) і художня інтервенція (візуальна генерація). Авторство стає розмитим, тобто в ролі співавторів виступають художники, інженери та алгоритм. Естетично інсталяція створює сильний контраст, де матеріал війни стає ресурсом образу. Саме він викликає змішані почуття краси і травми. З етичної точки зору також виникають питання. По-перше, хто є автором інтерпретації руйнувань: алгоритм чи людина? По-друге, до якої міри наведені дані (дронзйомка руйнацій) можуть бути оброблені для художнього використання? Цей приклад демонструє, як українське ШІ-мистецтво може стати майданчиком для культурної рефлексії, а не просто технологічним шоу.

Однак, з іншого боку, система генеративних зображень і відео на соцплатформах уже використовується як маніпулятивний інструмент. Дослідження (Fazio, 2020; Diakoroulos, 2019) доводять, що під час політичних і соціальних криз ШІ-боти виступали головними агентами поширення дезінформації. В українському контексті це явище стало особливо помітним під час повномасштабної війни РФ проти України. У соцмережах поширювались алгоритмічно згенеровані зображення, відео та новини, які використовувались для маніпуляції міжнародною аудиторією. Більшість із них були присвячені формуванню хибних уявлень про події на фронті та дискредитації ЗСУ. Подібні випадки демонструють, що аудіовізуальні ШІ-технології здатні перетворюватися на інструмент інформаційної зброї, впливаючи на колективну медійну реальність.

Зокрема, за даними Центру протидії дезінформації (Центр протидії дезінформації, 2024), медіаплатформами поширюються масові публікації, які містять зображення нібито українських військових, створених за допомогою ШІ. У більшості вони супроводжуються закликами «привітати з днем народження», «підтримати/помолитися» та «згадай героя/розкажи його історію». Такі зображення, на перший погляд, виглядають як патріотичний контент, проте вони часто мають ознаки системної маніпуляції. Зокрема, демонстрування тілесних каліцтв, поранень, страждань формують приховану підсвідому наративну рамку, а саме — захищаючи Україну, ти неминуче загинеш чи залишишся покаліченим.

Мистецтвознавчо це можна інтерпретувати як приклад травматичної симуляції, коли візуальні образи штучно моделюють досвід болю без реального контексту. ШІ відтворює тілесність як пропагандистську категорію замість об'єктивного осмислення. Естетика таких зображень ґрунтується на ефекті гіперреалістичності (яскраве «натуральне» світло, контрастні фотореалістичні деталі). Саме це створює ілюзію правдивості, хоча емоційна структура образу залишається порожньою. Тому етично це становить особливу небезпеку, адже відбувається маніпуляція страхом через візуальні образи. Тобто, тут ми маємо справу зі штучним зображенням як впливовою зброєю психологічного типу. У результаті такі візуальні практики формують алгоритмічну етику страху, яка спрямована на формування певних емоційних реакцій.

Отже, наразі однією з ключових особливостей сучасного ШІ-мистецтва є його подвійна позиція в системі глобального артсвіту. З одного боку, воно зберігає експериментальний характер лабораторних практик медіаарту (Ars Electronica, Transmediale чи AIXDesign). З іншого, проекти з ШІ дедалі частіше інтегруються в комерційні механізми артринку — NFT-платформи, галерейні продажі, рекламні кампанії. Це спричиняє етичне напруження між художньою автономією й корпоративним володінням інструментами генерації.

Існує й інша думка. Теоретики, такі як Ю. Чен (Chen, 2023) і Д. Сейбт та співавтори (Seibt et

al., 2020), розглядають ШІ не як загрозу авторству, а як інструмент розширення меж творчого мислення. Митець постає радше куратором алгоритму, ніж його користувачем, а мистецтво, створене за участі ШІ, відкриває нові когнітивні структури сприйняття. Тому критична рефлексія щодо ШІ-мистецтва ґрунтується на трьох взаємопов'язаних аспектах — естетичному, етичному та соціокультурному.

Естетичний аспект полягає у виклику традиційним уявленням про авторство, натхнення та матеріальність художнього процесу. У випадку зі ШІ мистецтво творення відбувається в обчислювальній реальності. ШІ може відтворити візуальний ритм, колір і структуру кадру. При цьому автор є куратором системи, а саме замовником образу.

Соціокультурний аспект проявляється у використанні ШІ для цифрової архівації культурної спадщини, реставрації зображень, реконструкції втрачених артефактів та візуалізації історичної пам'яті. Наприклад, у цьому контексті слід згадати проекти Національного центру «Довженко-Центр», де митці за допомогою нейронних мереж відновлюють кадри українського кіно. Тобто, у роботах вони поєднують технологічне втручання з етичним збереженням автентичності.

Етичний аспект охоплює питання авторства, оригінальності та відповідальності. Ще більша складність полягає в тому, що генеративні моделі навчаються на величезних масивах даних, включаючи твори інших митців, часто без їхньої згоди, а це породжує ризики культурного присвоєння та комодифікації творчості (Elgammal et al., 2017; Crawford, 2021).

Отже, однією з головних відмінностей є те, що традиційне мистецтво ґрунтується на індивідуальному, емпіричному досвіді, тоді як ШІ-мистецтво працює з колективними даними, мережевими структурами та статистичними закономірностями. Воно не лише відображає світ, а й реконструює його, при цьому формуючи нові когнітивні, естетичні та етичні моделі. Таким чином, сучасне українське ШІ-мистецтво є не лише експериментом із технологіями, а формою філософського й етичного запитів. Саме там художник, програма та суспільство стають співтворцями нового естетичного середовища.

Попри численні спроби розробити етичні стандарти використання технологій, розвиток автономних моделей зображень і відео породжує нові моральні дилеми. Вони безпосередньо впливають на сферу аудіовізуального мистецтва. Головні етичні виклики можна узагальнити у двох ключових аспектах:

1. Масове поширення дезінформації. Візуальні фейки, дипфейки та синтетичний контент наразі стають ефективними інструментами маніпуляції. Одним зі шляхів часткового вирішення проблеми є впровадження систем етичного саморегулювання всередині самих ШІ-агентів. Ідеться про створення алгоритмів, що здатні розпізнавати та обмежувати поширення неправдивих повідомлень. Такі технології могли б зменшувати радикалізацію публічного дискурсу та запобігати поширенню агресивного або екстремістського контенту.

2. Розмивання стандартів якості. Генеративні системи створюють величезну кількість правдоподібних, але низькоякісних творів. У сфері аудіовізуального мистецтва це призводить до поверхневої достовірності, коли імітація правди виглядає переконливіше, ніж істина. Наслідком цього стають зниження довіри до візуальних матеріалів та поверхневості комунікації. У суспільстві дедалі частіше виникає сумнів стосовно реальності будь-яких аудіовізуальних творів у соцмережах. Сучасний глядач не може бути впевненим, чи вони документальні, чи створені за допомогою ШІ. Саме тому мистецтво має повертати етичний вимір у публічний дискурс.

Наразі керування етичними ризиками ШІ неможливе без інституційної співпраці та міждисциплінарного діалогу. Як було зазначено, контент, створений агентами ШІ, часто має високий рівень симулятивності та складний у контексті виявлення джерел. І проблема полягає в тому, що жодна окрема установа, державна, приватна чи громадська, не здатна контролювати цей процес самостійно. Необхідною є система багаторівневого регулювання, що включає урядові структури, академічні інституції, креативні індустрії та громадські організації. Таке партнерство забезпечує етичну прозорість, технологічну підзвітність і культурний баланс між можливостями ШІ та цінностями суспільства. В українському контексті подібні ініціативи вже

частково реалізуються в межах проєктів “House of Europe” та “Ukrainian Cultural Foundation”, де цифрова етика розглядається у взаємозв’язку з аудіовізуальною культурою.

Висновки. Виконане дослідження свідчить, що інтеграція ШІ в українське аудіовізуальне мистецтво є неоднозначним питанням. З одного боку, ШІ розширює можливості художнього висловлювання, з іншого, — може підвищити етичні ризики, пов’язані з маніпуляцією, авторством та правом власності. Зокрема, аналіз українських мистецьких практик продемонстрував, що використання ШІ у проєктах, на кшталт “Circularity on the Edge”, сприяє розвитку нових форм художньої рефлексії. Натомість поширення маніпулятивних ШІ-зображень у соцмережах демонструє, наскільки легко технологія може бути використана для деструктивних наративів. Таким чином, етичні виклики ШІ в українському аудіовізуальному мистецтві концентруються навколо трьох проблемних зон:

- невизначеність правового статусу творів, створених спільно з ШІ;
- потреба в критичному мисленні та медіаграмотності як засобі протидії дезінформації;
- вимога враховувати соціальний і психологічний ефект ШІ-візуалізації, особливо в контексті війни.

Отже, результати дослідження підтверджують, що розвиток генеративних технологій у мистецтві потребує створення національної етичної програми використання ШІ. Обов’язково мають бути враховані сучасні реалії, зокрема війна рф проти України, питання травми, пам’яті та ідентичності.

Перспективи подальших досліджень мають бути спрямовані на емпіричний аналіз впливу конкретних ШІ-форм аудіовізуальних творів та розробки рекомендацій для митців та інституцій щодо безпечного й етичного впровадження ШІ в аудіовізуальну практику.

Список посилань

- Мачулін, Л. І. (2024а). Культура ШІ (штучного інтелекту) в контексті культури трудового суспільства. *Культура України*, (85), 23–37. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.03>
- Мачулін, Л. І. (2024б). Штучний інтелект (ШІ) крізь призму тематичних досліджень. *Культура України*, (83), 16–26. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.02>
- Національна рада з питань телебачення і радіомовлення. (2025, жовтень 3). *Використання ШІ у медіа: результати дослідження Національної ради*. <https://webportal.nrada.gov.ua/vykorystannya-shi-u-media-rezultaty-doslidzhennya-natsionalnoyi-rady/>
- Перерва, І. М., & Мазоренко, О. В. (2025). Digital transformation of creative industries: challenges, opportunities and the role of digital tools. *Актуальні проблеми інноваційної економіки та права*, 1, 45–50. <https://doi.org/10.36887/2524-0455-2025-1-11>
- Пода, Т. (2023). Етичні проблеми та виклики, спричинені використанням штучного інтелекту в сучасному мистецтві. *Сучасне мистецтво. Contemporary Art*, (19), 39–54. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294893>
- Санніков, Є. В. (2024). Проблема авторства та етика використання штучного інтелекту для створення візуальних творів. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (2), 132–140. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.15>
- Центр протидії дезінформації. (2024, вересень 27). *The danger of AI-generated images allegedly depicting Ukrainian soldiers: What you need to know*. <https://cpd.gov.ua/en/results/the-danger-of-ai-generated-images-allegedly-depicting-ukrainian-soldiers-what-you-need-to-know/>
- Чепелик, О. (2021). Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*, (17), 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>
- Boichak, O. (2019). *Battlefront assemblages: Civic participation in the age of mediatized warfare* (Publication No. 1010) [Doctoral dissertation, Syracuse University]. Dissertations — ALL. <https://surface.syr.edu/etd/1010>
- Bostrom, N. (2014). *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford University Press. https://www.researchgate.net/profile/Paul-Thorn-3/publication/285393594_Nick_Bostrom_Superintelligence_Paths_Dangers_Strategies/links/56bcbe0d08ae5e7ba40f4f34/Nick-Bostrom-Superintelligence-Paths-Dangers-Strategies.pdf
- Circularity on the Edge [@circularityontheedge]. (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved June 9, 2025, from <https://www.instagram.com/circularityontheedge/>
- Chen, Y. (2023). *AI Art and Human Creativity: An Interactive Gallery for a DAO*. In *Proceedings of the 2nd International Conference on Art, Education, Humanities and Social Sciences Research (AEHSSR 2023)*. Madison Academic Press. <https://doi.org/10.56028/aehtsr.9.1.152.2024>
- Crawford, K. (2021). Atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence [Review of the book *Atlas of AI*, by K. Crawford]. *Perspectives on Science and Christian Faith*, 74(1), 61–62. <https://doi.org/10.56315/PSCF3-22Crawford>
- Cultural Relations Platform. (2024, липень 30). *Cultural and creative sectors in Ukraine: Resilience, recovery, integration with the EU* [Report]. <https://www.cultureinexternalrelations.eu/2024/07/30/download-our-report-cultural-and-creative-sectors-in-ukraine-resilience-recovery-integration-with-the-eu/>
- Diakopoulos, N. (2019). *Automating the News: How Algorithms and AI Shape Information in the Public Sphere*. Harvard University Press. <https://cs.unibg.it/verdicch/Diakopoulos%20-%20Automating%20the%20News%20-%20chapter%201.pdf>
- Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). CAN: Creative Adversarial Networks, generating “art” by learning about styles and deviating from style norms. *arXiv preprint arXiv:1706.07068*. <https://arxiv.org/pdf/1706.07068>
- Fazio, L. K. (2020). Pausing to consider why a headline is true or false can help reduce the sharing of false news. *Harvard Kennedy School Misinformation Review*, 1(2). <https://doi.org/10.37016/mr-2020-009>
- Floridi, L., Cows, J., Beltrametti, M., Chatila, R., Chazerand, P., Dignum, V., ... & Vayena, E. (2018). AI4People — An ethical framework for a good AI society: Opportunities, risks, principles, and recommendations. *Minds and Machines*, 28(4), 689–707. <https://doi.org/10.1007/s11023-018-9482-5>
- Makhortykh, M., Baghumyan, A., Vziatysheva, V., Sydorova, M., & Kuznetsova, E. (2024). *LLMs as information warriors? Auditing how LLM-powered chatbots tackle disinformation about Russia’s war in Ukraine* (arXiv preprint arXiv:2409.10697). <https://arxiv.org/pdf/2409.10697>
- Marcus, G., & Davis, E. (2019). *Rebooting AI: Building artificial intelligence we can trust*. Pantheon Books. <http://tankona.free.fr/marcus2019.pdf>
- Olszewska, A. (2020). The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity [Review of the book *The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity*, by A. I. Miller]. *Genetic Programming and Evolvable Machines*, 21(3). <https://doi.org/10.1007/s10710-020-09392-3>

- Seibt, J., Damholdt, M., & Vestergaard, C. (2020). Integrative Social Robotics, value-driven design and transdisciplinarity. *Interaction Studies*, 21(1), 111–144. https://pure.au.dk/ws/portalfiles/portal/175426168/Uploadable_copy_of_ISR_Value_driven_transdiscipl.pdf
- Smith, A., & Cook, M. (2023). AI-Generated Imagery: A New Era for the 'Readymade'. *arXiv:2307.06033v1 [cs.AI]*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2307.06033>
- Zhang, W., & Lim, B. Y. (2021). Towards relatable explainable AI with the perceptual processing framework. *arXiv preprint arXiv:2112.14005*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2112.14005>
- Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. PublicAffairs. https://books.google.com.ua/books/about/The_Age_of_Surveillance_Capitalism.html?id=W7ZEDgAAQBAJ&redir_esc=y

References

- Machulin, L. I. (2024). The Culture of AI (Artificial Intelligence) in the Context of the Culture of the Labor Society. *Culture of Ukraine*, (85), 23–37. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.03>. [In Ukrainian].
- Machulin, L. I. (2024). Artificial Intelligence (AI) Through the Lens of Thematic Studies. *Culture of Ukraine*, (83), 16–26. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.02>. [In Ukrainian].
- National Council of Television and Radio Broadcasting. (2025, October 3). *The Use of AI in the Media: Results of the National Council's Study*. <https://webportal.nrada.gov.ua/vykorystannya-shi-u-media-rezultaty-doslidzhennya-natsionalnoyi-rady/>. [In Ukrainian].
- Pererva, I. M., & Mazorenko, O. V. (2025). Digital Transformation of Creative Industries: Challenges, Opportunities, and the Role of Digital Tools. *Aktualni problemy innovatsiinoi ekonomiky ta prava*, 1, 45–50. <https://doi.org/10.36887/2524-0455-2025-1-11>. [In Ukrainian].
- Poda, T. (2023). Ethical Issues and Challenges Caused by the Use of Artificial Intelligence in Contemporary Art. *Modern Art. Contemporary Art*, (19), 39–54. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294893>. [In Ukrainian].
- Sannikov, Ye. V. (2024). The Problem of Authorship and the Ethics of Using Artificial Intelligence for Creating Visual Works. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, (2), 132–140. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.15>. [In Ukrainian].
- Center for Countering Disinformation. (2024, September 27). *The Danger of AI-Generated Images Allegedly Depicting Ukrainian Soldiers: What You Need to Know*. <https://cpd.gov.ua/en/results/the-danger-of-ai-generated-images-allegedly-depicting-ukrainian-soldiers-what-you-need-to-know/>. [In Ukrainian].
- Chepelyk, O. (2021). Immersive Environments, VR, AR in Ukrainian Contemporary Art of Recent Years. *Suchasne mystetstvo*, (17), 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>. [In Ukrainian].
- Boichak, O. (2019). *Battlefront assemblages: Civic participation in the age of mediatized warfare* (Publication No. 1010) [Doctoral dissertation, Syracuse University]. *Dissertations — ALL*. <https://surface.syr.edu/etd/1010>. [In English].
- Bostrom, N. (2014). *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford University Press. https://www.researchgate.net/profile/Paul-Thorn-3/publication/285393594_Nick_Bostrom_Superintelligence_Paths_Dangers_Strategies/links/56bcbe0d08ae5e7ba40f4f34/Nick-Bostrom-Superintelligence-Paths-Dangers-Strategies.pdf. [In English].
- Circularity on the Edge [@circularityontheedge]. (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved June 9, 2025, from <https://www.instagram.com/circularityontheedge/>. [In English].
- Chen, Y. (2023). *AI Art and Human Creativity: An Interactive Gallery for a DAO*. In *Proceedings of the 2nd International Conference on Art, Education, Humanities and Social Sciences Research (AEHSSR 2023)*. Madison Academic Press. <https://doi.org/10.56028/aehtsr.9.1.152.2024>. [In English].
- Crawford, K. (2021). Atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence [Review of the book *Atlas of AI*, by K. Crawford]. *Perspectives on Science and Christian Faith*, 74(1), 61–62. <https://doi.org/10.56315/PSCF3-22Crawford>. [In English].
- Cultural Relations Platform. (2024, липень 30). *Cultural and creative sectors in Ukraine: Resilience, recovery, integration with the EU* [Report]. <https://www.cultureinexternalrelations.eu/2024/07/30/download-our-report-cultural-and-creative-sectors-in-ukraine-resilience-recovery-integration-with-the-eu/>. [In English].
- Diakopoulos, N. (2019). *Automating the News: How Algorithms and AI Shape Information in the Public Sphere*. Harvard University Press. <https://cs.unibg.it/verdicch/Diakopoulos%20-%20Automating%20the%20News%20-%20chapter%201.pdf>. [In English].
- Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). *CAN: Creative Adversarial Networks, generating “art” by learning about styles and deviating from style norms*. *arXiv preprint arXiv:1706.07068*. <https://arxiv.org/pdf/1706.07068>. [In English].

- Fazio, L. K. (2020). *Pausing to consider why a headline is true or false can help reduce the sharing of false news. Harvard Kennedy School Misinformation Review*, 1(2). <https://doi.org/10.37016/mr-2020-009>. [In English].
- Floridi, L., Cowls, J., Beltrametti, M., Chatila, R., Chazerand, P., Dignum, V., ... & Vayena, E. (2018). AI4People — An ethical framework for a good AI society: Opportunities, risks, principles, and recommendations. *Minds and Machines*, 28(4), 689–707. <https://doi.org/10.1007/s11023-018-9482-5>. [In English].
- Makhortykh, M., Baghumyan, A., Vziatysheva, V., Sydorova, M., & Kuznetsova, E. (2024). *LLMs as information warriors? Auditing how LLM-powered chatbots tackle disinformation about Russia's war in Ukraine* (arXiv preprint arXiv:2409.10697). <https://arxiv.org/pdf/2409.10697>. [In English].
- Marcus, G., & Davis, E. (2019). *Rebooting AI: Building artificial intelligence we can trust*. Pantheon Books. <http://tankona.free.fr/marcus2019.pdf>. [In English].
- Olszewska, A. (2020). The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity [Review of the book *The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity*, by A. I. Miller]. *Genetic Programming and Evolvable Machines*, 21(3). <https://doi.org/10.1007/s10710-020-09392-3>. [In English].
- Seibt, J., Damholdt, M., & Vestergaard, C. (2020). Integrative Social Robotics, value-driven design and transdisciplinarity. *Interaction Studies*, 21(1), 111–144. https://pure.au.dk/ws/portalfiles/portal/175426168/Uploadable_copy_of_ISR_Value_driven_transdiscipl.pdf. [In English].
- Smith, A., & Cook, M. (2023). AI-Generated Imagery: A New Era for the 'Readymade'. *arXiv:2307.06033v1 [cs.AI]*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2307.06033>. [In English].
- Zhang, W., & Lim, B. Y. (2021). Towards relatable explainable AI with the perceptual processing framework. *arXiv preprint arXiv:2112.14005*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2112.14005>. [In English].
- Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. PublicAffairs. https://books.google.com.ua/books/about/The_Age_of_Surveillance_Capitalism.html?id=W7ZEDgAAQBAJ&redir_esc=y. [In English].

O. B. Мусієнко

доктор філософії з культурології, викладач, кафедра
фотомистецтва та візуальних технологій, Харківська
державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна

O. Musiienko

Doctor of Philosophy in Cultural Studies, lecturer,
Department of Photographic Art and Visual Technologies,
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Отримано: 29.09.2025

Прийнято до друку: 17.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ЕТАПИ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ Г. БЮЛОВА ЯК ДИРИГЕНТА

В. М. Плужніков

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

V. Pluzhnikov

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-4306-7913>

В. М. Плужніков. Етапи професійного становлення Г. Бюлова як диригента

Розглянуто виконавську діяльність видатного німецького диригента Г. Бюлова й етапи його професійного становлення як оперного та симфонічного диригента. Уперше визначено хронологічні межі етапів, а також характерні особливості творчої діяльності капелмейстера в музично-театральних установах Швейцарії та Німеччини. Систематизовано розрізнені відомості, що містяться в спогадах сучасників Г. Бюлова та працях музикознавців; висвітлено особливості його виконавського стилю як диригента, а також методи роботи діяча з музичним колективом.

Ключові слова: Г. Бюлов, Р. Вагнер, Ф. Ліст, диригування, диригент, оркестр Мейнінгенської капели, Берлінський філармонічний оркестр, гастрольна практика, оперно-симфонічне виконавство.

V. Pluzhnikov. Stages of H. Bülow's professional development as a conductor

The performing activity of the outstanding German conductor H. Bülow and the stages of his professional development as an opera and symphony conductor are considered. The chronological boundaries of the stages are determined for the first time, as well as the characteristic features of the creative activity of the conductor in musical and theatrical institutions of Switzerland and Germany. The scattered information contained in the memoirs of H. Bülow's contemporaries and the works of musicologists is systematized; the features of his performing style as a conductor are highlighted, as well as the methods of the figure's work with a musical collective.

The purpose of the article is to analyze previous scientific sources devoted to this issue; to fill in the existing gaps in the creative biography of H. Bülow, to systematize the scattered information contained in the memoirs of his contemporaries and the works of musicologists; to highlight the features of H. Bülow's performing style as a conductor, as well as his methods of working with a musical group; to offer our own recommendations for further research.

The methodology. The research is based on a combination of the following scientific methods: historical and cultural, comparative — for comparing and understanding individual aspects of the activities of conductors, historical and biographical — for highlighting the most important events of H. Bülow's creative life.

The results. The first stage of H. Bülow's formation as a conductor (October — early December, 1850) was associated with the Zurich Opera House (Switzerland), where H. Bülow, under the guidance of R. Wagner, mastered the basics of the profession. The second stage (from December 10, 1850 to the spring of 1951) is associated with the theatre in St. Gallen (Germany), where, as music director, G. Bülow developed his skills for independent work as an opera conductor. The third stage (1851–1855) was the improvement of performing skills (including conducting skills) under the guidance of F. Liszt in Weimar (Germany). The fourth stage (1864–1869) was the court conductor on special assignments in Munich (Germany). The fifth stage was Kapellmeister of the court theatre in Hanover (Germany, 1877–1880). The sixth stage (1880–1886) was Kapellmeister of the orchestra of the court Meiningen chapel, Meiningen (Germany). The seventh stage (1887–1893) was conductor of the Berlin Philharmonic Orchestra, Berlin (Germany). H. Bülow's conducting work is associated by modern musicians with professionalism and artistry of the highest order. This is confirmed by the fact that in 1994 the musical community of Meiningen solemnly celebrated the 100th anniversary of H. Bülow's death with a week-long regional music festival. In the same year, the International Hans von Bülow Society was founded.

The scientific novelty of the research is the creation of a periodization of professional activity and a characteristic of the features of H. Bülow's performing style at each stage of its development. To date, there has been no research in the information space devoted to the study of the stages of H. Bülow's formation as a conductor that would meet the modern requirements of the scientific community.

The practical significance of the article is the scientific substantiation and methodological presentation of the

main positions of the research, intended for further use in the educational process for the education of young conductors and scientific and pedagogical workers.

The prospects for further study are to deepen and popularize the results of scientific research, to use them during classes in the following academic disciplines: "History and Theory of Opera and Symphonic Performance", "Methodology of Working with an Orchestra and Teaching Special Disciplines", "Fundamentals of Conducting", "Fundamentals of Symphonic Conducting", "Practical Course in Symphonic/Choral Conducting", etc.

Keywords: *H. Bülow, R. Wagner, F. Liszt, conducting, conductor, Meiningen Chapel Orchestra, Berlin Philharmonic Orchestra, touring practice, opera and symphony performance.*

Постановка проблеми. Розквіт музики композиторів-романтиків у Німеччині в другій третині XIX ст. потребував нового підходу як до її тлумачення, так і методів практичного втілення. На думку доктора мистецтвознавства, професора Ю. І. Лошкова, партитури Г. Берліоза і Р. Вагнера «<...> неможливо було виконувати старим капельмейстерським способом, дотримуючись задовільного ансамблю. Вони вимагали більшої, чим будь-коли, техніки та музичної проникливості» (Лошков, 2007, с. 10).

Почало формуватися покоління диригентів нової формації, які не володіли яскравими композиторськими здібностями, але органічно сприйняли художньо-естетичні ідеали видатних майстрів музично-сценічного мистецтва й вважали своєю головною метою пропаганду їхньої творчості. Почалась диференціація капельмейстерів на композиторів та диригентів, у результаті чого виникли дві нові мистецькі спеціальності. Це був непростий, тривалий, іноді драматичний процес.

Яскравим прикладом музиканта, який присвятив свій талант саме диригуванню, був Ганс Бюлов. Його зустріч з Р. Вагнером без перебільшення була доленосною: після прем'єри його опери «Рієнці» в Дрездені 20 жовтня 1842 р. 12-тирічний Ганс, зачарований музикою, дав клятву присвятити своє життя Р. Вагнеру. У результаті завдяки останньому та його численним послідовникам став можливим той величезний прогрес у галузі оперно-симфонічного виконавства, що привів до справжнього розквіту світової музичної культури на межі XIX–XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Доктор мистецтвознавства, професор Ю. І. Лошков у своїй статті (Лошков, 2012а), присвяченій становленню німецької диригентської школи в другій половині XIX ст., зосередився на вивченні диригентського виконавства як одного з напрямів музичного мистецтва, що виникло на ґрунті німецької романтичної естетики. У загальному контексті обраної теми автор надав стислу характеристику диригентської діяльності Г. Бюлова (Лошков, 2012а, сс. 272, 273, 275). У наступній статті (Лошков, 2012b), яка є продовженням попереднього дослідження автора, розглянуто специфіку функціонування німецької романтичної диригентської школи, у межах якої сформувались естетичні засади оперно-симфонічного диригування як різновиду виконавського мистецтва першої половини XX ст. та став простежуватись вплив Г. Бюлова на диригентів наступних поколінь (Лошков, 2012b, с. 225).

Кандидатка мистецтвознавства, доцентка Н. В. Остроухова (Остроухова, 2022) у своїй статті здійснила екскурс в історію, що пов'язувався з традицією виконання музики Р. Вагнера в Одесі. Авторка дослідила особливості культурного життя цього міста від початку 1860-х рр. і дотепер, сфокусувавшись на вагнерівському репертуарі, який виконувався в Одеському оперному театрі. Також науковиця встановила особи постановників і виконавців вистав; вказала склади конкретних хорів та оркестрів; процитувала найбільш цікаві фрагменти рецензій на вистави та концерти; навела статистичні дані щодо кількості вистав і симфонічних концертів, які складались із фрагментів творів Р. Вагнера та інших композиторів. У цьому дослідженні також визначено важливу роль, яку відіграли вагнерівські товариства в Києві, Львові та Харкові, створені в 1990-х рр. з метою популяризації творчості Р. Вагнера в Україні та виконавських традицій Байройту (Німеччина).

Усі наведені публікації, безумовно, є цікавими й корисними для подальшого вивчення базових питань диригентської проблематики. Але досі не було дослідження, присвяченого вивченню етапів формування Г. Бюлова як диригента, що відповідало б сучасним вимогам наукового суспільства. У цьому й полягають **актуальність та новизна** статті.

Мета статті — проаналізувати попередні наукові джерела, присвячені цій проблематиці; заповнити наявні прогалини у творчій біографії Г. Бюлова, систематизувати розрізнені відомості, що містяться в спогадах його сучасників та працях музикознавців; висвітлити особливості виконавського стилю Г. Бюлова як диригента, а також методів його роботи з музичним колективом; запропонувати власні рекомендації щодо подальших розвідок.

Методологія дослідження. Розвідка ґрунтується на поєднанні таких наукових методів: історико-культурологічний, компаративний — для зіставлення й осмислення окремих аспектів діяльності диригентів, історико-біографічний — для висвітлення найбільш важливих подій життєтворчості Г. Бюлова.

Виклад основного матеріалу дослідження. Барон Ганс-Гвідо-Фрайгер фон Бюлов народився 8 січня 1830 р. в Дрездені (Німеччина). Його батько Карл Едуард фон Бюлов був письменником. Початок музичного виховання дев'ятирічного Ганса був пов'язаний із грою на фортепіано під керівництвом Ф. Віка, Ц. Шмідель та М. Ебервайна; композиції він навчався в М. Гауптмана. Г. Бюлов уже мав європейську славу як піаніст, був автором кількох музичних творів, але переламним у його творчій долі став 1845 рік. Як пише музикознавець Г. Райман, після знайомства з мистецтвом Р. Вагнера та особистого спілкування з ним юний музикант неодноразово говорив матері, Францисці фон Бюлов, про своє бажання стати диригентом, але не поспішав займатись цим глибше. Відповідно до традиції старовинного лицарського роду Бюлових, Ганс мав стати юристом, і тому на вимогу матері вступив на навчання до Берлінського університету (Reimann, 1935, pp. 239–240). У 1849 р. Г. Бюлов відвідав симфонічний концерт, де диригував Р. Вагнер, а через рік — веймарську прем'єру «Лоенґріна» під орудою Ф. Ліста. Ці мистецькі події справили на Ганса таке враження, що він остаточно вирішив залишити юридичну кар'єру та професійно зайнятися музикою.

Пропозиція Р. Вагнера познайомити його з професією диригента в Цюрихському оперному театрі в 1850 р. стала відправною точкою в долі Г. Бюлова: заради досягнення цієї мети він зважився на втечу з батьківського дому (Wagner, 1992, pp. 8–10). З листування Р. Вагнера з батьками Г. Бюлова стає зрозумілим, що вибір професії диригента не міг відбутися без його активного втручання в долю двадцятирічного музиканта (Reimann, 1935, pp. 244–248). Батько спробував переконати вже дорослого сина, однак «Ганс упав йому в ноги і просив дозволити йому стати музикантом» (цит. за: Reimann, 1935, pp. 250–251). «І ось, одного прекрасного дня, промоклі й забризкані брудом, — згадував Р. Вагнер, — вони з'явилися до мене, здійснивши подорож, повну різних пригод. <...> Перш за все я постарався вселити в Г. Бюлова бадьорість і добрі надії на майбутнє. Матеріальні труднощі незабаром усунули. На тих же умовах, що і Карл, Ганс уклав контракт із дирекцією театру» (Wagner, 1992, pp. 11–12)¹.

Перший етап формування Г. Бюлова як диригента (жовтень — початок грудня 1850 р.) був пов'язаний із Цюрихським оперним театром, де Г. Бюлов під керівництвом Р. Вагнера опанував ази професії. 16 жовтня 1850 р. Ганс вперше диригував виставою комічної опери «Донька полку» Г. Доніцетті. Про його дебют Р. Вагнер писав: «Не переглянувши жодного разу нот, він з таким натхненням і впевненістю повів за собою оркестр, що, на превелике своє задоволення, я відразу переконався в безперечній талановитості нашого новоспеченого диригента» (Wagner, 1992, p. 12). Успіх був таким, що в наступні 10 днів Р. Вагнер чотири рази поступався йому місцем за пультом. Після «Доньки полку» відбулися вистави «Цар і тесля» А. Лорцінга, «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Фра-Дияволо, або Заїзд у Террачині» Д. Обера та фарс «Сто тисяч талерів». Не обійшлося без театральних інтриг проти недосвідченого диригента, але Р. Вагнеру вдалося тимчасово вгамувати злосників. Згодом він провів ще кілька спектаклів, «... частково з

1. Директор театру Крамер запропонував К. Ріттеру з жовтня вступити на посаду музикдиректора (диригента), а оскільки він був новачком в оперній справі, Р. Вагнер дав за нього поруку: «<...> я зобов'язувався замінити за диригентським пультом Ріттера, якщо внаслідок недостатньої його підготовки до капельмейстерської діяльності відбудуться які-небудь затримки в ході театральних справ», — згадував він у своїх мемуарах (Wagner, 1992, pp. 8).

бажання порушити інтерес публіки до порівняно непоганої трупи, частково в тому, щоб на власному прикладі показати юним друзям, особливо багатобардовому Бюлову, у чому саме полягає мистецтво оперного капельмейстера. Незабаром Ганс так добре став ладнати зі своїм завданням, що я із чистою совістю міг скласти з себе зобов'язання замінювати його в разі будь-яких музичних невдач, про що я заявив директору театру», — згадував Р. Вагнер (Wagner, 1992, pp. 12–13). Після того як він анулював свою поруку, молода співачка Раух-Вернау заявила директору, що розриває свій контракт, тому що не хоче співати під орудою Г. Бюлова. У разі її звільнення театр міг збанкрутувати, тому піти було запропоновано самому музиканту. 2 грудня 1850 р. він провів свою останню виставу «Німа з Портічі» Д. Обера; Р. Вагнер залишив Цюрихський театр разом із ним, незважаючи на заплановану постановку вистави «Летючий Голландець».

Другий етап (з 10 грудня 1850 р. до весни 1951 р.) пов'язаний з театром у Санкт-Галлені (Німеччина), де на посаді музикдиректора Г. Бюлов розвинув свої навички самостійної роботи як оперний диригент. Саме в цей час його запросили обійняти посаду музикдиректора в згаданому Санкт-Галлені, куди музикант прибув 10 грудня 1850 р. разом із К. Ріттером (хормейстер). Тут диригент мав відносно незалежне становище, проте зіткнувся з іншими проблемами: трупа не витримувала жодного порівняння із цюрихською; оркестр, неповний за складом, складався майже з одних дилетантів; штатного хору взагалі не було. На першій репетиції «Зброяра» Г. Бюлов прийшов до переконання, що з таким матеріалом нічого не зробиш, «оскільки справа йшла не просто огидно, вона взагалі не йшла» (цит. за: Reimann, 1935, p. 279). Разом з тим, лише за три репетиції диригент зміг підготувати виконавців настільки, що оперна вистава пройшла цілком благополучно. Уже за два тижні після прибуття в місто Г. Бюлов вів усі вистави, що значилися в репертуарі театру. Коли Р. Вагнер відвідав своїх вихованців і побачив гнітючу обстановку театру, було вирішено, що Ганс

цілком довів капельмейстерську спроможність. Тепер слід знайти йому посаду, що дозволяє «плідно застосувати його музичні обдарування» (Wagner, 1992, pp. 13–14). Ф. Бюлов наполягла, щоб для подальшого вдосконалення її син був посланий до Ф. Ліста у Веймар. За відомостями Г. Раймана, Г. Бюлов спробував самостійно вибратися з «музичного болота» до сусіднього міста Вінтертур, де культурне життя було більш жвавим. Але театр остаточно збанкрутував, і Ганс був змушений повернутися до свого батька (Reimann, 1935, p. 295).

Третій етап (1851–1855 pp.) — удосконалення виконавської майстерності (в тому числі диригентських навичок) під керівництвом Ф. Ліста у Веймарі (Німеччина). Навесні 1851 р. Г. Бюлов переїхав до Ф. Ліста та став його улюбленим учнем¹. У Веймарі проводилися музичні тижні В. А. Моцарта, Дж. Россіні та Г. Берліоза, тому Ганс значно розширив свій оперно-симфонічний репертуар. Майже завжди, коли потрібно було виконати оркестрові твори, доручали диригувати саме Г. Бюлову. У 1859 р. він організував концерти в Берліні, переважно для виконання творів Г. Берліоза, Ф. Ліста та Р. Вагнера. За відомостями К. Кребса, концерти не мали великого успіху слухачів, забезпечували диригента мізерними доходами. Але Г. Бюлов завжди робив те, що, на його думку, мав робити, він «нічого не боявся, йшов своїм шляхом крок за кроком», не турбуючись про наслідки (Krebs, 1919, p. 136).

Четвертий етап (1864–1869 pp.) — придворний капельмейстер з особливих доручень у Мюнхені (Німеччина). У листопаді 1864 р. Г. Бюлов із дружиною та двома доньками переїхав із Берліна до Мюнхена. За ініціативи Р. Вагнера він змінив посаду викладача фортепіано консерваторії Штерна на придворного капельмейстера. Відповідно до планів Р. Вагнера, крім заповнення прогалин у музичній освіті баварського короля Людвіга II, Г. Бюлов мав заснувати та очолити «Німецьку школу музики», яка в перспективі мала замінити мюнхенську консерваторію. Серед її провідних діячів, поряд із Г. Бюловим, були такі педагоги, як П. Корнеліус, Г. Поргес, Ф. Шмідт, який раніше викладав вокал у Лейпцигу. За висловом музикознавця Г. Галя, Р. Вагнер без всякого сорому

1. У 1857 р. Г. Бюлов одружився з позашлюбною донькою Ф. Ліста Козімою (1837–1930).

«користувався у своїх цілях королівськими милостями», що стало однією з причин кризи (Gal, 1975, pp. 320–321). Якщо «Летючий Голландець» і «Тангойзер» у блискучих постановках під орудою Р. Вагнера пройшли в спокійній обстановці, то коли за пульт став Г. Бюлов (одна непарламентська репліка поставила під сумнів всю його мюнхенську кар'єру) — все змінилось.

Прем'єра «Тристана та Ізольди» 10 червня 1865 р. стала справжньою сенсацією. На думку Г. Галя, кращого диригента, ніж Г. Бюлов, який зробив клавір цієї опери і «внутрішньо жився з нею», не можна було уявити. Це дозволило Р. Вагнеру повною мірою «зосередитися на режисурі та досягти у цій постановці рідкісної досконалості» (Gal, 1975, p. 321). Саме тоді Г. Бюлов впровадив свій алгоритм постановки оперної вистави: індивідуальна підготовка співаків, прослуховування їх окремо та в ансамблях із фортепіанним акомпанементом, групові репетиції оркестру, оркестрові за участі солістів, повні сценічні «прогони» (перед прем'єрою «Тристана та Ізольди» їх було 11).

Через величезний скандал, що трапився 10 грудня 1865 р., Р. Вагнер був змушений залишити Мюнхен й оселитися в Швейцарії на віллі Трібшен¹. Восени 1867 р. він завершив партитуру опери «Нюрнберзькі майстерзінгери», а навесні 1868 р. під керівництвом Г. Бюлова почалася постановка цієї вистави. Її прем'єра 21 червня стала справжнім тріумфом Р. Вагнера як композитора. Капельмейстеру Г. Бюлову залишалося лише скласти із себе службові обов'язки, подати прохання про розлучення і залишити Мюнхен, що він і зробив у 1869 р.²

П'ятий етап — капельмейстер придворного театру в Ганновері (Німеччина, 1877–1880 рр.). Перебування Г. Бюлова там було доволі коротким (трохи понад два роки), але результативним. За відомостями К. Кребса, Г. Бюлов виконав три нові опери: «Бенвенуто Челліні» Г. Берліоза, «Життя за царя» М. Глінки та «Лісний крадій» Г. Маршнера; здійснив поновлення постановок 9 опер, які йшли раніше; диригував

18 абонементними концертами; виступив як піаніст у 24 концертах. Через жорстоку сутичку з тенором А. Шоттом, він подав прохання про свою відставку (Krebs, 1919, pp. 142–143).

Шостий етап (1880–1886 рр.) — капельмейстер оркестру придворної Мейнінгенської капели, Мейнінген (Німеччина). Європейське визнання як диригент Г. Бюлов здобув саме в цей час. Тут він уперше отримав повну свободу: не був «прив'язаний» до виконання регулярних театральних обов'язків, міг скільки завгодно проводити репетиції, тому втілював все, що художньо дозріло в ньому в попередні роки. За відомостями К. Кребса, спочатку диригент свідомо обмежив репертуар оркестру виконанням лише творів Л. Бетховена: з 1 жовтня по 20 грудня 1880 р. не прозвучала жодна нота іншої музики. Завдяки цій «подорожі навколо Бетховена за 80 днів», як Г. Бюлов її називав, було досягнуто надзвичайно важливих результатів (цит. за: Krebs, 1919, p. 144). Після ретельного вивчення творчості віденського класика у звучанні оркестру з'явилися нові акустичні ефекти: красоти та тонкощі, які раніше існували лише в авторській партитурі, стали чутними. За відомостями К. Кребса, веймарський придворний капельмейстер Е. Лассен був вражений таким значним художнім результатом. Він зізнався Г. Бюлову, що не чув нічого настільки досконалого вже 30 років. На його думку, лише концерти оркестру Паризької консерваторії під керівництвом Ф. Габенка, які захоплювали Р. Вагнера, відзначались технічною якістю, але навіть вони поступалися з точки зору художнього відтворення (Krebs, 1919, p. 144). Згодом герцог Георг II та Г. Бюлов залучили до співпраці з оркестром таких видатних композиторів, як Р. Вагнер та Й. Брамс.

Оркестр Мейнінгенської капели налічував 40 музикантів, але не всі вони були першокласними виконавцями. Але Г. Бюлов прагнув розширити штат та вдосконалити його структуру, наскільки це було можливо і наскільки дозволяв обмежений бюджет. Він вперше почав використовувати п'ятиструнні контрабаси та педальні литаври. Щоб забезпечити оркестр талановитим

1. У травні 1866 р. до нього переїхала Козіма з трьома дітьми. На той час вже померла дружина Р. Вагнера, В. Планер (1817–1866), тому з його сторони не було перешкод для укладання нового шлюбу.

2. Відразу після завершення шлюбнорозлучного процесу, у 1870 р. Р. Вагнер і Козіма одружились. У 1882 р. Г. Бюлов одружився з акторкою Марією Шанцер, яка згодом написала його біографію.

гобоїстом, диригент додавав до загального бюджету щорічно 300 марок з власного рахунку. На думку К. Кребса, Г. Бюлов «завжди був надзвичайно щедрим у фінансових питаннях, справжнім джентльменом» (Krebs, 1919, p. 143). За відомостями цього музикознавця, одного разу диригент пригостив оркестрантів 15 пляшками шампанського, щоб «розігріти» їх перед концертом (там само).

Свій метод роботи із симфонічним оркестром Г. Бюлов пояснює так: «Я працюю за принципами Мейнінгена — окремі репетиції духових і струнних інструментів, останні, у свою чергу, поділяються на перші та другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси. Кожен динамічний нюанс вивчається; кожен удар смичка, кожне стаккато точно й рівномірно прослідковується; музичне фразування та пунктуація ретельно перевірені в кожній деталі. У мистецтві немає дрібниць — це моя аксіома» (цит. за: Krebs, 1919, pp. 143–144). Для досягнення бажаного художнього результату диригент докладав надзвичайно багато часу й зусиль. Наприклад, у Гамбурзі він змусив валторністів повторити певний фрагмент твору 50 разів, у Ганновері, після кількох невдалих спроб, люб'язно порадив валторністу обрати «більш простий інструмент» (цит. за: Krebs, 1919, p. 144).

У 1881 р. герцог Георг II відправив оркестр придворної Мейнінгенської капели в турне найбільшими містами Німеччини, Швейцарії, Голландії, Данії, Англії та Богемії. Далеко не першокласний оркестр капели скрізь здобував перемогу над колективами зі світовою популярністю, що склалися з найвідоміших музикантів. «Невтомною роботою, — писав німецький диригент Ф. Вейнгартнер, — Бюлов передав оркестру своє розуміння музичних творів і домігся від нього такого досконалого виконання і такого ансамблю, при якому не могло навіть виникнути питання, хто з оркестрантів гірший, а хто кращий, або якою мірою виправданий той чи інший момент трактування твору диригентом. Оркестр здавався одним величезним інструментом, на якому Бюлов грав як на роялі» (Weingartner, 1906, p. 12). Після гастролей оркестру Мейнінгенської капели стало очевидним фактом, що безглузде тактування остаточно втратило актуальність. У музичних театрах та концертних

закладах Західної Європи було вжито заходів щодо збільшення штату та поліпшення комплектації оркестрів, збільшилася кількість репетицій, диригенти стали серйозніше ставитися до авторських вказівок у нотному тексті. Предметом першорядної важливості стала бездоганна злагодженість ансамблю, у результаті чого виконавські можливості оркестрів значно зросли.

Коли Г. Бюлову знадобився помічник, він обрав Р. Штрауса (1864–1949), якому тоді виповнився 21 рік. «1 жовтня 1885 року, коли я вступив на свою нову посаду, — згадував Р. Штраус, — почався період навчання, цікавішим, ефективнішим і захоплюючим якого не вигадаєш» (Strauss, 2014, p. 55). Репетиції Г. Бюлова проходили щодня з 9 до 12 години. Свої зауваження музикантам він робив, як правило, у формі дотепної епіграми. Іноді наставник раптово звертався з питанням до учня, зануреного в партитуру, і той мав негайно надати відповідь, інакше міг стати об'єктом іронії маестро. За словами Р. Штрауса, Г. Бюлов був «невблаганно педантичним» педагогом, а його кредо «навчитися, передусім, *точно* [курсив автора] прочитувати партитуру бетховенської симфонії, і тоді інтерпретація вже буде знайдена», міг би прикрасити портал будь-якої вищої музичної школи (Strauss, 2014, p. 21). Характерними особливостями виконавського стилю Г. Бюлова, на думку Р. Штрауса, були «духовне проникнення в партитуру за педантичної вірності кожній букві оригіналу», аналітичний підхід до музичної форми, глибоке розуміння психологічного змісту твору, особливо симфоній Л. Бетховена і увертюр Р. Вагнера, а також вражаюча точність фразування. Водночас Г. Бюлов не уникнув критики сучасників: йому дорікали за довільне тлумачення темпів, нюансування та схильність до тривалих пауз. 1 квітня 1886 р. диригент залишив оркестр Мейнінгенської капели через конфлікт із Й. Брамсом.

Сьомий етап (1887–1893 рр.) — диригент Берлінського філармонічного оркестру, Берлін (Німеччина). За короткий проміжок часу Г. Бюлову вдалося закласти міцний фундамент всесвітньовідомого музичного колективу. Майже всі диригенти, які згодом працювали із цим оркестром, дотримували його морально-етичних та естетичних принципів. Йдеться, насамперед,

про особисту відповідальність диригента за довірений йому творчий колектив: відповідно до афоризму Г. Бюлова, «немає поганих оркестрів, є погані диригенти». Необхідність досконального вивчення диригентом партитури ще до початку репетиційної роботи, а також диригування основних творів репертуару напам'ять, що дозволяє зосередитися на мистецькій стороні твору. Показово, що із часів Г. Бюлова жоден художній керівник не замикався лише на своєму колективі (паралельно він працював із Гамбурзьким симфонічним оркестром, гастролював як диригент і піаніст), що відкрило доступ до оркестрів як відомим майстрам, так і обдарованій молоді.

У 1893 р. за станом здоров'я Г. Бюлов залишив посаду диригента. На початку наступного року він вирушив на лікування до Єгипту, а 12 лютого 1894 р. помер у приватному пансіоні в м. Каїр; похований на Ольсдорфському цвинтарі в м. Гамбург (Німеччина). Берлінський філармонічний оркестр не відразу знайшов диригента, гідного обійняти цю посаду. Наступником Г. Бюлова в 1893 р. став Р. Штраус. Проте, за його власним зізнанням, «утриматися після такого великого майстра не зміг» (Strauss, 2014, р. 18). У 1895 р. Р. Штрауса змінив на посаді А. Нікіш.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, визначимо характерні особливості виконавського стилю Г. Бюлова як диригента.

- диригування без партитури. Г. Бюлов проголосив афоризм: «Краще партитура в голові, ніж голова в партитурі»;
- під час тривалих репетицій диригент перенаправляв увагу виконавців з окремих тактів нотного тексту на музичні фрази та періоди, насичуючи їх природним «диханням», а також прагнув підняти стиль інтонування симфонічних творів на висоту драматичної мови;
- ставлення диригента до музикантів як колег за збереження власного реноме. Такий підхід забезпечував настільки високий рівень готовності твору, що під час виконання дозволяв уникати навіть найменшої помилки. У свою чергу, це дозволяло диригенту відчувати артистичну свободу, унаслідок чого його дії сприймалися виконавцями не як «керівництво», а як спільна натхненна творчість. У результаті виникала та якість віртуозності,

що визначає вододіл між ремеслом та мистецтвом, тобто — високої майстерності;

- диригент став ключовою фігурою, відповідальною за виконавську інтерпретацію твору, якість проведення репетицій, концертний виступ, формування програм та запрошення гастролерів;
- Г. Бюлов першим у світовій історії здійснив гастролі симфонічних оркестрів — Мейнінгенського та Берлінського.

Мали місце також і негативні тенденції, що виникли під впливом його виконавської творчості. На думку Ф. Вейнгартнера, диригентська діяльність Г. Бюлова породила також і негативні явища, відповідальність за які лягає на його наслідувачів. За його словами, Г. Бюлов додав у музичне виконання «прагнення до сенсації і оригінальності, яке перетворилося на справжнє божевілья, що охопило як молодиків, які не вміють вести себе, але потребують прав на самотність, так і талановитих, але слабовільних артистів, провокуючи останніх на безглузді вчинки» (Weingartner, 1906, р. 24). Однак, на нашу думку, це жодною мірою не применшує досягнень видатного Майстра оперно-симфонічного виконавства. Диригентська творчість Г. Бюлова асоціюється в сучасних музикантів з професіоналізмом та артистизмом найвищого ґатунку. Підтвердженням цьому є той факт, що в 1994 р. музична спільнота Мейнінгену урочисто відзначила 100-річчя смерті Г. Бюлова тижневим регіональним музичним фестивалем. Того ж року було засновано Міжнародне товариство Ганса фон Бюлова (Hans von Bülow, 2023).

Перспективи подальших розвідок полягають у тому, щоб поглибити та популяризувати отримані результати наукового дослідження, використовувати їх під час проведення занять з навчальних дисциплін: «Історія та теорія оперно-симфонічного виконавства», «Методика роботи з оркестром та викладання спеціальних дисциплін», «Основи диригування», «Основи симфонічного диригування», «Практикум з симфонічного / хорового диригування» тощо.

Список посилань

- Лошков, Ю. (2007). *Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні: Монографія*. ХДАК.
- Лошков, Ю. (2012a). Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). *Культура України*, (36), 267–276.
- Лошков, Ю. (2012b). Німецька романтична диригентська школа (перша половина XX ст.). *Культура України*, (39), 224–233.
- Остроухова, Н. (2022). Екскурс в історію виконання музики Ріхарда Вагнера в Одесі. В М. Черкашина-Губаренко, О. Клековкін (Ред.), *Українська книга про Ріхарда Вагнера* (сс. 78–94). Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
- Gal, H. (1975). *Brahms, Wagner, Verdi: Drei Meister, drei Welten*. S. Fischer.
- Krebs, C. (1919). *Meister des Taktstocks*. Schuster & Loeffler.
- n.a. (n.d.). Hans von Bülow. In *Internationaler Hans-von-Bülow-Wettbewerb 2023 in Meiningen. Internationaler Hans-von-Bülow-Wettbewerb Meiningen 2023 (4–18 Mai 2023)*. <https://www.buelow-wettbewerb-meiningen.de/?Hans-von-Buelow>
- Reimann, H. (1908). *Hans von Bülow. Sein Leben und sein Werken. Band I: Aus Hans von Bülows Lehrzeit*. Harmonie.
- Strauss, R. (2014). *Betrachtungen und Erinnerungen* (W. Schuh, Hrsg.). SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG.
- Wagner, R. (1992). *My Life* (A. Gray, Trans.; Vol. 3). Cambridge University Press.
- Weingartner, F. (1906). *On Conducting*. E. Newman (Trans.). Breitkopf & Härtel.

References

- Loshkov, Yu. (2007). *The Genesis and Formation of Conducting Performance in Ukraine: Monograph*. KSAC. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2012a). The German Romantic Conducting School (Second Half of the XIX Century). *Culture of Ukraine*, (36), 267–276. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2012b). The German Romantic Conducting School (First Half of the XX Century). *Culture of Ukraine*, (39), 224–233. [In Ukrainian].
- Ostroukhova, N. (2022). An Excursion into the History of Performing Richard Wagner's Music in Odesa. In M. Cherkashyna-Hubarenko & O. Klekovkin (Eds.), *Ukrainska knyha pro Rikharda Vahnerna* (pp. 78–94). Institute for Contemporary Art Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. [In Ukrainian].
- Gal, H. (1975). *Brahms, Wagner, Verdi: Drei Meister, drei Welten*. S. Fischer. [In German].
- Krebs, C. (1919). *Meister des Taktstocks*. Schuster & Loeffler. [In German].
- n.a. (n.d.). Hans von Bülow. In *Internationaler Hans-von-Bülow-Wettbewerb 2023 in Meiningen. Internationaler Hans-von-Bülow-Wettbewerb Meiningen 2023 (4–18 Mai 2023)*. <https://www.buelow-wettbewerb-meiningen.de/?Hans-von-Buelow>. [In German].
- Reimann, H. (1908). *Hans von Bülow. Sein Leben und sein Werken. Band I: Aus Hans von Bülows Lehrzeit*. Harmonie. [In German].
- Strauss, R. (2014). *Betrachtungen und Erinnerungen* (W. Schuh, Hrsg.). SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG. [In German].
- Wagner, R. (1992). *My Life* (A. Gray, Trans.; Vol. 3). Cambridge University Press. [In English].
- Weingartner, F. (1906). *On Conducting*. E. Newman (Trans.). Breitkopf & Härtel. [In English].

В. М. Плужніков

кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра
оркестрових інструментів, Харківська державна академія
культури, м. Харків, Україна

V. Pluzhnikov

Candidate of Art History, Associate Professor,
Department of Orchestral Instruments,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Отримано: 22.08.2025

Прийнято до друку: 06.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

КІНОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СТРАТЕГІЙ ВИЖИВАННЯ В ЗБРОЙНИХ КОНФЛІКТАХ: ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ — ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ

Б. О. Ружанський

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 lyubomira70@i.ua

B. Ruzhanskyi

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0001-7000-3050>

Б. О. Ружанський. Кінорепрезентації стратегій виживання в збройних конфліктах: друга половина ХХ — початок ХХІ століття

У статті розглядається кінематограф (художні фільми та серіали). Мета статті полягає в з'ясуванні основних підходів до репрезентації стратегій виживання в кінопродукції другої половини ХХ — початку ХХІ ст., присвяченій збройним конфліктам. Джерельна база складається з англомовних зарубіжних праць, що стосуються теорії кіно та досліджень на військову тематику. У статті зображено різноманітні стратегії виживання персонажів (від військовослужбовців елітних спецпідрозділів до підлітків без реальних навичок самооборони) в умовах як активних бойових дій, так і демобілізаційного та повоєнного побуту. Визначено ключові способи показу адаптації до екстремальних умов і психологічних травм через товариську взаємодію, наставництво, одноосібну моральну стійкість. Проаналізовано художні образи, створені на основі реальних особистостей та гіпотетичних уявлень.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, військовий кінематограф др. пол. ХХ ст. — поч. ХХІ ст., кінематографічні репрезентації, стратегії виживання.

B. Ruzhanskyi. Cinematic representations of survival strategies in armed conflicts: the second half of the XX — early XXI century

This article examines cinematography including feature films and series dedicated to armed conflicts. Its primary goal is to identify the main approaches used to represent survival strategies in film production from the second half of the XX to the early XXI century.

The methodology. The defined objective necessitated the use of a comparative methodology, which allows for the identification and comparison of the main approaches to representing survival strategies in the war cinematography of the second half of the XX — early XXI centuries across different countries. In the research we applied methods of systematization, comparative analysis, figurative-stylistic analysis, and content analysis.

The source base consists of English-language foreign scholarly works pertaining to film theory and military-themed research.

The results presented in the article make it possible to identify diverse survival strategies of characters (ranging from servicemen of elite special forces to adolescents without real self-defense skills) under the conditions of both active combat and demobilized/post-war life. The results highlight key methods of depicting adaptation to extreme conditions and psychological trauma through comradesly interaction, mentorship, and individual moral resilience. Artistic images based on both real individuals and hypothetical representations are analyzed.

The scientific novelty and relevance of the article. The novelty and relevance of this work lie in the fact that, for the first time in Ukrainian academic discourse, it illuminates the connection between artistic imagery, sociocultural conditions, and psychological mechanisms of adaptation. This allows for a new perspective on the role of cinematography in shaping modern perception of war as a complex and multidimensional phenomenon that extends beyond traditional battle narratives.

The practical significance of the article lies in the potential application of its findings within film studies and comparative research. Specifically, the results can be utilized when examining the portrayal of survival in military-specific combat situations. This analysis is conducted from the perspective of providing a potential viewer with maximally useful information for ensuring personal and collective safety, as well as for acquiring fundamental knowledge about behaviour in emergency situations.

Keywords: audiovisual art, military cinematography of the second half of the XX — early XXI century, cinematographic representations, survival strategies.

Актуальність теми дослідження. Війна, як одна з постійних складових людського буття, тісно пов'язана з питаннями виживання на індивідуальному та колективному рівнях, як у фізичному, так і в ментальному аспектах. Кінематограф, який є важливим інструментом

репрезентації соціальних практик, відіграє не лише роль свідчення історичних подій, а й демонструє внутрішні процеси адаптації до граничних ситуацій. Однак способи, якими воєнне кіно відтворює боротьбу за виживання, залишаються малодослідженими, особливо щодо їхньої символіки та впливу на суспільні уявлення.

У сучасному світі, де війни дедалі частіше набувають гібридного характеру, а травматичний досвід стає спільним для багатьох верств населення, актуалізується проблематика кінорепрезентації теми виживання в умовах війни. Визначити природу цих стратегій — означає з'ясувати, чи вони є відображенням реального соціального досвіду, чи результатом ідеологічного моделювання нових наративів. Крім того, дихотомічні моделі на кшталт «героїзм / капітуляція» або «солідарність / егоїзм» не охоплюють багатшаровості адаптивних механізмів, до яких входять психологічні, культурні та гендерні виміри.

Особливу дослідницьку цінність становить період другої половини XX — початку XXI ст., який охоплює значні трансформації військових конфліктів, зміну медіасередовища та зростання уваги до психічного стану особистості. Цей період дозволяє проаналізувати, як змінюється кінематографічне трактування виживання — від колективних моделей до індивідуалізованих підходів, характерних для випадків, коли комбатант не має підтримки під час бойового зіткнення.

Постановка проблеми. Отже, проблема дослідження полягає в багаторівневому аналізі воєнного кіно як засобу, що не лише відображає, а й активно формує уявлення про стратегії виживання. Наукова новизна та актуальність роботи — у необхідності висвітлення зв'язків між мистецькими образами, соціокультурними умовами та психологічними механізмами пристосування, що дозволяє по-новому поглянути на роль кінематографу у створенні сучасного образу війни як складного й багатовимірного явища, що виходить за межі традиційної батальної оповіді.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові праці, присвячені зображенню стратегій

виживання у воєнному кіно, можна умовно поділити на кілька напрямів. Перша група праць зосереджена на структурному аналізі фільмів, де тема виживання розглядається крізь жанрову оптику. Серед них — дослідження Т. Барнса (2001), Д. Біннса (2013), чії роботи демонструють, як через композиційні прийоми, звукоряд і монтажні рішення візуалізуються моделі пристосування до надзвичайних умов. Друга група досліджень аналізує війну як соціокультурне явище. Зокрема, праці Дж. Кілічарслана (2009), Р. Маседи та П. Дуліна (2012) виявляють, яким чином кіно відтворює суспільні уявлення та укорінені стереотипи.

Третя група охоплює кінострічки з елементами бойових дій у специфічних жанрах і напрямках кінематографу. У цьому контексті Б. Піпергердес (Piepergerdes, 2007) досліджує італійський неореалізм, тоді як Б. Стіффлемайр (2017) розглядає постапокаліптичні сюжети по типу фільму «Шалений Макс: Дорога гніву» (2015). Такі праці дозволяють ширше осмислити поняття виживання поза межами традиційного воєнного контексту. Четверту групу становлять праці, що поєднують історичну перспективу з психологічним підходом. Ф. К. Андреєску (2016) вводить поняття «військового диспозитиву», яке описує процеси формування фізичного й ментального простору солдата, а П. Хамер (2018) аналізує моделі реалістичного виживання під час облоги Сараєва у фільмі «Нафака» (2006). Остання група досліджень висвітлює особливості перебування людей у стресових умовах боєзіткнень, які відбуваються навколо них і можуть призвести до суттєвих поранень та інших негативних фізіологічних наслідків для здоров'я та життя. Серед них — праці Дж. Клоса (2017), Е. Мілліффа (2023).

Мета статті — з'ясувати основні підходи до репрезентації стратегії виживання в кінопродукції другої половини XX — початку XXI ст., присвяченій збройним конфліктам.

Методологія. Поставлена мета зумовила використання компаративної методології, яка дозволяє визначити та порівняти основні підходи до репрезентації стратегій виживання у військовому кінематографі другої половини XX — початку XXI ст. різних країн. У процесі роботи

застосовані методи систематизації, порівняльного, образно-стилістичного та контент-аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. У воєнному кіно тема колективних стратегій виживання посідає одне з важливих місць, адже вона показує не лише бойову співпрацю, а й соціальні зв'язки всередині груп у ситуаціях стресу й небезпеки. Такі стратегії базуються на довірі, злагоджених діях і спільному прагненні до мети, що часто є ключовими чинниками збереження життя. У серіалі виробництва Стівена Спілберга і Тома Генкса для телеканалу НВО «Брати по зброї» (2001) тематика колективного виживання отримує глибоке розкриття через зображення щоденних взаємин бійців роти «Ізі» 101-ї повітряно-десантної дивізії. Зокрема, епізод «Бастонь» режисера Девіда Ліланда демонструє, як військові, опинившись у ворожому кільці під час Арденнської операції в грудні 1944 — січні 1945 рр., організовують побут й оборону: викопавши кілька прямокутних щілинних окопів, які було прийнято називати «лисячими норами», солдати розосередилися по них парами з метою не лише ефективного утримання позицій, а й через комфортну взаємодію з товаришами (невелика відстань між укриттями). Попри гостру нестачу боєприпасів і продуктів, функціонування підрозділу зберігається завдяки злагодженій взаємодії. Цей приклад підтверджує думку Т. Бернса (2001), що «Акцент у бойових фільмах на невеликих, чітко окреслених і товариських групах є не лише результатом уподобань сценаристів та режисерів до керованого кола персонажів, але й відображає психологічну реальність чоловіків на війні. Солідарність групи та глибокі дружні зв'язки, що формуються серед солдатів у стресових умовах бою, підтверджуються як численними свідченнями ветеранів, так і майже всіма бойовими романами та фільмами» (Burns, 2001, p. 57).

У фільмі «Тонка червона лінія» (реж. Т. Малік, 1998) відбувається відхід від традиційної героїзації: увага зосереджується на моральних сумнівах та емоційній виснаженості американських солдатів у ході битви за гору Остін проти японської імператорської армії протягом грудня 1942 — січня 1943 рр. на території Тихоокеанського театру бойових дій. У цьому контексті

солідарність не пов'язана з героїчними діями, а постає як мовчазна згода і підтримка. Зокрема, сцена перебування солдатів під артилерійськими обстрілами на аеродромі базування під час тижневої відпустки після кровопролитних боїв зображує групову емоційну відчуженість, яка спричинена не тільки наслідками боезйткнення, а й некомпетентністю капітана. Як зауважує Ф. Андреєску, «військовий диспозитив» моделює не лише тіло, а й свідомість бійця, занурюючи його в систему колективного функціонування (Andreescu, 2016, p. 207). У «Тонкій червоній лінії» ця система виявляється не стільки в дисципліні, скільки в спільному досвіді вразливості, спричиненому діями командування, що перетворюється на нову форму солідарності. Це чітко контрастує з класичним підходом, де військовий колектив завжди постає як єдине ціле з точки зору успішного виконання завдання під керівництвом досвідчених та глибоко-моральних офіцерів.

Деякі фільми фокусуються на творчості як засобі подолання травматичного досвіду. У кінострічці «Піаніст» (реж. Р. Полянський, 2002) головний герой, композитор Владислав Шпільман, зберігає відчуття власного «я» через музику, що стає його способом психологічного порятунку посеред катастрофи Варшавського гетто. До того ж, саме завдяки зв'язкам через свою мистецьку кар'єру, йому вдається успішно змінювати конспіративні квартири в перші дні єврейських чисток. Сцена, де він грає на фортепіано для німецького офіцера, який хоча і є нацистським функціонером, але прагне допомогти Владиславу врятуватися, втілює форму духовного спротиву, при якому талановитий композитор виживає завдяки чистій любові до своєї творчої професії. Як зазначає Д. Біннс, «Музика є постійним елементом у фільмі, використовується як характеристика персонажа, наративний прийом і символічна метафора. Вона — невіддільна частина сутності Шпільмана: він постійно думає про музику, грає на інструменті (часто машинально) або шукає способи, як вона може йому допомогти. Як наративний засіб, музика стає для Шпільмана рятівним кругом, адже саме вона не раз захищає його від жорстокого поводження нацистів» (Binns, 2013, p. 5). Така

стратегія яскраво контрастує із зображенням виживання як фізичної боротьби в більшості воєнних стрічок, особливо, коли мова йде про окупований населений пункт, на вулицях якого з різною періодичністю відбуваються боєзіткнення.

У боснійському фільмі «Нафака» (реж. Ж. Дуракович, 2006) протагоністи (Садо, Сагбей, Лана, Беба та ін.), які залишилися при облозі міста Сараєво Югославською Народною Армією в 1992 р., змушені по-різному адаптовуватися до нової реальності, але водночас всі вони зберігають віру в те, що Бог зарання визначив для кожного з них весь земний шлях. Як стверджує П. Хамер, «Війна — це особливий час, коли кожен має пристосовуватися до нових обставин. Інакше — приречений. Герої фільму “Нафака” демонструють, наскільки важким є життя в умовах облоги; але людина може вижити на війні, якщо це її / його “нафака” (доля). Якби все було так просто. Кожен із них виробив власну стратегію виживання й намагався протриматися. Хтось намагався втекти з міста, хтось займався проституцією, щоб заробити гроші, а хтось шукав помсти за несправедливість, яка сталася» (Hamer, 2018, р. 11). Стрічка не прикрашає такі стратегії, а показує їхню суперечливість: вони дозволяють зберегти життя, водночас знецінюючи людську гідність, хоча й при цьому персонажі самостійно вирішують напрям власних дій, навіть в умовах окупації та боєзіткнень.

У сучасному ж кінематографі дедалі частіше порушується питання того, що свідоме бажання перебувати в умовах бойових дій — це не прояв маскулітності, а соціально-психологічне відхилення. Так, у кінострічці «Володар бурі» (К. Бігеллоу, 2008) сержант Вільям Джеймс, новопризначений командир групи саперів в Іраку, у своєму образі втілює унікальне явище: в основному займаючись на службі безпечним підривом та знешкодженням вибухових пристроїв, герой також здатен протистояти бойовикам у ближньому стрілецькому бою та успішно брати участь у снайперських дуелях із противником. Тобто, його персонаж постає перед глядачем таким собі «універсальним» солдатом, який, попри вражаючий набір військових навичок, воліє займатися саме саперною справою з великою кількістю

постійних ушкоджень організму ударними хвилями та осколковими компонентами бомб. Як зауважує Дж. Клоус, «шокова контузія сприймалася багатьма як порушення або відхилення від панівних культурних і соціальних норм маскулітності» (Close, 2017, р. 11). Протягом подій фільму сержант Джеймс проявляє себе як зразковий командир та максимально професійний спеціаліст військової справи, але, повернувшись після ротації в мирне життя до сім'ї, він не може комфортно існувати в цивільному світі з набагато меншою кількістю небезпеки навколо.

Подібна дезадаптованість до цивільного життя зі сторони військовослужбовця демонструється в телесеріалі, створеному Вільямом та Девідом Бройлзами для каналу History «Шість» (2017–2018), у якому один із головних героїв, Річард Таггарт, після звільнення з Оперативної групи швидкого реагування військово-морських спеціальних операцій ВМС США, стає приватним охоронним підрядником у Нігерії, не бажаючи повертатися до мирного життя. Цей персонаж щиро вірить у свою винятковість при боєзіткненнях, покладаючись на великий досвід участі у збройних конфліктах, а також на треновані рефлексії та особливу інтуїцію до небезпеки. Переживши численні військові операції по всьому світу та полон радикальної мусульманської організації Бокохарам, Річард знаходить свою смерть від кулі завербованої терористами дівчинки-підлітка на території США. Як зазначає Е. Мілліфф, «Люди з високою оцінкою передбачуваності очікують, що зможуть вносити поведінкові корективи та залишатися в безпеці без надмірних реакцій» (Milliff, 2023, р. 6). Таким чином, подібні сцени з фільмів та серіалів демонструють, що осередки небезпеки можуть виникати навіть, здавалося б, у безпечних умовах мирного життя, де стратегії виживання в поєднанні зі спеціальними навичками та значним досвідом, можуть не мати реального сенсу при раптових обставинах виникнення боєзіткнення.

Зазначимо, що в основі будь-якої війни або конфлікту, де є загроза життю людини, є саме факт вбивства кимось кого-небудь. Таким чином, у кінематографі й прийнято вирізняти образи героїв, які можуть чинити акти насилля для досягнення праведних цілей, та злодіїв,

котрі діють всупереч прийнятним законам моралі та людяності. Також у витворах мистецтва трапляється архетип «антигероя», що поєднує позитивні та негативні характеристики при участі в конфліктах з метою завдати противнику фізичної та психологічної шкоди. Такими персонажами, наприклад, є капітан Віллард та полковник-ренегат Куртц із фільму «Апокаліпсис сьогодні» (реж. Ф. Коппола, 1979). Для розуміння контексту дій вказаних антигероїв необхідно розглянути саме завершення стрічки. Капітан, пройшовши через усі жорстокості, які приносить війна як явище, проникається взаємною симпатією до Куртца, котрий дозволяє вбити себе і, водночас, заповідає створення ним же ж плем'я відлюдників Вілларду. Тобто, у фільмі один антигерой позбавляє життя іншого, одночасно виконуючи, здавалося би, праведний наказ від держави з ліквідації дезертира, та здійснює волю самого ж злодія, який, по ідеї, мав би протистояти протагоністові. Турецький дослідник Дж. Кілічарслана щодо цього ж явища стверджує: «Акт вбивства не лише знищує альтернативну цивілізацію Куртца, але й стає своєрідною псевдоперемогою цивілізації. Хоча фільм начебто показує безглуздість і божевільня війни, він завершується відновленням чоловічої ідентичності та перемоги Америки» (Kılıçarslan, 2009, p. 110–111).

Також зазначимо, що окремі фільми різних жанрів і мистецьких напрямів є дотичними до воєнного кіно та демонстрації стратегій виживання. Таким, наприклад, є постапокаліптичне кіно, яке перетворює виживання з тимчасового стану на щоденну реальність, де старі правила втрачають сенс, а нові народжуються з болю, втрат й імпровізації. Як зазначає Б. Стіффлемайр, цей жанр «особливо цікавиться формальними експериментами, постмодерністськими ідеями, карнавальною трансгресією та проблемами виживання й спільноти» (Stifflemire, 2017, p. 2).

У масштабних постапокаліптичних стрічках з великою кількістю екшн-епізодів, наприклад такому, як «Божевільний Макс: Дорога гніву» (реж. Дж. Міллер, 2015), виживання залежить від тимчасових альянсів. Головні герої, Фуріоза та Макс, об'єднуються не через довіру, а задля боротьби за виживання та ресурси проти банди

тирана Безсмертного Джо. Обоє персонажів вже є ветеранами локальних збройних конфліктів і психологічно травмованими особистостями, чий образи віддзеркалюють гіпотетичні уявлення про постцивілізаційний світ, де немає місця звичайним людським якостям, таким як веселощі, різноманітні чесноти та жага до творчості або самовираження. Але, наприклад, Фуріоза, втративши матір, перетворює свій біль на рушійну силу революції та намагається врятувати наложниць Безсмертного Джо із сексуального рабства, тоді як Макс, колишній поліцейський, дружину та сина якого вбили байкери-злочинці, безцільно мандрує австралійською пустелею в пошуках бензину та найнеобхіднішого провіанту. Ці моделі відповідають твердженням Р. Маседа та П. Дулін, згідно з якими «наслідки травми були предметом інтересу не лише для фахівців із психічного здоров'я, але й захопили уяву американців через культурні артефакти. Особливо травмовані ветерани стали цінним матеріалом для розробки персонажів у голлівудських фільмах» (Maseda & Dulin, 2012, p. 1).

Якщо міркувати про напрями кінематографу, які дотичні до тематики військових фільмів, то одним із таких, наприклад, є італійський неореалізм. Ця мистецька течія, першим представником якої прийнято вважати стрічку-лауреата «Золотої пальмової гілки» 1-го Канського фестивалю «Рим, відкрите місто» (реж. Р. Росселліні, 1945), характеризується реалістичним зображенням поствоєнного побуту пересічних людей на території всього Апеннінського півострову з вкрапленнями сцен боєзіткнень або ж конфліктів на підґрунті нерівності та стрімкого розвіювання фашистських ідеалів. Як пише Б. Піпергердес, «Через впровадження місцевих та регіональних соціальних реалій у кінематограф, неореалізм викрив оману італійської єдності, приписувані Рісорджименто, одночасно пропонуючи радикально нову концепцію націоналізму, основану на класовій свідомості, культурній різноманітності та регіональній взаємодоповнюваності в післявоєнному середовищі, яке характеризувалося масштабною реконструкцією політики, економіки та культури нації» (Piepergerdes, 2007, p. 233).

Яскравим представником італійського неореалізму з демонстрацією натуралістичного конфлікту інтересів із вбивствами та використанням стрілецької зброї є фільм «Нема миру під олівами» (1950 р., реж. Джузеппе Де Сантіс). У кінострічці розповідається про ветерана Франческо, який протистоїть заможному пастуху Агостіно, що за часів Другої світової війни збагатився, крадучи чужих овець. Здавалося б, дрібне провінційне зіткнення у фільмі зображується як протиставлення образів чесного патріота своєї країни з репутацією героя та хитрого багатія без поваги до співвітчизників. Тому, коли герої починають перестрілку й Агостіно, після закінчення в нього набоїв, кидається зі скелі, то карабінери (прим. — один з видів поліції в Італії) стають на сторону Франческо та обіцяють переглянути судову справу щодо звинувачень проти нього. Таким чином демонструється стратегія виживання, пов'язана із залученням на свою сторону союзників із певними повноваженнями, завдяки власним чеснотам та репутації людини з принципами.

Висновки. Аналіз воєнного кінематографу другої половини XX — початку XXI ст. дозволяє сформулювати такі узагальнення:

- у більшості стрічок періоду, що досліджується, колективні стратегії виживання ґрунтуються на взаємній довірі, спільній меті, консолідації зусиль, часто ідеалізуються через

призму героїзму, базуються більше на дисципліні, аніж на імпровізації («Брати по зброї»);

- під впливом історичних, технологічних та культурних змін солідарність трансформується, залишаючись при цьому центральним елементом військових наративів. Це динамічний процес, який постійно випробовується жорстокістю реальності («Тонка червона лінія»);
- у кінематографі США групова ідентичність поступово доповнюється індивідуалізованими стратегіями виживання, які часто концентруються на внутрішній боротьбі персонажів, де травма стає наративним ядром, маскулінність — динамічним процесом, який адаптується до викликів травми, моральних дилем і нових соціальних очікувань, а адаптація — шляхом до відновлення або занепаду («Володар бурі»). Індивідуальні стратегії виживання відображають багатовимірність людського досвіду: від творчого переосмислення травми до її впливу на особистість. Адаптація — це сукупність виборів, де кожне рішення формує нову реальність.

Перспективи подальших досліджень полягають у порівняльному аналізі регіональних особливостей стратегій виживання в українському, азійському та близькосхідному кінематографі.

Список посилань / References

- Andreescu, F. C. (2016). War, trauma and the militarized body. *Subjectivity*, 9(2), 205–223. <https://doi.org/10.1057/sub.2016.2>. [In English].
- Binns, D. (2013). Myth and nostalgia in cinematic representations of World War II. In *The London Film & Media Reader*. (pp. 249–256). <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1770.4800>. [In English].
- Burns, T. L. (2001). Cinematic translation: The case of war films. *Cadernos de Tradução*, 1(7), 53–65. <https://doi.org/10.5007/5744>. [In English].
- Close, J. (2017). *The image of Shell Shock: Psychological trauma, masculinity, and the Great War in British and American cinema* [Unpublished master's thesis, University of Birmingham]. University of Birmingham. [In English].
- Hamer, P. (2018). *Survival strategies during the war in Sarajevo, Bosnia-Herzegovina presented in the film Nafaka* [Conference paper]. Retrieved from https://www.academia.edu/36705130/Survival_strategies_during_the_war_in_Sarajevo_Bosnia_Herzegovina_presented_in_the_film_Nafaka. [In English].
- Kiliçarslan, C. (2009). The masculinist ideology and war-combat films: Reassertion of masculinity in Hollywood. *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters*, 26(1), 101–120. [In English].
- Maseda, R., & Dulin, P. L. (2012). From weaklings to wounded warriors: The changing portrayal of war-related post traumatic stress disorder in American cinema. *49th Parallel*, 30. <https://49thparalleljournal.org/wp-content/uploads/2014/07/3-masedadulin-from-weaklings.pdf>. [In English].

- Millif, A. (2023). Making sense, making choices: How civilians choose survival strategies during violence. *American Political Science Review*, 118(3), 1–19. <https://doi.org/10.1017/s0003055423001259>. [In English].
- Piepergerdes, B. J. (2007). Re-Envisioning the nation: Film neorealism and the postwar italian condition. *ACME*, 6(2), 231–257. <https://doi.org/10.14288/acme.v6i2.776>. [In English].
- Stifflemire, B. S. (2017). *Visions of after the end | A history and theory of the post-apocalyptic genre in literature and film* [Doctoral thesis, The University of Alabama]. The University of Alabama <http://pqdtopen.proquest.com/#viewpdf?dispub=10635886>. [In English].

.....
Б. О. Ружанський

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

.....
B. Ruzhanskyi

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

.....
Отримано: 01.10.2025

Прийнято до друку: 16.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ЛІРИКО-ЕПІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ЖАНРУ БАЛАДИ: ВЗАЄМОДІЯ ПОЕТИЧНИХ ТА ПРОЗАЇЧНИХ ПРИНЦИПІВ

О. Шара

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

О. Shara

postgraduate student, lecturer at the Department of Music Theory,
I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0007-7753-2303>

О. О. Шара. Лірико-епічні елементи жанру балади: взаємодія поетичних та прозаїчних принципів

У статті розглянуто жанр балади як синкретичне утворення, у якому взаємодіють поетичні та прозаїчні принципи, що відповідають ліричним і епічним елементам художнього тексту. Метою дослідження є виявлення специфіки такої взаємодії на матеріалі вокальних та інструментальних балад українських композиторів. Новизна роботи полягає в спробі системної диференціації поетичних (віршоподібних) та прозаїчних (прозоподібних) принципів як формоутворювальних чинників музичної балади. Проаналізовано особливості метроритмічної організації, роль римування, остинатних структур, секвенцій, асиметрії. З'ясовано, що кульмінаційні моменти часто супроводжуються відходом від віршованої впорядкованості на користь інтонаційної природності. Це дозволяє осмислити баладу як жанр, у якому поетичне й прозаїчне не лише співіснують, а й драматургічно взаємодіють.

Ключові слова: музична балада, вокальна балада, інструментальна балада, лірико-епічний синтез, поетичні принципи, прозаїчні принципи, музична драматургія, інтонаційна нарація, українська музика ХХ століття.

О. Shara. Lyric and epic elements of the ballad genre: interaction of poetic and prosaic principles

Problem statement. The article studies the phenomenon of artistic duality in the musical ballad genre, which combines poetic and prosaic principles corresponding to lyric and epic elements. This interaction significantly influences the structural and expressive organization of the musical text and shapes its dramaturgical development.

Analysis of recent research and publications. The problem of word-music interaction has been addressed in studies by O. Zaharchuk, O. Prykhodko, N. Belichenko, N. Horiukhina, J.-J. Nattiez, J. Dunsby, and others. Ukrainian musicological contributions by N. Nazarii, O. Bezbordko, I. Vavshko, Kh. Wenli, and O. Martsenkivska focus on vocal and instrumental

ballads, the influence of poetic language, and stylistic analysis. However, a systematic differentiation between poetic and prosaic principles as formative tools of musical dramaturgy remains underexplored.

The purpose of the study. The main purpose is to identify how poetic and prosaic principles interact within musical ballads and influence the form and expression of both vocal and instrumental works.

The scientific novelty. The novelty lies in distinguishing poetic and prosaic modes as not only semantic but also compositional categories that determine the lyrical and epic character of music. The study also reveals how these principles affect meter, rhythm, cadence, phrase symmetry, and dramaturgical pacing.

The methodology. The article applies semantic and hermeneutic analysis, structural-functional methods for formal organization, and comparative methods for analyzing literary and musical correspondences. A systemic approach enables understanding the interaction between music and text.

The results. The paper demonstrates that poetic principles manifest in symmetrical metric structures, clear cadential “rhymes”, and repetitive formulas. Prosaic features, on the contrary, appear in asymmetry, polyrhythms, fragmentation, and declamatory techniques. In vocal ballads by Yuliy Meitus and others, deviations from poetic meter often coincide with dramaturgical peaks, where the music mimics natural speech. Examples include the ballads *Vidvidalo syvu matir* and *Kseniya*, where textual regularity is preserved or purposefully disrupted to enhance dramatic effect.

Conclusions. Musical ballads, particularly in the Ukrainian tradition, represent a hybrid genre where poetic and prosaic devices not only coexist but function as dramaturgical tools. Their dynamic interplay reflects deeper narrative and expressive intentions, suggesting directions for further research into narrative strategies in music.

Keywords: musical ballad, lyric-epic synthesis, poetic principles, prosaic principles, musical dramaturgy, intonational narration, vocal ballad, instrumental ballad, Ukrainian music of the XX century.

Постановка проблеми. Питання взаємодії слова та музики завжди залишалось актуальним у музичній науці: від часів мистецького синкретизму, коли ці елементи існували нероздільно, до періоду розвитку музичної інтонації, що спричинив емансипацію музики від вербальних обмежень. У музикознавстві існує значна кількість праць, присвячених дослідженню як вокальних творів, так і впливу поетичного або розмовного тексту на інструментальні композиції. Особливо гостро це питання постає під час вивчення жанру балади, що має літературне походження та адаптований у музичне мистецтво. Характерною ознакою вербальної балади є поєднання ліричних та епічних елементів, які відповідають поетичним і прозаїчним принципам художнього тексту. Ці особливості суттєво впливають і на музичну реалізацію жанру, визначаючи його характерні особливості та відмінності від інших жанрів (думи, поеми, пісні). Вивчення значення таких елементів у музичній формі сприяє глибшому розумінню як вокальної, так і інструментальної балади в її зв'язку з літературним прототипом, що й зумовлює **актуальність** цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання взаємодії слова та музики тією чи іншою мірою було висвітлено в працях О. Захарчук (2010, 2016), О. Приходько (2014), Н. Беліченко (1992), Горюхіної (1985), Ж.-Ж. Натъє та Дж. Дансбі (2000), М. Антовік (2015), В. Падалко (2023), О. Фрайт (2021).

Жанр музичної балади було досліджено в багатьох працях, серед яких слід означити дисертацію Н. Назарій (2023) та її статті (Сидір, 2021), статтю О. Безбородько (2018). Музичну поетику жанру рок-балади розкрито в дисертації І. Вавшко (2019); вплив вербальних чинників на формування жанру інструментальної балади висвітлено в статтях Хе Веньлі (2018) (на прикладі фортепіанної творчості Ф. Шопена) та О. Марценківської (2018) (на матеріалі музики Б. Лятошинського).

Наукова новизна статті полягає в спробі вперше системно диференціювати поетичні та прозаїчні принципи як змістові та формоутворювальні чинники музичної балади, а також у виявленні способів їх художнього втілення в інструментальних і вокальних творах українських

композиторів. Запропонований підхід дозволяє по-новому осмислити баладу як синтетичний жанр із подвійною літературно-музичною природою.

Мета статті — виявлення специфіки взаємодії ліричних й епічних елементів у жанрі музичної балади шляхом аналізу впливу поетичних та прозаїчних принципів на структуру і художній образ музичного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр балади, що виник у XII ст. в провансальській поезії як форма танцювальної пісні (від прованс. *ballar* — *танцювати*), із часом набув складної структури та багатогранного змісту, мандруючи крізь культури й епохи. У сучасному літературознавстві балада визначається як «ліро-епічний твір фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного» (Нудьга, 1970, с. 8). Саме поєднання трьох родів літератури — лірики, епосу і драми — надає жанру унікальної виразності та багатожанровості.

Баладу визначає *епічний* елемент — сюжетна основа, яка відрізняє її від пісні чи лірики. Її сюжет стислий, зосереджений на ключових моментах, що створює динамічну й емоційну оповідь. *Драматизм* проявляється через конфлікти, контрасти, трагічні події та несподівану розв'язку, надаючи твору експресії. *Ліричність* виявляється в ритмі, строфіці, метафоричності, символічних образах і фантастичних мотивах, що додає баладі психологічної глибини та інтимності.

Таким чином, жанр балади існує на перетині лірики й епосу, доповнюючись драматичними елементами. На структурному та художньо-естетичному рівні ці роди реалізуються через поетичні й прозаїчні принципи організації художньої мови.

Ще в XIX ст. український філолог О. Потебня запропонував концептуальне розмежування поезії та прози, ототожнюючи їх із «живим» (образним) і «забутим» (безобразним) словом відповідно. У його концепції поетичність ґрунтується на наявності образу в слові, що надає мовленню багатозначності, символічності та алегоричності.

Проза, натомість, визначається як мова без образу, «без уявлення», де домінує тавтологічність. Якщо поетичне мислення апелює до асоціацій та

символів, то прозове прагне до однозначності й фактичності. Водночас О. Потебня підкреслює спорідненість мови й мистецтва, вбачаючи в слові ті ж елементи, що й у художньому творі: зміст, внутрішню форму (образ) і зовнішню форму (матеріальне втілення). Таким чином, слово, на його думку, також є мистецтвом — поезією.

Поетична мова має багато спільного з музичною, адже й у музиці існують елементи, що апелюють до організації художнього часу: темп, ритм, розмір, звукова символіка. Ідея О. Потебні про символізм слова знайшла своє продовження в музикознавстві, адже музичний звук так само несе на собі семантичне навантаження, трансляючи «щось більше», ніж власне звук. Харківська музикознавиця Н. Беліченко називає такі смислові елементи «кодами» і пропонує розглядати музичний твір як метафорично-метонімічне висловлювання (Беліченко, 1992). Українська дослідниця Н. Горюхіна також розвиває ідею спорідненості поетичного літературного та музичного тексту. Вона вказує на те, що музична поетика виражається у використанні стилістичних фігур, таких як порівняння, метафори, гіперболи, метонімії, символів, алегорії, паралелізму тощо. Водночас вона проводить чітку межу між «поетикою» та «поетичністю»: «Поетичність — особлива якість мистецтва. Поетика ж — це засіб відокремлення історично обумовленого, жанрово конкретизованого змісту в художній практиці. Тобто поетика структурує поетичність» (Горюхіна, 1985, с. 26).

Відтак, з огляду на образність музичної мови, її здатність до багатозначності та символізму, цілком обґрунтовано можна трактувати музичний текст вокальної або інструментальної балади як поетичний. У такому контексті використання терміна «прозаїчний» у значенні «безобразний» на художньо-естетичному рівні виглядає некоректним.

Натомість інше розуміння поезії та прози проявляється на структурно-композиційному рівні. Саме тут можна простежити взаємодію або домінування ліричних і епічних елементів у жанрі музичної балади. Для точнішого аналізу доцільно розрізняти «поетичний» і «прозаїчний» у семантичному значенні та «віршоподібний» і «прозоподібний» — у структурному. Ці

поняття можна успішно застосовувати до як вокальних, так і інструментальних балад.

Важливу роль у створенні віршоподібного та прозоподібного відіграє метроритмічна організація, що містить дві протилежні тенденції: підкорення ритму метру та звільнення ритму від метра. У музиці, як і в поезії, метроритмічна організація утворюється змінами наголошених та ненаголошених елементів (складів, долей, тривалостей), що можуть бути регулярними й нерегулярними. Метричність і регулярність як прояви симетрії породжують власне *віршоподібність* твору. У музичному творі це виражається в ритмічному малюнку, інтонації, артикуляції, динамічному фразуванні та диханні. «Суперечність метру та ритму в музиці яскравіше висловлено, ніж в поезії, оскільки саме воно створює специфічні властивості музичної інтонації», — зазначає Н. Горюхіна (1985, с. 34).

Якщо сегментація від синтаксису та від віршованого рядка збігаються, — це надає віршу гармонійність, узгодженість, стрункість. Яскравим прикладом такої віршоподібності може слугувати експозиційний розділ Балади ор. 10 С. Борткевича. Початок твору привертає увагу ритмічним нашаровуванням мелодії та акомпанементу: ритмічна модель мелодії — амфібрахий: восьма із затакту, чверть, восьма; ритмічна ж модель акомпанементу — дактиль: чверть, восьма, чверть (Приклад 1). Таким чином, вони компенсують і доповнюють один одного: на стабільний акомпанемент нашаровується дещо «ниюча» мелодія, в основі якої — секундова інтонація *lamento*. Це доповнюється і спрямованістю руху: акомпанемент побудований на висхідних хвилях, а мелодія має низхідний характер руху. У кожній партії наявне дихання — паузи, але це ритмічне нашарування створює єдину безперервну лінію четвертних та восьмих, що в цілому утворює хореїчний ритм. Окрім того, у момент «збігу наголосу» — тобто на першій долі такту — утворюється мелодичний дисонанс — затримання з подальшим розв'язанням на слабкій долі, що ще більше підкреслює метричну рівність. Таким чином, ритм цієї частини підкорений метричній організації, що створює ефект віршування та цілком характерно для початку твору.

U — U (амфібрахій)

Andante cantabile.

Piano. *pp* *dolce*

— U U (дактиль)

Приклад 1. С. Борткевич, Балада оп. 10 (1–5 тт.)

Однак трапляються випадки, коли сегментація за синтаксисом і віршовим рядком вступають у суперечність, що в музиці створює ефект прозоподібності. Яскравий приклад розбіжностей сегментації від синтаксису та від віршованого рядка — *анжамбеман* (перенесення синтаксичного сегмента через рядок). З погляду стилістики, *анжамбеман* підсилює емоційне забарвлення поетичного тексту, додаючи йому динаміки та експресії. У своїй дії він подібний до *ritardando* в музиці, оскільки уповільнює сприйняття фрази, акцентуючи окремі смислові моменти (Wagner, 1930, р. 203; р. 212).

Прикладом *анжамбеману* в інструментальному творі може бути зміщення метричного акценту, як, наприклад, у 5-й варіації Балади оп. 4 М. Вілінського. Тріольний рух восьмих залишається ритмічною основою, відбувається чергування фраз з акцентом на першій восьмій тривалості (сильна доля) та з акцентом на другій восьмій (слабка доля) (Приклад 2).

Схожий прийом використовується і в передкульмінаційній частині Балади оп. 42 С. Борткевича. Напруження наростає до такої межі, коли руйнується відчуття сталої метричної пульсації і хаотична акцентність виходить за рамки тактів (Приклад 3).

Метроритмічна організація віршованого тексту також зумовлює специфічне структурування мовного матеріалу, що виявляється в строфічній побудові та принципах повторності. На відміну від прози, де переважає лінійний (горизонтальний) розвиток, поетичний ритм спирається на

вертикальні зв'язки — тобто на впорядкування та зіставлення рядків, що формує відчуття регулярності й симетрії. Цей поділ на ритмічні одиниці має безпосередню аналогію з музичною ритмічною організацією, зокрема з регулярними симетричними структурами — типовими чотири- або восьми тактовими побудовами. Проте симетрія може проявлятися й у складніших, неквадратних формах, включаючи варіанти перехресного чергування елементів за схемою А В А В.

У цьому контексті важливе місце посідає й римування як складова віршоподібності музичної мови. Каданси, приміром, відіграють не лише формоутворюючу, а й семантичну роль, водночас виконуючи функцію музичних рим. Музикознавці відзначають, що «... питально-відповідні каданси сполучаються і синтаксично, й інтонаційно, як рими, виконуючи не тільки роль “знаків пунктуації” у структурі цілого, але й певну фонічну функцію — створення слухових відчуттів часткової чи повної зупинки звучання, образів очікування, гальмування, прагнення вперед тощо» (Горюхіна, 1985, с. 35). Крім кадансів, носіями рим можуть виступати й інші музичні елементи — «мелодичний зворот, ритмічне угруповання, темброво-фонічна пляма. Нерідко римування веде до створення лейтінтонації» (там само, с. 36).

Яскравим прикладом стрункої, майже віршованої структури може слугувати рефрен Балади оп. 42 С. Борткевича. Він вибудований у формі квадратного подвійного періоду, де кожне



Приклад 2. М. Вілінський, Балада у формі варіацій на українську народну тему, оп. 4 (132–139 тт.)



Приклад 3. С. Борткевич, Балада оп. 42 (163–168 тт.)

чотиритактове речення точно відповідає одному віршованому рядку, формуючи своєрідну музичну строфу за схемою $A B A_1 B_1$. При цьому римування реалізується не лише через симетричне розташування фраз, але й завдяки розімкненим кадансам на домінантовій гармонії, які функціонують як рими наприкінці кожного речення. Такі кадансові зупинки підсилюють ефект очікування та створюють відчуття продовження, сприяючи екстраполяції симетрії сегментів і внутрішньої зв'язності форми.

Окрім кадансів як засобу музичного римування, важливими механізмами організації поетичного музичного висловлювання виступають також секвенції та остинатні структури. Вони забезпечують стабільний синтагматичний зв'язок між елементами, ґрунтуючись на послідовному інерційному русі мотивів чи ритмічних фігур. Принцип повтору та секвенційного розвитку перебуває в основі Балади оп. 42 С. Борткевича. Остинатний тріольний акомпанемент створює ефект «рухомої стабільності»:

цей хвилеподібний рух, попри поліритмічне напруження у співвідношенні з мелодією, зберігає зв'язок із метричною організацією та виконує формотворчу функцію в межах цілісної композиційної будови. Він також формує ефект «баркарольності», що додає до балади образний елемент природи — типову ознаку жанру. Повтор відіграє важливу роль і на рівні форми: рефрен у структурі твору не лише підтримує принцип симетрії та віршованої впорядкованості, а й виконує функцію епічного мотиву, допомагаючи слухачеві впізнавати образ головного героя та стежити за його драматургічною еволюцією.

На відміну від віршованої мови, яка характеризується чіткою регулярністю, ритмічною організованістю та наявністю повторів і рим, *проза* не передбачає сталої метричної впорядкованості. Її ритм вільніший, менш передбачуваний, не залежить від фіксованої довжини рядка чи симетричного членування. У прозі відсутні традиційні елементи віршованої форми — такі як римування або рівномірне розташування пауз (цезур); натомість структурна організація прози зумовлена змістовим розвитком думки та синтаксичною побудовою. Важливою ознакою прозової ритміки є різноманітність та гнучкість ритмічних одиниць, що дозволяє вільно змінювати довжину й інтонаційну структуру фраз.

Подібні до прозових принципи дедалі активніше проникають у музичну мову, що виявляється в переорієнтації з метричної організації на ритмічну виразність. У цьому контексті важливими є прагнення до уникнення квадратної симетрії, відмова від регулярного римування у вигляді типових кадансів, а також звернення до поліметрії, поліритмії та асиметричних структур. Ця тенденція зумовлює зростання ролі внутрішнього розвитку, руху, драматургічної динаміки та процесуальності, що виводить музичну тканину за межі традиційної метричної впорядкованості.

У жанрі інструментальної балади ці прозо-подібні принципи проявляються особливо виразно. Зокрема, у розробкових та кульмінаційних розділах часто спостерігається відмова від квадратності побудов, відсутність регулярних кадансових «рим», активне використання поліметрії й поліритмії, а також чергування симетричних і асиметричних фраз. Такий підхід

посилює ефект дії, руху, драматичного напруження, надаючи перевагу процесуальному розгортанню подій над статичною повторюваністю та структурною замкненістю, властивими віршованій формі.

Принципи віршованої та прозової організації, що реалізуються в інструментальній музиці, набувають особливого значення у вокальному жанрі балади, де музична структура безпосередньо взаємодіє з літературною основою. У вокальній баладі музичні засоби нерідко відображають або навпаки — трансформують віршований текст, адаптуючи його до драматургічної логіки твору. Саме текст, зі своєю строфічністю, ритмікою, інтонаційною будовою, часто визначає характер музичного висловлювання — як у напрямку підтримки віршованої форми, так і в її навмисному руйнуванні.

У вокальній баладі прозоподібні принципи можуть проявлятися через порушення строфічної впорядкованості поетичного тексту за допомогою музичних засобів. Так, у баладі «Відвідало сиву матір» з вокального циклу «Мати» Ю. Мейтуса композитор чергує чіткий акцентний ритм із вільним, наближеним до мовленнєвого. Приміром, віршований розмір сьомої строфи — анапест (два ненаголошених, один наголошений) — у музиці майже не зберігається. Натомість створюється ефект монотонної розмови або навіть нашіптування, що досягається тихою динамікою, остинатним рухом восьмих та застосуванням змінних нерегулярних розмірів ($5/8$, $1/8$, $3/8$, $2/8$) (Приклад 4). Така нерегулярність дозволяє змістово акцентувати певні слова. Наприклад, у рядку *Сім дівчат очікують* літературний наголос падає на слово *дівчат*, однак у музичному варіанті саме слово *сім* опиняється сильній долі та виділяється акордом в акомпанементі, набуваючи символічного, навіть містичного сенсу.

Подібно, у четвертому рядку строфи композитор свідомо змінює неправильний поетичний наголос у слові *сопілочка* (поетичний — *сопіл'очка*), повертаючи наголос до мовної норми — *сопілочка*. Такий підхід формує ефект живої мови, звільненої від умовностей ритмомелодичної схеми, що, у свою чергу, підсилює драматичну виразність твору.

Темпо I ♩ = 80

На сто_лі пи_ро_ ги, ска_тер_ти_ни пі_лоч_ка, сім дівчат о_ жи_
 На сто_лах пи_ро_ ги, а сто_лы_ду_ бо_ вы_е, семь девчат о_ жи_

да_ють, кож_на — як со_ пі_лоч_ка, кож_на — як со_ пі_лоч_ка.
 да_ють, в пляс пой_ти го_ то_вы_е, в пляс пой_ти го_ то_вы_е,

Приклад 4. Ю. Мейтус, балада «Відвідало сиву матір» з вокального циклу «Мати» (47–57 тт.)

Розглянемо ще один приклад — баладу «Ксеня» на вірші А. Малишка. Позначка *All'improvvisata* та педальний органний пункт з форшлагами у фортепіанному вступі створюють враження імпровізованого народного наративу — своєрідної оповіді кобзаря чи лірника.

Цілі строфи тексту звучать на фоні витриманих квінт, що формує ефект оповідної статичності. Хореїчний ритм вірша (двоскладовий з наголою на першому складі) зберігається в мелодії завдяки рівномірному чергуванню восьмих у дводольному ритмі. Відмова від такого ритму могла б наблизити твір до думи — жанру, у якому епічне начало домінує над ліричним. Мейтус, однак, об'єднує віршовану регулярність з інтонаційними моделями живого мовлення. Наприклад, вузький діапазон (у межах квінти), плавний поступовий рух, а також висхідні та низхідні інтонації, що точно передають запитальні й розповідні речення. Перші два рядки вірша — це запитання: *Як любила Ксеня — хто розкаже? Цілувала — хто цілунок вкаже?* І перша, і друга музична фраза завершуються висхідною квартою, що імітує запитальну інтонацію.

Ці музичні завершення функціонують як своєрідні рими — вони узгоджені за інтонаційним контуром і ритмікою, подібно до віршованих римованих рядків. Це цілком відповідає строфічному римуванию літературного тексту балади, де використано суміжне римування (aa bb). Третя та четверта музичні фрази мають висхідне квартове й низхідне квінтове завершення, що відповідає розділовим знакам усередині речення (кома та вставне слово *що ж*) та завершальній крапці наприкінці строфи. Схожі прийоми використано і в другій строфі, де душевні страждання головної героїні протиставляються природним явищам.

Особливої виразності набуває контраст динамічних площин. Найгучніша кульмінація — вигуки юнаків на весіллі — протиставлена найінтимнішому моменту твору: появі змученого сивого запорожця, котрий звертається до Ксені. Цей епізод подано в тихій динаміці, з *parlando*-інтонаціями, тріолями, шістнадцятими, що створюють ефект схвильованої, уривчастої мови. Саме в кульмінаційні моменти порушується струнка віршована ритміка: під час появи

запорожця вокальна мелодія перетворюється на тихий говір, а в момент звернення до Ксені репліки розриваються паузами. Таким чином, кульмінація виходить за межі віршованої структури до інтонаційної природності живої мови.

Висновки. Жанр музичної балади постає як синтетичне утворення, що поєднує лірику, епос і драму. У структурі балади поетичні принципи виявляються через метричну організацію, симетрію, строфічність і римування. Їм протистоять прозаїчні принципи — асиметрія, поліметрія, вільна ритміка, відсутність повторів, тяжіння до мовленнєвої інтонації. У вокальній баладі композитори часто трансформують віршовану структуру, зберігаючи або навмисно руйнуючи її для досягнення драматургічного ефекту. Інструментальні балади також демонструють складне співіснування віршоподібних та прозоподібних побудов, що проявляється в змінах

метроритміки, тематичної розробки, використання секвенцій, кадансів, остинато.

Отже, поетичні та прозаїчні принципи в музиці функціонують не лише як структурні, а й як змістові чинники, формуючи ліро-епічну природу балади. Вивчення цих елементів дозволяє по-новому осмислити жанрову специфіку балади в українській музиці ХХ ст.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з вивченням трансформації балади в новітніх жанрах — рок-баладі, електроакустичних композиціях, музиці до кіно й театру, а також у міжмедійних проєктах, де відбувається взаємодія баладної структури з образами візуального мистецтва й сценічної дії. Окремої уваги потребує розгляд наративних стратегій у сучасних баладах, а також аналіз впливу поетичних та прозаїчних структур на музичну драматургію в постмодерних контекстах.

Список посилань

- Безбородько, О. А. (2018). Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 122, 110–124. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmaw_2018_122_14
- Беліченко, Н. М. (1992). *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Вавшко, І. В. (2019). *Музична поетика рок-балади* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Горюхина, Н. А. (1985). *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Музична Україна.
- Захарчук, О. (2016). Музичний талант Шевченка. *Українська музика*, 3(21), 30–38. <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/474>
- Захарчук, О. С. (2010). Ярема Якубк про втілення Шевченкового слова в музиці Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 39–43. <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/20715>
- Марценківська, О. В. (2018). Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (До проблеми традицій та новаторства). *Київське музикознавство*, (57), 45–59. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.05>
- Назарій, Н. О. (2023). *Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені Миколи Віталійовича Лисенка]. Львівська національна музична академія імені Миколи Віталійовича Лисенка.
- Нудьга, Г. А. (1970). *Українська балада (з теорії та історії жанру)*. Дніпро.
- Потебня, О. (1985). *Естетика і поетика слова*. Мистецтво. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001479>
- Приходько, О. (2014). Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. У *Słowo we współczesnych dyskursach* (с. 463–470). <https://doi.org/10.18778/7969-107-4.41>
- Сидір, Н. (2021). Особливості жанру фортепіанної балади першої третини ХХ століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), 79–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233120](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233120)
- Фрайт, О. В. (2021). *Музично-вербальна еміненність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Хе Венлі (2018). Баладність як музично-мовна модальність в фортепіанній творчості Ф. Шопена. *Музичне мистецтво і культура*, 27(1), 173–183. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/371/737>

- Antovic, M. (2015). Metaphor in Music or Metaphor About Music: A Contribution to the Cooperation of Cognitive Linguistics and Cognitive Musicology. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2566258>
- Nattiez, J.-J., & Dunsby, J. (2000). Linguistic models and the analysis of musical structures. *Rivista italiana di musicologia*, 35(1/2), 379–410.
- Padalko, V. (2023). Genre-Style Diversity of Interpretations of Ukrainian Classics' Poetry in Musical Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 332–336. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277694>
- Wagner, A. (1930). *Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik*. Röhrscheid.

References

- Bezborodko, O. A. (2018). Interaction of compositional and performance means of expression in Borys Lyatoshynsky's Second Sonata-Ballade. *Naukovi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 122, 110–124. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2018_122_14. [In Ukrainian].
- Belichenko, N. M. (1992). *Structural poetics of a musical work (based on the music of contemporary composers of the 1980s)* [Author's abstract of a Candidate of Art Studies thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Vavshko, I. V. (2019). *The musical poetics of the rock ballad* [Candidate of Art Studies thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Horiukhina, N. A. (1985). *Essays on issues of musical style and form*. Muzychna Ukraina. [In Russian].
- Zakharchuk, O. (2016). Shevchenko's musical talent. *Ukrainska muzyka*, 3(21), 30–38. <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/474>. [In Ukrainian].
- Zakharchuk, O. S. (2010). Yarema Yakubiak on the embodiment of Shevchenko's word in the music of Mykola Lysenko and Stanislav Liudkevych. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 1, 39–43. <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/20715>. [In Ukrainian].
- Martsenkivska, O. V. (2018). The genre of the ballad in the music of B. Lyatoshynsky (On the issue of tradition and innovation). *Kyivske muzykoznavstvo*, (57), 45–59. <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.05>. [In Ukrainian].
- Nazarii, N. O. (2023). *The piano ballad in the context of genre evolution* [Doctor of Art Studies thesis, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy]. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. [In Ukrainian].
- Nudha, H. A. (1970). *The Ukrainian ballad (On the theory and history of the genre)*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Potebnia, O. (1985). *Aesthetics and poetics of the word*. Mystetstvo. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001479>. [In Ukrainian].
- Prykhodko, O. (2014). The word in music and music in the word: experiments in contemporary choral music. In *Słowo we współczesnych dyskursach* (pp. 463–470). <https://doi.org/10.18778/7969-107-4.41>. [In Ukrainian].
- Sydir, N. (2021). Features of the piano ballad of the first third of the XX century (based on the works of S. Bortkevych, I. Friedman, B. Lyatoshynsky). *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), 79–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233120](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233120). [In Ukrainian].
- Frait, O. V. (2021). *Musical-verbal eminence in the interpretative discourse of art studies* [Doctor of Art Studies dissertation, National Academy of Culture and Arts Management]. National Academy of Culture and Arts Management. [In Ukrainian].
- He Wenli (2018). Balladness as a musical-verbal modality in Frederick Chopin's piano works. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 27(1), 173–183. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/371/737>. [In Ukrainian].
- Antovic, M. (2015). Metaphor in Music or Metaphor About Music: A Contribution to the Cooperation of Cognitive Linguistics and Cognitive Musicology. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2566258>. [In English].
- Nattiez, J.-J., & Dunsby, J. (2000). Linguistic models and the analysis of musical structures. *Rivista italiana di musicologia*, 35(1/2), 379–410. [In English].
- Padalko, V. (2023). Genre-Style Diversity of Interpretations of Ukrainian Classics' Poetry in Musical Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 332–336. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277694>. [In English].
- Wagner, A. (1930). *Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik*. Röhrscheid. [In English].

O. O. Шапа

аспірант, викладач кафедри теорії музики,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

O. Shara

postgraduate student, lecturer at the Department of Music Theory,
I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts,
Kharkiv, Ukraine

Отримано: 06.10.2025

Прийнято до друку: 20.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.16>
 УДК 78.071.1(477)(092)+792.072.027(477.54)(092):792.9-052

ВНЕСОК ТЕАТРАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРА ІРИНИ ГУБАРЕНКО ДО ВИСТАВ ОЛЕКСАНДРА БІЛЯЦЬКОГО (ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА)

О. Аннічев

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

А. Богданович

Харківський національний університет мистецтв
 імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна
f_theatre@num.kh.ua

O. Annichev

I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-4096-4229>

A. Bohdanovych

I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0009-8020-3249>

О. Є. Аннічев, А. В. Богданович. Внесок театрального композитора Ірини Губаренко до вистав Олександра Біляцького (Харківський театр для дітей та юнацтва)

Істотно доповнено факти співпраці режисерів Харківського театру для дітей та юнацтва з композиторами. На прикладі режисерсько-композиторського тандему Олександра Біляцького — Ірини Губаренко розкрито особливості відображення режисерського задуму драматичної вистави в такому її компоненті, як музична складова. Проаналізовано три композиторські роботи І. Губаренко над виставами вечірнього репертуару першої половини 1990-х рр.: «Вій», «Лісова пісня», «Сон літньої ночі». Встановлено, що підхід композиторки до реалізації поставлених режисером завдань був антиілюстративним. І. Губаренко створювала музичну драматургію вистав драматичного театру, нерідко збагачуючи жанрово-стильову палітру драматичної дії та надаючи їй багатовимірності. З'ясовано, що композиторка І. Губаренко виступила не лише співстановницею О. Біляцького, але й однією з творчих лідерок колективу Харківського театру для дітей та юнацтва 1990-х рр.

Ключові слова: історія українського театру, Харківський театр для дітей та юнацтва, театральна критика, музика у виставі драматичного театру, композитор Ірина Губаренко, режисер Олександр Біляцький.

O. Annichev, A. Bohdanovych. Contribution of theatre composer Iryna Hubarenko to the performances of Oleksandr Biliatskyi (Kharkiv Theatre for Children and Youth)

The relevance of the study. The musical history of the First Kharkiv Theatre for Children, that began to

take shape in 1920 and is associated with the names of prominent composers of that time. The music was written by graduates and composers of the Kharkiv Conservatory — Isaac Dunaievskiy, Lev Yampilskiy, Josip Schillenger, Borys Yanovskiy, Kostiantyn Bohuslavskiy and many others. The most recent period in the musical history of the Kharkiv Theater is associated with the work of Iryna Hubarenko, a composer genetically linked to the musical essence of the dramatic theatre. There is still no separate study of her contribution to theater performances.

The purpose of the study is to clarify the role of I. Hubarenko as a composer-co-author of O. Biliatskyi in the dramatic performances of the evening repertoire of the Kharkiv Theatre for Children and Youth.

The methodology of the study includes methods of analysis and synthesis, comparative, biographical method, method of reconstruction of the performance methods.

The results of the study. A graduate of Kharkiv Institute of Arts, I. Hubarenko lived through a theatrical and musical dynasty: she was the daughter of the “Berezil” actors Roman Cherkashyn and Yuliia Fomina, the daughter of the famous Ukrainian composer Vitalii Hubarenko and Academician of the National Academy of Arts of Ukraine Maryna Cherkashyna-Hubarenko. Over the course of a quarter of a century, Iryna Vitaliivna, who has been serving the theatre, has written original music and selected works by other authors for nearly two dozen performances. She created melodies to the heights of powerful authorship, including many romances based on W. Shakespeare's sonnets. Her uniqueness as a theatre composer meant that she immediately knew the exact genre key before the show. The most diverse music of Iryna Hubarenko sounded in the performances of Oleksandr Biliatskyi, who added significant respect to the sound design of the stage performance. “The Forest

Song” by Lesia Ukrainka had an elegy-extravaganza that combined the light and dark lyricism with the fairy-tale atmosphere of the dramas of Lesia Ukrainka. In her musical interpretation of “Viy” by Marko Kropyvnytskyi, Iryna Hubarenko created a tragic farcical effect, skillfully combining comic and tragic moments. Folk melodies organically complemented the original music, adding color and reinforcing the cultural context of the festival, without disturbing the author’s style. In “A Midsummer Night’s Dream” by W. Shakespeare Iryna turned to romance, which functions as a leitmotif, reinforcing the force of dramatic tension. The artistic effect was achieved through the unity of the top and musical interpretation. The unique combination of text and music created a whole emotional essence of the show, and the melody acted as a leitmotif, uniting the loving, phantasmagorical and comical style of stage acting. In order to combine three genre layers — love drama, farcical scenes and metaphorical moments in the forest — Iryna Hubarenko developed a special approach to musical dramaturgy.

Conclusions. Irina Hubarenko’s music organically interacted with the director’s idea of Oleksandr Biliatskyi, forming a “cut-through action” that supported the dramatic conflicts and emotional development of the characters. In this way, Hubarenko’s work demonstrates the synthetic function of music in dramatic theatre: it acts as a bearer of genre, symbolic and psychological meanings that bury the spirits of the world and protect the artist integrity.

Keywords: *History of Ukrainian theatre, Kharkiv Theatre for Children and Youth, theatre criticism, music in a drama theatre performance, composer Iryna Hubarenko, director Oleksandr Biliatskyi.*

Актуальність теми дослідження. Тема функції музики у виставі драматичного театру не часто стає об’єктом дослідження театрознавців. Водночас у межах дисциплін, що викладаються на театральному факультеті ХНУМ імені І. П. Котляревського, — «Театральна критика», «Аналіз та реконструкція вистави», «Робота режисера з композитором», — вивчаються різноманітні аспекти співпраці театального композитора, режисера, акторів. Сценічні традиції Харківщини, зокрема заснованого тут вперше в республіці театру для дітей, здавна були надзвичайно багатими. Тому поглиблене вивчення, зокрема теми музики до вистав, може уточнити й доповнити корпус як відповідних текстів з історії українського театру, так і науково-методичних матеріалів, за якими навчаються студенти мистецьких ЗВО. Цим і зумовлено актуальність цієї теми.

Постановка проблеми. Видатні композитори писали музику для вистав першого в Україні театру для дітей від самого заснування Театру казки 1920 р. Серед них були випускники й викладачі Харківської консерваторії: Ісаак Дунаєвський, Лев Ямпольський, Йосип Шилленгер, Борис Яновський, Костянтин Богуславський та багато інших. Утім, історія Харківського театру для дітей імені М. Горького обірвалася в післявоєнний період, коли колектив було реєваковано до щойно приєднаного до УРСР Львова.

Після шістнадцятирічної перерви в 1960 р. постав абсолютно новий Харківський ТЮГ (театр юного глядача). До 1966 р. майже щороку Харківський ТЮГ очолював новий завідувач музичної частини. Серед тих, хто пробував свої сили на цій ниві, були талановиті музиканти Георгій Гуменюк, Борис Ячнов і Сергій Грумберг. Період 1966–1979 рр. пов’язаний із творчістю композитора Валентина Іванова, який створював оригінальну музику й добирав музичний матеріал до вистав більшості режисерів.

Згодом його місце посів випускник Харківської консерваторії Борис Кисельов, який активно співпрацював із постановочною групою головного режисера ТЮГу Олександра Біляцького. Результатом їхньої співпраці стало музичне оформлення вистав: «Я зневажаю смерть» З. Сагалова, «РВС» Ю. Жигульського, «Запитай колись у трав...» Я. Стельмаха. Наприкінці 1970-х рр. Б. Кисельов припинив роботу з харківськими театрами, а згодом створював музику до закордонних вистав відомих режисерів-земляків, зокрема Олександра Михайлова (Ізраїль).

За часів «авторського дефіциту» до театру долучився молодий перспективний композитор Олександр Блох. Головний режисер Борис Варакін пропонував йому стати завідувачем музичної частини, проте О. Блох погодився лише на співпрацю як автор музики. Він написав партитури до вистав «Маленька футбольна команда» Ю. Щербака, «Медовий місяць Попелюшки» Г. Полонського та «Біг» М. Булгакова. Перспективну співпрацю перервала трагічна смерть композитора.

У 1990-х рр. режисер Юрій Погребіщенко тісно співпрацював з харківським композитором Ігорем Гайденом. Він створив яскраве музичне оформлення вистав «Крихітка Цахес»

за Е. Т. А. Гофманом і «Обережно, злий лев!» Я. Стельмаха.

Однак найбільш плідний період у театральній музиці Харківського ТЮГу пов'язаний із творчістю Ірини Губаренко (1959–2004) — композитрки, яка генетично успадкувала музичну сутність драматичного театру.

Випускниця Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, вона продовжила театральну-музичну династію: була онукою акторів-«березильців» Романа Черкашина та Юлії Фоміної, донькою відомого українського композитора Віталія Губаренка й доктора мистецтвознавства, академіка Національної академії мистецтв України Марини Черкашиної-Губаренко. Як зазначала в статті про театральну династію Черкашиних-Губаренко Олена Базан, «Ірину та Марину Романівну пов'яже літературний та поетичний дар, Ірину з батьком — композиторський талант, а всіх членів родини Губаренків-Черкашиних разом поєднує велика справжня любов до театру» (Базан, 2022, с. 8).

За чверть століття служіння театру на посаді завідувача музичної частини Харківського театру для дітей та юнацтва Ірина Віталіївна написала оригінальну музику й дібрала твори інших авторів для близько двох десятків вистав. Для багатьох п'єс вона створила мелодії до віршів власного авторства та кілька романсів на сонети В. Шекспіра.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Співпраця режисерів і композиторів в історії Харківського театру для дітей та юнацтва була висвітлена в буклеті до вісімдесятиріччя від його заснування (2000). Творчий шлях і мистецькі здобутки композитрки І. Губаренко та режисера О. Біляцького зафіксовані в енциклопедичних статтях авторства О. Аннічева (2003) та М. Губаренко (2006). Протягом останніх років до постаті й творчості композитрки І. Губаренко неодноразово зверталася в наукових публікаціях одеська дослідниця О. Базан (2022, 2023), чий статті базуються на музикознавчих та культурологічних методах. Озброєна феноменологічним методом, авторка розкриває своєрідність становлення І. Губаренко в мистецько-науковій родині та досліджує її композиторський стиль поза роботою в Театрі для дітей та юнацтва.

Творчість О. Біляцького частково висвітлена в театрознавчих статтях Ю. Коваленко (2013) та І. Кобзар (2021), щоправда, обидві авторки

розглядали лише його виставу «Мина Мазайло» на сцені Харківського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка. З метою розглянути особливості співпраці театрального композитора з акторами були взяті інтерв'ю з провідними митцями Харківського театру для дітей та юнацтва (Двойченкова, 2025; Петровська, 2025). Утім, сегмент аналізу музики І. Губаренко до вистав Харківського театру для дітей та юнацтва все ще розкрито далеко не повно.

Мета статті — з'ясувати роль І. Губаренко як композитрки-співавторки О. Біляцького в здійснених ним драматичних виставах вечірнього репертуару Харківського театру для дітей та юнацтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед театральної музики І. Губаренко в Театрі для дітей та юнацтва кількісно переважали вистави для дітей. Водночас концептуальні пошуки головного режисера театру О. Біляцького повноту вираження знайшли у виставах для юнацької і дорослої аудиторії — вечірньому репертуарі. У нашому дослідженні ми проаналізуємо взаємодію режисера та композитора на прикладах вистав за українською та світовою класикою.

Дослідниця Олена Базан у присвяченій універсальності обдарування І. Губаренко статті констатувала: «Серед спектаклів з музикою Ірини слід відмітити казки для малечі (наприклад “Буратино”, “Чипполліно”, “Дюймовочка”) і більш серйозні спектаклі для юнаків (“Лісова пісня” за твором Лесі Українки, “Козацький монастир” І. Перепілки та інші). Майже в усіх виставах театру звучала музика Ірини Губаренко — це були пісні, балади, романси та увертюри» (Базан, 2023, с. 7).

Її особливість як театрального композитора полягала у вмінні щоразу знаходити точний жанровий ключ до вистави. Найвиразніше музика Ірини Губаренко звучала у виставах Олександра Біляцького, який приділяв значну увагу звуковому оформленню сценічної дії: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Вій» Марка Кропивницького, «Сон літньої ночі» Вільяма Шекспіра.

У музичній інтерпретації вистави «Вій» М. Л. Кропивницького за М. Гоголем (1992) Ірина Губаренко відтворила не жартівливий дух п'єси, а трагіфарсовий вимір повісті. Народні

мелодії органічно доповнювали авторську музику, додаючи колориту й підкреслюючи культурний контекст вистави, при цьому не порушуючи власної стилістики. Гармонія та динамічні контрасти дозволяли музичній драматургії І. Губаренко підкреслити комізм і водночас трагічність подій вистави, створюючи єдиний емоційний простір, де сміх і напруження співіснують у складній, майже романтичній гармонії. Музичний супровід вистави був написаний у кращих традиціях українських класиків М. Лисенка та М. Леонтовича. Водночас у партитурі відчутна індивідуальність авторки: вона майстерно трансформує фольклорні інтонації, надаючи їм нової сценічної енергії. Ритмічні формули, близькі до народних танців, підсилюють комічні епізоди, тоді як протяжні, майже молитовні мелодії створюють атмосферу фатальної невідворотності. Зрештою музика стала не лише тлом для дії, а й драматургічним чинником, який структурував розвиток конфлікту й формував багатшарову емоційну тканину вистави. Саме завдяки такому поєднанню Ірина Губаренко досягла ефекту, коли музика почала діяти як рівноправний учасник театральної події, задаючи темп, тон і психологічний ритм усієї вистави.

У виставі «Лісова пісня» (1993) музичним ключем до режисерського розуміння твору став створений І. Губаренко звукоряд у жанрі елегії-феєрії, що поєднала світло-сумний ліризм із казковою атмосферою драми Лесі Українки. Елегія-феєрія — це умовне жанрове визначення, яке вказує, що музика має елегійний характер та водночас створює феєричну атмосферу — чарівну, казкову, деякою мірою навіть надреальну, що відповідає образності «Лісової пісні». Обраний жанровий термін надзвичайно влучно позначає поетику режисерського задуму Олександра Біляцького, а елегійна тональність музики надавала виставі світло-сумного, щемкого ліризму. Таким чином, феєричність музичних фрагментів відкривала простір для казкової, надреальної атмосфери алегоричної драми. Саме таке поєднання дозволяло музичному супроводу стати не лише фоном, а й рівноправним чинником драматичної дії. Елегійні інтонації формували емоційний ґрунт для глибокого сприйняття трагізму людських і водночас надлюдських почуттів, тоді як феєричні барви музики розкривали

таємничий світ природи й духів. У результаті створювалася особлива художня цілісність, де слово, музика й сценічна дія доповнювали одне одного. Жанрове окреслення «елегія-феєрія» акцентує на подвійності почуттів — ніжності та смутку, мрійливості й тривоги, земного й надземного. Це визначення допомагає не лише зрозуміти режисерський задум, а й окреслити місце музики у виставі як носія символічних підтекстів і засобу поглибленого емоційного впливу на глядача. Сфери природи, людей, язичницьких істот та екології душі — усе це знайшло свій відбиток у музиці. Адже саме музика стає тим універсальним кодом, у якому переплітаються голоси світу. Природа промовляє через дзвінки тембри, легкі оркестрові барви, у яких можна вгледіти шелест листя чи подих вітру. Актори виявляли характерні особливості своїх персонажів-людей через елегійно-пісенний настрій, що наближає сценічну дію до духовної мелодійності, відкриваючи простір для особистісних переживань. Язичницькі істоти у виставі були представлені іншою музичною стихією: ритмічною, архаїчною, з елементами заклинання, що оживлює первісні інтонації та символіку. Нарешті, тема екології душі віднайшла в музиці відбиття через поєднання цих контрастних шарів — ліричного та магічного, земного й космічного. У такій єдності музика Ірини Губаренко постає як віддзеркалення внутрішньої гармонії та водночас конфліктності світу — теми, яку прагнув втілити у виставі режисер. Це і є той синтетичний художній ефект, який дозволяє «Лісовій пісні» виходити за межі побутової драми й перетворюватися на елегію-феєрію — жанр, у якому музика стає мовою природи, людини та душі водночас.

Музика І. Губаренко створювала додатковий настроєвий вимір, який високо цінували актори театру: «Так сталося, — згадує актриса Тетяна Петровська, — що найскладніші й найцікавіші ролі Мавки у «Лісовій пісні» Лесі Українки, Панночки у «Вії» Марка Кропивницького та Єлени у «Сні в літню ніч» мені пощастило зіграти у супроводі чудової музики, створеної спеціально для цих вистав Іриною Губаренко. Вона володіла унікальним даром музичного режисера: відповідно до постановочного задуму Олександра Біляцького, створювала «мелодійну

наскрізну дію», без якої важко було уявити цілісний пластичний малюнок вистави» (Петровська, 2025, с. 1).

У виставі «Сон літньої ночі» (1994) Ірина Віталіївна звернулася до романсу, який, набуваючи функції лейтмотиву, підкреслював справжню силу драматичного напруження. Художній ефект виникав завдяки єдності вірша й музичної інтерпретації. Унікальне поєднання тексту й музики створювало цілісне емоційне драпування вистави, де кожен віршований рядок оживав у звучанні, а мелодія виступала лейтмотивом, що об'єднував любовний, фантазмагорійний і комічний тунелі сценічної дії. Щоб об'єднати три жанрові пласти — любовну драму, фарсові сцени та сцени феєричних мешканців лісу — Ірина Губаренко застосувала особливий підхід до музичної драматургії. Вона створила спільну романтичну інтонаційну стилістику кожного шару, надавши любовній драмі камерної ліричності, фарсу — жвавих ритмів й іронічних відтінків, а метафоричним персонажам лісу — фантастичних, казково-зачаклованих звучань. Лірична простота й одночасна інтонаційна багатоплановість мелодій передавали глибину людських почуттів і чарівність казкового світу, перетворюючи музичний супровід на інтимний відгук на шекспірівський сонет. У такому виборі жанрових рішень виявляється особливе обдарування — створювати не акомпанемент, а власну музичну драматургію, що органічно вплітається в тканину вистави. У цьому криється одна з головних особливостей театрального композитора Ірини Губаренко — вміння обирати жанрову форму, яка не лише озвучує сцену, але розкриває її і органічно вплітається в тканину вистави. Лейтмотиви та гармонійні зв'язки дозволили кожному жанровому акту вистави мати власний голос, водночас утримуючи єдність емоційного й образного обличчя вистави. Саме такий підхід робить музику І. Губаренко драматургічною, а не ілюстративною і відображає її тонке відчуття сцени та поетики драматургічного твору. У такому виборі жанрових рішень виявляється її особливе дарування. Широкої популярності в театральних колах 1990-х рр. набув романс Ірини Губаренко на 154 сонет В. Шекспіра, що

відкривав й завершував виставу Олександра Біляцького.

Ще одну особливість І. Губаренко як театрального композитора відзначила заслужена артистка України Ольга Двойченкова: «Ірина Губаренко була не лише композитором, схильним до режисури. Це була справжня ренесансна особистість, різнобічна й цілісна. Вона мала яскраві лідерські якості та колосальну ерудицію. У співпраці з нею я пропонувала певні ідеї, вона їх сприймала, трансформувала й у підсумку створювала оригінальний результат на перетині музичного й виконавського, у моєму випадку — акторського, мистецтва» (Двойченкова, 2025, с. 2).

Висновки. Музика Ірини Губаренко органічно взаємодіяла з режисерським задумом Олександра Біляцького. Театральна музика не обмежувалася локальною ілюстрацією емоцій персонажів або загального настрою сцени, виступаючи як чинник музичної драматургії вистав за класичними творами українських (М. Кропивницький за М. Гоголем, Леся Українка) та європейських (В. Шекспір) авторів. Музична партитура І. Губаренко формувала «наскрізну дію», що підкреслювала драматичні конфлікти та емоційний розвиток персонажів. Таким чином, її творчість демонструє синтетичну функцію музики в драматичному театрі. Вона виступила носієм жанрових, символічних та психологічних смислів, що поглибили сприйняття вистав і забезпечила її художню цілісність. Усі ці особливості, а також високий ступінь творчої ініціативи, поєднання композиторського фаху з поетичним даром, зробили композиторку більше, ніж завідувачкою музичної частини театру — а саме однією з лідерок творчого процесу в Харківському театрі для дітей та юнацтва 1990-х рр.

Перспективи подальших досліджень. З огляду на те, що Харківському театру для дітей та юнацтва досі не присвячено окремого опублікованого монографічного дослідження, різноманітні аспекти його творчої діяльності потребують всестороннього уточнення й дослідження. Водночас тема співпраці композитора театру з режисером, сценографом, акторами так само заслуговує на подальшу деталізацію та варіативну розробку в театрознавстві.

Список посилань

- Аннічев, О. (2003). Біляцький Олександр Григорович. В *Енциклопедія сучасної України* (Т. 2). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-40988>.
- Базан, О. (2022). Сім'я як джерело натхнення (на прикладі творчих взаємин родини Черкашиних-Губаренків). *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–9. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-1>
- Базан, О. (2023). Універсализм творчої особистості Ірини Губаренко. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–11. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-1>
- Губаренко, М. (2006). Губаренко Ірина. В *Українська музична енциклопедія*. (Т. 1, сс. 548–549). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Двойченкова, О. (2025, Вересень 18). *Інтерв'ю / Інтерв'ю О. Аннічева* [Неопубліковане інтерв'ю]. Архів автора.
- Кобзар, І. (2021). Вистави ХДАУДТ ім. Т. Шевченка 1970–1990-х років за п'єсами М. Куліша як поодинокі спроби самоідентифікації українського театру в часи вагомих суспільних змін. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 22, 19–33. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12177>
- Коваленко, Ю. (2013). «Мина Мазайло» — вистава, яку було заборонено понад півстоліття. *Просценіум*. 1–3, 58–65. <https://proscenium.lnu.edu.ua/mag-archive/2013/1-3-35-37-2013/>
- Петровська, Т. (2025, Вересень 17). *Інтерв'ю / Інтерв'ю О. Аннічева* [Неопубліковане інтерв'ю]. Архів автора.
- Харківський театр для дітей та юнацтва*. (2000). 80–40. ООО ІКО-ПРИНТ.

References

- Annichev, O. (2003). Biliatskyi Oleksandr Hryhorovych. In *Encyclopedia of Modern Ukraine* (Vol. 2). Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-40988>. [In Ukrainian].
- Bazan, O. (2022). The family as a source of inspiration (based on the example of the creative relationship between the Cherkashyn-Hubarenko family). *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–9. [In Ukrainian].
- Bazan, O. (2023). The universalism of the creative personality of Iryna Hubarenko. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–11. [In Ukrainian].
- Hubarenko, M. (2006). Hubarenko Iryna. In *Ukrainian Music Encyclopedia*. (Vol. 1, pp. 548–549). Mykhailo Tadeyovych Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Dvoichenkova, O. (2025, September 18). *Interview / Interview by O. Annichev* [Unpublished interview]. Author's archive. [In Ukrainian].
- Kobzar, I. (2021). Performances by T. Shevchenko Kharkiv State Academy of Design and Arts in the 1970–1990s based on plays by M. Kulish as isolated attempts at self-identification by Ukrainian theatre during a period of significant social change. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznnavstvo*, 22, 19–33. [In Ukrainian].
- Kovalenko, Yu. (2013). Myna Mazailo is a play that was banned for over half a century. *Prostsennium*, 1–3, 58–65. [In Ukrainian].
- Petrovska, T. (2025, September 17). *Interview / Interview by O. Annichev* [Unpublished interview]. Author's archive. [In Ukrainian].
- Kharkiv Theatre for Children and Youth*. 80–40 (2000). ООО ІКО-PRINT. [In Ukrainian].

О. Є. Аннічев

старший викладач, кафедра театрознавства,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

А. В. Богданович

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

О. Annichev

senior lecturer, Department of Theater Studies,
I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts,
Kharkiv, Ukraine

A. Bohdanovych

lecturer, Department of Theater Studies,
I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts,
Kharkiv, Ukraine

Отримано: 29.09.2025

Прийнято до друку: 13.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ВПЛИВ ХУДОЖНІХ РЕМІНІСЦЕНЦІЙ НА ГЛЯДАЧА (НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМУ «ЗАГИБЕЛЬ БОГІВ» ЛУКІНО ВІСКОНТІ)

Т. О. Кожукало

Інститут екранних мистецтв КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ, Україна
koz hukalo1992@gmail.com

T. Kozhukalo

Institute of Screen Arts at I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University
of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0000-6745-4187>

Т. О. Кожукало. Вплив художніх ремінісценцій на глядача (на матеріалі фільму «Загибель богів» Лукіно Вісконті)

Досліджено драматургічні паралелі одного з найвідоміших фільмів Лукіно Вісконті «Загибель богів» із трагедіями «Гамлет» Вільяма Шекспіра та «Цар Едіп» Софокла. Порівняльний аналіз епізодів фільму та сцен класичних трагедій виявляє систему ремінісценцій, за допомогою яких режисер, орієнтуючись на ерудованого глядача, розширює межі осмислення історії зародження нацизму в передвоєнній Німеччині, надаючи їй нових емоційних та філософських вимірів. Проаналізовано, як ремінісценції увиразнюють основну ідею твору, впливають на його композиційну структуру, а також — інструментарій створення атмосфери тривоги, безвиході та неминучої катастрофи. Висновано про доцільність використання неявних відсилок до класичних сюжетів у сучасних кіносценаріях для акцентування суспільно-політичних та соціальних проблем засобами кіномистецтва.

Ключові слова: Лукіно Вісконті, Загибель богів, Гамлет Шекспіра, Цар Едіп Софокла, ремінісценція, драматургія, нацизм і кіно.

T. Kozhukalo. The impact of artistic reminiscences on the viewer (based on the film “The Damned” by Luchino Visconti)

The relevance of this topic is due to the growing interest in the mechanisms of the impact of art on the emotional and psychological state of the viewer, as well as their consciousness. The media, and cinema in particular, seems to be not only a means of entertainment, but also a tool for the formation of the worldview and morality in the modern cultural space. One of the important factors of such impact is artistic reminiscences, which are able to deepen the perception of the work and actualize the cultural and historical experience.

The purpose of this study is to analyze the specifics of the impact of artistic reminiscences on the viewer using the example of Luchino Visconti's film “The Damned”. Particular attention is to be paid to the reminiscences in Visconti's film to the tragedies such as “Hamlet” by

William Shakespeare and “Oedipus Rex” by Sophocles, which enhance the feeling of anxiety, inevitability of doom and moral degradation.

The methodology of this research is based on a comprehensive approach which combines narrative-dramaturgical, comparative, historical-cultural, and biographical types of analysis. In addition, a psychological approach was used as well, which has allowed to trace how the reminiscences affect the emotional and associative levels of the viewer's perception.

The results of the study show that artistic reminiscences in the film by Visconti act as a means of letting the intelligent viewer to feel deep emotional and intellectual impact. They express dramatic tension, moral conflicts, and give historical events a universal sound.

The scientific novelty of this study is in the comprehensive consideration of reminiscences in the film “The Damned” is not only an aesthetic technique, but also an effective tool to have an impact on both the consciousness and subconsciousness of the viewer.

The practical significance of the study is that it provides a possibility to be used by screenwriters in order to purposefully enhance both the emotional and intellectual impact of a cinematic work. The appropriateness of using implicit references to classical plots in film scripts to emphasize both the socio-political and social problems through the means of cinematography cannot be denied.

Conclusions. Reminiscences in Luchino Visconti's film “The Damned” with the classical plays such as “Hamlet” and “Oedipus Rex” serve as one of the key means of both the emotional and conceptual impact on the perception of historical events, as well as the means to emphasize moral dilemmas and contribute to the formation of a critical attitude to the problem of the emergence of Nazism.

Keywords: Luchino Visconti, The Damned, Hamlet, Oedipus Rex, reminiscence, dramaturgy, Nazism and cinema.

Актуальність теми дослідження. Сучасний культурний простір позначений дедалі більшим інтересом до механізмів впливу мистецтва на

емоційно-психологічний стан та свідомість глядача. Медіа і, зокрема, кінематограф постають не лише як засоби розваги, а і як особливо дієвий інструмент формування світоглядних та ціннісних орієнтирів. Одними з важливих чинників такого впливу є художні ремінісценції (від лат. *reminiscentia* — спогад). Вони здатні поглиблювати сприйняття твору, створювати непрямий зв'язок, натяки між епохами, вчинками, художніми прийомами, покликаними актуалізувати неперервність культурно-історичного досвіду.

Кінострічка Л. Вісконті «Загибель богів» (1969) є чудовою ілюстрацією того, як вміле використання ремінісценцій в аудіовізуальному творі здатне поглибити його зміст, створити необхідну атмосферу та викликати в аудиторії емоції, що посилюють усвідомлення передумов появи нацизму. І хоча ця стрічка вийшла на екрани понад півстоліття тому, вона до сьогодні користується популярністю, про що свідчать, зокрема, такі сайти, як IMDb та Letterboxd, де «Загибель богів» має високий рейтинг та велику кількість переглядів.

Постановка проблеми. Емоційний та інтелектуальний впливи на глядача значною мірою формують ремінісценції. У фільмі «Загибель богів» залучено доволі велику кількість прямих та прихованих пов'язаностей (або й відсилок) з іншими творами, що викликають в ерудованого глядача своєрідну послідовність емоційних реакцій та асоціацій. Розуміння механізмів такого впливу вкрай важливе для сучасної кінодраматургії й практичної режисури. Наголошення на проблемі ремінісценцій, виокремлення її дієвих чинників та впливів може значно розширити інструментарій сценаристів і режисерів. Це, своєю чергою, дозволить митцям більш усвідомлено використовувати ремінісценції у творчості.

Мета статті — дослідити особливості впливу художніх ремінісценцій на глядача на матеріалі фільму Л. Вісконті «Загибель богів». Особливу увагу приділено ремінісценціям до трагедій «Гамлет» Вільяма Шекспіра та «Цар Едіп» Софокла, які посилюють відчуття тривоги, неминучості катастрофи та моральної деградації. Відповідно до мети поставлено такі завдання:

1. Виявити конкретні приклади ремінісценцій у фільмі «Загибель богів» Л. Вісконті та дослідити їхнє художнє функціонування.

2. Розкрити роль ремінісценцій у формуванні ідейного та естетичного змісту стрічки, зокрема в контексті історичних подій, що стали її основою.
3. З'ясувати, яким чином ремінісценції впливають на глядацьке сприйняття — як на емоційному, так і на інтелектуальному рівні.
4. Сформулювати висновки щодо значення ремінісценцій у кіномистецтві як засобу поглибленої комунікації між автором і глядачем.

Методологія дослідження. Застосовано комплексний підхід, що поєднує наративно-драматургійний, порівняльний, біографічний та історико-культурний аналіз. Для інтерпретації впливу ремінісценцій на рівні емоцій й асоціацій глядача використано також психологічний підхід як систему знань про психіку та поведінку людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що проблема ремінісценцій доволі широко висвітлена в літературознавстві, театрознавстві, музикознавстві, музеєзнавстві тощо, особливості застосування цього терміна саме в кіномистецтві розглядалися доволі побіжно. Дослідження ремінісценцій в Україні провадили О. Осадча, С. Копилова, Л. Біловус, Т. Клименко.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ремінісценції можна віднайти в архітектурі, літературі, музиці, графіці, живопису. Проте найбільше природа ремінісценцій проявляється в кінематографі як у синтетичному виді мистецтва. Слід також зазначити, що ремінісценції можуть мати найрізноманітніші форми, бути як свідомими (коли автор використовує їх спеціально), так і несвідомими (глядач помічає відсилку на інший твір мистецтва у фільмі, хоча режисер нічого такого не мав на увазі).

Ремінісценцією як засобом максимального впливу на кіноглядача користувалися та користуються багато відомих кінорежисерів: В. Аллен, М. Антоніоні, Б. Бертолуччі, П. Гріневей, К. Долан, Кім Кі Дук, М. Ілленко, М. Монічеллі, Ж. Аурел, Р. Саттуф, К. Тарантіно, Л. Ріфеншталь та ін. Ремінісценції в стрічках цих режисерів проявляються в зорових образах, побудовах мізансцен, рухах камери, сценарній структурі, іменах та характерах персонажів, назвах тощо.

Видатний італійський кінорежисер Л. Вісконті у фільмі «Загибель богів» також використовував цей принцип. Картина спочатку планувалася як сучасна екранізація «Макбета», а в процесі написання сценарію та виробництва ремінісценції поширилися ще на два класичні твори — «Гамлет» Вільяма Шекспіра та «Цар Едіп» Софокла. Вісконті торкається цих трагедій віддалено, не прямо: далеко не кожен глядач, знайомий із цими п'єсами, здатен відразу побачити їхній відблиск у фільмі.

Можна стверджувати, що ремінісценції на «Гамлета» в кінострічці Вісконті — абсолютно свідомі, чітко вивірені та продумані. Дослідник О. Островський (2023), аналізуючи вплив особистої книжкової колекції Вісконті на його творчу діяльність, зазначає, що найбільше на полицях режисера було саме творів Шекспіра. Його п'єси Вісконті також неодноразово ставив у театрі, тож, очевидно, відсилки на Шекспіра у фільмі «Загибель богів» — не випадкові. Кінознавиця О. Мусієнко (2016), досліджуючи трагедію естетизму Л. Вісконті, наголошує на тому, що «творчий інстинкт допомагає Вісконті знайти ті необхідні і разом з тим точні трансформації літературного матеріалу, які роблять його екранне втілення оптимальним» (с. 93), а О. Островський (2024), аналізуючи фільмографію режисера через мультимодальність, акцентує на тому, що «медіум книги трансформується автором у медіум фільму» (с. 162).

Картина розпочинається з того, що голова металургійного концерну, барон Йоахім фон Ессенбек святкує день народження в родинному колі. У цей же час приходить новина про підпал Рейхстагу. З огляду на це, іменинник вирішує призначити свого сина Костянтина, котрий є членом нацистської партії, віцепрезидентом концерну, відправивши у відставку чоловіка своєї племінниці Елізабет, принципового ліберала Герберта Тальмана. Цим вирішує скористатися Фрідріх Брукман, виконавчий директор сталеливарних заводів та водночас громадянський чоловік Софі, доньки Йоахіма. Він, порадившись із коханою, убиває старого барона, підлатувавши все так, щоб головним підозрюваним у злочині виявився Герберт. Уважний та освічений глядач може провести паралель між смертю Йоахіма фон Ессенбека у фільмі Вісконті

та вбивством короля в «Гамлеті» (хоча це і сталося ще до початку п'єси). У такому випадку уже перша подія в стрічці (рішення Фрідріха убити барона) викликає в аудиторії передчуття неминучої катастрофи. Очевидно, що ця ремінісценція впливає на атмосферу та настрої фільму: Вісконті впевнено веде глядача, який розуміє, що перед ним розгортається трагедія, а вона, за законами драматургії, має закінчитися смертю головних героїв.

У Шекспіра основний конфлікт розгортається між протагоністом Гамлетом, головним спадкоємцем престолу, та антагоністом Клавдієм, його рідним дядьком. У Вісконті боротьба триває між Мартіном, онуком Йоахіма фон Ессенбека, власником вирішального пакета акцій металургійного концерну, та коханим чоловіком його матері, Фрідріхом. Глядач, який зчитав попередню ремінісценцію на Шекспіра, вочевидь, очікує, що Мартін, як і Гамлет, благородно протистоятиме злу. Проте режисер вирішує «заплутати» публіку й піти іншим шляхом. Персонаж Мартіна — розбещений, зіпсутий та безвольний молодий чоловік. У цьому випадку ремінісценція працює на контрасті: порівнюючи «Загибель богів» із п'єсою Шекспіра, глядач сподівається побачити хоча і непростого та зніченого, проте благородного героя, але замість нього «зустрічає» справжнього монстра. Це викликає шок, відразу, обурення. Мало того, навіть зовні Мартін геть не схожий на «класичного Гамлета». На цю роль Вісконті запросив талановитого австрійського актора Гельмута Бергера, котрий, як зазначають багато глядачів, має «негативну харизму» й вирізняється амбівалентною сексуальністю з відтінком гламурної естетики. Очевидно, що Гельмут Бергер має інший типаж, відмінний від Л. Олів'є, який зіграв Гамлета у відомій однойменній шекспірівській екранізації 1948 р. Дивлячись на персонажа Мартіна в «Загибелі богів», аудиторія на підсвідомому рівні розуміє, що «із цим Гамлетом щось не так».

Глядачі, які добре знайомі з трагедією Шекспіра й зумили одразу побачити її відблиск у стрічці Вісконті, радше за все, також очікують на сюжетну лінію з Офелією. Однак режисер, користуючись і надалі ремінісценціями на англійського драматурга, продовжує «піднімати градус». Так, Офелія в його історії — це маленька дівчинка-єврейка на ім'я Ліза Келлер,

яка вчинила самогубство після того, як її звабив Мартін. Тут ремінісценція, окрім іншого, грає на універсалізацію образу цього персонажа. Глядач усвідомлює, що Ліза стає жертвою не лише конкретного Мартіна (як у випадку з героїнею трагедії Шекспіра) — схожі «мартіни» діяли в нацистських реаліях і згвалтували дуже багато таких «офелій», більшість з яких, на жаль, було приречено на смерть.

По-своєму вирізняється образ Софі фон Ессенбек — матері Мартіна та громадянської дружини Фрідріха. Цей персонаж — неявна відсилка на шекспірівську Гертруду, і глядач, що уgliedів попередні ремінісценції, має одразу помітити й цю. В образі Софі фон Ессенбек він бачить жінку, яка обрала союз з узурпатором. Проте Вісконті наділив героїню й такими рисами, які в Гертруди або були відсутніми одразу, або залишилися між рядками. Режисер зробив образ Софі радикальним: вона — не слабка жінка, а підступна особа, яка активно й усвідомлено втягується в інтриги та змови.

У Софі фон Ессенбек з Мартіном відбувається інцестуальний зв'язок (син ґвалтує матір). Цей факт відсилає глядача до іншого відомого твору — «Цар Едіп» Софокла. Помітивши цю ремінісценцію, в аудиторії виникає відчуття знайомої трагедійної схеми: зрада матері стає частиною руйнування світу. Виходячи із цього, можна стверджувати, що історія родини Ессенбеків — це не просто сучасна драма, а й варіація архетипів з трагедій. У Софокла Едіп вступає в інцестуальний зв'язок несвідомо, що підкреслює силу долі та приреченість роду: саме неусвідомленість скоєння гріха стає ключем до трагедії. У Вісконті інцестуальна лінія перевернута й радикалізована: по-перше, Мартін знає, що ґвалтує свою матір Софі; по-друге, його брутальний вчинок — не сліпа доля, а свідомо помста, акт насильства, продиктований бажанням принизити кохання (й обранця) матері, знищити її морально; по-третє, інцест тут — симптом руйнації аристократичної моралі, де навіть межі табуованого вже не стримують нікого. Тут Едіпів мотив трансформується з трагедії незнання в трагіфарс цинізму, де дія відбувається не через приреченість, а через розлад особистості і, як наслідок, її виродження. Трагічна сцена з дитячими черевичками, пасмом волосся, шкільним

зошитом Мартіна — ремінісценція античної трагедії: момент, коли мати намагається втримати образ невинної дитини, нарешті усвідомлюючи і, можливо, наприкінці розкаюючись за те, що породила й виховала чудовисько. Проте це її «визнання» веде не до катарсису, а до остаточної руйнації.

Смерть Софі та Фрідріха в «Загибелі богів» також можна потрактувати як ремінісценції до «Гамлета», що не має прямого, буквального відповідника, але цілком вплітається в шекспірівську логіку фіналу, де загибель тиранів та їх співучасників є абсолютно закономірним завершенням трагедії. У «Гамлеті» Клавдій гине у фінальній бійні. Це відплата за його злочини та незаконне захоплення влади. У Вісконті смерть Фрідріха подається як наслідок його інтриг: нацистська машина пожирає навіть своїх відданих союзників. Глядач, що прочитує цю ремінісценцію, відчуває шекспірівську закономірність — узурпатор мусить обов'язково загинути. Щодо Гертруди, то в «Гамлеті» вона гине випадково. Її смерть — акт невинного покарання через слабкість, символ того, що Зло нищить навіть своїх прихильників. Оскільки у Вісконті Софі — така собі «Гертруда-навпаки» (тобто не пасивна жертва, а активна співучасниця злочинів), її смерть символізує крах жіночності й материнськості за її співучасть у виродженні. Глядач, впізнаючи цю ремінісценцію, відчуває, що це знову «законний фінал»: матір, яка обрала сторону зла, мусить поплатитися. Мартін свідомо лишає Софі з Фрідріхом отруту на столику розкішної кімнати, не даючи їм іншого вибору, зачинає їх, нервово чекає: їхня швидка смерть — зовсім не випадковість, а результат морального падіння, позбавленого трагедійної краси. Останній кадр фільму: Мартін холоднокровно, з почуттям виконаного обов'язку, із характерним нацистським жестом — піднятою рукою, споглядає два ще теплих трупи.

Історія смертей у «Загибелі богів» стає ще страшнішою, оскільки зло не зникає із загибеллю Фрідріха та Софі. На відміну від «Гамлета», тут, після фіналу, не виникає «новий порядок»: в образі Фортінбраса натомість залишається Мартін, вироджений спадкоємець, істинне уособлення нацизму, усі злочини якого тільки-но розпочинаються. Можливу підказку саме

такого фіналу знаходимо в історика кіно Р. Дасановські (Dassanowsky, 2018), який зазначає, що соціально-політична ідентичність Лукіно Вісконті сповнена протиріч: він був самосвідомим аристократом, який сповідував також і марксизм, і його «часто звинувачували в тому, що він приваблював саме те, що хотів осудити» (с. 162). У «Загибелі богів» ця авторська амбівалентність проявляється через ремінісценції на Гамлета, які Вісконті переплітає з критикою нацистської ідеології, показуючи одночасно моральний занепад персонажів та осуджуючи їхні вчинки. Та на підсвідомому рівні глядач відчуває, що справжні жахи ще попереду.

Звісно, в аудиторії може виникнути слушне питання: чи має право режисер звертатися до класичних творів, аби передати ідею власної кінокартини, посилити її зміст? Очевидно також, що багатьох глядачів може обурити, що в мерзотнику Мартіні є відблиск Гамлета, одного з найвідоміших трагедійних героїв світу. Кандидатка філологічних наук Г. Дучимінська (2022), аналізуючи традиційний образ Гамлета, зазначає, що «ставши фактом культури, він починає своє життя, яке вже не залежить від задуму автора твору» (с. 446). Отже, використовуючи ремінісценції у своїх роботах, митці жодним чином не ставлять під сумнів ідеї, що висвітлюються в першотворах, із яких взяті неявні відсилки.

Слід зазначити, що Вісконті не обмежується ремінісценціями на Шекспіра та Софокла. Так, на початку «Загибелі богів», Мартін повторює танок М. Дітріх із «Блакитного ангела», перетворюючи витончену еротичну грацію Лоли-Лоли на тривожну пародію. Ця цитата з класичного фільму підкреслює втрату його власної ідентичності, моральне звиродніння, внутрішню порожнечу (на що неприховано й гідко реагує барон Йоахім фон Ессенбек як носій аристократичних чеснот, на іменини якого зібралися всі його близькі, а от обличчя Софі виявляє зачарування від інсценізації її сина). Вісконті ніби підказує глядачу, що Мартін не просто імітує жести, а гротескно демонструє всім присутнім на іменинах початок змін, що призведуть до деградації аристократичної родини, яка, щоб утримати бізнес, вимушена буде корумпуватися з новою владою. Водночас Мартін символічно стверджує свою остаточну готовність увійти у світ цинізму, розбещеності, нацизму.

Наостанок зауважимо, що й назва фільму «Загибель богів» є прямою відсилкою на відому однойменну оперу Р. Вагнера. У Вісконті зображено розпад старого світу, що руйнується під тягарем корупції. У Вагнера — падіння богів — метафора кінця обману, зради, тиранії, і початок світу, у якому справжня любов має силу перемогти жадобу влади й повернення до природної гармонії, до світу людей.

Наукова новизна розвідки полягає в комплексному розгляді ремінісценцій у фільмі «Загибель богів» не лише як естетичного прийому, а і як дієвого інструменту впливу на свідомість та підсвідомість глядача. Попри те, що метод ремінісценції використовується в багатьох мистецьких творах, цей прийом у контексті кіно розглядається доволі рідко.

Висновки. Ремінісценція — асоціативне нагадування про певні факти, події, явища, характерні минулих років, що дивовижно повторюються в новому часі. Ремінісценції спонукають глядача не забувати історію та культуру, враховувати уроки та досвід не лише своєї країни, а й світу. Метод ремінісценції дозволяє режисерові виразніше й переконливіше донести до свого глядача головну думку (наскрізну ідею) фільму.

Ремінісценції в картині «Загибель богів» з п'єсами «Гамлет» та «Цар Едіп» виступають одним із ключових засобів драматургії, покликані для емоційного та концептуального впливу на глядача з метою поглибленого емоційного сприйняття історичних подій. Ці ремінісценції акцентують моральні дилеми й сприяють формуванню критичного ставлення до проблеми зародження фашизму.

За допомогою ремінісценцій кінематографічний твір можна зробити значно динамічнішим і більш насиченим. Уважається, що ефект ремінісценції буде досягнуто тоді, коли глядач помічає задуману автором аналогію. Саме тому, використовуючи ремінісценцію, режисерові слід розуміти, на яку аудиторію він розраховує. Минулими поколіннями було накопичено велетенський культурний спадок, до якого автори звертаються дедалі частіше й частіше, про що свідчать сьогодні численні мистецькі твори, майже повністю пронизані відсилками на світові шедеври (при цьому не варто їх плутати із плагіатом).

Ремінісценція орієнтована на досвід (пам'ять) кіноглядача та його асоціативне мислення. Інколи буває доволі складно встановити певну межу між несвідомою та навмисною ремінісценціями автора на певний твір (персонаж, образ, цитату, сцену тощо). Важливо усвідомлювати, що художній досвід авторів минулого, освоєний кожним конкретним митцем, так чи інакше впливає на його творчість (що і сталося з Л. Вісконті).

Більша частина ремінісценцій цілком свідомо вводиться режисером у кінематографічний твір. Проте цей творчий процес може бути й інтуїтивним, несвідомим. Тобто, режисер підсвідомо

вкладає у свою роботу те, що ним було колись пізнано, але забуто. Ремінісценція в цьому випадку матиме неявний характер, у чому проявляється і її своєрідна унікальність.

Перспективи подальших досліджень. Додільно розширити аналіз ремінісценцій в інших фільмах Л. Вісконті, щоб простежити закономірності використання ним відсилок у різних періодах творчості. А для виявлення універсальних та специфічних законів сприйняття прихованих образів варто розглянути порівняльний вплив на драматургію фільмів міфологій різних культур.

Список посилань

- Дучимінська (Горенок), Г. Ю. (2022) Традиційний образ Гамлета: різні аспекти інтерпретації. *Інноваційний шлях розвитку сучасних філологічних наук в Україні та країнах ЄС* (с. 435–461). <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-17>
- Мусієнко, О. (2016). Лукіно Вісконті: Трагедія естетизму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (19), 90–97. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_19_14
- Островський, О. (2023). Приватна бібліотека Лукіно Вісконті як шлях до розуміння творчої біографії митця. *Вісник: Українські культурологічні студії*, 2(13), 43–47. [https://doi.org/10.17721/ucs.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/ucs.2023.2(13).08)
- Островський, О. (2024). Мультиmodalність як спосіб аналізу фільмографії Лукіно Вісконті. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 157–164. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>
- Dassanowsky, R. (2018). Critical (self-)reflections in the elusive other: The image of the Austrian in the films of Visconti, Fellini and Cavani. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 6(2), 159–177. https://doi.org/10.1386/jicms.6.2.159_1

References

- Duchyminska (Horenok), H. Yu. (2022) The traditional image of Hamlet: various aspects of interpretation. *Innovative path of development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries* (pp. 435–461). <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-17> [In Ukrainian].
- Musiienko, O. (2016). Luchino Visconti: The Tragedy of Aestheticism. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (19), 90–97. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_19_14 [In Ukrainian].
- Ostrovskiy, O. (2023). Luchino Visconti's private library as a way to understand the artist's creative biography. *Visnyk: Ukrainski kulturolohični studii*, 2(13), 43–47. [https://doi.org/10.17721/ucs.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/ucs.2023.2(13).08) [In Ukrainian].
- Ostrovskiy, O. (2024). Multimodality as a way of analyzing Luchino Visconti's filmography. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 157–164. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22> [In Ukrainian].
- Dassanowsky, R. (2018). Critical (self-)reflections in the elusive other: The image of the Austrian in the films of Visconti, Fellini and Cavani. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 6(2), 159–177. https://doi.org/10.1386/jicms.6.2.159_1 [In English].

Т. О. Кожукало

аспірантка, викладачка кафедри режисури та драматургії кіно та телебачення, Інститут екранних мистецтв КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

T. Kozhukalo

postgraduate student, lecturer at the Department of Film and Television Directing and Dramaturgy, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

Отримано: 14.09.2025

Прийнято до друку: 14.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: НАРАТИВНИЙ ПОРЯДОК

А. С. Супрун-Живодрова

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна
izumka95@gmail.com

A. Suprun-Zhyvdrova

M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the
National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1633-6417>

А. С. Супрун-Живодрова. Особливості часопросторової організації українського аудіовізуального мистецтва періоду незалежності: наративний порядок

У статті проаналізовано особливості часопросторової організації українського аудіовізуального наративу доби Незалежності. Розмежовано поняття «історії» (дієгезису) як послідовності подій і «сюжету» як драматургічної та темпоральної структури твору. Визначено основні часові категорії наративу й класифіковано їх. Розглянуто роль невербальних засобів — монтажу, звуку, кольору — у позначенні часових переходів. Установлено, що для українського аудіовізуального мистецтва характерна лінійна структура з флешбеками, пов'язаними з теперішнім, тоді як пролепси трапляються переважно у фантастичних творах. Уперше здійснено системний аналіз часової організації українського аудіовізуального наративу з позицій сучасної наратології, запропоновано типологію часових зсувів і засобів їхнього вираження, що виявляє зв'язок між структурою оповіді та національно-культурними особливостями кінематографу.

Ключові слова: аудіовізуальний наратив, український кінематограф, наративний порядок, флешбек, аналепсис, пролепсис, флешфорвард, силепсис, історія, сюжет.

A. Suprun-Zhyvdrova. Peculiarities of the spatio-temporal organization of Ukrainian audiovisual art during the period of independence: narrative order

Temporal organization is one of the fundamental dimensions of cinematic narration, defining how events are ordered, perceived, and emotionally experienced by the viewer. This study examines the varieties of narrative order in storytelling and the specific features of temporal organization in Ukrainian audiovisual narratives of the independence period, focusing on the distinction between “story” (diegesis) and “plot” as a spatio-temporal and dramaturgical structure.

The purpose of the article is to identify and classify the principal temporal mechanisms of Ukrainian audiovisual narratives and to analyze how they function in constructing meaning within cinematic time and space. The study applies narratological analysis, viewing the audiovisual work as a structured text with its own internal temporality, and systemic and art studies methods, which allow considering the film as an integral artistic whole.

The methodological framework combines classical narratology (G. Genette, S. Chatman, D. Bordwell) with postclassical and cognitive approaches (M.-L. Ryan, M. Fludernik, D. Herman), enabling analysis of temporal structures as formal and perceptual phenomena. The structural-semiotic method is applied to study the organization of narrative time through order, duration, and frequency of events, while the comparative-historical and art studies methods situate Ukrainian audiovisual narratives within broader European and post-Soviet cultural contexts, interpreting film as a unified artistic and communicative whole.

The results. The research identifies the key temporal narrative categories — present tense of the story, analepsis, prolepsis, flashback, flashforward, and syllepsis — and classifies them as diegetic and non-diegetic, verbal and non-verbal. The study further analyzes the role of non-verbal means such as editing, sound, color, lighting, camera angle, subtitles, and graphic inserts in marking temporal transitions. The findings demonstrate that Ukrainian audiovisual art of the independence period predominantly employs a linear plot structure with flashbacks connected to the story's present, while prolepses and future-oriented temporal shifts are largely absent or marginal, appearing mainly in certain works of the science fiction genre.

The scientific novelty. The article presents the first systematic narratological analysis of the temporal organization of Ukrainian audiovisual narrative, introducing a typology of temporal shifts and expressive techniques that reveal the connection between narrative temporality and Ukrainian national identity.

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

Conclusions. Contemporary Ukrainian audiovisual narratives mostly rely on linear storytelling and the present tense of narration, which often extends into the past through flashbacks. Traumatic historical experiences generate anisochronies that serve as a tool for reinterpreting collective memory and reconfiguring cultural meanings within the national context.

Keywords: *audiovisual narrative, Ukrainian cinema, narrative order, flashback, analepsis, prolepsis, flashforward, syllepsis, story, plot.*

Актуальність теми дослідження. Категорія часу і простору є однією з фундаментальних у філософії, культурології та мистецтвознавстві, оскільки саме вона визначає специфіку організації художнього твору та особливості людського досвіду. У ХХ ст. осмислення темпоральності набуло нових вимірів: у фізиці (А. Ейнштейн), філософії (М. Гайдеггер, П. Ріквор), літературознавстві (М. Бахтін, Ж. Женетт) час постає як багатошарова й нелінійна структура, тісно пов'язана з простором і здатна вивчати дійсність як феномен. У цьому контексті дослідження українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності набуває особливого значення, оскільки саме в цей період наративні стратегії стали важливим інструментом переосмислення колективної пам'яті, історичних травм і процесу національної ідентифікації. Час у кіно постає не лише художньою категорією, а й соціокультурною: він відображає досвід репресій, воєн, постколоніального стану та водночас структурує сучасне відчуття реальності. Увага до того, як українські митці працюють із темпоральними розривами, чи тяжіють до лінійного викладу подій, чи експериментують із нелінійними формами, дозволяє зрозуміти, яким чином кінематограф стає простором формування колективної свідомості. Актуальність дослідження українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності визначається тим, що саме в цей період наративні структури стали інструментом осмислення колективної пам'яті, історичних травм і процесу формування національної ідентичності.

Постановка проблеми. У сучасному українському кінематографі спостерігається активне переосмислення наративних стратегій, зумовлене як суспільно-історичними трансформаціями, так і розвитком аудіовізуальних засобів. Попри

значну кількість досліджень, присвячених тематиці, жанровим особливостям та естетичним пошукам українського кіно, питання часової організації та наративного порядку залишаються майже неопрацьованими. В українському мистецтвознавчому дискурсі бракує системних праць з опором на посткласичний наратологічний дискурс, які розглядали б часові структури оповіді, як аналепсис, пролепсис, флешбек, флешфорвард, силепсис, у контексті аудіовізуального мистецтва. Проблема ускладнюється тим, що часові зсуви в аудіовізуальному тексті нерідко виражаються невербальними засобами (монтажем, кольором, світлом, звуком, ракурсом, титрами), що потребує міждисциплінарного підходу до аналізу. Відсутність комплексного наратологічного осмислення часопросторової організації українського аудіовізуального наративу періоду Незалежності створює наукову прогалину, заповнення якої є необхідним для розуміння еволюції національної моделі оповіді та механізмів формування історичної пам'яті у візуальній культурі.

Мета статті — виконати дослідження наративного порядку й темпоральної динаміки українського аудіовізуального мистецтва періоду Незалежності, зосереджуючись на функціях часових зміщень. Особлива увага приділяється кореляції темпоральних прийомів із процесами відтворення культурної пам'яті та окреслення національної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема часу та простору в мистецтві має широку теоретичну традицію, що ґрунтується на працях зарубіжних дослідників Ж. Женетта, Ц. Тодорова, С. Шмітта, Д. Бордвелла, К. Томпсона, Р. Барта, А. Базена, Ж. Дельоза, М. Бахтіна та інших вчених, які заклали методологічні засади сучасної наратології й кінознавства. Їхні концепції дозволяють розглядати час не лише як послідовність подій, а й як складну структурну категорію, що визначає драматургію, ритм та сприйняття твору. В українському гуманітарному дискурсі ця проблематика розвивалася переважно в межах літературознавства та культурології. У галузі кінознавства дослідження аудіовізуальної темпоральності торкалися питань особливостей хронотопу, культурної

пам'яті та національної ідентичності крізь призму минулого. Таким чином, Л. Брюховецька аналізує проблеми ідентичності та історичної пам'яті у вітчизняному кінематографі, С. Тримбач розглядає еволюцію українського кіно в контексті історичних трансформацій і суспільних зрушень. Особливе значення має монографія І. Зубавіної «Час і простір у кінематографі» (2008), у якій проведено системний аналіз функціонування хронотопу в кіно.

Водночас більшість досліджень, що стосуються аудіовізуальних творів, зосереджені на окремих аспектах часової організації, переважно на загальнотеоретичних положеннях або на аналізі окремих стрічок. Це обмежує можливість сформувати комплексне уявлення про часові стратегії в аудіовізуальному мистецтві. Попри наявність значного наукового доробку, темпоральна організація аудіовізуального наративу досліджувалася фрагментарно й залишалася поза системним підходом. Недостатньо вивченими є такі питання, як використання темпоральних зсувів (аналепсису, пролепсису, флешбеків, флешфорвардів, силепсису) у поєднанні з невербальними засобами маркування часу, зокрема монтажем, кольором, світлом, звуком, графічними вставками. Саме ці аспекти становлять основу запропонованого дослідження, яке фокусується на виявленні специфіки часової організації українського кінематографу періоду Незалежності та простеженні її зв'язку з процесами культурної пам'яті й формуванням національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. В аудіовізуальному мистецтві час постає в чотирьох формах: минулій, теперішній, майбутній та можливій. Водночас у межах аудіовізуального наративу він реалізується на різних рівнях, кожен з яких має власні принципи організації: дієгетичному (час всередині історії), сюжетному (послідовність і структура подій), наративному (спосіб їхнього розгортання) та рецептивно-му (переживання часу глядачем). Для того щоб аналізувати формування часу на кожному із цих рівнів, необхідно звернутися до базового розмежування понять «фабула» (історія) та «сюжет». У XX ст. напрям формалізму в літературі та мистецтві виокремив час фабули (або історії)

як лінійне розгортанням сукупності всіх подій внутрішнього світу історії в їх хронологічному порядку (Chatman, 1990). Натомість сюжет упорядковує цей часопростір у такий спосіб, який сприятиме розкриттю ідеї твору, утворюватиме драматургію тощо. Якщо час історії є умовно безкінечним і лінійним, то час сюжету обмежується певним відрізком цієї історії та вміщується в хронометраж твору. Сюжетний час оперує різними темпоральними зсувами — флешбеком, флешфорвардом, аналепсисом, пролепсисом, силепсисом, які створюють багатовимірність часу та визначають емоційне й когнітивне сприйняття глядача (Genette, 1980).

Уперше системне теоретичне обґрунтування та сформовану типологію часових характеристик наративу запропонував Ж. Женетт. У своєму дослідженні темпорального виміру оповіді він виокремив три основні компоненти: порядок подій, тривалість (наративну швидкість) та частотність (Genette, 1980, р. 23). Розглянемо детальніше наративну послідовність подій, що надає змогу відрізнити хронологічні (лінійні) та відхилені від часової прямої (нелінійні) моделі оповіді. Женетт використовує термін «анахронія» для позначення будь-якої розбіжності між порядком подій у фабулі та їхнім розміщенням у нарації. Лінійний наратив передбачає відтворення подій у природному часовому порядку, коли хронологія історії збігається з її розповіддю (Genette, 1980, р. 35), натомість анахронія (від грец. *anachronos* — «поза часом», «всупереч часові») створює розрив між послідовністю фабули та формою її наративного викладу (Рис. 1).

Розподіл подій на минуле та майбутнє зазвичай не викликає суттєвих труднощів, натомість визначення «теперішнього часу історії» залишається проблематичним. У науковому дискурсі ця категорія досліджена недостатньо, хоча саме нечіткість її визначення ускладнює аналіз анахроній, оскільки будь-які темпоральні зсуви, зокрема аналепсис і пролепсис, завжди співвідносяться з теперішнім моментом наративу. Власне, ця часова категорія є однією з найскладніших для вивчення не лише в наратології, а й у філософії, фізиці, психології та інших дисциплінах (Nelson & Spence, 2020, р. 230). Попри те, що окремі концепції часу, розроблені у філософських і

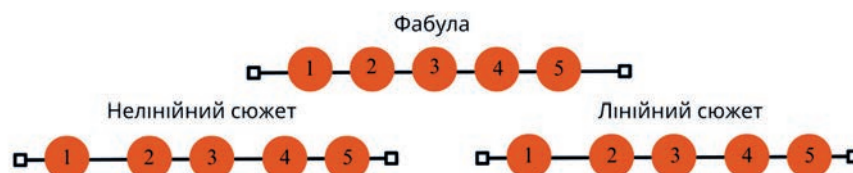


Рис. 1. Лінійні та нелінійні сюжети. Джерело: розроблено автором.

фізичних теоріях, можуть бути продуктивно застосовані до аналізу наративу, основуючись на здобутках культурології та кінознавчих досліджень, все ж можна висунути обґрунтовані припущення щодо функціонування категорії «теперішнього часу» в аудіовізуальному наративі.

Як і будь-який інший часовий зсув, категорія теперішнього часу може реалізовуватися за допомогою вербальних і невербальних, а також дієгетичних і недієгетичних засобів. У наративі теперішній час позначається через систему специфічних маркерів, що дозволяють глядачеві відрізняти актуальну сюжетну площину від ретроспективних або проспективних вставок. До вербальних маркерів належать діалоги персонажів, які створюють ефект безпосередньої присутності, характеристика голосу — інтонація, тембр, емоційне забарвлення та ритм мовлення. Значною мірою цю функцію виконує також закадровий коментар, коли він обмежується межами теперішнього часу історії. Додатково використовуються недієгетичні титри з поясненнями, датами або позначенням місця дії, що конкретизують момент події та допомагають глядачеві орієнтуватися в часовій координаті.

Невербальні маркери теперішнього часу в аудіовізуальному наративі виявляють значно більшу різноманітність. До них належать колірна палітра, яка виділяє актуальні події за допомогою нейтральних тонів, на відміну від сепії чи чорно-білої стилізації, що позначають минуле, а також світлове рішення: натуральне освітлення зазвичай сигналізує про «теперішнє», тоді як приглушене або контрастне світло відсилає до інших часових площин. Важливу роль відіграють монтажні переходи — склейки, затемнення чи спалахи, які маркують межі часових зсувів, а також зовнішній вигляд персонажів (одяг, грим, вік) і просторове оточення з реквізитом, що закріплюють відчуття «актуального моменту» дії.

Це може бути використання автомобілів певної епохи, одягу, телефонів та інших гаджетів. Важливим орієнтиром є пропорційна домінанта сцен: якщо більша частина фільму розгортається в часовому відрізку, позначеному згаданими засобами, глядач сприймає його як «теперішній час» оповіді, доки не з'являються аналепси (зсуви в минуле) або пролепси (проекції в майбутнє). Слід зауважити, що орієнтація глядача в загальних часових межах твору формується поступово, здебільшого після експозиції, у процесі розгортання основної сюжетної лінії (Nelson & Spence, 2020). Саме на цьому етапі визначається наративна точка відліку, щодо якої конструюються всі подальші часові зсуви.

У сучасному наративному аналізі ключовими формами анахронії виступають аналепсис та пролепсис, які дозволяють порушувати хронологічну послідовність подій теперішнього часу для психологічного розкриття персонажів, створення мотивів та лейтмотивів. Як відзначають Д. Бордвелл і К. Томпсон у праці «Мистецтво кіно» (2019), основуючись на концепції темпоральної організації наративу Ж. Женетта, часова структура оповіді надає змогу по-новому інтерпретувати події фабули, маніпулюючи сприйняттям причинності та послідовності (Bordwell & Thompson, 2019, p. 80). Аналепсис передбачає переміщення наративу в минуле в результаті введення ретроспективних епізодів, що пояснюють мотиви героїв або розкривають причинно-наслідкові зв'язки між подіями. У кінематографі цей прийом часто реалізується у формі «флешбеку», який тимчасово перериває хронологію основного сюжету, надаючи глядачеві додатковий контекст і сприяючи глибшому розумінню внутрішнього стану персонажів (Миславський, 2024, с. 203). Пролепсис, навпаки, являє собою наративне випередження, яке переносить глядача в майбутнє, демонструючи

події, що ще не відбулися в межах поточно-го оповідування. У практиці аудіовізуального мистецтва пролепсис часто реалізується через «флешфорвард», який не лише прогнозує розвиток подій, а й створює драматичне напруження, формує передчуття та дозволяє митцям маніпулювати очікуваннями глядача (Миславський, 2024, с. 205). Обидва типи хронологічних зсувів можуть співвідноситися з «теперішнім» моментом історії або функціонувати автономно, відіграючи роль структурних елементів нелінійного наративу (Рис. 2).

У наративі флешбеки, що пов'язані з теперішнім часом історії, умовно поділяються на обмежені, експозиційні та онейричні. Обмежений флешбек активується певним тригером — предметом, звуком, ситуацією або локацією, що відтворює спогад із варіаціями. Експозиційний флешбек реалізується через усвідомлене вербалізоване пригадування персонажем минулої події, звернене до іншого героя або безпосередньо до глядача. Онейричний флешбек виникає в межах сновидіння, реконструюючи минулі події (Planes et al., 2022, р. 95–97). Дослідження Пленса (2022) показує, що в серіалах платформи “Netflix” найчастіше використовується обмежений флешбек (там само, с. 101), повторна поява якого пов'язана з відтворенням об'єкта, простору чи сенсорного стимулу, що активував первісну подію. Флешбеки виступають ключовим наративним прийомом у багатосерійних фільмах і серіалах, де вони нагадують глядачеві про події попередніх епізодів, оновлюють інформацію, підкреслюють значущість ключових подій, мотивів персонажів та причинно-наслідкових зв'язків, особливо в серіалах із горизонтальною структурою наративу. Повторення подій формує повторювальний наратив, проте надмірне використання флешбеків може призводити до

клішованості, що особливо помітно в мелодрамах та детективах. Додатково на сприйняття сцен впливають музика та темп оповіді.

У сучасному українському кінематографі флешбек виступає багатофункціональним наративним прийомом, виконуючи різні завдання залежно від драматургічного контексту та емоційної тональності сцени. У фільмі «Хайтарма» (реж. Ахтем Сеїтаблаєв, 2013) ретроспективні епізоди розкривають передісторію майора Кротова та стимулюють його внутрішню трансформацію, зокрема через спогади про порятунок родини головним героєм Амет-Ханом Султаном, формуючи емоційний контрапункт до основного сюжету. Подібна функція простежується в стрічці «Інший Франко» (реж. І. Висневський, 2021), де герой повертається до молодості та участі в «Пласті», що пояснює формування ключових стосунків і мотивів антагоніста, зумовлених ревностями й поразкою. Ретроспективні зсуви іноді складно однозначно класифікувати як суб'єктивні спогади або об'єктивні аналепсиси. У фільмі «Люксембург Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2023) після показу дорослого Миколи глядач бачить його дитинство, позначене дієгетичними та недієгетичними маркерами: вікова схожість персонажа та органічний перехід у спогади як дієгетичні, титри з датою і місцем, змінена кольорова гама, зернистість кадрів та стоп-кадри — як недієгетичні. Закадровий голос героя виконує рефлексивну функцію і водночас звертається до глядача, формуючи недієгетичний компонент. Такий часовий зсув радше створює нелінійну структуру оповіді, ніж відтворює суб'єктивний спогад персонажа. Аналепсис, не пов'язаний із теперішнім часом історії, порушує хронологічний порядок подій і використовується для розкриття деталей та формування логіки наративу. У телевізійних серіалах ця техніка



Рис. 2. Часова вісь аудіовізуального наративу. Джерело: розроблено автором.

особливо ефективна в жанрі детективу, наприклад у «К.О.Д.» (реж. Є. Хоменко, С. Кримський, 2024–2025), «Водна поліція» (реж. А. Щербаков, С. Кримський, 2022–2023) та «Пес» (реж. М. Каптан, І. Забара, 2015–2021), де аналепсис зазвичай з'являється наприкінці серії, уточнюючи або переосмислюючи попередні події та відкриваючи істину для глядача.

В українському ігровому кіно періоду Незалежності аналепсис як окрема одиниця часової структури використовується рідше, ніж флешбек, що пояснюється жанровими пріоритетами національного кіновиробництва та переважанням лінійної структури оповіді. Утім, останніми роками цей прийом набуває більшого поширення. Прикладом є фільм «Сторонній» (реж. Д. Томашпольський, 2019), у якому події подаються нелінійно через численні аналепси, формуючи складну псевдоповторювальну структуру та розмиваючи межі між теперішнім, минулим і можливим, створюючи своєрідний «часовий лабіринт». Інший цікавий випадок — стрічка «Божевільні» (реж. Д. Тарасов, 2024), де події недавнього минулого й теперішнього розгортаються паралельно та сходяться приблизно на 20-й хвилині. На відміну від більшості фільмів, де минуле позначається датами або візуальними підказками, у «Божевільних» маркується теперішній час, що створює ефект руху в майбутнє, породжуючи тимчасову дезорієнтацію глядача та підсилюючи інтригу, адже на початку стрічки не одразу зрозуміло, які події належать до теперішнього, а які — до минулого.

Минуле, представлене через флешбеки або аналепси, за Ж. Женеттом, застосовується в аудіовізуальному мистецтві значно частіше, ніж переміщення у майбутнє — флешфорварди або пролепси. Темпоральні зміни в нелінійній нарації здебільшого пояснюють теперішнє або вказують на причини подій у ньому. Флешбеки застосовуються в усіх жанрах ігрового кіно, веб- та телесеріалів, тоді як документальне кіно часто звертається до минулого через архівні кадри або хронологічно нестандартне впорядкування матеріалу. Часопростір майбутнього в наративі має специфічні умови для виникнення та підтримки внутрішньої логіки твору, тому флешфорвард застосовується значно рідше.

Його появу можуть зумовлювати надприродні здібності персонажів, періодичне «зазирання» в майбутнє як сюжетна основа, жанрово-тематичні особливості (фантастика, трилери, фільми жахів, фентезі), а також присутність всезнаючого наратора, здатного оповідати про події, що ще не відбулися. Одним із прикладів складного часового переміщення в майбутнє є гротескна стрічка «Екстрасенс» (реж. Г. Глаголев, 1992), яку наразі віднесли б радше до напрямку треш-муві. Флешфорвард у кіно та серіалах може проявлятися не лише через зображення, а й через слово — у вигляді передбачень, припущень чи пророцтв, які згодом реалізуються в сюжеті. Такий прийом створює відчуття наративного передзнання, коли озвучене майбутнє поступово стає дійсністю, як у серіалах «Сліпа» (реж. О. Суржа, 2020 — дотепер) та «Знахар» (реж. А. Ігнатуша, 2023), де герої з надприродним даром яснобачення вербалізують прийдешні події, перетворюючись на міфологізованих пророків та формуючи особливу драматургію «екранного передчуття».

Флешфорвард, що з'являється з теперішнього моменту оповіді, набуває статусу майбутнього лише тоді, коли передбачене уявлення підтверджується розвитком сюжету й повертається у формі реального «тепер». Якщо ж цього не відбувається, він залишається в межах суб'єктивного досвіду персонажа як потенційний сценарій чи проєкція свідомості. У фільмі «Буча» (реж. С. Тіунов, 2024) прикладом є передчуття головного героя-волонтера Кості, який уявляє власну загибель під час зустрічі з окупантами. Хоча події далі розгортаються за передбаченою схемою, фінал відрізняється — герой виживає. Така інверсія підкреслює, що флешфорвард тут не лише виконує функцію наративного випередження, а й віддзеркалює психологічний стан героя, акцентуючи його страх, невизначеність та внутрішню боротьбу.

У документальному кіно зміщення в майбутнє трапляється вкрай рідко, адже воно суперечить принципу реальності, однак можливі винятки, коли майбутнє не конфліктує з документальною достовірністю. Прикладом є стрічка «20 днів у Маріуполі» (реж. М. Чернов, 2022), де поєднуються новинні нарізки з українських,

російських та зарубіжних джерел, що відображають події в Маріуполі. Оскільки деякі кадри повторюють події, вже показані як теперішній час історії, виникає анахронізм із відхиленням у майбутнє. Особливо помітно це, коли з'являються кадри майбутніх російських новин, де учасники подій, наприклад, вагітна жінка, викладають події неправдиво на користь пропаганди. Після цих вставок нарація повертається до теперішнього часу трагедії в пологовому. Темпоральна структура фільму багатшарова, оскільки автор-наратор діє як всезнаючий і всюдисущий голос за кадром, оповідаючи події минулого. Це породжує питання: чи існує в такому контексті теперішній час нарації? Можна припустити, що визначення минулого, теперішнього або майбутнього відбувається через пропорцію тривалості сцен і хронометражу: період історії, який займає найбільшу частину екранного часу, сприймається як теперішній, а всі дисонантні вкраплення трактуються як минуле або майбутнє.

Пролепсис, або випередження події, у сучасних аудіовізуальних практиках реалізується не лише як художній прийом, що створює ефект передбачення та драматичної інтриги, а і як утилітарний інструмент телевізійної комунікації. Йдеться насамперед про анонси та трейлери, у яких глядачеві пропонується «погляд у майбутнє» ще до того, як воно відбудеться в основному сюжеті. Так, у випусках новин традиційними є фрази ведучих на кшталт «далі у програмі ви побачите...», що функціонують як медійний різновид пролепсису, утримуючи увагу аудиторії завдяки наративному випередженню. Подібну роль відіграють і трейлери художніх чи документальних фільмів, де демонстрація уривків із подальших подій формує очікування та мотивацію перегляду. У такий спосіб пролепсис у медійному просторі поєднує дві функції: з одного боку, художньо-наративну, створюючи атмосферу передчуття й напруження, а з іншого — комунікативно-практичну, перетворюючись на важливий інструмент телевізійного програмування та промоції.

Розглянемо випадки, коли певні події сюжету складно або неможливо співвіднести до минулого, теперішнього або майбутнього часу. У межах наративної структури сновидіння, фантазії

чи ментальні проєкції персонажів постають як своєрідні «виключення» з дієгетичного часу, адже вони не підлягають звичному часовому розмежуванню. Такі епізоди створюють автономний простір, у якому діють власні закони сприйняття й організації подій. Цей часовий простір можна віднести до можливого, якщо глядач не побачить його справдження в сюжеті. У такому випадку ці події класифікуватимуться як вкраплення з майбутнього. Тож, такі сцени можуть функціонувати в позачасовому вимірі або задавати суб'єктивне відчуття часу, що відображає внутрішній психоемоційний стан героя, його уявлення про бажане чи можливе. Подібні наративні побудови широко використовуються в анімаційному кіно, музичних відеокліпах і рекламних роликах, де хронологічна послідовність навмисне розмивається задля досягнення експресивного, поетичного або символічного ефекту. У таких випадках час перестає бути лінійною категорією і перетворюється на гнучкий інструмент художньої виразності, здатний передавати емоційні стани, асоціативні ряди чи колективні архетипи. Такий вид часової організації описує поняття «силепсису» — принципу організації наративу, який об'єднує події не за хронологією, а за іншими типами зв'язків: просторовими, асоціативними, тематичними або емоційними (Ткачук, 2002, с. 125). Саме силепсис дозволяє вибудовувати багатозначні, нерідко фрагментарні структури, де важливішим за часову послідовність є логіка образів, почуттів і символів. Завдяки цьому прийому екранний текст набуває поліфонічного звучання, апелюючи не лише до раціонального осмислення, а й до інтуїтивного сприйняття глядача. Така структура занурює аудиторію в особливий хронотоп, де минуле, теперішнє й майбутнє не розділені, а співіснують у межах культурних кодів, колективної пам'яті та символічного досвіду, що найчастіше використовується в рекламних роликах, музичних кліпах або відеоарті.

Висновки. Наративний порядок можна визначити як принцип організації оповіді, що регулює співвідношення між послідовністю подій у внутрішньому світі історії (дієгезі) та порядком їхньої презентації в аудіовізуальному творі. Він вибудовується через чотири базові темпоральні модуси — минуле, теперішнє, майбутнє

та можливе, серед яких теперішній час виступає відправною точкою для формування часових зсувів, маркованих як вербальними, так і невербальними, дієгетичними й недієгетичними засобами. Домінування теперішнього в часовій структурі зумовлює його статус осередку оповіді, тоді як зміщення в минуле чи майбутнє можуть бути пов'язані безпосередньо з теперішнім моментом або функціонувати незалежно від нього. Аналепсис реалізується у формі спогадів чи ретроспективних пояснень, тоді як пролепсис охоплює передбачення, передчуття або анонсування подій. Якщо ж ці анахронії не співвідносяться з теперішнім, вони формують нелінійну сюжетну структуру, яка розгортається на рівні композиційної організації твору. У сфері аудіовізуального мистецтва темпоральність виконує визначальну функцію у формуванні смислів і моделюванні афективного досвіду глядача: ретроспективи заглиблюють у психологію персонажів, а проспекції створюють напружене очікування майбутнього. Особливу форму часу становить силепсис — поєднання епізодів поза лінійною хронологією, що ґрунтується на асоціативних або емоційних зв'язках. Він розмиває межі між реальною подією послідовністю та суб'єктивними відчуттями, пропонуючи рівень метафоричного й символічного занурення. Таким чином, наративний порядок не лише визначає архітектоніку аудіовізуального твору, а й відкриває різні режими сприйняття — від логічно-послідовного до фрагментарного й поетичного.

В українському аудіовізуальному мистецтві періоду незалежності (1991–2025) простежується активне використання анахроній у структурі як документальних, так і фікційних наративів. Документальне кіно (зокрема, «20 днів у Маріуполі», «Домашні ігри», «Українські шерифи») застосовує аналепсис для поєднання особистісних біографічних вимірів із ширшим національним та історичним контекстом, створюючи ефект поліфонічного часу, де приватне й колективне співіснують у єдиному темпоральному просторі. Ігрові фільми («Плем'я», «Атлантида», «Памфір») демонструють поєднання лінійної сюжетності з фрагментарними, силептичними структурами, які реалізуються через сновидні

епізоди, видіння та метафоричні образи. Вони виконують функцію розширення семантичного горизонту, підкреслюючи межовий, екзистенційний вимір української історичної дійсності. У сфері телевізійних форматів та промоційних матеріалів (анонси, трейлери, рекламні ролики) пролепсис набуває переважно утилітарного характеру, функціонуючи як засіб утримання уваги глядача та формування очікування. Водночас він інтегрується в риторику сучасного аудіовізуального дискурсу, стаючи частиною специфічної стратегії комунікації з аудиторією. Важливою тенденцією є те, що пролепсис як художня форма передбачення майбутнього майже не розвинений в українських наративах, що може бути інтерпретовано як відображення соціокультурної травматичності та невизначеності майбутнього, властивої пострадянському й воєнному досвіду.

У контексті українського аудіовізуального мистецтва аналогічні процеси виявляються на рівні колективної психологічної нарації: обмежена присутність тем майбутнього в наративі (зокрема, у формі флешфорварду або пролепсису) може інтерпретуватися як віддзеркалення культурного досвіду травми, війни та невизначеного завтрашнього дня. У парадигмі наративної психології обмеженість або відсутність оповіді про майбутнє розглядається як певний індикатор психічного стану: звужене або порожнє уявлення майбутнього асоціюється з депресією, ПТСР й іншими патологічними явищами. Наприклад, дослідження Маклеода показали, що депресивні учасники значно рідше генерують позитивні сценарії майбутнього, тоді як схильні до генерації негативних думок, що корелює зі ступенем симптомів (MacLeod et al., 1997). Аналогічні дефіцити визначають і в пацієнтів із ПТСР — вони відчують труднощі в уявленні конкретного майбутнього й схильні застрягати в травматичному минулому (Schacter et., 2015). У контексті українського аудіовізуального мистецтва аналогічні процеси виявляються на рівні колективної психологічної нарації: обмежена присутність тем майбутнього в наративі (зокрема, у формі флешфорварду або пролепсису) може інтерпретуватися як віддзеркалення культурного досвіду травми, війни та невизначеного

завтрашнього дня. Таким чином, темпоральна організація мистецьких наративів стає не лише естетичною нормою, а й культурним маркером колективного травматичного досвіду, чинником консолідації ідентичності та пам'яті.

Перспективи подальших досліджень. У філософській площині дослідження часової організації українського аудіовізуального наративу відкриває перспективи для аналізу проблем часу, пам'яті та наративного досвіду. Зокрема, можливо досліджувати феноменологічний вимір сприйняття наративного часу, звертаючи увагу на те, як глядач конструє часову послідовність подій у свідомості та як це співвідноситься із залученням глядача в сюжет фільму. Перспективним є пошук філософських інтер-

претацій анізохроній, які у творах українського кіно функціонують як засіб переосмислення історичних травм і формування колективної пам'яті. Це дозволяє аналізувати етичні та онтологічні аспекти наративного часу, зокрема проблеми дії, наслідку й морального вибору персонажів у сплетенні минулого, теперішнього й потенційного майбутнього. Також відкривається можливість інтердисциплінарних досліджень, що поєднують філософію часу, теорію наративу та культурологію, для глибшого осмислення того, як аудіовізуальні наративи конструюють сенси, впливають на національну ідентичність і формують колективне бачення історії та майбутнього.

Список посилань

- Зубавіна, І. Б. (2008). *Час і простір у кінематографі: Монографія*. Щек.
- Миславський, В. Н. (2024). *Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник*. ТОВ Видавництво «Точка». <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/2951>
- Ткачук, О. М. (2002). *Наратологічний словник*. Астон.
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). *Film art: An introduction* (12th ed.). McGraw-Hill Education.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (C. Lewin, Trans.). Cornell University Press.
- Kukkonen, K. (2020). The speed of plot: Narrative acceleration and deceleration. *Orbis Litterarum*, 75(2), 73–85. <https://doi.org/10.1111/oli.12251>
- MacLeod, A. K., Byrne, A., & Valentine, J. D. (1996). Anxiety, depression, and the anticipation of future positive and negative experiences. *Journal of Abnormal Psychology*, 105(2), 286–289. <https://doi.org/10.1037/0021-843X.105.2.286>
- Nelson, S., & Spence, B. (2020). Narrative time. In *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1076>
- Planes, J., García, A. N., & Pérez-Morán, E. (2022). Flashbacks in Netflix Original TV Series (2013–2017): Predominant categories, formal features, and semantic effects. *International journal of communication*, 16, 3443–3469. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/19013/3827>
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Trans.). University of Texas Press. (Original work published 1928).
- Schacter, D. L., Benoit, R. G., De Brigard, F., & Szpunar, K. K. (2015). Episodic future thinking and episodic counterfactual thinking: Intersections between memory and decisions. *Neurobiology of Learning and Memory*, 117, 14–21. <https://doi.org/10.1016/j.nlm.2013.12.008>
- Verfaellie, M., Patt, V., Lafleche, G., Strang, C., & Vasterling, J. J. (2024). Future thinking in PTSD: Preliminary evidence for altered event construction. *Psychiatry Research*, 333, Article 115768. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2024.115768>

References

- Zubavina, I. B. (2008). *Time and Space in Cinema: Monograph*. Shchek. [In Ukrainian].
- Myslavskiy, V. N. (2024). *Western Cinema. Conceptual and Terminological Dictionary*. Toshka Publishing House. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/2951>. [In Ukrainian].
- Tkachuk, O. M. (2002). *Narratological dictionary*. Aston. [In Ukrainian].
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press. [In English].
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). *Film art: An introduction* (12th ed.). McGraw-Hill Education. [In English].

- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press. [In English].
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (C. Lewin, Trans.). Cornell University Press. [In English].
- Kukkonen, K. (2020). The speed of plot: Narrative acceleration and deceleration. *Orbis Litterarum*, 75(2), 73–85. <https://doi.org/10.1111/oli.12251>. [In English].
- MacLeod, A. K., Byrne, A., & Valentine, J. D. (1996). Anxiety, depression, and the anticipation of future positive and negative experiences. *Journal of Abnormal Psychology*, 105(2), 286–289. <https://doi.org/10.1037/0021-843X.105.2.286>. [In English].
- Nelson, S., & Spence, B. (2020). Narrative time. In *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1076>. [In English].
- Planes, J., García, A. N., & Pérez-Morán, E. (2022). Flashbacks in Netflix Original TV Series (2013–2017): Predominant categories, formal features, and semantic effects. *International journal of communication*, 16, 3443–3469. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/19013/3827>. [In English].
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Trans.). University of Texas Press. (Original work published 1928). [In English].
- Schacter, D. L., Benoit, R. G., De Brigard, F., & Szpunar, K. K. (2015). Episodic future thinking and episodic counterfactual thinking: Intersections between memory and decisions. *Neurobiology of Learning and Memory*, 117, 14–21. <https://doi.org/10.1016/j.nlm.2013.12.008>. [In English].
- Verfaellie, M., Patt, V., Lafleche, G., Strang, C., & Vasterling, J. J. (2024). Future thinking in PTSD: Preliminary evidence for altered event construction. *Psychiatry Research*, 333, Article 115768. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2024.115768>. [In English].

.....
A. С. Супрун-Живодрова

аспірантка, Інститут мистецтвознавства,
 фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
 НАН України, режисерка, продюсерка, м. Київ, Україна

.....
A. Suprun-Zhyvodrova

postgraduate student, M. T. Rylskyi Institute of Art Studies,
 Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences
 of Ukraine, director, producer, Kyiv, Ukraine

Отримано: 25.09.2025

Прийнято до друку: 13.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025

Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування

Редакція журналу приймає до публікації тільки оригінальні матеріали, статті, які не були опубліковані раніше і не подавалися для публікації в інший журнал. Під час подання рукопису до журналу автори повинні підтвердити його відповідність всім зазначеним вимогам, що вказані нижче. У разі виявлення невідповідності поданої статті пунктам цих вимог редакція повертатиме матеріали на доопрацювання.

Стаття подається в **електронному** вигляді на електронну пошту редакції: rvv2000k@ukr.net.

У темі листа зазначаються прізвище автора та назва видання. Наприклад:

«Петренко. «Культура України»

Файли називати за зразком: «Прізвище_Заявка», «Прізвище_Стаття_укр», «Прізвище_Рецензія», «Прізвище_Рисунок1», тощо.

Статті у виданні перевіряються на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від компанії Plagiat.pl.

Після розгляду на плагіат і «сліпого» рецензування, якщо стаття приймається до друку, редакція може запросити паперовий варіант пакета документів. Роздрукований варіант документів автори приносять у редакційно-видавничий відділ ХДАК або надсилають листом на поштову адресу редакції: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Харківська державна академія культури, редакційно-видавничий відділ ХДАК. Тел. (057)731-27-83.

Усі документи, *що містять підписи та печатки, мають бути відсканованими*. На кожній сторінці паперового примірника статті автор проставляє свій підпис, а на першій вказує дату подання до друку.

Автори подають до редакції:

- Статтю.
- Заяву на розміщення наукової статті в збірнику.
- Анкету — відомості про автора(-ів) українською та англійською мовами.
- Англомовну анотацію. Вона долучається до статті і подається окремим документом, який

слід завірити підписом перекладача та печаткою за місцем його роботи.

Редактор упродовж 14 робочих днів із моменту отримання статті повідомляє автору(ам) про позитивне або негативне рішення щодо прийняття статті для публікації в збірнику.

До друку приймаються статті обсягом до 0,5 авторських аркуша (до 20000 знаків із пробілами, приблизно 11–12 сторінок тексту) без урахування анотацій, таблиць, графіків та списку посилань.

Формат статті Microsoft Word (*.doc, *.docx, *.rtf).

Параметри сторінки — формат А4; орієнтація — книжкова; поля — по 2 см; шрифт — Times New Roman; кегль — 14; міжрядковий інтервал — 1,5. Текст має бути вирівняний за шириною аркуша.

Рисунки і таблиці вирівнюються по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Їх необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше.

На кожную формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання. Формули, на які є посилання, нумеруються арабськими цифрами в круглих дужках праворуч. Таблиці повинні бути компактними, мати назву та номер.

Ілюстративний матеріал слід подавати у форматі .jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi.

На початку статті зазначається:

- індекс УДК (по лівому краю);
- ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю);
- науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, країна;
- електронна адреса (обов'язково);
- номер ORCID (обов'язково);
- назва статті, анотація, ключові слова українською мовою;

- прізвище автора(ів), назва статті, анотація й ключові слова англійською мовою.

Далі йде текст за структурою наукової статті, затвердженою постановою президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України». Структурні елементи статті виділяють жирним шрифтом і крапкою:

- актуальність теми дослідження;
- постановка проблеми;
- аналіз останніх досліджень і публікацій;
- мета статті;
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки.

Вимоги до анотації: інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст анотації українською мовою має бути 800–900 знаків (відповідно до вимог реферативної бази даних Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського «Україніка наукова»). Анотація англійською мовою обсягом близько 2500 знаків надається згідно з вимогами наукометричних баз як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мета, методологія, результати, новизна, практичне значення, висновки.

В англійських статтях на початку розміщується англійська анотація, далі — українська (800–900 знаків).

Ключові слова: не менше 3 і не більше 10.

Прикінцевий **Список посилань** повинен містити мінімум одну наукову працю, індексовану у WoS або Scopus.

Наприкінці бібліографічного опису статті з періодичних видань після 2015 року обов'язково вказувати її номер DOI.

Список посилань оформляється відповідно до міжнародного стандарту APA Style. Він має містити тільки назви праць, на які посилається автор (не менше 5 джерел), і не може складатися тільки з посилань на вебсайти! Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за алфавітом, не нумеруються.

Цитування в тексті також слід оформити за міжнародним стандартом APA Style. Якщо в огляді літератури або далі в тексті наявне посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку посилань після статті.

Слід уникати посилань на газети, виробничі журнали, навчальні посібники та зловживати посиланнями на власні публікації (максимум одне-два, із зазначенням, яка саме інформація, дотична до поданої статті, міститься в попередній публікації). Посилання на неопубліковані праці не дозволяються. За правильність наведених у списку посилань даних відповідальні автори.

Список посилань в англійській статті подається мовою оригіналу (тобто укр., англ. тощо).

References наводиться після списку посилань з метою активного введення публікацій до обігу наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами, тому список посилань перекладається англійською мовою. В елементах опису можна використовувати лише прямі лапки (“ ”) та заборонено замінити латинські літери кириличними.

Політика збірника наукових праць «Культура України» щодо **використання інструментів штучного інтелекту (ШІ)** базується на позиціях COPE (COPE positions).

Усі автори мають розкрити (задекларувати) факт використання інструментів штучного інтелекту (ШІ) або технологій на його основі під час дослідження та/або підготовки публікації. Декларація розміщується в супровідному листі до редакції збірника.

Більш докладно — на сайті збірника:

<https://ku-khsac.in.ua>

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 91

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 91

На обкладинці: фрагмент роботи Нікіти Тітова (джерело: сторінка автора у Facebook). Адреса зображення:

https://scontent.fdnk4-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/598373827_25309224512051364_2100867142273170831_n.jpg?_nc_cat=109&ccb=1-7&_nc_sid=127cfc&_nc_ohc=7FOlaMU2TwUQ7kNvwHnv4VK&_nc_oc=AdnlGOC_cz83CQuWzs8m6mwGzqn3LyMDgOMyul5aPejGSY_DkdIzuaK_Q9R_ownU7RE&_nc_zt=23&_nc_ht=scontent.fdnk4-1.fna&_nc_gid=xNWzCVbOqjO-7ZilQAUnug&oh=00_AfnUEr5GUQ3fXC-Nsaqm8Nu-k7g9nz1r47IsKic37o1P2g&oe=694C4CB3

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положий

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 25.12.2025 р. Формат 60х84/8.

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

Ум. друк. арк. 19,3. Обл.-вид. арк. 17,93.

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: rrv2000k@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.