

MODERN ART
RESEARCH
INSTITUTE

National Academy of Arts of Ukraine
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

ARTISTIC CULTURE

TOPICAL ISSUES

Annual scientific journal

Issued since 2004

Volume 21

Number 2

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Видається з 2004 року

Випуск 21

Частина 2

Наказом Міністерства освіти і науки України журнал внесений до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора наук, кандидата наук та ступеня доктора філософії з мистецтвознавства (наказ Міністерства освіти і науки України від 17.03.2020 р. № 409).

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 2046 від 13.06.2024 р. Ідентифікатор медіа R30–05082.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (протокол № 10 від 25.11.2025 р.).

Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ індексується у міжнародних бібліографічних базах даних, каталогах та системах пошуку: Наукова періодика України, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat тощо.

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine, the journal is included into the category «B» of Ukrainian register of specialized scientific publications that publish the results of theses for the degrees of Doctor and, Candidate in Art Studies and Doctor of Philosophy (Resolution of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 409, dated 17.03.2020).

Registration of a print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine No. 2046 as of 13.06.2024. Media ID is R30–05082.

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (protocol № 10 25.11.2025).

The Scientific journal ARTISTIC CULTURE. TOPICAL ISSUES is indexed in international bibliographic databases, catalogs and search systems: Scientific periodical of Ukraine, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat, etc.

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат *StrikePlagiarism.com*
Articles are checked using the plagiarism check service *StrikePlagiarism.com*

Х 98 **Художня культура. Актуальні проблеми** / [головний редактор А. Чібалашвілі]. Київ: ІПСМ НАМ України, 2025. Вип. 21, ч. 2. 232 с.: іл.

Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми» Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України публікує наукові дослідження, присвячені вивченню актуальних аспектів художньої культури. Видання призначене для фахівців та науковців, докторантів, аспірантів у галузі гуманітарної науки, теорії та історії культури, мистецтвознавства.

Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних і посилань.

Artistic culture. Topical issues / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2025. Vol. 21, No. 2. 232 p.: ill.

The scientific journal *Artistic culture. Topical issues*, of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine publishes research papers devoted to the study of actual aspects of artistic culture. The publication is intended for specialists and scholars, doctoral students, postgraduate students in the field of humanities, theory and history of culture, art studies.

The Editorial Board does not necessarily share the position expressed by the authors in the articles and is not responsible for the accuracy of the information and links provided.

УДК 7.036(477)«21»

Головний редактор: Асматі ЧІБАЛАШВІЛІ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник, заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна)

Відповідальний редактор: Гліб ВИШЕСЛАВСЬКИЙ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник, завідувач відділу Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна)

Chief editor: Asmati CHIBALASHVILI, PhD in Art Studies, Senior Researcher, deputy director for scientific affairs at the Modern Art Research institute (Ukraine)

Executive editor: Executive editor: Glib VYSHESLAVSKIY, PhD in Art Studies, Senior Researcher, Head of the Department of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Редакційна колегія

Мартінас ПЕТРИКАС, доцент, заступник декана з наукової роботи Вільнюського університету комунікацій (Литва)

Віктор СИДОРЕНКО, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, президент НАМ України (Україна)

Даніель ЗАВАНЬО, доктор філософії, доцент Університету Мілан-Бікока (Італія)

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Кракові (Польща)

Міхаель МОЗЕР, професор Інституту славістики Віденського університету, Українського вільного університету в Мюнхені та Католицького університету ім. Петра Пазманя в Будапешті (Австрія/Угорщина)

Йохан ФОРНАС, заслужений професор Університету Сьодерторн у Стокгольмі (Швеція)

Няша МБОТІ, доктор філософії, доцент Університету комунікаційних досліджень Йоганнесбурга (Південно-Африканська Республіка)

Валерій БІТАЄВ, доктор філософських наук, професор, Перший віцепрезидент НАМ України, академік НАМ України (Україна)

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, академік НАМ України (Україна)

Ігор САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор, директор ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ України (Україна)

Олександр КЛЕКОВКІН, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу ІПСМ НАМ України, академік НАМ України (Україна)

Олена БЕРЕГОВА, доктор мистецтвознавства, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, член-кореспондент НАМ України (Україна)

Тамара ГУНДОРОВА, доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, завідувач відділу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Україна)

Маріанна КОПИЦЯ, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (Україна)

Ольга ПЕТРОВА, доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, почесний академік НАМ України (Україна)

Леся СМІРНА, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України (Україна)

Поліна ХАРЧЕНКО, кандидат педагогічних наук, доцент, учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України (Україна)

Світлана ШУМАКОВА, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської державної академії культури (Україна)

Editorial board

Martynas PETRIKAS, PhD, Associate Professor, Vice-dean for studies, Vilnius University of Communication (Lithuania)

Victor SYDORENKO, PhD in Art Studies, Professor, Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Daniele ZAVAGNO, PhD, Associate Professor, University of Milano-Bicocca (Italy)

Dariusz KOSIŃSKI, Doctor habilitatus, professor of the Jagiellonian University in Krakow (Poland)

Michael MOSER, Doctor habilitatus, professor at the Institute for Slavic Studies at the University of Vienna (Austria), professor at the Peter Pazmany Catholic University in Budapest (Hungary), Professor at the Ukrainian Free University in Munich (Germany)

Johan FORNÅS, PhD, professor Emeritus of Media and Communication Studies, Södertörn University in Stockholm (Sweden)

Nyasha MBOTI, PhD, Associate Professor of Communication Studies University of Johannesburg (South Africa)

Valery BITAYEV, Doctor in Philosophy, Professor, First Vice-President, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Iryna ZUBAVINA, Doctor in Art Studies, Professor, MARI of the National Academy of Art of Ukraine (Ukraine), Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ihor SAVCHUK, Doctor in Art Studies, Professor, Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olexander KLEKOVKIN, Doctor in Art Studies, Professor, Head of the Department of the Modern Art Research Institute, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olena BEREGOVA, Doctor in Art Studies, Professor, deputy director for scientific affairs of the National Academy of Arts of Ukraine, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Tamara HUNDOROVA, Doctor in Philology, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine, Head of the Department at the Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

Marianna KOPYTSIA, Doctor in Art Studies, Professor of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine)

Olha PETROVA, Doctor of Philosophy, Chief researcher at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Lesia SMYRNA, Doctor in Art Studies, senior researcher, Head of the Department of International Research Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Polina KHARCHENKO, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Senior Researcher, Academic Secretary of Theory and History of Arts Department, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Svitlana SHUMAKOVA, PhD in Art Studies, Associate Professor of the Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine)

Електронні версії усіх статей журналу оприлюднюються на офіційній сторінці видання

Electronic versions of all journal articles are published on the official page of the publication

<http://hudkult.mari.kyiv.ua/>

Зміст | Contents

Культуротворення і особистість *Culture Creation and Personality*

Іванна Матковська Олекса Новаківський: вплив навчання в Краківській школі мистецтв на формування митця	9
<i>Ivanna Matkovska Oleksa Novakivskyi: The Influence of His Studies at the Krakow School of Arts on the Development of the Artist</i>	
Дмитро Клявін, Надія Ятченко, Дмитро Курілов Балетний симфонізм Анатолія Шекери в контексті сучасного хореографічного мистецтва	24
<i>Dmytro Kliavin, Nadiia Iatchenko, Dmytro Kurilov The Relevance of Ballet Symphonism in the Work of Anatolii Shekera for Contemporary Choreographic Art</i>	
Марія Янишин-Прийменко Українське музичне середовище останньої чверті XIX століття у публікаціях видавництва Болеслава Корейва	30
<i>Mariia Yanyshyn-Pryimenko The Ukrainian Musical Environment of the Last Quarter of the 19th Century in the Publications of the Boleslaw Koreywo Publishing House</i>	
Чжао Цзінтао Амплуа і специфіка трактування тенорових партій у операх Г. Ф. Генделя (на прикладі опери «Радаміст»)	39
<i>Zhao Jingtao The Role and Characteristics of Tenor Interpretation in the Operas of G. F. Handel: The Case of Radamisto</i>	

Історія мистецьких практик та художніх напрямів *History of Artistic Practices and Trends*

Олександр Клековкін Генеза професійної театральної періодики	46
<i>Olexander Klekovkin The Genesis of Professional Theater Periodicals</i>	
Юрій Зубай Київська дитяча філармонія 1970-х: Хроніки першого десятиліття	54
<i>Yurii Zubai The Kyiv Children's Philharmonic in the 1970s: Chronicles of Its First Decade</i>	
Ігор Ісиченко Кінематограф та уява в дзеркалі літературного і філософського дискурсів першої половини XX століття	62
<i>Igor Isychenko Cinema and Imagination in the Mirror of Literary and Philosophical Discourses of the First Half of the 20th Century</i>	
Anastasiia Urazbaieva Abraham Manievich's Exhibitions and Artistic Work in the American Press (1922–1942): Materials from the Archive of the National Art Museum of Ukraine	73
<i>Анастасія Уразбаєва Виставкова діяльність і творчість Абрама Маневича в американській пресі 1922–1942 років з архіву Національного художнього музею України</i>	

Музейний простір: збереження і переосмислення мистецької спадщини *The Museum Space: Preserving and Reconceiving Artistic Heritage*

Наталія Кондель-Пермінова Архітектурно-реставраційна династія Пламеницьких: внесок у збереження культурної спадщини України	85
<i>Nataliia Kondel-Perminova The Architectural and Restoration Dynasty of the Plamenytsky Family: Contribution to the Preservation of Ukraine's Cultural Heritage</i>	
Віктор Щербина Музей у контексті інституційної трансформації	102
<i>Viktor Scherbyna The Museum in a Situation of Institutional Change</i>	
Антон Кармазін Культурна спадщина Черкас та Кропивницького у музейному вимірі	110
<i>Anton Karmazin Cultural Heritage of Cherkasy and Kropyvnytskyi in the Museum Dimension</i>	

Мирослава Забродська Українські музеї етнічних спільнот: роль у збереженні ідентичності та культурній репрезентації	117
<i>Myroslava Zabrodskya The Relevance of Ukrainian Museums of Ethnic Communities to the Preservation of Their Identity and Cultural Representation</i>	
Зінаїда Лебедєва Сакральне як екзистенція етносу та релігійний чинник формування етнокоду локальної культури і його трансляції	122
<i>Zinaida Lebedieva The Sacred as an Ethnic Existence and a Religious Factor in the Formation of the Ethnocode of Local Culture and Its Transmission</i>	

Contemporary Art: теорія та практика *Contemporary Art: Theory and Practice*

Олег Коваль Візуальні секвенції українського японізму	129
<i>Oleg Koval Visual Sequences of Ukrainian Japonism</i>	
Ірина Яцик Феномен резильєнтності в контексті мистецької репрезентації та соціальної взаємодії	140
<i>Iryna Yatsyk The Phenomenon of Resilience in the Context of Artistic Representation and Social Interaction</i>	
Ігор Абрамович Діалектика свободи та відповідальності в сучасному українському мистецтві: аналіз виставок «Універсалізм» і «Глосарій»	151
<i>Igor Abramovych The Dialectics of Freedom and Responsibility in Contemporary Ukrainian Art: An Analysis of the Exhibitions "Universalism" and "Glossary"</i>	
Борис Лєпшов Роль звукового оформлення у формуванні культурно-емоційного впливу блокбастерів про Бетмена (1940–2020-ті)	157
<i>Borys Liepshov The Role of Soundscape in Shaping the Cultural and Emotional Impact of Batman Blockbusters (1940s–2020s)</i>	
Петро Шопін Симетрія та її руйнування як формотворчі чинники в сучасному мистецтві	169
<i>Petro Shopin Symmetry and Its Disruption as Formative Factors in Contemporary Art</i>	
Олександр Федоренко Акустичні наративи як інструмент м'якої сили	175
<i>Oleksandr Fedorenko Acoustic Narratives as an Instrument of Soft Power</i>	
Shan Qiushi Traditions of the Ukrainian Piano Performance School within the Contemporary European Cultural Space	180
<i>Шань Цюші Традиції українського фортепіанного виконавства у сучасному європейському культурному просторі</i>	

Культурологічні студії: дискурсивна аналітика *Cultural studies: Discursive Approaches*

Ірина Зубавіна Лялька як артефакт культури та філософський концепт у кінотекстах Кіри Муратової	187
<i>Iryna Zubavina The Doll as a Cultural Artefact and a Philosophical Concept in the Film Texts of Kira Muratova</i>	
Віктор Шостак, Сергій Виткалов, Володимир Виткалов Напрями вдосконалення культурної політики України: державний і регіональний рівні в нових соціокультурних умовах	201
<i>Victor Shostak, Serhii Vytkalov, Volodymyr Vytkalov Directions for Improving Ukraine's Cultural Policy at the State and Regional Levels Under New Sociocultural Conditions</i>	
Павло Шопін Культурний вплив студентських перекладацьких конкурсів	209
<i>Pavlo Shopin The Cultural Impact of Student Translation Competitions</i>	
Віктор Луговий Культурні стратегії в українському рекламному дискурсі: архайзація, псевдонародність, гендерне моделювання	214
<i>Viktor Lugovyi Cultural Strategies in Ukrainian Advertising Discourse: Archaization, Pseudo-Folk Style, and Gender Modeling</i>	
Лю Цзяньчжі Феномен маски у китайській оперній традиції (на матеріалі Пекінської та Сичуаньської опер)	225
<i>Liu Jianzhi The Phenomenon of the Mask in the Chinese Opera Tradition: A Case Study of Beijing and Sichuan Operas</i>	

Культуротворення
і особистість

Culture Creation
and Personality

Іванна Матковська

мистецтвознавець, стипендіатка програми Міністерства
культури та національної спадщини Республіки
Польща «Gaude Polonia» 2024 року, аспірантка
Львівської національної академії мистецтв

Ivanna Matkovska

Art Historian, Scholarship Holder of the Program
of the Minister of Culture and National Heritage
of Poland "Gaude Polonia" in 2024, PhD
Student of Lviv National Academy of Artse-mail: ivanna_novakivska@ukr.net | orcid.org/0000-0001-7941-051X

Олекса Новаківський: вплив навчання в Краківській школі мистецтв на формування митця

Oleksa Novakivskyi: The Influence of His Studies at the Krakow School of Arts on the Development of the Artist

Анотація. Проаналізовано вплив навчання і мистецького середовища Краківської школи та академії мистецтв на формування живописної манери й творчість краківського періоду (1892–1913) Олекси Новаківського (1872–1935) — видатного українського митця-імпресіоніста, символіста, експресіоніста, графіка та педагога. Визначено роль професорів-імпресіоністів Я. Станіславського і Л. Вичуковського та символістів Я. Мальчевського, С. Виспянського, Ю. Мегоффера, В. Тетмаєра у становленні творчого світогляду митця. Показано, що стиль О. Новаківського формувався в умовах загальноєвропейських стилістичних трансформацій — переходу від реалізму, академізму й натуралізму до модерного мистецтва, зосередженого на національній ідентичності та фольклорних джерелах.

Встановлено, що навчання О. Новаківського в Краківській школі та академії мистецтв (1892–1904) стало ключовим етапом професійного зростання та мистецької освіти художника: ґрунтовної систематичної академічної науки рисунку і малярства, знайомства з сучасними тенденціями світового мистецтва: імпресіонізмом, символізмом та експресіонізмом. Доведено, що цей досвід визначально вплинув на формування авторської живописної манери та подальшу творчість митця як у Кракові (1892–1913), так і у Львові (1913–1935). О. Новаківський творив власну малярську візію світу, в якій зображав універсальні духовні цінності людства, поєднуючи сучасні тенденції європейського мистецтва з власним трактуванням образів української народної культури та іконопису.

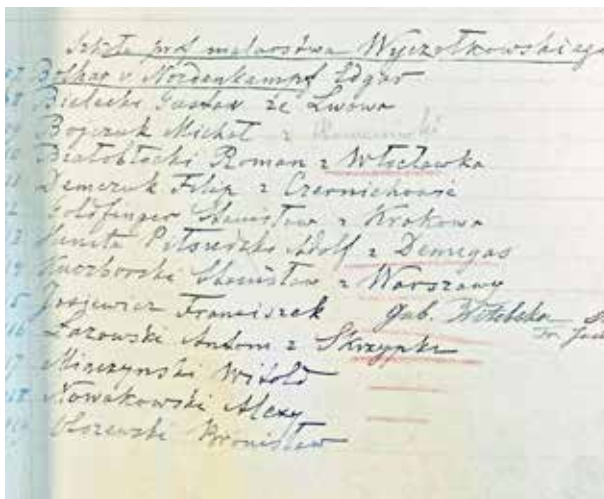
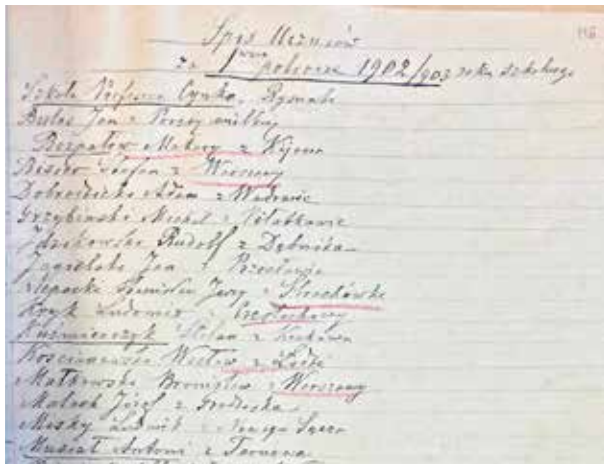
З'ясовано, що в 1902/1903 н. р. у школі малярства професора Л. Вичуковського разом із О. Новаківським (№ 118 у «Списку учнів Краківської академії мистецтв») навчалися Михайло Бойчук (№ 109), Михайло Жук (№ 131) та Казимир Сіхульський (№ 126). Визначено, що протягом 1900–1913-х рр. у с. Могила митець створив низку оригінальних експресивних (зокрема «Автопортрет», «Перед сповіддю», «Захід сонця в лісі») та символічних композицій (зокрема «Пробудження», «Визволення» («Втрачені надії»), «Коляда», «Моя Муза», «Хлопець з фіалкою», «Серце Ісуса»), у багатьох з яких зобразив свою музу — Маріанну Розалію Пальмовську.

Ключові слова: Олекса Новаківський, Краківська школа та академія мистецтв, освіта, вплив на формування манери і творчість митця.

Постать Олекси Новаківського (14 березня 1872 р., Ободівка — 29 серпня 1935 р., Львів) посідає ключове місце в історії українського модерного мистецтва завдяки синтезу імпресіоністичних, символістських та експресіоністичних засад, що сформували його індивідуальну художню мову. Протягом навчання в Кракові (1892–1904) та творчого життя у двох мистецьких осередках — Кракові (1892–1913) та Львові (1913–1935), куди він переїхав на запрошення Митрополита Андрея Шептицького, художник виробив індивідуальну візію світу. У своїй творчості О. Новаківський прагнув універсальності, втілюючи у символічних й узагальнених образах

світ ідей та духовні цінності людства, поєднуючи модерні європейські течії з власним осмисленням української іконописної традиції.

Митець формувався та працював у період змін у культурі і мистецтві Європи, для якого характерним був відхід від реалізму, академізму, позитивізму та натуралізму в бік сучасного мистецтва, коли «виставки імпресіоністів у Франції з 1874 р. проклали шлях цьому напрямкові, свої позиції утверджував бельгійський символізм, формувався напрямок експресіонізму в творах Годлера, Мунка, Енсора». На зламі XIX–XX ст. у мистецтві з'являлися тенденції, що заперечували попередні досягнення. Стиль,



Іл. 1. Список учнів Краківської академії мистецтв у 1902/1903 н. р. у школі малярства професора Л. Вичулковського. Олекса Новаківський (№ 118), Михайло Бойчук (№ 109), Михайло Жук (№ 131), Казимир Сіхульський (№ 126) і Ян Талага (№ 128). З архіву Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.

який виник, називали «L'Art Nouveau», «Style Modern», а характерною рисою часу був розвиток науки та національних течій у мистецтві [1, с. 6–19].

Переоцінка цінностей і зміна підходів до культурно-мистецьких явищ у тогочасному суспільстві значною мірою були зумовлені інтелектуальними пошуками німецьких філософів-іраціоналістів. Ідеї А. Шопенгауера (1788–1860) і Ф. Ніцше (1844–1900) про несвідоме, песимізм, нігілізм, містицизм і феноменологію сприяли формуванню нової духовно-культурної парадигми. Важливу роль відіграли також концепції занепаду західної цивілізації німецького філософа культури та історії О. Шпенглера (1880–1936), розроблені у праці «Присмерк Європи» [2, с. 6–9].

Наприкінці XIX — на початку XX ст. Краківська школа та академія образотворчих мистецтв (Szkola i Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie) активно інтегрувалася в загальноєвропейський мистецький процес, що створило сприятливе середовище для формування

молодих митців. Навчання О. Новаківського в цьому мистецькому закладі (1892–1904) стало визначальним етапом його професійного становлення: він здобув ґрунтовну академічну освіту в галузі рисунку та малярства і водночас опанував сучасні художні напрями: імпресіонізм, символізм та експресіонізм. Знайомство з актуальними тенденціями світового мистецтва відбувалося через лекції та творчість його вчителів — провідних польських митців, імпресіоністів Я. Станіславського та Л. Вичулковського, а також символістів Я. Мальчевського, С. Виспянського, Ю. Мегоффера й В. Тетмаєра, які свого часу також були вихованцями закладу. Саме під впливом цього мистецького середовища та навчальної традиції alma mater О. Новаківський виробив власну художню стилюстику й сформував індивідуальну візію світу, що визначила подальший розвиток його творчості.

Постановка проблеми. Незважаючи на те, що О. Новаківський провів у Кракові двадцять років (1892–1913), з яких дванадцять — у стінах Краківської школи та академії образотворчих мистецтв (1892–1904), станом на сьогодні немає наукових досліджень, присвячених аналізу впливу його навчання та мистецького середовища alma mater на формування творчої індивідуальності, живописної манери та загалом — на творчість художника краківського періоду.

Тому метою цієї статті є дослідження впливу навчання та мистецького середовища Краківської школи та академії образотворчих мистецтв (1892–1904) на формування особистості, живописної манери й творчість краківського періоду Олекси Новаківського. Аналіз ґрунтується на архівних матеріалах і мистецтвознавчому опрацюванні вибраних творів художника, створених у Кракові в 1892–1913 рр.

Завданнями дослідження є:

1. Введення до наукового обігу окремих архівних документів 1890–1900-х рр.:

— «Списків учнів Краківської школи та академії образотворчих мистецтв» («Spisów uczniów c. k. Szkoły i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie») 1892/1893–1898/1899 н. р. та 1902/1903 н. р.,

— «Протоколів засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв» («Protokołów posiedzenia Dyrekcji i Główna Profesorów c. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie»), зокрема документів:

1) від 22 липня 1898 р. — про нагородження О. Новаківського срібною медаллю;

2) від 18 липня 1899 р. — про нагородження О. Новаківського срібною медаллю;

3) за травень і липень 1900 р. — про відзначення О. Новаківського у школі живопису професора Л. Вичулковського золотою медаллю, О. Куриласа — срібною, а також про призначення конкурсної грошової нагороди Новаківському, Куриласові, Зьомкові;

4) від 15 жовтня 1898 р. про призначення О. Новаківському «Стипендії для бідних» («Stypendium dla ubogich»);

— «Посвідчення бідності» («Świadectwo ubóstwa»), виданого О. Новаківському 8 листопада 1898 р., з архіву Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові — та наукове опрацювання на основі документів та літератури впливу освіти на формування і творчість митця.

2. Проведення мистецтвознавчих досліджень вибраних творів О. Новаківського краківського періоду 1892–1913 рр.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі аспекти навчання О. Новаківського у Кракові висвітлено:

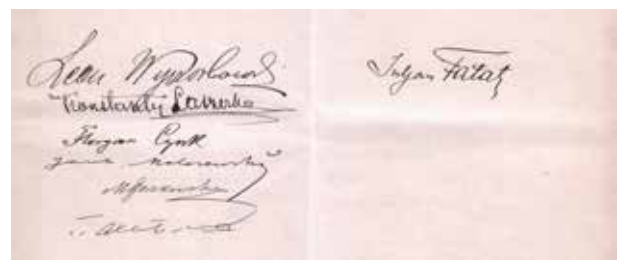
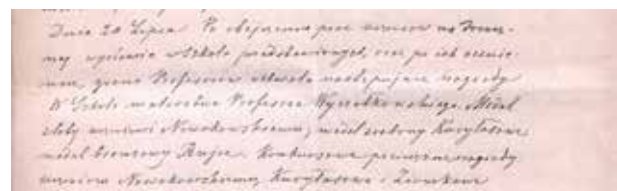
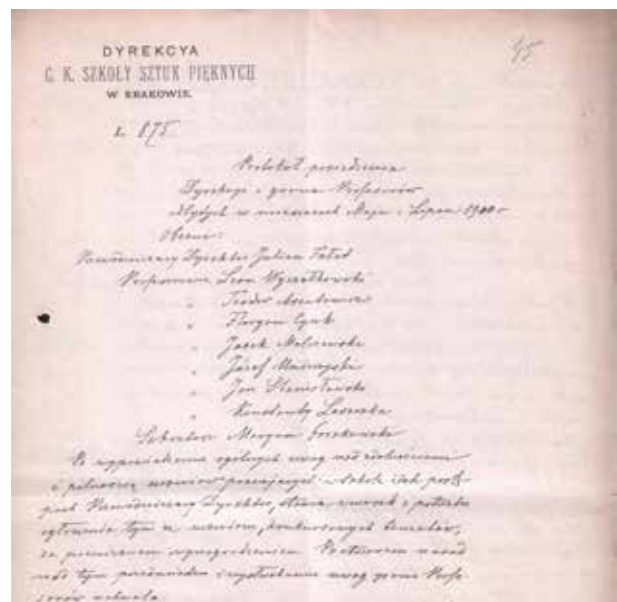
— у короткій біографії «Новаківський Олекса» у виданні 1905 р. «Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki»: «В 1892 р. завдяки старанням Янкової Гелени Бжозовської та Фелікса Собанського вступив до Краківської школи мистецтв за директора Яна Матейки. По перерві продовжив навчання під керівництвом проф. Леона Вичуковського за директора Юліана Фалата до 1900 року, в якому отримав золоту медаль за праці» [3, с. 197–198];

— у статті 1921 р. В. Козицького у газеті «Słowo Polskie», який вважав, що: «О. Новаківський є в повній мірі визначним талантом, свіжим, буйним, напrawdę з Божої ласки. Як говорять про те його праці — свій талант він розвинув в Краківській академії мистецтв. Матейко, Станіславський, Вичуковський, Мегоффер були його вчителями. Отримані від них імпульси його видатна мистецька індивідуальність перетворила на відмінні цінності, поступово доходячи до реалізації власної мистецької візії світу, основними елементами якої є ампліфікація реальних форм, символіка і надзвичайна сила кольору, наповнена музичними цінностями» [4, с. 3–4];

— у статтях в «Альманаху українського студентського життя в Кракові» 1931 р. випускника Краківської академії мистецтв Д. Горняткевича «Українці в Краківській Академії Мистецтв», який підкреслює «величезні заслуги Новаківського для українського малярства» і «найвидатніші досягнення під час навчання в Академії, яку закінчив з золотою медаллю» [5, с. 37–42], та Б. Лепкого «Гарно було...», який зауважує, що «Новаківський своєю збірною виставкою в Кракові здивував і своїх і чужих» [6, 11–17];

— у вступній статті В. Хмурого до видання 1931 р. «О. Новаківський», де автор французькою мовою зазначає, що: «Новаківський [...] завершивши навчання в Кракові за часів імпресіоністів та символістів (Мальчевського, Виспянського, Мегоффера і Станіславського), довгий час жив в селі Могила під Краковом, присвячуючи себе стилістичним етюдам. Саме тут пройшов перший період його творчості, для якого характерне прагнення подолати академічні впливи за допомогою стилістичних етюдів, а пізніше мовою оригінальної символіки його жанрових етюдів, портретів» [7, с. 37];

— у монографії В. Залозецького «Олекса Новаківський» 1934 р., який вважає, що в часі навчання в Кракові



Іл. 2. Протокол засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв за травень і липень 1900 р. про нагородження у школі малярства професора Л. Вичуковського О. Новаківського золотою медаллю, О. Куриласа — срібною, а також призначення конкурсної грошової нагороди — Новаківському, Куриласові, Зьомкові. З архіву Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.

мистець «захоплювався натуралізмом, який перейшов в імпресіонізм», і малюванням відтінків природи в пелені та що з «часу натуралістичного реалізму походять пейзажі Новаківського *Розтопи на весну, При млині, Весняний пейзаж, Стругання патики, При заході сонця, Дівчина при вікні, Фігуральні композиції Материнське щастя і Визволення та портрети Перша сповідь, Моя Муза, Пробудження*» [8, с. 10, 13–18].

У двох томах видання «Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie» за роки «1816–1895» [9, с. 253] і «1895–1939» [10, с. 355] містяться лише короткі записи і дати щодо навчання Олекси Новаківського (Alexyego, Aleksy'ego Nowakowskiego) в Краківській школі та академії мистецтв у 1892–1904 рр. У біографічній публікації «Nowakiwski (Nowakowski) Oleksa (Alexy,



Іл. 3. Олекса Новаківський. «Автопортрет», 1910-ті рр.

Aleksander)» у виданні «Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, zmarłych przed 1966 r. Malarze, rzeźbiarze, graficy» інформацію про навчання подано на основі монографії В. Залозецького «Олекса Новаківський» і «Materiałów do dziejów ASP», а цінними є кілька джерел та інформація про виставки митця [11, с. 164–166].

Варто згадати публікації про митця:

— М. Голубця в літературно-науковому виданні «Ілюстрована Україна» 1914 р. [12, с. 110–111], газеті «Шляхи» 1916 р. [13] та виданні «Галицьке малярство» 1926 р. [14, 41–47];

— Я. Клечинського 1932 р. у «Kurjerze Warszawskim», який вважає, що «попри те, що митець вивчав культуру Заходу, особливо Парижа, і в його рисунку можна знайти вплив Виспянського, а в концепціях постатей — відлуння Матейка і Мальчевського, однак всі впливи його талант перетворив на нові цінності. Діапазон творчості Новаківського дуже широкий. Від реалізму постатей до шалених пейзажів, які оптично палають серед звивистих ліній, які, можливо, походять від Мунка і Ван Гога. Рисунок митця [...] надзвичайно виразний, синтетичний, спонтанний, може найбільше показує його силу...» [15, с. 15–16];

— В. Ковальчука в «Przewodniku Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie» 1932 р., який називає О. Новаківського «нестримним віртуозом барв, який [...] вирізбив лінію свого рисунку, що її впізнати серед тисяч. Складає конструкції [...] щоб перетворити їх у символ.

В композиціях сміливо шаліє потоками кольорів, вичаровує візії потойбічних світів» [16, с. 9–18];

— Я. Кіліан Станіславської в «Kurjerze Literacko-Naukowym», на думку якої, «мистецтво Новаківського, попри вплив Виспянського, Матейка і Мегоффера, є визначним та самобутнім явищем в історії українського мистецтва. Кольором і темпераментом не подібний до нікого», а «імпресіонізм Новаківського — то конгломерат стилів: фантастичний алегоризм і романтизм, героїчний монументалізм, драматизм. Чисту імпресію бачимо тільки в пейзажах митця. Твори Новаківського пульсують. Характерна для митця плінна лінія входить в суб'єкт і об'єкт, заплутаний, викривлений і спотворений контур вводить нас в емоційний стан зворушення» [17, с. 1];

— К. Курилюка у «Tygodniku ilustrowanym», який у 1935 р. стверджував, що «відомий український митець О. Новаківський — це цікавий і визначний приклад впливу польської культури як представниці західноєвропейської культури на культуру русько-українську, яка має в собі багато східновізантійських рис [...] Краків був тим середовищем, в якому Новаківський познайомився з європейським і польським мистецтвом. Рік він перебував під впливом Матейка, по смерті якого в Академії відбулась мистецька революція і впровадження імпресіонізму та Новаківський брав участь у його розвитку. Краківські вчителі та друзі молодого художника формують його мистецьку особистість. Він знайомиться з культурною спадщиною Кракова, відвідує всі музеї [...] Його імпресіонізм поступово переходить в своєрідний експресіонізм, який поєднується з оригінальним символізмом та алегоризмом (відчутний вплив Мальчевського і Виспянського). Церковно-релігійні зацікавлення провадять його до іконографії, в якій він шукає джерел мистецького натхнення. Однак від початку сутністю і основним елементом малярства Новаківського є колір, шалене поєднання кольорів — багатих, вражаючих, повних сили і динаміки» [18, с. 813–814].

Виклад основного матеріалу. Початок краківського періоду творчої біографії Олекси Новаківського позначений вступом до Краківської школи мистецтв у 1892 р. [19, 9, с. 253], коли заклад ще очолював Ян Матейко — патріарх польського історичного малярства. Архівні документи свідчать, що вже з другого півріччя 1893/1894 навчального року митець на короткий час перервав студії [20], але згодом поновив їх у першому півріччі 1895/1896 н. р. на відділі рисунку під керівництвом Юзефа Уніжицького, вже в період директорства Юліана Фалата [21; 10, с. 355].

За керівництва Яна Матейка (1873–1893) навчальна програма в Краківській школі мистецтв була вибудована за послідовним, академічно чітким принципом. Перший і другий курси передбачали опанування рисунку з антиків: на першому курсі його викладав Флоріан Цинк, а на другому — Ізидор Яблонський. Третій курс був присвячений рисунку з натури під керівництвом

Владислава Луцкевича, четвертий — живописові з натури, який вів Юзеф Уніжицький. На п'ятому і шостому курсах студенти вивчали живопис із натури та академічний акт у класі Леопольда Леффлера. Важливим елементом освіти були виїзди студентів на пленери, які спочатку організовував Владислав Луцкевич — видатний педагог та історик мистецтв, а потім Ян Станіславський та ін. [9, с. 23–26; 126–131].

Мистецьке оточення О. Новаківського, включно з українськими студентами, спілкування, спільні лекції, коректи, виїзди на пленери, участь у конкурсах та щорічних виставках Школи наприкінці навчального року (переглядах) також впливали на розвиток і формування особистості митця.

Цікаво, що, згідно зі «Списком учнів Краківської школи мистецтв» за перше півріччя 1892/1893 н. р. з архіву Краківської АМ, у той самий час, коли Олекса Новаківський (№ 12) навчався на першому відділі рисунку, на композиційному відділі студіювали Володимир Тетмаєр (№ 56), Юзеф Мегоффер (№ 57) та Станіслав Виспянський (№ 58) [22]. Ці дані підтверджуються їхніми біографіями в «Materiałach do dziejów ASP w Krakowie: 1816–1895»: «Тетмаєр Пшерва В. 1875/76 — перший [...] 1885/86 — четвертий. Композиційний відділ — 1889/90 [...] 1892/93, 1893/94, 1894/95» [9, с. 273]; «Мегоффер Ю.: 1887/88 — другий, [...] 1890/91 — четвертий. Композиційний відділ — 1892/93, 1893/94. [...]» [9, с. 248–249]; «Виспянський С. 1884/85 — перший, учень надзв. [...] Композиційний відділ — 1892/93, 1894/95» [9, с. 281]. Отже, вже в Краківській школі мистецтв О. Новаківський міг познайомитися з цими студентами — видатними художниками-символістами «Młodej Polski», а також побачити в alma mater їхні символічні твори, які інспірували його до власних пошуків.

На основі «Списків учнів Краківської школи мистецтв» вдалося встановити й прізвища однокласників О. Новаківського. Наприклад, у 1892/1893 н. р. разом із ним на першому відділі рисунків навчалися: Савин Абрисовський із Петликовиць, Ян Буковський із Борщович, Францішек Гейман із Кракова, Казимир Гануш — «надзв. учень», Войцех Хмура з Томашова, Цезар Якубовський з Аксанака, Мечислав Клечевський із Кракова, Хрісто Кутев із Шибки, Фелікс Лабершек — «надзв. учень», Сотер Малаховський Юкса з Болонова, Ігнацій Протасевич із Ярославля — «надзв. учень», Адам Сеткович із Кракова [почергово №№ 1–14 у «Списку учнів»] [22].

Після призначення в 1895 р. на посаду директора вже згаданого Юліана Фалата — випускника Краківської школи мистецтв, а також Політехнік Мюнхена, Цюриха і Рима — в навчальному закладі розпочалася масштабна реформа. Нею передбачалася «реорганізація та зміна художньої та педагогічної програми», спрямована на «розвиток творчої особистості студентів»,



Іл. 4. Олекса Новаківський. «Перед сповіддю», 1910-ті рр.

упровадження засад «культу чистого мистецтва, свободи та академічної автономії, а також здобуття технічних знань». Новий статут Краківської школи мистецтв від 30 жовтня 1896 р. структурував навчання на три відділи: 1) школу рисунку; 2) школу живопису; 3) школу скульптури [10, с. 10, 46, 106].

Великий вплив на навчальний процес студентів і різноманітність стилістик та технік, з якими вони могли ознайомитися, мало запрошення в 1895–1909 рр. Ю. Фалатом на посади професорів Школи її випускників — вихованців Я. Матейка, видатних польських митців Л. Вичулковського, Я. Станіславського, С. Виспянського, Я. Мальчевського та Ю. Мегоффера. Вони продовжили свою освіту в академіях мистецтв Європи (Л. Вичулковський — у Варшаві і Мюнхені, С. Виспянський і Я. Станіславський — в Парижі, Я. Мальчевський — Мюнхені і Парижі, Ю. Мегоффер — у Відні, Мюнхені і Парижі), що позначилося як на їхній творчості, так і на лекційних курсах. Оновлена і розширена програма навчання передбачала такі теми: пейзаж, оголена натура, портрет, натюрморт, композиція, пленер, інтер'єр сільської хати. Поширенню «культу пейзажу і фольклору» сприяла школа професора Я. Станіславського та мистецьке об'єднання «Sztuka» (засноване в 1897 р. викладачами Краківської школи), що впливало на впровадження змін у навчання та відхід від історичного малярства, романтизму, академізму в сторону жанрового живопису, портрету, пейзажу [10, с. 19–23].



Іл. 5. Олекса Новаківський. «Захід сонця в лісі», 1910 р.

Згідно зі «Списком учнів Краківської школи мистецтв» за перше півріччя 1895/1896 н. р. Олекса Новаківський (№ 40) після перерви розпочав навчання на відділі рисунку в школі професора Юзефа Уніжицького і відвідував заняття разом із такими одногрупниками: Ян Буковський із Борщович, Маріан Чеконський із Жабинець, Казимир Гануш, Войцех Хмура з Томашова, Міхал Краус із Борині, Кароль Костка з Перемишля, Фелікс Конецький із Варшави, Францішек Любенський із Лодзя, Болеслав Лещинський зі Збаража, Василь Петровський із Розношинець, Францішек Рембертовський із Кракова, Ришард Радванський із Варшави, Мечислав Воленський Гертріх зі Львова, Францішек Зайховський зі Львова [почергово №№ 31–45 у «Списку учнів»]. Водночас Осип Курилас із Щирця (№ 21), Володимир Дунаєвський із Дунайки (№ 14) навчались у школі рисунку професора Ф. Цинка; Іван Труш із Висоцька (№ 36) був учнем школи малярства професора Л. Вичулковського [23], а Модест Сосенко із Порогів (№ 33) розпочав науку в школі професора Я. Мальчевського [24].

На відділі малярства Краківської школи мистецтв О. Новаківський навчався на курсі професора Л. Вичулковського в 1898/99–1900/1901 рр., а згодом продовжив студії у 1901–1904 рр. у того ж вчителя уже в реорганізованій Краківській академії мистецтв [25, с. 153–167]. Підтвердження цієї інформації знаходимо у «Списку учнів Краківської школи мистецтв» за перше півріччя 1898/1899 н. р., де вказано, що митець (№ 72) розпочав свої студії в школі професора Л. Вичулковського. Разом із ним майстерність вдосконалювали Зигмунт Бадовський, Ян Буковський із Борщович, Альфонс Карпінський, Владислав Ковалевський, Станіслав Камоцький із Варшави, Францішек Штайнер із Кракова, Войцех Вайс із Леорди, Вільгельм Вахтель зі Львова, Анджей Зарицький із Кракова [почергово №№ 67–76], а з другого півріччя — й Осип

Курилас із Щирця (№ 51) та Володимир Дунаєвський із Дунайки (№ 49) [26].

Після реорганізації Краківської школи 5 грудня 1900 р. у Краківську академію мистецтв (КАМ) замість двох давніх шкіл — рисунку і малярства — було впроваджено п'ять паралельних: Л. Вичулковського, Я. Станіславського, Т. Аксентовича, Я. Мальчевського і С. Виспянського, які передбачали вивчення як рисунку, так і малярства [10, с. 48].

На нашу думку, цікавим і важливим відкриттям для історії українського мистецтва є встановлення інформації про те, що у школі професора Л. Вичулковського разом з Олексою Новаківським (№ 118) навчались Михайло Бойчук із Романівки (№ 109), Михайло Жук із Києва (№ 131), Казимир Сіхульський зі Львова (№ 126) та Ян Талага із Перемишля (№ 128), що зазначено у «Списку учнів Краківської академії мистецтв» за перше півріччя 1902/1903 н. р. з архіву КАМ [27] (іл. 1).

Проте в Кракові О. Новаківський спілкувався не тільки з українськими митцями, з якими разом здобував освіту: Іваном Трушем (навчався: 1891–1897), Осипом Куриласом (1895–1900), Модестом Сосенком (1896–1900), Іваном Бурачеком (1896–1903), Михайлом Бойчуком (1899–1904), Михайлом Жуком (1900–1903) та ін. [28, с. 42–44]. Про його контакти з українським середовищем Кракова та краківським товариством «Просвіта» можна дізнатися зі статті «Гарно було...» [6, с. 11–17] в «Альманаху українського студентського життя в Кракові» авторства Богдана Ленкого — викладача української мови та літератури в Ягеллонському університеті (1899–1914), професора цього університету (1925–1939), співзасновника і діяча «Слов'янського клубу» у Кракові (в 1901) та віцепрезидента краківського товариства «Просвіта», чия квартира в Кракові стала місцем зустрічей значної групи українських творців, зокрема В. Стефаника, О. Новаківського, О. Куриласа, М. Бойчука, М. Жука.

Треба зауважити, що наука в Кракові була платною, і після того як Гелена з Грохольських Янова Бжозовська перестала виділяти стипендію на студії О. Новаківського, митець жив дуже скромно. З «Посвідчення бідності», виданого йому 8 листопада 1898 р. парафіяльною канцелярією костелу св. Флоріана на Клепарові у Кракові як учневі Краківської школи мистецтв, довідуємось, що він як «син бідних батьків не має коштів, необхідних для навчання у обраному ним фаху», і «заслугує на підтримку» [29]. Відповідно до протоколу засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв від 15 жовтня 1898 р., О. Новаківському було призначено «Стипендію для бідних» [30]. Обидва документи зберігаються в архіві КАМ.

Талант О. Новаківського і його творчі праці високо оцінювали директор Краківської школи мистецтв Ю. Фалат та професори закладу, зокрема, Я. Станіславський, Ю. Уніжицький, Л. Вичулковський та ін. Як свідчать

протоколи засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв, упродовж навчання митець здобув низку медалей і конкурсних відзнак — «за рисунки виконані протягом року» і «з нагоди відкриття та за твори, виставлені на Щорічній виставці робіт учнів». «Директор і гроно професорів після перегляду робіт» ухвалили нагородити:

1) 22 липня 1898 р. — у школі рисунку професора Ю. Уніжицького за його поданням — срібною медаллю О. Новаківського [31];

2) 18 липня 1899 р. — у школі малярства професора Л. Вичулковського за його поданням срібними медалями — О. Новаківського та О. Куриласа [32];

3) 1900 р. — у школі малярства професора Л. Вичулковського золотою медаллю — О. Новаківського, срібною медаллю — О. Куриласа. За перемогу у композиційному конкурсі Новаківському, Куриласові, Зьомкові призначили грошові нагороди. На тогорічній виставці презентували твори з «конкурсу виконання на пам'ять анатомічної фігури в профіль в русі» та «пленеру учнів у Броніцях під керівництвом проф. Я. Станіславського» [33].

Протоколи містять підписи директора Ю. Фалата та професорів Ю. Уніжицького, Л. Вичулковського, Т. Аксентовича, Ф. Цинка, К. Ляшки, Я. Мальчевського і секретаря М. Гожковського (іл. 2).

До 1890-х років належить погрудний реалістичний «Автопортрет» О. Новаківського, виконаний у стриманих сіро-оливкових тонах. Митець зображує себе молодим, енергійним, впевненим у собі чоловіком у піджаку; обличчя з ретельно підстриженим каштановим волоссям, короткою коричневою бородою і вусами подане у три чверті ліворуч на однотонному тлі. Внутрішню зосередженість та силу характеру підкреслює уважний погляд карих очей.

Після закінчення навчання в Краківській академії мистецтв О. Новаківський оселився у с. Могила під Краковом, де познайомився зі своєю музою і майбутньою дружиною Маріанною Розалією Пальмовською (Marianna Rozalia Palmowska, 1 червня 1888 р. — 12 квітня 1925 р.), яка була на шістнадцять років молодша за нього. Вона стала улюбленою моделлю митця, а її образ постає в десятках ескізів, живописних і графічних творів О. Новаківського, зокрема, в символічних творах «Пробудження», «Перед сповіддю», «Визволення» («Втрачені надії»), «Коляда», «Моя Муза». 12 квітня 2025 р. виповнилося сто років від дня її смерті [34, с. 3].

Вплив творчості вчителів О. Новаківського — професорів Краківської школи та академії мистецтв, імпресіоністів Я. Станіславського та Л. Вичулковського — на формування його творчої манери та живопис краківського періоду

У 1900–1910-х рр. у с. Могила постала низка імпресіоністичних олійних ескізів і пейзажів О. Новаківського, зокрема «Ряст первоцвіт», «Квіти з лугів», «Зима», «Іній», «Квіти при заході сонця», «Буря надвигає»,



Іл. 6. Олекса Новаківський. «Визволення» («Втрачені надії»), 1903–1908-ті рр.

«Квітник з городу моєї Нуськи», «Весна у селі Могила», у яких митець за допомогою характерних широких мазків, кольорових плям і гри світла й тіні передає захоплення природою в околицях Кракова. У цих ранніх працях особливо відчутний вплив творчої манери його вчителя — імпресіоніста Яна Станіславського, чії картини, наприклад, «Будяки», «Диван» (зберігаються у Національному музеї в Кракові), «Подільський пейзаж», «Сад з квітучою яблунею», «Замок у Тинці», «Дніпро під Києвом» (нині в колекції Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького) О. Новаківський міг бачити під час щорічних виїздів на пленери або на виставках.

Так, в олійному ескізі митця «Ряст первоцвіт», підписаному «Могила 23 березня 1905», чітко простежуються імпресіоністичні інтонації — світло-коричневу землю вкривають перші весняні світло-зелені листки і великі рожеві квіти первоцвіту, чий контраст надає кольорам ще більшої виразності. Дослідження «стосунки плям кольору до штабів на снігу», згідно з написом, автор демонструє в ескізі «Зима» 1907 р. Тут на тлі бузкового горизонту, над яким ледве проглядає тьмяне сонце, з білим снігом контрастують чорно-коричневі вигнуті лінії стовбурів дерев, підкреслюючи чисту взаємодію форми й кольору. Подібний прийом бачимо і в ескізі «Іній» («2 грудня 908»): вечірній зимовий пейзаж з обтяженими снігом чорними гілками дерев на краю лісу, колорит якого витриманий у сірих та чорно-білих тонах із легкими крапленнями помаранчевого та фіолетового. Фрагмент ніжного зеленого літнього квітучого «килим», «зітканого» з трав і білих польових квітів, над якими кружляють метелики, показано в олійному ескізі «Квіти з лугів» («Могила 17 липня 1910»). Близький за метою і «Шкіц до композиції городу з квітником моєї Нуськи» («Могила 1910»), що складається з ритмічних хвилястих ліній різних відтінків зеленого — від насичених темних до легко-зелених плям, якими художник умовно зобразив зелень із крапленнями червоних, помаранчевих

та жовтих квітів у саду. Квітник трансформується і переходить у схематичний пейзаж полів, позначених плямами коричневого та зелено-білого кольору, який замикають схематично зображені дерева. У творі «Весна у селі Могила» художник знову фіксує мінливий момент: безлисті дерева і жовто-зелений город подекуди зі смугами ще не розталого снігу на тлі барвистих плям блакитного неба і білих сільських будинків із червоними дахами.

О. Новаківський також неодноразово відвідував рідне село Ободівку, звідки привіз кілька ескізів та жанрових сцен в імпресіоністичній манері, про що свідчать авторські написи на роботах. В «Українському ярмарку» художник широкими мазками зобразив характерну жанрову сцену з народного побуту: на передньому плані — господар біля воза, тоді як за ним вирує натовп ярмарку, поданий узагальненими плямами світлих і темно-коричневих тонів. Інший фрагмент сільського життя показано в ескізі «Коні. Відпочинок»: біля дерев'яного воза спокійно пасуться два коні, їхні силуети змодельовано контрастними плямами чорного, темно-синього та коричневого кольорів.

До власних творчих пошуків О. Новаківського надихали також манера і тематика картин іншого його вчителя — Леона Вичуковського, вихованця художника-реаліста В. Герсона, а потім — Я. Матейка. На формування його стилю вплинуло й захоплення японським мистецтвом, яке проявилось посиленням символічного змісту і кольорової гами полотен.

Вплив картин Л. Вичуковського, зокрема «Гуралька. Сільська дівчина в жовтій хустці» (1900, Замок на Вавелі), «Копання буряків» (1893, Національний музей у Кракові) та інших робіт, створених на землях Наддніпрянщини, простежується в роботах О. Новаківського краківського періоду: «Жінка з дитиною» («Могила 9 липня 1903»), «Світло» («Могила 9 квітня 1906»), «Коло джерела», «Копання городу», «Емансипантка» («Краків 23 червня 1909 Гаврилова»), «Портрет Маріанни Розалії в жовтій хустці на рожевому тлі» («Al. Nowakowski Mogiła 7 травня 908»).

Експресіонізм Олекси Новаківського краківського періоду

Бажаючи вийти за межі техніки та манери своїх вчителів, О. Новаківський переосмислював отримані від них знання у власній творчій практиці. Упродовж 1900–1910-х рр. у с. Могила він створив ескізи, пейзажі, жанрові сцени, портрети, картини на релігійну та символічну тематику, у яких поступово виробляв авторський стиль. Художник активно застосовував елементи експресіонізму — деформація форми, ламані криві лінії, сильний контраст або дисонанс кольорів і форм — у таких роботах краківського періоду, як «Автопортрет», «Перед сповіддю», «Захід сонця в лісі», «Жінка з дитиною» та ін.

В експресивному «Автопортреті» бачимо зрілого сорокарічного чоловіка. Митець зобразив своє обличчя з високим чолом en face, моделюючи його структуру

грубими мазками білого, рожевого та жовтого кольорів із сірими та зеленими тіннями на тлі незамальованого картону. Водночас експресії творові додають контраст шкіри обличчя з розкосими карими очима, розкуйовдженим сіро-чорним волоссям і бородою та зелений із мідними відтінками колір маринарки, які концентрують увагу на обличчі митця, підкреслюючи його виразність (іл. 3).

Свою музу Маріанну Розалію Пальмовську художник представив у композиції «Перед сповіддю» («Новаківський. Могила 21 лютого 1910»). Дівчина, обернена на три чверті до глядача, зображена зі складеними в молитві на грудях руками в інтер'єрі храму с. Могила. На її обличчі та високому чолі читаються хвилювання, внутрішня зосередженість і духовний пошук — ці риси надають образів стриманої, але відчутної експресії. Напругу твору підсилюють контрасти кольорів святкового народного одягу жінки: біла сорочка, блакитна спідниця, вишивана кольорова камізьелька та червоні коралі. На тлі в інтер'єрі церкви видно опрацьований кольоровими плямами натовп (іл. 4).

Експресивне світобачення митця особливо передає твір «Захід сонця в лісі» («Могила 3 листопада 910»), в якому він використовує деформовані лінії та контрастні барвисті плями, щоб відтворити враження від лісу в околицях Кракова: серед фіолетово-сірих викривлених стовбурів дерев і кольорових плям зелені трави звивається лісова стежка, а сонце, яке ховається за деревами, «заливає» все теплим помаранчевим світлом (іл. 5).

Контрастом і зіставленням яскравих плям народного вбрання О. Новаківський моделює експресивну композицію «Жінка з дитиною» («Могила 18 липня 909»). Мати, яка тримає на колінах і обіймає свою дитину, є центральною фігурою, а на них дивляться дві сусідки: одна сидить поруч, інша — стоїть за парканом. Художник протиставляє блакитне вбрання дитини з барвистим одягом матері: білою блузкою, жовтою камізьелькою, чорною квітчастою хусткою і рожевою спідницею. Натомість блакитні спідниці сусідок відтіняють центральну групу, підсилюючи її виразність і водночас контрастуючи з червоними та рожевими блузками жінок на фоні зелені дерев і трав та блакиті неба.

Символічні твори Олекси Новаківського краківського періоду

У першому десятилітті XX ст. у с. Могила О. Новаківський створив низку оригінальних, символічних робіт із використанням образів, кольорів і мотивів з українських ікон, поєднаних із сучасними йому досягненнями європейського живопису. Символічні ідеї художник втілює у таких роботах, як «Визволення» («Втрачені надії»), «Пробудження», «Моя Муза», «Хлопець з фіалкою» («Портрет Р. Гогульського»), «Серце Ісуса» та ін.

Інтерес О. Новаківського до символізму міг зміцнитися, зокрема й, під впливом творів і виставок художників «Młodej Polski» — учнів, а згодом професорів Краківської школи та академії образотворчих мистецтв:

символістів Я. Мальчевського (який, за словами В. Залозецького, «морально підтримував митця під час навчання»), С. Виспянського (про вплив творчості якого на роботи О. Новаківського згадує Я. Гординський у публікації «Виспянський і Україна» 1935 р. [35, с. 109–130]), Ю. Мегоффера та В. Тетмаєра.

У композиції «Визволення» («Втрачені надії») символічний зміст підсилює ікона Богородиці з Дитям у візантійському стилі в верхній частині образу. Декороване рослинним орнаментом ясно-кремове тло твору нагадує золочений «левкас» українських ікон. Центром композиції та джерелом її експресивної сили є емоції та переживання Олекси Новаківського та його коханої Маріанни Розалії в народному вбранні. Маріанна Розалія в розпачі схилялася над блакитною труною, ховаючи почервоніле від сліз обличчя — вся її постать виражає біль втрати. Обличчя Олекси, оточене чорними пасмами волосся та бороди, розгорнуте до глядача — однією рукою він тримається за кут труни, а другою підпирає голову, занурений у роздуми та водночас звернений до нас. Один із зошитів художника містить його коментар до композиції, датуючи її 1903–1908 рр.: «Жінка прощається зі своїм минулим і прокидається до нового життя» (іл. 6).

У с. Могила митець працював також над картиною «Коляда» (1907–1910), в якій зобразив вписані в трикутник фігури трьох жінок у святковому народному вбранні, які співають колядку. У центрі композиції стоїть Маріанна Розалія в зеленій хустці, зображена на тлі вікна з зимовим пейзажем, сонячні промені та відблиски, що падають на її обличчя, надають усій сцені легкості та світла. З обох боків до неї нахилилися дві молоді дівчини, які тримають перед нею співник, виразно акцентуючи центр композиції. Святковий настрій підкреслюють білі сорочки та кольорові, багато вишиті камізьелки жінок, червоні намиста та стрічки (іл. 7).

Цикл «Пробудження» розкриває одну із ключових символічних тем у творчості О. Новаківського, виражену через образ його коханої Маріанни Розалії. Перша робота з цього циклу, створена у с. Могила в 1910-х рр., зображає молоду дівчину в білій сорочці з босими ногами, яка, пробуджуючись від сну, потирає очі. Символічний зміст підсилено іконами Ісуса Христа, який благословляє, та Матері Божої з Дитятком у верхній частині композиції. Святи, як і дівчина, одягнені в білі сорочки та представлені на сріблястому тлі, яке нагадує срібні оклади українських народних ікон. Верхню і нижню частини образу композиційно розмежовують дерев'яні балки хреста. Невинний рух дівчинки — потягування — створює вертикальний імпульс, що візуально підносить її постать над земними клопотами та щоденним буттям. До цієї теми художник постійно повертався в 1920–1930 рр. (іл. 8).

Олекса Новаківський презентував свої твори на численних виставках у Кракові, а знайомство з творчістю краківських художників розширювало його мистецький



Іл. 7. Олекса Новаківський. «Коляда», 1907–1910-ті рр.

кругозір. Роботи художника мали велику популярність, зокрема, на ювілейній виставці «Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych» 1904 р. [36], а також на «Wystawie wrzesniowej» 1911 р. у Палаці мистецтв у Кракові. У рамках останньої було організовано великі збірні виставки творів О. Новаківського та В. Тетмаєра. Рецензент «Kraковского miesięcznika artystycznego» зазначав: «Значним зацікавленням громадськості відзначалась збірна виставка творів колориста Олекси Новаківського. До канцелярії TPSP приходили численні відвідувачі з запитанням про ціну його творів і відступали перед цінами тих переважно невеликих картин (близько 3 дм), які коштували від 300 К. до 6000 К.» [37, с. 93–94]. На цій виставці також експонували свої роботи Я. Мальчевський, Т. Аксентович, С. Чайковський, С. Філіпкевич, С. Галка, Т. Гротт, В. Вайс та ін. [38, с. 106]. Того ж року твір О. Новаківського «Серце Ісуса» здобув перемогу у конкурсі на вітварний образ на першій виставці польського церковного мистецтва ім. Петра Скарги в Кракові [39, с. 2].

У 1913 р. на запрошення Митрополита Андрея Шептицького Олекса Новаківський переїхав до Львова разом із дружиною Маріанною Розалією. Сім'я оселилася навпроти собору св. Юра у колишній віллі Яна Стики, викупленій Митрополитом Андреем для потреб Національного музею. Тут подружжя виховувало двох синів — Ярослава (4 січня 1920 р. — 21 травня 1982 р.) і Ждана (15 червня 1922 р. — 12 січня 1993 р.). У цьому ж будинку митець облаштував свою майстерню та впродовж 1923–1935 рр. провадив мистецьку школу, у якій навчалося близько ста учнів.

Висновки. Проведено наукове дослідження та встановлено визначальне значення впливу навчання в Краківській школі та академії образотворчих мистецтв (1892–1904) і мистецького середовища *alma mater* на формування особистості, становлення власної художньої



Іл. 8. Олекса Новаківський. «Пробудження», 1910-ті рр.

манери та творчість краківського періоду (1892–1913) Олекси Новаківського (1872–1935). Особливу роль відіграла творчість його викладачів — польських художників-імпресіоністів професорів Я. Станіславського та Л. Вичулковського, а також символістів — Я. Мальчевського, С. Виспянського, Ю. Мегоффера та В. Тетмаера. З'ясовано, що саме у Кракові, де митець навчався протягом дванадцяти років і понад двадцять років жив та творив, сформувалася його унікальна малярська візія — як імпресіоніста, символіста, експресіоніста, графіка та педагога.

1. До наукового обігу введено інформацію з:

— «Списків учнів Краківської школи та академії образотворчих мистецтв» («Spisów uczniów s.k. Szkoły i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie») у 1892/1893, 1895/1896, 1896/1897 та 1898/1899 н. р. та 1902/1903 н. р. з архіву Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові;

— «Протоколів засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв» («Protokołów posiedzenia Dyrekcji i Główna Profesorów s. k. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie»), зокрема документів: 1) від 22 липня 1898 р. — про нагородження О. Новаківського срібною медаллю; 2) від 18 липня 1899 р. — про нагородження

О. Новаківського срібною медаллю; 3) за травень і липень 1900 р. — про відзначення О. Новаківського у школі живопису професора Л. Вичулковського золотою медаллю, О. Куриласа — срібною, а також про призначення конкурсної грошової нагороди Новаківському, Куриласові, Зьомкові; 4) від 15 жовтня 1898 р. про призначення О. Новаківському «Стипендії для бідних» («Stypendium dla ubogich»); а також «Посвідчення бідності» («Świadectwo ubóstwa»), виданого О. Новаківському 8 листопада 1898 р., з архіву Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.

2. З'ясовано, що у період навчання Олекси Новаківського (№ 12 у «Списку учнів») на першому відділі рисунків, на композиційному відділі Краківської школи мистецтв студіювали Володимир Тетмаер (№ 56), Юзеф Мегоффер (№ 57), Станіслав Виспянський (№ 58) — згідно зі «Списком учнів Краківської школи образотворчих мистецтв» за перше півріччя 1892/1893 н. р. з архіву Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові. Отже, вже тоді О. Новаківський міг особисто познайомитися з цими студентами — художниками-символістами «Młodej Polski», а також побачити в alma mater їхні твори, які надихали митця до пошуків.

3. На основі «Списків учнів Краківської школи та академії образотворчих мистецтв» за 1892/1893–1903/1904 рр. з архіву Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові частково реконструйовано студентське середовище навчального закладу, яке також впливало на творчий розвиток митця; встановлено список учнів, в тому числі українців, які разом з О. Новаківським навчалися у 1892/1893 н. р. на першому відділі рисунку, у 1895/1896 н. р. — у школі рисунку професора Ю. Уніжицького, у 1898/1899 н. р. — у школі живопису професора Л. Вичулковського.

4. Встановлено, що 1902/1903 н. р. у Краківській академії мистецтв у школі малярства професора Л. Вичулковського разом з Олексою Новаківським (№ 118) навчалися Михайло Бойчук (№ 109), Михайло Жук (№ 131), Казимир Сіхульський (№ 126) — згідно зі «Списком учнів Краківської академії мистецтв» з архіву Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.

5. На основі мистецтвознавчих досліджень вибраних творів О. Новаківського краківського періоду, створених ним у 1900–1913-х рр. у с. Могила:

— встановлено, що митець під впливом творів його вчителя професора Я. Станіславського у 1900–1910-х рр. створив десятки імпресіоністичних олійних ескізів і пейзажів (зокрема «Ряст первоцвіт», «Квіти з лугів», «Зима», «Квіти при заході сонця», «Буря надвигає», «Квітник з городу моєї Нуськи», «Весна у селі Могила»);

— простежено вплив тематики полотен іншого його вчителя — професора Л. Вичулковського (зокрема «Гуралька. Сільська дівчина в жовтій хустці», «Рибалка з сіттю», «Копання буряків») у портретах та жанрових композиціях О. Новаківського 1900–1910-х рр. (таких

як «Портрет Маріанни Розалії в жовтій хустці на рожевому тлі», «Коло джерела», «Копання городу», «Світло», «Емансипантка» — портрет Гаврилової);

— досліджено, що, бажаючи вийти за межі техніки та манери своїх вчителів, О. Новаківський в 1900–1913-х рр. у с. Могила в пошуках власної образної мови експериментував при створенні ескізів, пейзажів, жанрових сцен, портретів, картин на релігійну та символічну тематику, у яких часто зображав свою музу Маріанну Розалію Пальмовську:

а) використовував у роботах 1910-х рр. *елементи експресіонізму* — деформацію форм, ламані криві лінії, контраст або дисонанс кольорів і форм (зокрема

«Автопортрет», «Перед сповіддю», «Коляда», «Захід сонця в лісі», «Жінка з дитиною»);

б) при створенні низки *символічних композицій*, інспірованих творами і виставками учнів, а згодом — професорів Краківської школи та академії мистецтв, символістів Я. Мальчевського, С. Виспянського, Ю. Мегоффера та В. Тетмаєра, митець звертався до образів, кольорів і мотивів з українських ікон, поєднуючи їх із досягненнями європейського живопису (наприклад, «Визволення» («Втрачені надії»), «Пробудження», «Моя Муза», «Хлопець з фіалкою» («Портрет Р. Гогульського»), «Серце Ісуса»).

Література

1. Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939/Opracowali Dutkiewicz J. E., Jeleniewska-Ślesieńska J., Ślesieński W. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1969. S. 6–19.
2. Krzysztofowicz-Kozakowska S. Sztuka Młodej Polski. Kraków, 1999. S. 6–9.
3. Nowakowski Aleksy // Spis artystów polskich, których prace wystawiono w Towarzystwie Przyjaciół sztuk pięknych od 1854 do 1904 r. włącznie, opatrzonego wzmiankami biograficznymi i portretami // Świątek E. Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyzny sztuki. Kraków, 1905. S. 197–198.
4. Kozicki W. Życie Sztuki we Lwowie (Dokończenie) // Słowo Polskie. 1921. № 218. 17 maja. S. 3–4.
5. Горняткевич Д. Українці в Краківській Академії Мистецтв // Альманах українського студентського життя в Кракові/ред. кол.: Ничай В., Бажанський М., Салук Я., Красник І. Краків, 1931. С. 37–42.
6. Лепкий Б. Гарно було... // Альманах українського студентського життя в Кракові // ред. кол.: Ничай В., Бажанський М., Салук Я., Красник І. Краків, 1931. С. 11–17.
7. Хмурий В. О. Новаківський // Українське малярство. Харків: Рух, 1931. С. 37.
8. Залозецький В. Олекса Новаківський: Монографія. Львів: Накладом Укр. Тов. Прихильників Мистецтва; Друк. Наукового товариства ім. Шевченка, 1934. С. 10, 13–18.
9. Nowakowski Aleksy // Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1816–1895/Red. Dutkiewicz J. Opracowali Jeleniewska-Ślesieńska J., Ślesieński W., Załuski A. Wrocław, 1959. S. 253.
10. Nowakowski Alexy // Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939/Opracowali Dutkiewicz J. E., Jeleniewska-Ślesieńska J., Ślesieński W. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1969. S. 355.
11. Bał I. Nowakowski Ołeksy // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, zmarłych przed 1966 r. Malarze, rzeźbiarze, graficy. Tom VI N-PC/Red. Mikocka-Rachubowa K., Biernacka M. Warszawa, 1998. S. 164–166.
12. Голубець М. Олекса Новаківський: силуетка // Ілюстрована Україна. 1914. № 7. С. 110–111.
13. Голубець М. Олекса Новаківський // Шляхи. 1916. № 15–16.
14. Голубець М. Галицьке малярство. Львів, 1926. С. 41–47.
15. Kleczyński J. Z „Zachęty”. Ołeksy Nowakowski. Stefan Mrózewski // Kurjer Warszawski. 1932. № 127. 8 maja. S. 15–16.
16. Kowalczyk W. Ołeksy Nowakowski // Przewodnik Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie. 1932. № 74. S. 9–18.
17. Kilian Stanisławska J. Twórczość Aleksandra Nowakowskiego // Kurjer Literacko-Naukowy. 1935. № 39. 28 września. S. 1.
18. Kuryluk K. Aleksander Nowakowski // Tygodnik ilustrowany. 1935. № 41. 13 października. S. 813–814 (20–21).
19. Свідоцтво О. Новаківського за I і II півріччя 1892/1893 н. р. та I півріччя 1893/1894 н. р. про навчання на відділі рисунку у Школі образотворчих мистецтв у Кракові (Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie) за підписом Флоріана Цинка // Книга свідоцтв 1877/88–1895/96. KS 5. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
20. Свідоцтво О. Новаківського за II півріччя 1893/1894 н. р. зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові // Книга свідоцтв 1877/88–1895/96. KS 5. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
21. Свідоцтво О. Новаківського за I півріччя 1895/1896 н. р. зі Школи образотворчих мистецтв у Кракові // Книга свідоцтв 1895/96–1900/01. KS 6. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
22. Список учнів Школи образотворчих мистецтв у Кракові (Szkoly Sztuk Pięknych w Krakowie) у I півріччі 1892/1893 н. р. // Книга свідоцтв 1877/1888–1895/1896. KS 5. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.
23. Список учнів Школи образотворчих мистецтв у Кракові у I півріччі 1895/1896 н. р. // Книга свідоцтв 1895/96–1900/01. KS 6. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
24. Список учнів Школи образотворчих мистецтв у Кракові у II півріччі 1896/1897 н. р. // Книга свідоцтв 1895/96–1900/01. KS 6. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
25. Матковська І. Олекса Новаківський: невідомі сторінки навчання і життя з архівних матеріалів Краківської академії мистецтв // Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. № 19(1). С. 153–167.
26. Список учнів Школи образотворчих мистецтв у Кракові у I і II півріччі 1898/1899 н. р. // Книга свідоцтв 1895/96–1900/01. KS 6. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
27. Список учнів Академії образотворчих мистецтв у Кракові у I півріччі 1902/1903 н. р. // Книга свідоцтв 1901/02–1904/05. KS 7. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.
28. Горняткевич Д. Спис українців, студентів Академії Мистецтв

у Кракові в хронологічному порядку // Альманах українського студентського життя в Кракові/ред. кол.: Ничай В., Бажанський М., Салук Я., Красник І. Краків, 1931. С. 42–44.

29. Посвідчення бідності О. Новаківського як учня Школи образотворчих мистецтв у Кракові від 8 листопада 1898 р. // В220. Т. 2. Архів Академії мистецтв ім. Яна Матейка у Кракові.

30. Протокол засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв від 15 жовтня 1898 р. про призначення О. Новаківському «Стипендії для бідних» // А174. L 709. Архів академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.

31. Протокол засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв від 22 липня 1898 р. про нагородження срібною медаллю Новаківського // А174. L 688. Архів академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.

32. Протокол засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв від 18 липня 1899 р. про нагородження в Школі проф. Вичуковського срібною медаллю Новаківського та Куриласа // А174. L 805. Архів академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.

33. Протокол засідання дирекції та професорського складу Краківської школи мистецтв від травня і липня 1900 р. про нагородження

в Школі проф. Вичуковського золотою медаллю — Новаківського, срібною медаллю — Куриласа і призначення грошової нагороди в зв'язку з перемогою в композиційному конкурсі — Новаківському, Куриласові, Зьомкові // 174. L 875. Архів академії мистецтв ім. Яна Матейка в Кракові.

34. Марія Анна Новаківська. Некролог // Діло. 1925. № 34. 16 квітня. С. 3.

35. Гординський Я. Станіслав Виспянський і Україна // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Т. 155. Львів, 1935. С. 109–130.

36. Katalog wystawy jubileuszowej Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych / [okł. i winiety w tekście wykonał Eug. Dąbrowa]. Kraków: [s.n.], 1904 ([Kraków]: Druk. „Czasu” pod zarz. A. Świerzyńskiego). [15] k.: pl., rys.

37. L. Wystawa wrześniowa w Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie // Krakowski miesięcznik artystyczny. 1911. № 8. 1 października. S. 93–94.

38. Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914/Red. A. Wojciechowski. Wrocław-Warszawa-Kraków. 1967. S. 106.

39. Konkurs na obraz ołtarzowy Serca Jezusa na I Wystawie polskiej sztuki kościelnej // Nowa Reforma. 1912. № 12. 10 stycznia. S. 2.

References

Bal, I. (1998). Nowakiwski Oleksa [Oleksa Novakivskyi]. In K. Mikocka-Rachubowa & M. Biernacka (Eds.), *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, zmarłych przed 1966 r. Malarze, rzeźbiarze, graficy. Tom VI N-PC* [Dictionary of Polish and foreign artists active in Poland and deceased before 1966. Painters, sculptors, and graphic artists. Volume VI N-PC] (pp. 164–166). Warszawa [in Polish].

Dutkiewicz, J. E., Jeleniewska-Ślesieńska, J., & Ślesieński, W. (1969). *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939* [Materials for the history of the Academy of Fine Arts in Kraków: 1895–1939] (pp. 6–19). Wrocław-Warszawa-Kraków [in Polish].

Hordynskyi, Ya. (1935). Stanislav Vyspianskyi i Ukraina [Stanislav Wyspiański and Ukraine]. *Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka*, Vol. 155, 109–130. Lviv [in Ukrainian].

Horniatkevych, D. (1931a). Ukraiintsi v Krakivskii Akademii Mystetstv [Ukrainians at the Kraków Academy of Arts]. In V. Nychai, M. Bazhanskyi, Ya. Saluk, & I. Krasnyk (Eds.), *Almanakh ukrainskoho studentskoho zhyttia v Krakovi* [Almanac of Ukrainian student life in Kraków] (pp. 37–42). Krakiv [in Ukrainian].

Horniatkevych, D. (1931b). Spys ukrainsiv, studentiv Akademii Mystetstv u Krakovi v khronolohichnomu poriadku [List

of Ukrainians, students of the Academy of Arts in Kraków in chronological order]. In V. Nychai, M. Bazhanskyi, Ya. Saluk, & I. Krasnyk (Eds.), *Almanakh ukrainskoho studentskoho zhyttia v Krakovi* [Almanac of Ukrainian student life in Kraków] (pp. 42–44). Krakiv [in Ukrainian].

Holubets, M. (1914). Oleksa Novakivskyi: sylvetka [Oleksa Novakivskyi: A silhouette]. *Iliustrovana Ukraina*, 7, 110–111 [in Ukrainian].

Holubets, M. (1916). Oleksa Novakivskyi [Oleksa Novakivskyi]. *Shliakhy*, 15–16 [in Ukrainian].

Holubets, M. (1926). *Halytske maliarstvo* [Galician painting] (pp. 41–47). Lviv [in Ukrainian].

Khmyry, V. (1931). *Ukrainske maliarstvo. O. Novakivskyi* [Ukrainian fine art. O. Novakivskyi]. Rukh [in Ukrainian].

Kilian Stanisławska, J. (1935, September 28). Twórczość Aleksandra Nowakowskiego [The work of Aleksander Nowakowski]. *Kurjer Literacko-Naukowy*, 39, 1 [in Polish].

Kleczyński, J. (1932, May 8). Z „Zachęty”. Oleksa Nowakowski. Stefan Mrózewski [From “Zachęta”. Oleksa Nowakowski. Stefan Mrózewski]. *Kurjer Warszawski*, 127, 15–16 [in Polish].

Konkurs na obraz ołtarzowy Serca Jezusa na I. Wystawie polskiej sztuki kościelnej (1912, January 10). [Competition for the altarpiece

- of the Sacred Heart of Jesus at the 1st Exhibition of Polish Church Art]. *Nowa Reforma*, 12, 2 [in Polish].
- Kowalczyk, W. (1932). Oleksa Nowakowski [Oleksa Nowakowski]. *Przewodnik Tow. Sztuk Pięknych w Warszawie*, 74, 9–18 [in Polish].
- Krzysztofowicz-Kozakowska, S. (1999). *Sztuka Młodej Polski* [Art of Young Poland] (pp. 6–9). Kraków [in Polish].
- Kuryluk, K. (1935, October 13). Aleksander Nowakowski [Aleksander Nowakowski]. *Tygodnik ilustrowany*, 41, 813–814 (20–21) [in Polish].
- L. (1911, October 1). Wystawa wrześnieowa w Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie [September art exhibition in the Palace of Fine Arts in Kraków]. *Krakowski miesięcznik artystyczny*, 8, 93–94 [in Polish].
- Lepkyi, B. (1931). Harno bulo... [It was good...]. In V. Nychai, M. Bazhanskyi, Ya. Saluk, & I. Krasnyk (Eds.), *Almanakh ukrainskoho studentskoho zhyttia v Krakovi* [Almanac of Ukrainian student life in Kraków] (pp. 11–17). Krakiv [in Ukrainian].
- Mariia Anna Novakivska: Nekroloh. (1925, April 16). [Mariia Anna Novakivska: An Obituary]. *Dilo*, 34, 3 [in Ukrainian].
- Matkovska, I. (2023). Oleksa Novakivskyi: nevidomi storinky navchannia i zhyttia z arkhivnykh materialiv Krakivskoi akademii mystetstv [Oleksa Novakivskyi: Unknown pages of study and life from the archival materials of the Kraków Academy of Arts]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 19(1), 153–167 [in Ukrainian].
- Nowakowski Aleksy. (1905). [Oleksa Novakivskyi]. In E. Swieykowski (Ed.), *Spis artystów polskich, których prace wystawiono w Towarzystwie Przyjaciół sztuk pięknych od 1854 do 1904 r. włącznie, opatrzone wzmiankami biograficznymi i portretami. Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyzny sztuki* [List of Polish artists whose works were exhibited at the Society of Friends of Fine Arts from 1854 to 1904, provided with biographical notes and portraits. Memorial of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków 1854–1904: fifty years of activity for native art] (pp. 197–198). nakł. Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie [in Polish].
- Nowakowski Aleksy. (1959). [Novakivskyi Oleksa]. In J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesieńska, W. Ślesieński, & A. Zaluski (Eds.), *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1816–1895* [Materials for the history of the Academy of Fine Arts in Kraków: 1816–1895] (p. 253). Wrocław [in Polish].
- Nowakowski Alexy. (1969). [Novakivskyi Oleksa]. In J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesieńska, & W. Ślesieński (Eds.), *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939* [Materials for the history of the Academy of Fine Arts in Kraków: 1895–1939] (p. 355). Wrocław–Warszawa–Kraków [in Polish].
- Nowakowski Aleksy. (1921, May 17). Życie Sztuki we Lwowie (Dokończenie) [Art Life in Lviv (Conclusion)]. *Słowo Polskie*, 218, 3–4 [in Polish].
- Posvidchennia bidnosti O. Novakivskoho yak uchnia Shkoly obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi vid 8 lystopada 1898 r. (1898, November 8). [Certificate of poverty of O. Novakivskyi as a student of the School of Fine Arts in Kraków from November 8, 1898]. B220, t. 2. Arkhiv Akademii mystetstv im. Yana Matejka u Krakovi [in Polish].
- Protokol zasidannia dyreksii ta profesorskoho skladu Krakivskoi shkoly mystetstv vid 22 lypnia 1898 r. pro nahorodzhennia sribnoiu medalliu Novakivskoho (1898, July 22). [Minutes of the meeting of the management and faculty of the Kraków School of Arts from July 22, 1898, on awarding Novakivskyi with a silver medal]. A174. L 688. Arkhiv akademii mystetstv im. Yana Matejka v Krakovi [in Polish].
- Protokol zasidannia dyreksii ta profesorskoho skladu Krakivskoi shkoly mystetstv vid 15 zhovtnia 1898 r. pro pryznachennia O. Novakivskomu „Stypendii dla bidnykh”. (1898, October 15). [Minutes of the meeting of the management and faculty of the Kraków School of Arts from October 15, 1898, on the appointment of the “Stipend for the Poor” to O. Novakivskyi]. A174. L 709. Arkhiv akademii mystetstv im. Yana Matejka v Krakovi [in Polish].
- Protokol zasidannia dyreksii ta profesorskoho skladu Krakivskoi shkoly mystetstv vid 18 lypnia 1899 r. pro nahorodzhennia v Shkoli prof. Vychulkovskoho sribnoiu medalliu Novakivskoho ta Kurylasa. (1899, July 18). [Minutes of the meeting of the management and faculty of the Kraków School of Arts from July 18, 1899, on awarding Novakivskyi and Kurylas with a silver medal in the school of prof. Wyczółkowski]. A174. L 805. Arkhiv akademii mystetstv im. Yana Matejka v Krakovi [in Polish].

Protokol zasidannia dyrektzii ta profesorskoho skladu Krakivskoi shkoly mystetstv z travnia i lypnia 1900 r. pro nahorodzhenniam v Shkoli prof. Vychulkovskoho zolotoiu medalliu — Novakivskoho, sribnoiu medalliu — Kurylasa i pryznachennia hroshovoi nahorody v zviazku z peremohoiu v kompozytsiinomu konkursi — Novakivskomu, Kurylasovi, Zomkovi. (1900, May & July). [Minutes of the meeting of the management and faculty of the Kraków School of Arts from May and July 1900, on awarding Novakivskyi with a gold medal, Kurylas with a silver medal in the school of prof. Wyczółkowski and appointing a cash prize with the victory in the composition competition — to Novakivsky, Kurylas, Zomkov]. 174, L 875. Arkhiv akademii mystetstv im. Yana Mateika v Krakovi [in Polish].

Spisok uchniv Akademii obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi u I pivrichchi 1902/1903 r. (1902). [List of students of the Academy of Fine Arts in Kraków in the first semester of 1902/1903]. *Knyha svidotstv 1901/02–1904/05*. KS 7. Arkhiv Akademii mystetstv im. Yana Mateika u Krakovi [in Polish].

Spisok uchniv Shkoly obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi u I pivrichchi 1892/1893 r. (1892). [List of students of the School of Fine Arts in Kraków in the first semester of 1892/1893]. *Knyha svidotstv 1877/1888–1895/1896*. KS 5. Arkhiv Akademii Mystetstv im. Yana Mateika v Krakovi [in Polish].

Spisok uchniv Shkoly obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi u I pivrichchi 1895/1896 r. (1895). [List of students of the School of Fine Arts in Kraków in the first semester of 1895/1896]. *Knyha svidotstv 1895/96–1900/01*. KS 6. Arkhiv Akademii mystetstv im. Yana Mateika u Krakovi [in Polish].

Spisok uchniv Shkoly obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi u I i II pivrichchi 1898/1899 r. (1898). [List of students of the School of Fine Arts in Kraków in the first and second semesters of 1898/1899]. *Knyha svidotstv 1895/96–1900/01*. KS 6. Arkhiv Akademii mystetstv im. Yana Mateika u Krakovi [in Polish].

Spisok uchniv Shkoly obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi u II pivrichchi 1896/1897 r. (1897). [List of students of the School of Fine Arts

in Kraków in the second semester of 1896/1897]. *Knyha svidotstv 1895/96–1900/01*. KS 6. Arkhiv Akademii mystetstv im. Yana Mateika u Krakovi [in Polish].

Świerzyński, A. (Ed.). (1904). *Katalog wystawy jubileuszowej Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych* [Catalog of the Jubilee Exhibition of the Society of Friends of Fine Arts]. „Czas” [in Polish].

Svidotstva O. Novakivskoho za I i II pivrichchia 1892/1893 n. r. ta I pivrichchia 1893/1894 n. r. pro navchannia na viddili rysunku u Shkoli obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi (Szko-le Sztuk Pięknych w Krakowie) za pidpysom Florian Tsynka. (n.d.). [Certificates of O. Novakivskyi for the I and II semesters of 1892/1893 academic year and I semester of 1893/1894 academic year on study for teaching drawing at the School of Visual Arts in Krakow (School of Fine Arts in Kraków) under the supervision of Florian Tsynek]. *Knyha svidotstv 1877/88–1895/96*. KS 5. Arkhiv Akademii mystetstv im. Yana Mateika u Krakovi [in Polish].

Svidotstvo O. Novakivskoho za II pivrichchia 1893/1894 n. r. z Shkoly obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi. (n.d.). [Certificate of O. Novakivskyi for the II semester of 1893/1894 academic year from the School of Fine Arts in Kraków]. *Knyha svidotstv 1877/88–1895/96*. KS 5. Arkhiv Akademii mystetstv im. Yana Mateika u Krakovi [in Polish].

Svidotstvo O. Novakivskoho za II pivrichchia 1893/1894 n. r. z Shkoly obrazotvorchykh mystetstv u Krakovi. (n.d.). [Certificate of O. Novakivskyi for the II semester of 1893/1894 academic year from the School of Fine Arts in Kraków]. *Knyha svidotstv 1877/88–1895/96*. KS 5. Arkhiv Akademii mystetstv im. Yana Mateika u Krakovi [in Polish].

Wojciechowski, A. (1967). *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914* [Polish artistic life in the years 1890–1914] (p. 106). Wrocław–Warszawa–Kraków [in Polish].

Zalozetskyi, V. (1934). *Oleksa Novakivskyi* [Oleksa Novakivskyi] (pp. 10, 13–18). Nakladom Ukr. Tov. Prykhylnykyv Mystetstva; Druk. Naukovoho tovarystva im. Shevchenka [in Ukrainian].

Matkovska I.

Oleksa Novakivskyi: The Influence of His Studies at the Krakow School of Arts on the Development of the Artist

Abstract. This article examines the influence of the education and artistic milieu of the Krakow School and Academy of Arts (1892–1904) on the formation of Oleksa Novakivskyi's (1872–1935) painterly style and creative outlook during his Krakow period (1892–1913). Particular attention is given to the role of leading professors — Impressionists J. Stanisławski and L. Wyczółkowski, and Symbolists J. Malczewski, S. Wyspiański, J. Mehoffer, and W. Tetmajer — whose teaching shaped the aesthetic foundations of the outstanding Ukrainian Impressionist, Symbolist, Expressionist, graphic artist, and educator.

The study situates Novakivskyi's development within the broader European artistic transformations of the late nineteenth and early twentieth centuries, marked by a transition from realism, academism, and naturalism toward modern art grounded in national identity and folklore.

It has been established that Novakivskyi's years of study at the Krakow School and Academy of Arts constituted a decisive stage in his artistic formation. Rigorous academic training in drawing and painting, combined with exposure to contemporary European movements — Impressionism, Symbolism, and Expressionism — shaped the development of his distinctive painterly manner and influenced his later work both in Krakow (1892–1913) and in Lviv (1913–1935). Throughout these periods, he created an original pictorial vision of the world, depicting universal spiritual values while integrating modern European artistic trends with his own interpretation of images from Ukrainian folk culture and icon painting.

Archival sources reveal that in the 1902–1903 academic year Novakivskyi (student no. 118) studied at the Painting School of Prof. Wyczółkowski alongside Mykhailo Boychuk (no. 109), Mykhailo Zhuk (no. 131), and Kazimir Sihulskyi (no. 126). Between 1900 and 1913, the artist produced a number of original expressive works — *Self-Portrait*, *Before Confession*, *Sunset in the Forest* — as well as symbolic compositions such as *Awakening*, *Liberation (Lost Hopes)*, *Kolyada*, *My Muse*, *Boy with a Violet*, and *Heart of Jesus*.

Keywords: Oleksa Novakivskyi, Krakow School and Academy of Arts, art education, formation of the artist's style and artistic development.

Стаття надійшла до редакції 20.08.2025

Стаття прийнята до друку 17.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Дмитро Клявін

доцент кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін, Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря»

e-mail: dmytrokliavin@gmail.com

Dmytro Kliavin

Associate Professor of the Department of Choreographic and Art Disciplines, College of Choreography Art "Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance"

orcid.org/0009-0005-9005-1067

Надія Ятченко

старший викладач кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін, Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря»

e-mail: nadegdayatchenko@gmail.com

Nadiia Iatchenko

Senior Lecturer at the Department of Choreographic and Artistic Disciplines, College of Choreographic Art "Serge Lifar Kyiv Municipal Academy of Dance"

orcid.org/0009-0008-8121-4882

Дмитро Курілов

старший викладач кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін, Коледж хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря»

e-mail: dmitriy.kurilov1987@gmail.com

Dmytro Kurilov

Senior Lecturer at the Department of Choreographic and Artistic Disciplines, College of Choreographic Art "Serge Lifar Kyiv Municipal Academy of Dance"

orcid.org/0009-0003-5661-0633

Балетний симфонізм Анатолія Шекери в контексті сучасного хореографічного мистецтва

The Relevance of Ballet Symphonism in the Work of Anatolii Shekera for Contemporary Choreographic Art

До 90-річчя А. Шекери

Анотація. Визначено та доведено актуальність дослідження такого важливого явища українського балетного театру, як творчість балетмейстера А. Шекери. Розглянуто вистави різних періодів його життя з метою окреслення основних рис творчого методу митця та значення його спадщини у мистецьких пошуках сучасних балетмейстерів. Для конкретизації кола тематичного аналізу хореографічного доробку балетмейстера обрано маловивчений напрям впливу балетного симфонізму на формування хореографії ХХ ст. Визначено риси балетного симфонізму у постановках А. Шекери, що найбільш повно відповідають поставленій темі, а саме: в балетах «Спартак» (1965), «Легенда про кохання» (1967), «Ольга» (1982), «Прометей» (1986), «Фантастична симфонія» (1996). Досліджено особливості творчого методу балетмейстера, його співпрацю з видатними українськими композиторами та сценографами. Виявлено вплив мистецької манери А. Шекери на творчість сучасних українських балетмейстерів В. Федотова, В. Гаченка, Д. Клявіна. Наголошено на важливості творчої спадщини митця для розуміння процесів у світовій та українській хореографії та необхідності більш поглибленого вивчення його доробку на науковому рівні.

Ключові слова: український балет, мистецтво балетмейстера, симфонізм, хореографія, режисура, Національна опера України, творчість А. Шекери.

Постановка проблеми. 2025 рік позначився значною кількістю ювілейних дат, пов'язаних із видатними українськими хореографами. Одним із найбільш значущих балетмейстерів української сцени ХХ ст. був А. Шекера, якому цього року мало б виповнитися 90 років. Творче кредо П. Вірського — ще одного цьогогорічного ювіляра — ґрунтувалося на розумінні мистецтва балетмейстера як багатогранної професії: він одночасно філософ

і поет, композитор танцю, театральний режисер та драматург. Невипадково П. Вірський зараховував до таких універсальних балетмейстерів і А. Шекеру, з яким співпрацював, наголошуючи, що майстра такого масштабу досі не було в українському хореографічному мистецтві. Десятиліття по тому, аналізуючи творчість А. Шекери, важко не погодитися з пророчими словами П. Вірського. Саме тому постає потреба більш детально розглянути

деякі грані таланту великого постановника крізь призму балетного симфонізму. Це явище стало наріжним каменем балетмейстерських пошуків другої половини ХХ ст., що визначило чимало досягнень у хореографічному мистецтві ХХІ ст. На світових сценах балетний симфонізм виявлявся у виставах М. Фокіна, В. Ніжинського, А. Мясіна, Ф. Лопухова, Б. Ніжинської, К. Голейзовського, Дж. Баланчина, Сержа Лифаря, В. Форсайта, Дж. Кранко, Р. Петі, Дж. Ноймаєра та багатьох інших постановників.

Проте на українській сцені особливого значення набувають саме творчі пошуки А. Шекери, який вмів досконало створювати хореографічну лексику та образний світ балету, спираючись на драматургію музики та її поліфонію, та передавати через танець сенс, закладений на глибинних рівнях у музичному матеріалі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Рефлексії щодо балетмейстерської діяльності А. Шекери неодноразово з'являлися у публікаціях вітчизняних мистецтвознавців та рецензентів радянського періоду. Кожна його постановка або гастролі балетної трупи тогочасного Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка з виставами хореографа викликали полеміку та прагнення проаналізувати й усвідомити його досягнення. Серед авторів, які залишили вагомий відгук та дослідження, варто назвати таких авторитетних балетознавців, як М. Ельяш, Г. Беляєва-Челомбитько, Ю. Станішевський, О. Шаповал, Ю. Юков, М. Гордійчук, О. Куріленко, А. Венедиктова. В їхніх балетних рецензіях, статтях та дисертаціях представлено як емоційні враження від вистав А. Шекери, так і спроби розглянути творчу методику постановника, еволюцію його таланту та ідейно-художніх поглядів.

У період незалежної України мистецькі здобутки А. Шекери частково було висвітлено на сторінках академічних праць видатного українського театрознавця Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність» (Київ, 2002) та «Український балетний театр» (Київ, 2008). Проте творчий доробок А. Шекери досі не здобув належного всебічного та системного вивчення. Усвідомлення цієї проблеми, а також можливість спілкування з учнями і послідовниками митця стали підґрунтям для написання цієї статті.

Основною метою статті є окреслення ключових здобутків творчого методу балетмейстера Анатолія Шекери у галузі балетного симфонізму української сцени другої половини ХХ ст. та визначення їхнього впливу на становлення сучасної балетмейстерської школи.

Виклад основного матеріалу. Творчість Анатолія Шекери демонструє широкий спектр проблематики пошуків українського балету другої половини ХХ століття. За три десятиліття роботи балетмейстер створив понад 40 постановок, багато з яких стали візитівками української хореографії 1970–1980-х та викликали щире

зацікавлення під час закордонних гастролей українського балету. У цих виставах помітне захоплення А. Шекери надбанням класичної хореографічної спадщини та бажання надати їй нового звучання, суголосного своєму часові. Його стилю притаманне глибоке занурення в музичний матеріал, сміливі експерименти із простором та світлом, поєднання різних форм хореографії в одній виставі. Балетмейстер майстерно працював із різноманітними жанрами, досягаючи свободи навіть у складні часи радянської цензури. Сам А. Шекера завжди окреслював основні принципи свого творчого кредо так: «Балет — найвища форма вираження хореографічного мистецтва. Він народжується тричі. Вперше — коли виникає певна концепція його життя, і він народжується у лібрето. Вдруге — коли композитор, надихнувшись сценарієм, створює музично-драматургічну версію. Втретє — коли, поєднавши сценарну та музичну драматургію, хореограф разом з акторами втілює це у танці, а художник-декоратор — у сценографічних рішеннях» [6]. Постановча манера А. Шекери відзначалася особливою увагою до деталей драматургії, прагненням перенести кожен ноту в танець, досконалим вивченням партитур і лібрето, зануренням в епоху та час літературного першоджерела. Копітка праця над кожною виставою перетворювалася на культурно-сценічне дослідження, результатом якого ставали яскраві поліфонічні сценічні твори.

А. Шекера був яскравим представником світової плеяди балетмейстерів, які намагалися створювати не просто хореографічні вистави, але й цілісні та багатопланові сценічні втілення, підпорядковані концептуальному задуму постановника. Хореографічна еволюція ХХ ст. прагнула знайти втілення терміна «Gesamtkunstwerk», що ґрунтується на теоретичній спадщині Р. Вагнера. Якщо експерименти Г. Крега, А. Аппія, М. Райнгарда одразу дали суттєвий поштовх для створення авторського режисерського театру, то знадобився суттєвий проміжок часу для пошуків «синтетичного витвору мистецтва» у хореографії. Програмні вистави-маніфести Ф. Лопухова, М. Фокіна, Сержа Лифаря та Дж. Баланчина зіграли роль каталізатора для подальших ідейно-сценічних трансформацій класичного балету, метою яких мали стати складні форми хореографічної вистави, де сценографія, костюм, стиль танцю і манера виконання втілювали художні концепції балетмейстера. Постановники прагнули не лише створювати вистави заради розваги глядача, але й стати деміургами хореографічного театру і піднести балетне мистецтво на вищий щабель інтелектуального мистецтва. Велику роль у цих процесах зіграв балетний симфонізм, що, з одного боку, звільняв хореографічний твір від надмірного впливу наративу сюжету, а з іншого — змушував до залучення споріднених видів мистецтва для створення цілісної концептуальної постановки. Дослідник українського театру А. Лягушенко так окреслив вичерпну дефініцію цього терміну: «Ми розуміємо балетний симфонізм як активне балетмейстерське опанування закладеної

у музиці драматургічної складової. У творах, побудованих за таким принципом, танець є виявленням цієї внутрішньої сутності симфонічної музики, до якої починають звертатися балетмейстери. Важливими наслідками їх новаторських зусиль стало оновлення та збагачення хореографічної мови» [5, с. 17]. Основні риси роботи А. Шекери над класичною балетною спадщиною повністю відповідають цим критеріям, адже його постановки балетів «Раймонда», «Спартак», «Лілея» мають ознаки глибокого опанування внутрішньої сутності музики в процесі реалізації балетної вистави.

Однією із перших вдалих постановок А. Шекери як балетмейстера, де він зміг органічно втілити драматичне наповнення музики у сценічному дійстві, став балет «Спартак» на музику А. Хачатуряна. «До виявлення в хореографічному рішенні спектаклю гострого конфлікту “Спартак” прагнув і тоді молодий балетмейстер А. Шеке-ра, здійснюючи на львівській сцені постановку балету А. Хачатуряна. Диригент С. Арбіт разом з композитором [...] зробили нову музичну редакцію балету, загостривши внутрішню конфліктність і наголосивши героїчне звучання твору. Талановитий художник Є. Лисик своїм масштабним і водночас суворо лапідарним декораційним рішенням [...] підказав балетмейстеру оригінальне і яскраве розв’язання вистави, допоміг відмовитися від зовнішньої видовищності, помпезності і побутової стилізації», — зазначав Ю. Станішевський [7, с. 13]. Для цієї редакції балету постановник уперше включив картину «Тріумф Спартак», що значно посилила кульмінацію вистави і стала яскравим свідченням звернення А. Шекери до балетного симфонізму на початку його творчого шляху.

Прикладом ранніх пошуків митця у цьому напрямі є і балет «Легенда про кохання» на музику А. Мелікова 1967 року. Балетмейстер у цій постановці розвивав поліфонічні принципи хореографії, поєднував чуттєву орнаментальність поз виконавців із класичною гармонією ліній, експериментував із гімнастичними елементами та силовими підтримками. Завдяки цьому кожен епізод, кожен момент сценічного існування солістів і танцювального хору був спрямований на передачу внутрішньої драматургії музики, коли артисти балету оповідали свої глибокі почуття та емоції саме мовою танцю. Реалістичне лібрето не завадило постановнику втілити внутрішній драматизм музики через прийоми балетного симфонізму, надаючи емоційного вираження багатьом епізодам.

Проте найбільш характерні риси балетного симфонізму можна простежити на прикладі співпраці А. Шекери з композитором Є. Станковичем. Музична спадщина останнього репрезентує кращі досягнення української композиторської школи у галузі симфонізму. Його шість симфоній та музика, що створювалася для вистав А. Шекери, демонструють новаторські експерименти композитора з тембровими можливостями оркестру і відчуттям часу у музичному творі. У 1980-ті роки

цей тандем створив балети «Ольга» та «Прометей», що стали взірцем симфонічного виявлення у хореографії. Ю. Станішевський зазначав: «Сучасне режисерське мислення, тонке розуміння принципів симфонізму, уміння передати в танці складний емоційний світ героїв з особливою повнотою розкрилися в монументальній, здійсненій з великим епічним розмахом постановці Шекери балету “Ольга”. Цей багатоплановий героїко-історичний спектакль столичний балетний колектив присвятив 1500-річчю заснування міста Києва» [8, с. 227]. Велику роль у створенні цього балету зіграла симфонічність музики Є. Станковича, у якій композитор зміг уникнути ілюстративності та зайвої псевдоархаїки, орієнтуючись на власне бачення теми та її музично-симфонічного рішення. Музичний тематизм у цьому балеті мав яскраво виражену конкретику. Вистава вражала глибиною та переконливою атмосферою, що давала змогу зануритися у стародавні часи Київської Русі. А. Шеке-ра під час роботи над постановкою розв’язував вкрай складне завдання: зберегти насичений фактами сценарій Ю. Іллєнка при узагальнено-симфонічному рішенні теми в музиці. У результаті постав балет, у якому сюжетні подробиці передані конкретною мовою танцю. Хореографічні монологи, пластичні речитативи та ансамблеві сцени мали смислове навантаження та сприяли розвитку дії, відштовхуючись від музичної драматургії. Є. Станкович в одному з інтерв’ю згадував: «Шеке-ра — єдиний, хто мав практичний досвід із моєю музикою. Він добре уявляв те, що має бути на сцені, придумував сценічне втілення своїх ідей. Інші балетмейстери відштовхувалися уже від музики» [2].

Яскраві ознаки балетного симфонізму вирізняють і постановку «Прометей» (1986), створену у співпраці із Є. Станковичем на сцені Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка. На перший погляд, трактування матеріалу в рамках панівної радянської ідеології мало стати проміжною ланкою у творчості А. Шекери, з огляду на «прокрустове ложе» тогочасної цензури. Натомість балетмейстер і композитор створили унікальне поліфонічне видовище, де танець набував епічного розмаху у поєднанні зі світловими та сценічними ефектами. Як і в попередній виставі «Ольга», музика Є. Станковича забезпечила умови для монументального втілення революційної теми «Прометей»: «... В її основі — симфонізм, як метод художнього мислення і як спосіб структурної організації матеріалу. Композитор свідомо спрямував своє уміння на глибинне, а не зовнішнє, тлумачення образного, психологічного і сценічного конфліктів, котрі трактуються не розчленовано, а в найтіснішій взаємодії та взаємозумовленості, в гострих і безкомпромісних зіткненнях», — як зазначав М. Гордійчук [3, с. 11]. Поліфонічність вистави була зумовлена великою кількістю тематичних ліній, що поєднувалися в єдине сценічне полотно завдяки лейтмотивам композитора та стильовому рішенню хореографії постановника. Складне

філософське навантаження лібрето Ю. Ілленка балетмейстер втілює через сміливі поєднання класичного танцю із сучасним, завдяки чому багато сцен у виставі набули яскравої експресії у хореографічній лексикі. Умовно-символічний стиль балету відзначався пластичними еквівалентами літературних метафор, а соціально-політичний пафос вистави нагадав тогочасним рецензентам знакову постановку німецького балетмейстера К. Йосса «Зелений стіл» (1932), що надихнула його ученицю П. Бауш на пошуки власного танцтеатру.

Під час другої каденції на посаді художнього керівника балетної трупи Національної опери України у 1994–2000-х роках стиль А. Шекери зазнав суттєвих трансформацій. Яскравим зразком пізнього періоду творчості став балет «Фантастична симфонія» на музику Г. Берліоза, представлений на сцені Національної опери України (колишній Київський театр опери і балету ім. Т. Шевченка) у 1996 році. Ідея постановки на програмну музику, але не написану для театру, дуже своєрідна. Це яскрава спроба в українській хореографії прочитати грандіозне симфонічне полотно мовою танцю. Вистава вражала масовими сценами з цікавим малюнком ліній та поліфонічним вступом окремих груп: «... Вони створюють масштабні мальовничі картини свята (бал, тарантела), шабашу. Одразу ж слід відзначити, що хореографічна партитура балетмейстера з емоційно наснаженим танцем і в масових, і в камерних епізодах якнайкраще відповідає музичній», — писала Л. Венедиктова [4, с. 12]. А. Шекера у своїй хореографічній партитурі поєднував класичну лексику і танець модерн, намагаючись знайти у балетному симфонізмі еквівалент симфонічної музики Г. Берліоза. На балетній сцені з'явилася складна вистава з елементами символізму, фрейдизму, театру абсурду, з унікальною хореографічною поліфонією, посиленою хором співом.

Підсумовуючи особливості балетмейстерського стилю А. Шекери, варто наголосити на його прагненні робити акцент не лише на виконанні сольних партій, але й на загальному малюнку вистави. Якщо згадати творче кредо постановника про «колектив-зірку», де весь балетний ансамбль театру функціонує як єдиний творчий організм, стає зрозумілішим і значення балетного симфонізму. Адже це явище дає змогу перетворити кордебалет у масових сценах на інструмент передачі концептуальних завдань балетмейстера, відтворюючи всю глибину ідейно-філософського змісту та драматургію музичного матеріалу.

Передчасна смерть А. Шекери у 2000 році обірвала багато задумів та проєктів, проте вплив його творчої спадщини й досі відчувається у роботах цілої плеяди учнів та послідовників. Так, його стиль помітний у творчості українсько-американського постановника Вадима Федотова, який був солістом у багатьох виставах митця і неодноразово називав його своїм вчителем. Ознаки балетного симфонізму відчутні у відомій постановці фільму-балету

«Тіні забутих предків» на музику В. Кирейка. Рецензент М. Загайкевич зауважувала специфіку роботи із хореографією в цій виставі, що перегукується із методикою А. Шекери: «В його хореографічній концепції помітно прагнення до стислості і водночас узагальненості художнього вислову. Це позначилося на значному скороченні партитури, вилученні з сюжетної канви ряду дійових ситуацій і другорядних персонажів [...]. Такий камерний характер сценічної редакції твору має, безперечно, свої позитивні сторони. Це, передусім, властива для сучасного мистецтва концентрованість і метафоричність образного вислову, чітке підкреслення драматичних вузлів» [1]. Вплив творчої манери А. Шекери відчувається і в поставлених В. Федотовим одноактних балетах «Марево» (1981), «Франческа да Ріміні», «Гамлет» (1989), втілених на закордонних сценах.

Яскраві риси балетного симфонізму простежуються у творчості балетмейстера В. Гаченка, який теж був солістом у виставах А. Шекери 1980-х років. Особливо показово у цьому аспекті є його робота над постановкою «Майська ніч» на сцені Київської опери 2015 року. Симфонізм музики Є. Станковича знайшов тут вираження у форматі яскравого фолкбалету, де постановник оповідає гоголівський світ вишуканою хореографічною лексикою, поєднуючи досягнення класичної балетної спадщини і народного танцю.

Хореографічна манера А. Шекери також відобразилася у творчості балетмейстера Д. Клявіна — насамперед у виставах Київської муніципальної академії танцю ім. Сергія Лифаря, адже творча спадщина митця є невіддільною частиною практичної підготовки майбутніх поколінь хореографів. Перші спроби опанувати сценічне вираження балетного симфонізму Д. Клявін здійснив під час постановки «Ліричної сюїти» на музику К. Данькевича (2015). А вже 2018 року на сцені Національної опери України відбулася прем'єра одноактного балету «Лифарсюїта», що став мистецьким омажем Сергію Лифарю. Вистава відтворювала атмосферу життя трупи Паризької опери часів його керівництва, а драматургія музики Е. Лало передавала стильові особливості його балетів 1930–1940-х років, що відображалось і у неокласичній лексикі Д. Клявіна. Сценічна композиція була побудована на виразних орнаментах кордебалету, складних геометричних лініях сольних партій, чуттєвих та тонких жестах кожного виконавця. Вистава набувала рис балетного симфонізму завдяки гармонійному поєднанню хореографічної лексики, світла, музики і геометрії балетних рухів. За цю роботу постановник був відзначений Державною премією ім. А. Шекери у галузі хореографічного мистецтва, що засвідчило традицію спадковості.

Ще виразніше риси балетного симфонізму простежуються у постановках Д. Клявіна «Болеро» (2024) на музику М. Равеля та «Лист незнайомки» (2025) на музику Г. Малера. У першому випадку доволі відома равелівська партитура стала основою для складного поліфонічного

хореографічного твору, реалізованого із жіночим кордебалетом КМАТ ім. Сержа Лифаря. Концепція одноактного балету вибудовувалася на протиставленні метафоричних образів Мелодій і Ритму, які вступали у конфлікт і завдяки неокласичній лексиці, лініям та скульптурним позам створювали емоційне поле, сповнене напружених ритмічних мотивів. У «Листі незнайомки» фрагмент із «П'ятої симфонії» Г. Малера надихнув на сценічне втілення болісної історії кохання з відомої новели С. Цвейга. Інтерпретація літературного тексту дала змогу побудувати мовою танцю камерну історію, в якій другорядні події були відкинуті, а вся увага зосереджена на конкретному моменті внутрішнього стану героїні. Симфонізм музики Г. Малера став у цій постановці інструментом побудови кожного руху та жесту, а балетний симфонізм виявлявся у загальному емоційно-напруженому малюнку хореографії.

Висновки. Творча спадщина А. Шекери вражає глибиною пошуку прийомів, спрямованих на втілення мовою танцю широкого спектра філософських тем. Балетний симфонізм в його постановках виявлявся

у складних поліфонічних побудовах хореографічного матеріалу, сміливих поєднаннях різних стилів танцю, майстерній інтерпретації внутрішньої драматургії музики. Для балетмейстерської манери А. Шекери були характерні уважна робота з літературними першоджерелами, глибоке знання історії, співпраця з видатними українськими композиторами та сценографами. Його творчі пошуки продовжували традиції та експерименти видатних хореографів першої половини ХХ ст.: Сержа Лифаря, українця за походженням, Б. Ніжинської, яка була тісно пов'язана певний період із мистецьким життям Києва і балетні вистави якої змінили уявлення про значення та роль балету в мистецькому світі, а також П. Вірського, мистецтво якого так цінував і шанував А. Шекера. Шекерівський перфекціонізм, прагнення до оновлення традицій і водночас повага до класичної балетної спадщини є джерелом натхнення для нових поколінь балетмейстерів українського хореографічного театру, а його мистецькі надбання потребують детального та ретельного вивчення на науковому рівні.

Література

1. Загайкевич М. Третя і найбільш вдала // *Культура і життя*. 1989. 3 груд. С. 3.
2. Голинська О. Євген Станкович: «Балет як мистецтво буде жити стільки, скільки житиме людство, музика». URL: <https://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky-zhytyme-lyudstvo-muzyka/> (дата звернення: 27.08.2025).
3. Гордійчук М. «Прометей» Є. Станковича // *Музика*. 1986. № 2. С. 10–12.
4. Венедиктова Л. Балетна версія симфонії // *Музика*. 1996. № 5. С. 12.
5. Лягушенко А. Паралелі театральної діяльності Павла Вірського та Сержа Лифаря. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/332751> (дата звернення: 30.08.2025).
6. Морозенко О. Філософія українського балету хореографа й балетмейстера-постановника Анатолія Шекери. URL: <https://sensormedia.com.ua/theatre/filosofiya-ukrayinskogo-baletu-horeografa-j-baletmejstra-postanovnyka-anatoliya-shekery/> (дата звернення: 20.08.2025).
7. Станішевський Ю. Балет А. Хачатуряна «Спартак» на українській сцені // *Музика*. 1977. № 4. С. 12–14.
8. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. 440 с.

References

- Golynska, O. (n.d.). *Yevhen Stankovych: "Balet yak mystetstvo bude zhyty stil'ky, skil'ky zhytyme liudstvo, muzyka"* [Yevhen Stankovych: "Ballet as art will live as long as humanity and music live"]. Retrieved from <https://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky-zhytyme-lyudstvo-muzyka/> [in Ukrainian].
- Hordiychuk, M. (1986). "Prometey" Ye. Stankovycha ["Prometheus" by Y. Stankovych]. *Muzyka*, (2), 10–12 [in Ukrainian].
- Lyahushchenko, A. (n.d.). *Paraleli teatral'noi diyal'nosti Pavla Virskoho ta Serzha Lyfaria* [Parallels of theatrical activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar]. Retrieved from <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/332751> [in Ukrainian].
- Morozenko, O. (n.d.). *Filosofiya ukayins'koho baletu khoreohrafa i baletmejstera-postanovnyka Anatoliya Shekery* [Philosophy of Ukrainian ballet of choreographer and ballet master-director Anatoliy Shekera]. Retrieved from <https://sensormedia.com.ua/theatre/filosofiya-ukrayinskogo-baletu-horeografa-j-baletmejstra-postanovnyka-anatoliya-shekery/> [in Ukrainian].
- Stanishevs'kyi, Yu. (1977). Balet A. Khachaturyana "Spartak" na ukayins'kii stseni [Ballet by A. Khachaturyan *Spartacus* on the Ukrainian stage]. *Muzyka*, (4), 12–14 [in Ukrainian].
- Stanishevs'kyi, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrayiny: 225 rokiv istorii* [Ballet theatre of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Venediktova, L. (1996). Baletna versiya symfoniyi [Ballet version of a symphony]. *Muzyka*, (5), 12 [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1989, December 3). Tretya i naibilsh vdal [The third and most successful]. *Kultura i zhyttia*, 3 [in Ukrainian].

Kliavin D., Iatchenko N., Kurilov D.

The Relevance of Ballet Symphonism in the Work of Anatolii Shekera for Contemporary Choreographic Art

Abstract. This article examines the work of the Ukrainian choreographer Anatolii Shekera, an important figure in the history of Ukrainian ballet theatre. By analyzing productions from different periods of his career, the study identifies the main features of Shekera's creative method and the significance of his legacy for contemporary choreographic practice. The article focuses on a little-studied aspect of his oeuvre—the influence of ballet symphonism on choreographic development in the 20th century. Key manifestations of ballet symphonism in Shekera's work are explored in the ballets *Spartacus* (1965), *The Legend of Love* (1967), *Olha* (1982), *Prometheus* (1986), and *Symphonie Fantastique* (1996). The study also considers the specific features of Shekera's creative approach and his collaborations with prominent Ukrainian composers and scenographers. The influence of Shekera's artistic style on contemporary Ukrainian choreographers, including V. Fedotov, V. Hachenko, and D. Klyavin, is examined. The article highlights the importance of Shekera's artistic legacy for understanding broader processes in both Ukrainian and world choreography and emphasizes the need for further scholarly study of his work.

Keywords: Ukrainian ballet, choreographic art, symphonism, choreography, directing, National Opera of Ukraine, the work of Anatolii Shekera.

Стаття надійшла до редакції 12.07.2025

Стаття прийнята до друку 05.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Марія Янишин-Прийменко

доктор філософії

e-mail: mjanysyn@gmail.com

Mariia Yanyshyn-Pryimenko

Doctor of Philosophy

orcid.org/0000-0001-8278-0888

Українське музичне середовище останньої чверті XIX століття у публікаціях видавництва Болеслава Корейва

The Ukrainian Musical Environment of the Last Quarter of the 19th Century in the Publications of the Bolesław Koreywo Publishing House

Анотація. Проаналізовано список музичних творів, опублікованих київсько-одеською видавничою фірмою Болеслава Корейва у другій половині XIX століття. Розглянуто особистість та діяльність власника фірми — Болеслава Корейва, а також специфіку його стосунків із Миколою Лисенком. Серед шістдесяти чотирьох авторів у переліку: шість закордонних мистців із країн Західної Європи; дев'ять імен, які ще належить підтвердити; двадцять дві постаті, щодо яких бракує будь-якої інформації; двадцять сім композиторів, що жили та працювали в Україні. Увагу зосереджено на авторах, чию особу потрібно остаточно визначити; тривалий і складний пошук відомостей про кожного з них відбиває шлях, який треба подолати для формування об'ємного уявлення про тогочасну музичну культуру краю.

Ключові слова: українська музична культура XIX століття, польська музична культура XIX століття, мультиетнічна культура України XIX століття, діяльність Болеслава Корейва, музично-видавниче життя Києва XIX століття.

Постановка проблеми. Поштовхом до написання статті стала цікава архівна знахідка в електронній бібліотеці «Pologna» — пісня «Wilija naszych strumieni rodzica» на слова з поеми «Konrad Wallenrod» Адама Міцкевича, опублікована видавництвом Болеслава Корейва «не раніше 1885 року», як визначають укладачі архіву. Музику до пісні написала теща поета — відома польська композиторка Марія Шимановська¹, яка померла більш ніж за півстоліття до публікації цього видання.

Це відкриття стало важливим етапом у реконструкції творчої біографії Марії Шимановської. Насамперед тому, що поставило під сумнів стійкий та часто повторюваний міф про нібито миттєве забуття творчих здобутків польської композиторки після її смерті. Віднайдена публікація засвідчує: спадщина М. Шимановської була популярною і впродовж наступних десятиліть. Не менш значущим є і розуміння, що музика мисткині була знаною на українських землях, зв'язку із якими дослідники біографії М. Шимановської до сьогодні присвячували невинуватно мало уваги. Її твори

виконували, зокрема, в Києві та Одесі, адже видавництво Болеслава Корейва мало власні крамниці саме у цих містах.

Загальний список музичних публікацій видавництва Б. Корейва, поданий на останній сторінці композиції Марії Шимановської «Wilija», привертає увагу численними прізвищами композиторів, які не лише відсутні у навчальних програмах з історії української музики, а й залишаються невідомими сучасним дослідникам музичної культури. Цей список має особливу цінність, адже становить місткий аналітичний матеріал для формування уявлень про життя музичної спільноти України в добу, коли та перебувала у складі Російської імперії та являла собою розмаїтий етнонаціональний культурний простір.

Мета статті — вивчення списку авторів та композицій, відібраних до друку впливовим київським видавництвом Болеслава Корейва, що є важливим кроком до кращого розуміння специфіки функціонування музичного ринку України в останній чверті XIX століття. Комплексний аналіз ознак, які можна виявити у процесі дослідження цього

¹ Марія Шимановська (Maria Szymanowska) (1789–1831) — польська композиторка та одна з перших професійних жінок-піаністок. Походила з родини подільських франкістів Шорів / Воловських, які після прийняття католицизму емігрували до Варшави. Її виконавська майстерність підкорила найбільші концертні майданчики Європи. У творчому доробку М. Шимановської — близько 100 композицій, що прижиттєво публікувалися найбільшими музичними видавництвами Лейпцига, Мілана, Парижа, Санкт-Петербурга та інших культурних центрів.

переліку, таких як географія проживання та етнічно-національна приналежність представлених авторів, жанрові та стилеві виміри обраних видавцем композицій, їхня тематика тощо, дає змогу суттєво поглибити наявні знання про життя українського професійного музичного середовища означеного періоду.

Виклад основного матеріалу. На музично-видавничу діяльність фірми беззаперечний вплив має особистість її власника та керівника, який веде справи відповідно до власних принципів, уподобань та візій, тож насамперед треба навести основні відомості про Болеслава Корейва². На жаль, маємо їх обмаль, найповніші біографічні дані містить «Каталог книг польською мовою кінця XVIII — початку XX століття у фондах ООУНБ імені М. С. Грушевського», упорядкований Іриною Довганюк та виданий 2024 року. Б. Корейво, поляк за походженням, народився та навчався у Вільнюсі. Згодом переїхав до Житомира, де знайшов роботу у книгарні. У Києві він оселився після того, як був арештований за підозрою у патріотичній діяльності (подробити цього інциденту невідомі). Спочатку працював за наймом у книгарні Гюнтера та Малецького. Першу власну книжкову крамницю Б. Корейво відкрив 1873 року (на місці магазину Антонія Коціпінського, за адресою Хрещатик, 35). А в 1885-му з'явився заклад в Одесі на вулиці Дерибасівській під назвою «Б. Корейво та Компанія», який він заснував у партнерстві з іншим київським книгопродавцем І. О. Розовим. З 1895 року одеською філією керував зять видавця — Едуард Максиміліан Іванович Островський, який до того працював на свекра у Києві. Київська книгарня, видавництво, крамниця нот та музичних інструментів залишалися у власності Б. Корейва до 1897 року, коли приміщення та видавничі права були продані фірмі Леона Ідзіковського (компанією тоді керував його син Владислав). Сам колишній видавець влаштувався туди ж завідувачем нотного відділу та редактором нотних видань.

Книгарня Б. Корейва, як пише І. Довганюк, була центром інтелектуального життя київських поляків. Сам він брав активну участь у місцевих культурно-просвітницьких організаціях, а також «вів наукову діяльність, публікував історичні романи, оповідання, вірші, дитячі книги, релігійні книги та ноти польських та закордонних композиторів (наприклад, Міхала Клеофаса Огінського та інших), нотні

збірки пісень польською мовою, він друкував їх у Вільнюсі, Варшаві або в київських друкарнях, організовував концерти в Києві, видав кілька каталогів книг і нот, що є в книгарнях у Києві та Одесі» [3, с. 122].

Неабиякий інтерес Б. Корейво виявляв до української музики — він опублікував «Пісні, думки і шумки руського народу на Подоли, України и в Малороссіи: полный сборник малороссійских народных песен для пенія с аккомпаниментом фортепіано» (у двох томах) Антонія Коціпінського, «Прощание с Украиной» Владислава Заремби та чимало інших музичних творів, зокрема, «Збірник українських пісень» Миколи Лисенка. Саме плідна співпраця з останнім є тією частиною діяльності Болеслава Корейва, яку найчастіше згадують музикознавці. Він був першим видавцем творів цього українського класика, йому навіть належали права на деякі твори останнього. Ці видання цікаві тим, що були прижиттєвими, тож мали власницькі та дарчі надписи, екслібриси, рукописні виправлення помічених автором у друці похибок.

Стосунки М. Лисенка та Б. Корейва можна вважати значною мірою довірливими з огляду на те, що композитор за власним бажанням отримував на адресу Хрещатик, 35 значну частину особистої кореспонденції, не побоюючись порушення конфіденційності в часи постійних доносів³ та пильної роботи російсько-імперських агентів. З листів М. Лисенка можна дізнатися деталі його співпраці з видавцем та зробити певні висновки щодо особистості останнього. Зокрема, вони містять свідчення нелояльності Болеслава Корейва до влади Російської імперії. Наприклад, Олександр Барвінському⁴ М. Лисенко пише: «Я хотів був вислати через Вас до редакції “Правди” 5 карбов[анців] за другу половину року, але п. Корейво одрав, кажучи, що він має у Львові чоловіка, якогось п. Хойнацького, котрий виплате ці гроші Вам, добродію, а я вже як одберу вістку від Вас, виплатю п. Корейвові. Таким чином, російська пошта не поживиться» [5, с. 184]. З цього випливає, що Б. Корейво надавав друзям допомогу в уникненні зайвих послуг, за які довелося би платити імперським службам.

Антипатію нотовидавця до російської царської влади можна безпосередньо простежити у передмові до збірки польської національної поезії «Bard polski: album poetów polskich», де Б. Корейво обережно, але недвозначно наголошує:

² Болеслав Бернгард Вікентійович Корейво (1843–1912) — видавець, постачальник Імператорського Російського музичного товариства, власник книгарні та нотної крамниці у Києві та Одесі. Не слід плутати із польським письменником Болеславом Корейвом (1880–1934), заним під псевдонімом Корбет.

³ Кореспонденція М. Лисенка свідчить про те, що композитор добре усвідомлював загрози, які могла спричинити потенційна скарга до провладних імперських структур: «Гадаю їхати у Львів на виставу: просять дати концерти. Воно й пожадано, але враз і небезпечно, бо москальофіли того й чигатимуть, щоб з якої там маніфестації зробити донос, а тоді хто поручиться, що мене візьмуть за хвіст та з череди й викинуть, а Інститут — се єдина інституція, що нею я годуюся. Отаке лихо, друже! І треба б, і ніяково!» [5, с. 241]. Цей лист 1894 року був адресований Борису Станіславовичу Познанському — українському історику та етнографу, що 1861-го був заарештований за відвідини похорону Тараса Шевченка у Каневі, а з 1870 року був висланий та мав обмежене право на проживання «у всіх містах імперії, крім столиць, столичних губерній і Західного краю» (тобто України).

⁴ Олександр Григорович Барвінський (1847–1926) — український історик, громадський та політичний діяч. Батько композитора Василя Барвінського.

«Треба додати, що, укладаючи цю збірку, ми скористалися теперішніми умовами, за яких хоч трішки знято кляп, що так довго сковував свободу слова, а також знайомимо читачів із тими творами, які через старі обмеження щодо пресодрукування залишалися прихованими» [13]. Слова видавця звучать як докір царській владі за її нещодавню політику жорсткого цензурування, тож їх впевнено можна назвати сміливим публічним виявом його особистої громадянської позиції.

Утім, взаємини М. Лисенка та Б. Корейва не лишалися незмінними, що зумовлювалося й особливостями характеру, і зайнятістю останнього, яка призводила до неувважності. Так, якнайпізніше 1896 року композитор розірвав співпрацю із видавцем через неохайне ставлення того до замовлень покупців. Недбалий підхід був й до кореспонденції М. Лисенка, про що свідчить лист останнього до Бориса Познанського⁵ від 29 жовтня [18]93 року: «Пішов я учора до Корейва у магазин, не бувши у його ще аж спереду літа, тобто з місяця юня або що. Мені й тичуть твого листа, голубе мій сивий та бідолашний, Борисе! Випало так, що ти писав свого листа 30 серпня, а я одібрав його 30 жовтня. Це, бач, така ввічливість пана Корейва, що в його місяць лежатиме до мене лист, а він його не зашле, доки сам я по нього не зайду. Отож тобі, серце, наука не писати зроду на Корейва, тільки в Інститут благор[одних] девиц або ж Рейтарська ул., д. № 19» [5, с. 226]. Тож незважаючи на те, що у питаннях конфіденційності, які могли призвести до покарання чи ув'язнення, Б. Корейво був надійним, в інших аспектах, зокрема вчасному провадженні послуг, на нього не завжди можна було покластися.

Підсумовуючи, можна сказати, що Б. Корейво був політично проактивною особистістю із широким професійним колом зв'язків, які географічно охоплювали різні куточки території сучасної України, зокрема Київ, Одесу та Львів. Як уже зазначалося, він не був лояльним до влади Російської імперії. Його особисті та професійні амбіції книговидавця були тісно пов'язані з просвітницькою діяльністю, що мала націоналістичне (у тому розумінні слова, яке можна застосувати до кінця XIX століття) забарвлення. Адже видані Болеславом Корейвом нотні та поетичні збірки, що презентували здобутки польської чи української культури, спонукали представників означених національних груп пробуджувати у собі національну пам'ять, свідомість та гордість, бачити власну інакшість і у такий спосіб утверджувати або формувати власну національну ідентичність.

Склавши уявлення про світогляд Болеслава Корейва, що визначав добір авторів та творів, проаналізуємо список нотних публікацій його фірми, поданий наприкінці пісні Марії Шимановської «Wilija naszych strumieni rodzica» на слова Адама Міцкевича.

До згаданої у списку плеяди композиторів входять **шістдесят чотири особи**, і лише троє із них жінки: Ольга Бордовська, княгиня Яніна Четвертинська та Марія Шимановська. Гендерний напрям моїх професійних зацікавлень зумовлює особливу увагу до жіночої композиторської творчості XIX століття та фактичного відображення цього статистичного зрізу. Про М. Шимановську, польську піаністку та композиторку початку XIX століття, маємо на сьогодні вдосталь відомостей⁶. Біографія ж княгині Яніни Четвертинської в українських джерелах представлена лише однією статтею під назвою «(Не)відомі волиняни: співачка та композиторка Яніна Четвертинська (Словицька)», опублікованою 2020 року виданням «Хроніки Любарта».

Життєвий шлях композиторки був коротким⁷, але яскравим. Вона здобула блискучу освіту за кордоном — навчалася у Джоакіно Россіні у Флоренції та Жильбера Дюпре у Парижі. У французькій столиці Яніна Четвертинська зарекомендувала себе як талановита композиторка, мецо-сопрано та поетеса. Після повернення на рідні землі вона взяла активну участь у Січевому повстанні 1863 року: відвідувала маєтки місцевих землеласників, проголошувати маніфест Крайового уряду, що передбачав набуття незалежності земель колишньої Речі Посполитої від Російської імперії, забезпечення рівних прав для всіх її мешканців незалежно від національності та віросповідання, скасування кріпацтва та надання виборчих прав селянам, яким Я. Четвертинська роздала половину своїх статків. За свою антиросійську громадську позицію мисткиня була ув'язнена у Києві. Після звільнення того ж 1863 року вона одружилася з Адольфом Словицьким, заможним волинським землеласником, із яким оселилася у містечку Арештів (сьогодні Орестів Рівненської області). Через свідому відмову від вивчення російської мови Яніна Четвертинська невірно зрозуміла лікарський рецепт і дала своєму хворому первістку хлорид ртуті, що спричинило його смерть. Ця гірка втрата виявилася надто важкою для мисткині, і через рік вона наклала на себе руки.

Більшість музичних та поетичних творів Я. Четвертинської-Словицької була знищена під час Першої світової війни. Серед відомих композицій авторки виділяються «Пісенник», виданий у Києві, що містив шість пісень

⁵ Борис Станіславович Познанський (1841–1906) — український етнограф, історик, громадський діяч та письменник польського походження.

⁶ Найновіші роботи, присвячені біографії Марії Шимановської: мала монографія Данути Гвідзаланки «Szymanowska» [12] та дисертація Марії Янишин-Прийменко «Біографія Марії Шимановської: культурні ідентичності мисткині» [7].

⁷ Яніна Четвертинська-Словицька (1840–1865) народилася у містечку Антопіль Ямпільського повіту (сьогодні село у Вінницькій області), проявила музичні здібності у ранньому віці. Відправити чотирнадцятирічну доньку за кордон Леопольду та Казимири Четвертинським порекомендував Юзеф Корженевський (поет і драматург, народжений у Бродах, викладач Кременецького ліцею, а згодом Київського університету).

на слова Байрона, Гейне, Шиллера, Міцкевича та Опацьки, а також мазурка для голосу та фортепіано «Поглянь на мене», яка неодноразово перевидавалася. Видавництво Б. Корейва опублікувало аж три твори мисткині: «Piosnka bez slow» («Chant sans paroles»), «Rekawiczka. Peryfraz», «Wezwanie do Mazura». Прикметно, що у лютому 1861 року в маєтку Міхала Генрика Чарномського розігрували комедію композиторки «Пророцтво за часів Сигізмунда Августа», що свідчить про її творчість у сфері драматургії [10, с. 65]. Попри передчасну трагічну смерть, не викликають сумнівів значущість та масштаб її особистості, проявлені й у громадській діяльності, й у творчому доробку. Композиції Я. Четвертинської, видані фірмою Болеслава Корейва, не згадуються у жодній із наявних біографій мисткині, тож це суттєво доповнює наявні знання про її творчу спадщину.

Визнання таланту Я. Четвертинської у тогочасній музичній спільноті засвідчує, зокрема, присвята їй твору «Pieśń bez słów» Юзефа Венявського⁸, виданого у Варшаві 1858 року. Треба відзначити, що композиції цього автора також присутні у списку видань Болеслава Корейва, — це «Op. 3. Valse de Concert» та «Op. 12. Souvenir de Lublin. Romance variee». Юзеф Венявський походив із родини вихрещених євреїв та мав двох талановитих братів — Юліана (прозаїка) та Генрика (композитора). Упродовж 1850–1855 років Юзеф як піаніст та Генрик як скрипаль провели серію концертів — спочатку у містах Російської імперії, а згодом у різних країнах Європи. Можливо, саме після туру українськими містами музика Венявських почала цікавити місцеву публіку, тож попит на неї реалізувало видавництво Б. Корейва? Таке припущення підкріплюється тим, що деякі композитори з'являються у списку Б. Корейва саме після відвідин або перебування у Російській імперії — про це йтиметься далі. Примітно, що сьогодні більш популярним композитором вважається Генрик Венявський, утім, київські меломани мали свої вподобання.

З огляду на те, що у списку Болеслава Корейва згадані лише три жінки-композиторки, всі вони варті окремої уваги. З огляду на специфіку регулювання гендерних ролей у XIX столітті успіху в цій професії досягали винятково талановиті та цілеспрямовані жінки, здатні долати численні перепони та упередження свого часу. Марія Шимановська та Яніна Четвертинська були цікавими та різнобічними особистостями. Подальше дослідження українських та закордонних

архівів у пошуках відомостей про Ольгу Бордовську може висвітлити ще один унікальний життєвий та творчий шлях жінки-композиторки XIX століття, що суттєво доповнить наші знання про можливі сценарії професійного розвитку жіноцтва того часу.

До артистів із переліку Болеслава Корейва, які не проживали на території України, але відвідували її у рамках концертних турне, належать Юзеф Венявський та Марія Шимановська. Що стосується решти списку, його особливості ілюструє така статистика: двадцять дві постаті, про які не вдалося знайти жодних відомостей (серед них й згадана вище Ольга Бордовська); дев'ять композиторів, щодо особи яких можна робити лише припущення; шість закордонних мистців із країн Західної Європи; двадцять сім осіб, які або народилися та померли на території сучасної України, або проживали та працювали тут певний період свого життя.

Треба розглянути кожну із цих категорій окремо. Найменшу групу списку становлять закордонні композитори, серед яких: Arditi⁹, Beethoven, Fr. Chopin, Lefebure-Wely, G. A. Osborne та H. Ravina. Про Бетховена та Шопена зайве наводити біографічні відомості. Проте варто зазначити роки життя та окреслити географію проживання решти авторів.

1. Луїджі Ардіті (1822–1903) — італійський диригент і композитор, що працював у різних оперних театрах Італії, на Кубі, у Сполучених Штатах Америки, у Туреччині, Німеччині, Іспанії та Англії. У 1871–1873 роках диригував італійською оперою Санкт-Петербурга. Через свою діяльність у столиці Російської імперії міг здобути популярність та впізнаваність й у Києві, де саме з 1873 року почало діяти видавництво Б. Корейва.

2. Луї Джеймс Альфред Лефебюр-Велі (1817–1869) — відомий французький композитор та органіст. Був штатним органістом у різних храмах Парижа, зокрема, грав на церемонії поховання Фридерика Шопена.

3. Джордж Александр Осборн (1806–1893) — ірландський композитор та органіст. Навчався у Парижі, був другом Ф. Шопена. З 1843 року назавжди оселився у Лондоні. Писав віртуозну салонну музику здебільшого камерного формату.

4. Жан-Анрі Равіна (1818–1906) — французький композитор, педагог та піаніст-віртуоз. Концертував у Франції, Іспанії та Російській імперії. Талант Ж.-А. Равіни, як і здібності Марії Шимановської, у юному віці помітив французький скрипаль П'єр Роде. У 1858 році композитор

⁸ Юзеф Венявський (1837–1912) народився у місті Люблін, навчався у Паризькій консерваторії, концертував як піаніст у дуєті з братом та сольо. Викладав композицію у Москві (1866–1869) та Брюсселі, де й помер. Писав симфонії, камерну фортепіанну музику та пісні.

⁹ Імена та прізвища композиторів зі списку Б. Корейва тут і далі при першій згадці наводитимуться латиницею — з ініціалами або без них згідно з автентичним документом. Такий підхід має кілька причин. Насамперед — це додаткове джерело для аналізу. Зокрема, можна припустити, що відсутність ініціалів передбачала високу впізнаваність композитора, як-от Бетховена. Оригінальне написання важливе також тому, що окремі прізвища або імена зі списку Б. Корейва сьогодні мають інші стандарти написання — відрізнитися може лише одна літера, проте й це ускладнює ідентифікацію. Врешті, траплялися ситуації, коли однакове прізвище та ініціали мали одразу два мистці однієї епохи, що відтак потребує додаткового вивчення та зіставлення різних джерел для точного встановлення особи.

відвідав Санкт-Петербург, тож, ймовірно, після цих гастролей набув впізнаваності на землях Російської імперії. Писав фортепіанну музику камерного формату, зокрема, вважається майстром етюду.

Отже, закордонні автори музики, чії твори друкувало видавництво Болеслава Корейва, писали переважно у камерному форматі — такі композиції були зручними для домашнього виконання, тож саме їх міг запропонувати київським та одеським любителям музики місцевий видавець. Двоє із композиторів вочевидь потрапили у поле зору Б. Корейва після своїх гастрольних турів до столиці Російської імперії.

До наступної категорії входять ті автори списку, особу яких ще належить встановити остаточно. Це J. Czapek, A. Gerke, Wlad. Izyski, Konarski, Baron G. Korff, Seymour, G. E. Szaramowicz, Ed. Tyszkiewicz, Thadee Tyszkiewicz. Наразі ідентифікувати композиторів можна за прізвищем та ініціалами, якщо ті наявні. Увагу треба звертати на роки проживання, адже професійна діяльність мистця має починатися не пізніше 70–80-х років XIX століття — час, коли діяло видавництво Болеслава Корейва. Допомогти зі встановленням особи можуть тогочасні періодичні видання, як-от «Allgemeine musikalische Zeitung», у якому вдалося віднайти цікаві епізоди із професійного життя зазначених музикантів. Корисними ресурсами у цьому пошуку є також цифрові бібліотеки: «Polona», що зберігає багато нотних файлів, у тому числі і публікації фірми Болеслава Корейва, та «Österreichische Nationalbibliothek», яка має зручну та корисну функцію пошуку за ключовими словами серед періодичних видань XIX століття. Нарешті, прізвища музикантів та додаткова інформація про них можуть з'являтися у працях українських краєзнавців та музейних співробітників, адже чимало авторів зі списку Б. Корейва походили з цих земель, певний час тут проживали або ж гастролювали.

Можна припустити, що J. Czapek — це чесько-шведський композитор Йозеф Чапек (1825–1915), син органіста. Народившись у Празі, він уже із шестирічного віку почав концертувати як скрипаль. Навчався у Празькій консерваторії. Після закінчення навчання працював та гастролював зі Штирійським музичним товариством (сучасна Німеччина). У 1848 році перебрався до Швеції, працював диригентом та органістом, був надзвичайно впливовою фігурою у музичній спільноті Гетеборга другої половини XIX століття завдяки сприянню професіоналізації оркестрової діяльності міста. Писав музику для оркестру, органу, інструментальних ансамблів, інструменту та голосу, а також для фортепіано.

Видавництво Болеслава Корейва опублікувало лише один твір J. Czapek — «Kazut lude szczom szaszlywa. Spiew Ukrainski ulozhony na Fortepian. Nowe Wydanie», і саме тому коректність встановлення особи автора як Йозефа Чапека викликає сумніви, адже чесько-шведський композитор не мав жодного стосунку до України та не працював із фольклором. Проте з біографії композитора відомо, що він вступив до Празької консерваторії лише у двадцять років, а концертувати почав із шестирічного віку. Де саме виступав Йозеф Чапек протягом цього періоду та які культурні зв'язки встиг сформувати, ще належить з'ясувати, тож цілком виключати ймовірність його авторства не можна.

Під ім'ям A. Gerke може ховатися один із трьох представників родини Герке: Август Григорович (1790 — після 1848), його син Антон Августович (1812–1870) чи онук Август Антонович (1841–1902). Проте останній працював юристом та сенатором у Санкт-Петербурзі та не писав музики, що дає змогу вилучити його зі списку ймовірних авторів.

Август Григорович Герке був скрипалем, диригентом, педагогом та композитором. Народився у Люнебурзі. Концертував в Україні з середини 1810-х років. Працював та жив то на землях сучасної України, то на території сучасної Німеччини. З 1825 по 1835 рік служив капельмейстером кріпосного оркестру графа Ганського у Житомирі¹⁰. Помер у Детмольді, куди переїхав 1848 року.

Антон Августович народився 1812 року у Пулинах Волинської губернії (сьогодні Житомирська область). Перші знання у царині музики дістав від батька. Пізніше брав уроки у Джона Фільда в Москві, Фрідріха Калькбренера у Парижі, Ігнаца Мошелеса в Лондоні, Фердинанда Ріса в Гамбурзі. З 1832 року став придворним піаністом у Санкт-Петербурзі, а з відкриттям Санкт-Петербурзької консерваторії у 1862 році обійняв там посаду професора класу фортепіано. Писав музику, однак, за словами його сина Августа Антоновича, майже всі твори залишилися в рукописах. Тому найбільш ймовірно, що опублікований видавництвом Б. Корейва твір A. Gerke «Mene maty za te lajut' szczo-b' kozaka ne kochaty. Pisnia i Szumka dla samoho Fortepiano» належить саме Августу Григоровичу.

Цікавий епізод із життя Августа та Антона Герке, який проливає світло на музичне життя України XIX століття і водночас пов'язаний з іншими композиторами зі списку Б. Корейва, стосується Київського контрактного ярмарку 1823 року. Про музичну складову цієї події повідомляє оглядач німецької газети «Allgemeine musikalische Zeitung». 26 січня 1823 року (за юліанським календарем) Август Григорович Герке та частина

¹⁰ Ймовірно, йдеться про Вацлава Ганського герба Корчак (1782–1841) — маршалка Волинської шляхти, власника маєтку Верхівня Житомирської області, першого чоловіка Евеліни Ганської, яка після смерті чоловіка одружилася вдруге — з Оноре де Бальзаком (1850). Про маєток у Верхівні сайт Літературно-меморіального музею Оноре де Бальзака зазначає наступне: «Гостей Ганські приймали в розкішному залі палацу з барельєфами на міфологічні теми стародавніх Риму і Греції. На балконі грав оркестр з музикантів-кріпосних. Із залу був вихід в ідальню. На першому поверсі знаходилися кімнати для відпочинку. Коли бали закінчувалися далеко за північ, тут можна було заночувати» [6].

його великої родини¹¹ дали концерт у залі Контрактового будинку у Києві — місті, де композитор жив і працював у той час. Оглядач газети зауважує, що першим під гучні оплески на сцену вийшов дев'ятирічний Антон Герке, який виконав концерт для піанофорте мі-бемоль мажор свого вчителя Фільда «з одностайним схваленням та успіхом»; за ним виступила пані Беккер з арією з опери «Sargin» Фердинандо Паера; далі «пан Август Герке (батько) зіграв варіації Віле, а його донька Теофіла Герке — фортепіанний квартет із Піксіса (мі-бемоль мажор)»; нарешті прозвучала «композиція для фортепіано в чотири руки з двадцятьма скрипковими варіаціями, написана паном Августом Герке, виконана ним та його чотирма дітьми, чий досягнення породжують найприємніші надії» [8, с. 254]. У тогочасному Києві, як і по всій Європі, було поширене захоплення дітьми, які змалку проявляли музикальні здібності. Молодші Герке виступали на сцені Контрактового ярмарку нарівні із дорослими, демонструючи киянам та численним гостям таланти краю. Прикметно, що участь у події разом з Антоном Герке брала і його сестра Теофіла, про яку, на відміну від синів Августа Григоровича, немає жодної інформації. Можна припустити, що вона, подібно до Марії Анни — сестри Вольфганга Амадея Моцарта, — активно концертувала лише у період дитинства та юнацтва, а згодом припинила виконавську діяльність після заміжжя. Подібна доля спіткала багатьох жінок, які зростали у родинях музикантів.

У концертній програмі Контрактового ярмарку 1823 року, окрім родини Герке, також брали участь: піаніст пан Якобі, французький скрипаль Александр Буше та його дружина арфістка пані Буше, співачка Празького театру Вільгельміна Беккер, скрипалька пані Мінеллі (учениця Шпора) та піаністка пані Фільда (ймовірно, перша дружина Джона Фільда — Аделаїда Першерон), пан Краммер та його дружина (дошлюбне прізвище Шляйхер) із Відня грали на духових інструментах та скрипці, скрипаль Кароль Ліпінський зі Львова та його брат Антон, італійська співачка Анжеліка Каталани. У виконанні ансамблевих творах серед інших брав участь й Ігнац Шупанціг — вчитель та друг Бетховена, лідер приватного струнного квартету графа Розумовського. За день до виступу родини Герке, 25 січня, на сцені Контрактового будинку свій перший сольний концерт у Києві дала варшавська піаністка Марія Шимановська, зібравши повну залу.

Отже, на Київських контрактах збиралися артисти із різних куточків Європи. Примітно, що на ярмарку особливе місце посідали ансамблеві концерти, де на сцені виступали члени однієї родини: подружні пари, рідні брати, батьки і діти тощо. Це було практичним рішенням для тих, хто прибув здалека, адже тривалі мандрівки диліжансами на початку XIX століття складно було

здолати наодинці. Марія Шимановська, яка у 1823 році давала сольний концерт, також не приїхала до України самотою. У цій мандрівці її супроводжувала рідна сестра Казимира, що мала неабиякий талант до співу та допомагала з організаційними питаннями. Також у наведеній концертній програмі привертає увагу помітна кількість жінок-артисток, які виступали переважно у парі зі своїми чоловіками — це свідчить про існування музиканток, яких не спіткала доля Наннерль (та, як припускаємо, Теофіли Герке). Жінки, одружені із професійними музикантами, мали можливість за згоди чоловіка разом публічно концертувати, зокрема спільно гастролювати навіть у віддалених країнах, як-от подружня пара Буше, що прибула до Києва із Франції.

Показово, що у 1880-х роках видавництво Болеслава Корейва публікувало твори мистців, популярних у киян ще на початку XIX століття. Це дає змогу говорити про локальну культурну традицію, яка зберігає *живу* пам'ять містян про минулі покоління артистів та композиторів. За впливовим німецьким дослідником *memory studies* Яном Ассманом, жива або комунікативна пам'ять — це пам'ять у межах трьох поколінь. Коли ж помирає останнє покоління свідків минулого, суспільство має випрацювати «культурні форми пам'яті про минуле» [Цит. за: 9, с. 11–12]. Сьогодні така культурна традиція є втраченою із різних причин. Однією із них є те, що у наступному XX столітті в Україні панував тоталітарний режим. А такі режими, переконує Аляйда Ассман, яка продовжила дослідження проблематики *memory studies* у праці «Простори спогаду», провадять репресивну політику щодо архівів — головних накопичувачів культурної пам'яті, перетворюючи їх на інструмент панування шляхом ідеологічного відбору, обмеження доступності, викрадення та знищення [1, с. 360–363]. Неможливо не згадати загадкову пожежу у Державній публічній бібліотеці УРСР (нині Національна бібліотека України ім. Володимира Вернадського) 1963 року, у час святкування 150-річчя від народження Тараса Шевченка, що забрала з собою щонайменше 250 тисяч томів «культурної пам'яті» про нашу минувшину. Тож встановити особи значної частини композиторів з опублікованого Б. Корейвом списку або вкрай важко, або навіть неможливо.

До авторів, щодо яких можна робити лише припущення, належить й Izyski, Wlad. Єдину згадку про певного Владислава Іжицького знаходимо у монографії Володимира Ершова «Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності»: «17 січня 1859 р. в Житомирі за ініціативою Александра Грози було офіційно зареєстроване Товариство з видання польських книг за зниженими цінами під назвою Торговий дім “Качковський, Ліпковський і Гроза”. Його засновниками стали Кароль Качковський (голова),

¹¹ В Августа Григоровича було п'ятеро дітей: Отто (1807), Адольф (1810), Роман (1811), Антон Август (1812) та донька Теофіла (рік народження невідомий).

Александр Гроза та Леон Ліпковський. З Товариством також тісно співпрацювали Аполло Коженівський — з травня редактор-секретар, Ігнацій Кнолл — контролер, Едвард Мар'ян Галлі, Андрій Квятковський, **Владислав Іжицький**, Леон Потоцький, Теофіл Чапський, Фортунат Новіцький та Антоній Петкевич (Адам Плуг). До співробітництва було запрошено також Ю. І. Крашевського, який від співпраці не відмовився, але й активної участі не брав. У розпорядженні Товариства були друкарня, літографія та книгарня. Метою Товариства було видання максимально здешевлених книг польською мовою. Друкувались тут також і ті, які не мали цензурного дозволу» [2, с. 183]. Виходить, що Іжицький (звісно, якщо ідентифікація є вірною) мав стосунок до книговидавництва, працював у Житомирі, а товариство, до якого він належав, прагнуло популяризувати польську книгу. Треба згадати, що Болеслав Корейво також починав свій професійний шлях у Житомирі, а за мету ставив масове поширення польської літератури. Досягти ж цього, як заявляв Б. Корейво у вступному слові до антології польської поезії «Bard Polski», можна лише шляхом зниження цін на поліграфію [13]. З огляду на географічну близькість і спільність ідейних орієнтирів Б. Корейва та В. Іжицького, є підстави припускати, що вони могли бути знайомими та співпрацювали. Утім, чи писав Владислав Іжицький музику, наразі встановити не вдалося.

Привертає увагу й постать композитора Konarski, чиї ініціали у виданні не зазначені. Є ймовірність, що йдеться про Шимона-Юзефа-Ігнаці Конарського (1808–1839) — польського журналіста, військового та революціонера. Він походив зі збіднілої шляхти, на життя заробляв переважно грою на флейті у сільському оркестрі. За вироком військового суду Російської імперії 1839 року був розстріляний у Вільно за свою підпільну діяльність для організації «Співдружність польського народу», метою якої було проголошення незалежності Польщі та надання рівних прав всім громадянам. Організація діяла по всій території колишньої Речі Посполитої: у Литві, Білорусі, Польщі та Україні. Ш. Конарський працював у Кракові, Львові та найдовше у селі Лісове Луцького повіту на Волині. Організація встановила контакт зі студентами Київського університету, «Демократичним товариством» в Одесі та жіночим товариством поміщиці Єви Фелінської у Кременці (заснуванню якого посприяв Шимон-Ігнаці). Видавництво Б. Корейва опублікувало твір Konarski «Mazurka caracteristique. Paraphrase melancolique». Якщо автором є саме Шимон, то включення роботи визнаного зрадником імперії та страченого мистця до списку публікацій вкотре свідчить про патріотичну спрямованість

політики видавництва Б. Корейва та її значною мірою антиросійський характер.

Серед авторів, страчених за зраду Російській імперії, є не лише Ш. Конарський. У списку знаходимо також твір G. E. Szaramowicz «Marzenie» («Reverie») й можемо припустити, що йдеться про Густава Шарамовича (1836–1866). Народжений у Житомирі у сім'ї російських військових — діда-генерала та батька-полковника, яких Микола I понизив до солдатських чинів, — Г. Шарамович змолоду долучився до революційних рухів. За службу військовим лікарем у полку Едмунда Ружицького на Волині під час Польського повстання 1863 року був заарештований і засланий до Сибіру. Саме героїчна діяльність на далекому сході Російської імперії дала змогу Г. Шарамовичу увійти в історію. Довідка про Кругобайкальське повстання 1866 року засвідчує: «Очолювали повстання 48-річний Нарцис Целінський, колишній капітан російської армії (раніше, при Миколі I, засланий на Кавказ), і 30-річний **піаніст** Густав Шарамович — розумний та енергійний красень, блискучий та палкий оратор» [11]. Отже, юний Шарамович знався не лише на військовій та лікарській справі, а й на музиці. Тож, ймовірно, що представлений у списку Б. Корейва твір належить саме йому, а вибір цієї композиції додатково підтверджує світоглядні настанови діяльності видавця.

Поміж загадкових композиторів у списку зустрічаємо ім'я Korff, G. Baron — представника роду баронів Корфів із Вестфалії (Західна Німеччина), відомого також у Російській імперії. Цей рід мав значні земельні володіння та угіддя, його члени обіймали різноманітні почесні посади в імперській адміністрації та у війську, працювали при університетах та у наукових товариствах. Найбільш значущою для української науки вважається постать Миколи Олександровича Корфа (1834–1883). Його батько був німцем, а мати — україночку. М. Корф зробив величезний внесок у народну просвіту Катеринославщини, землями якої володів. Народжений у Харкові, після завершення освіти у Санкт-Петербурзі він оселився у селі Нескучне (сьогодні Донецької області)¹². Відкрив близько сорока початкових шкіл на цих землях, а також розробляв навчальні плани, писав підручники та методичні посібники. Послідовно обстоював право українських дітей навчатися рідною мовою. У найближчому колі родичів М. Корфа не було музикантів. Так само, наразі, на жаль, не вдалося відшукати композиторів серед інших представників роду Корф — ані з ініціалом G., ані з іншим.

Натепер не вдалося встановити й особу композиторів Tyszkiewicz. Ed та Tyszkiewicz, Thadee. Серед відомих історичних постатей із цим прізвищем

¹² Садиба М. О. Корфа з 1992 року занесена до «Державного реєстру національного культурного надбання України», проте нині, у 2025 році, населений пункт Нескучне перебуває під російською окупацією, й невідомо, чи ця важлива архітектурна пам'ятка досі існує.

та відповідними ініціалами вирізняється, зокрема, Тадеуш Тишкевич (1774–1852) — бригадний генерал армії Герцогства Варшавського. За життя він встиг взяти участь у всіх антиросійських повстаннях: польсько-російській війні 1792 року, повстанні Костюшка, Московській кампанії 1812 року (провів два роки у російському полоні) та у Листопадовому повстанні 1830–1831 років, після якого остаточно емігрував до Парижа, де й помер. Однак немає відомостей про будь-який стосунок Т. Тишкевича до музики. Опубліковані твори Tyszkiewicz, Thadee «*Marche pour musique militaire*», «*Trois Mazurkas*» можуть натякати на переосмислення генералом свого військового минулого та національної приналежності, проте без відповідних джерел, що свідчили б на користь цього припущення, авторство підтвердити неможливо.

Ким же міг бути Tyszkiewicz. Ed? Єдину непевну здогадку можна сформулювати на основі вивчення історичних артефактів Волинського краю. Серед нечисленних зображень палацу Тишкевичів у селі Плужному (раніше Острозький повіт Волинського губернії) привертає увагу фото Едварда Тишкевича (1880–1951) та його дружини Аделі Дембовської (1884–1940) верхи на тлі плуженецького маєтку, власниками якого вони тоді були [4]. Ця чорно-біла світлина, датована 1910-ми роками, зафіксувала останній період існування палацу, який у 1919 році більшовики спалили та розібрали до самого фундаменту. Фото, ймовірно, зроблене батьком Едварда — Бенедиктом Генриком Тишкевичем, що був відомим та визнаним у Європі та Америці фотографом. Щодо зацікавлень його сина Едварда не вдалося відшукати жодної інформації. Отже, маємо лише одну архівну світлинку, на якій зображена особа, що відповідає прізвищу та ініціалам композитора зі списку Болеслава Корейва.

Висновок. Вибірково наведені автори зі списку видавництва Б. Корейва є яскравим свідченням втраченої пам'яті про специфічну локальну музичну традицію і властиве їй середовище, характерні для певних місцин України XIX століття (зокрема, Києва, Одеси, Житомира, Луцька тощо). Це цілком пояснюється специфікою існування подібних локальних культурних осередків. Шлях до подолання кризи культурної пам'яті лежить через часткове висвітлення минулого й формування нових культурних просторів і форм пригадування. Потреба в цьому, на думку Аляйди Ассман, зумовлена прагненням індивіда чи групи до смислоутворення, заснування ідентичності, орієнтації в житті та мотивації власних дій — чинників, важливих для української спільноти і сьогодні.

У цій науковій розвідці окреслено відчутну і значною мірою неподолану відстань між наявними знаннями та уявленнями про тогочасну музичну культуру краю, репрезентовану діями різних етносів та національностей. Автори, чиї твори зустрічаємо у списку: поляки, чехи, німці, євреї та інші, — народилися або певний час проживали на території сучасної України. Вони виявляли інтерес до української народної музичної традиції й інтерпретували її у своїй творчості, тим самим долучаючись до розвитку не лише професійної, а й аматорської та напівпрофесійної музичної культури України.

Сьогодні, опрацьовуючи численні джерела, доводиться шукати базові біографічні дані, дрібниці фактів, що дали б змогу ідентифікувати особи композиторів, які становили важливу частину культурного та музичного життя краю. Продовження цієї роботи дозволить істотно розширити уявлення про професійне музичне середовище України не лише кінця, але й фактично усього XIX століття, одночасно відтворюючи та наративно фіксуючи історичну тяглість української минувшини.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Єршов В. Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності. Житомир: Полісся, 2008. С. 183.
3. Каталог книг польською мовою кінця XVIII — початку XX століття у фондах ООУНБ імені М. С. Грушевського / упоряд. І. Довганюк. Одеса: Департамент культури, національностей, релігій та охорони об'єктів культур. спадщини Одес. облдержадмін., Одес. обл. універс. наук. б-ка ім. М. С. Грушев., Від. зберігання основ. фонду, Сектор рідкіс. та цін. кн., 2024. С. 121–122.
4. Котис О. Палаці Волині: Плужне. Хроніки Любарта. URL: <https://www.hroniky.com/news/view/6873-palatsy-volyni-pluzhne> (дата звернення: 20.02.2025).
5. Листи. Микола Віталійович Лисенко / ред. А. Лашенко; упоряд. Р. Скорульська. Київ: Муз. Україна, 2004. 680 с.
6. Маєток Ганських у Верхівні. Музей Бальзака на Житомирщині. URL: <https://balzac-museum.com/mayetok.html> (дата звернення: 20.02.2025).
7. Янишин-Прийменко М. Біографія Марії Шимановської: конструювання культурних ідентичностей мисткині: дис. ... д-ра культурології: 034 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 234 с.
8. Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1823. 874 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=iV8PAAAAYAA-J&hl=uk&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> (access date: 08.04.2024).
9. Assman J. Communicative and Cultural Memory // Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. New York, 2008. P. 109–119.
10. Estreicher K. Teatry w Polsce. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953. T. 1. 427 s.
11. Kieniewicz S. Historia Polski, 1795–1918. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998. 597 s.
12. Gwizdalanka D. Szymanowska. PWM, 2023. 160 p.
13. Koreywo B. Bard polski: album poetów polskich. Kijow: skl. gl. w Księgarni Leona Idzikowskiego, 1909. 608 s.

14. Szymanowska M. „Wilija naszych strumieni rodzica”: z Konrada Wallenroda Adama Mickiewicza: dla śpiewu z fortepianem: na sam fortepian, 1885. URL: <http://polona.pl/item-view/f08b6f47-e308-4158-b608-f5ada82f8e6f/0/14218999-d6e6-4ed9-a29e-8c6d0b90981f> (access date: 07.04.2024).

References

- Allgemeine musikalische Zeitung* (1823). [General Musical Newspaper]. Leipzig: Breitkopf und Hartel. Retrieved from <https://books.google.com.ua/books?id=iV8PAAAAAYAAJ&hl=uk&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> [in German].
- Assman, A. (1999). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory]. München: C. H. Beck [in German].
- Assman, J. (2008). Communicative and cultural memory. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109–119). New York.
- Estreicher, K. (1953). *Teatry w Polsce* [Theaters in Poland]. Warsaw: National Publishing Institute [in Polish].
- Gwizdalanka, D. (2023). *Szymanowska*. Krakow: Polish Music Publishing House [in Polish].
- Katalog knih polskoiu movoiu kintsia XVIII—pochatku XX stolittia u fondakh OOUNB imeni M. S. Hrushevskoho* (2024). [Catalog of books in the Polish language of the end of the 18th—beginning of the 20th century in the funds of the M. Hrushevskiy]. Odesa, 121–122 [in Ukrainian].
- Kieniewicz, S. (1998). *Historia Polski, 1795–1918* [History of Poland, 1795–1918]. Warsaw: PWN Scientific Publishing House [in Polish].
- Koreywo, B. (1909). *Bard polski: album poetów polskich* [The Polish Bard: an album of Polish poets]. Kyiv: Leon Idzikowski's bookstore [in Polish].
- Kotys, O. (2017). *Palatsy Volyni: Pluzhne. Khroniky Liubarta* [Palaces of Volyn: Pluzhne. Chronicles of Lubart]. Retrieved from <https://www.hroniky.com/news/view/6873-palatsy-volyni-pluzhne> [in Ukrainian].
- Lysty, Mykola Vitaliiiovych Lysenko (2004). [Letters. Mykola Vitaliyovych Lysenko]. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
- Maietok Hanskyykh u Verkhivni. Muzei Balzaka na Zhytomyrshchyni* (n.d.). [The Gansky estates in Verkhivnia. Balzac Museum in Zhytomyr Oblast]. Retrieved from <https://balzac-museum.com/may-etok.html> [in Ukrainian].
- Yanyshyn-Pryimenko, M. (2024). *Biohrafia Marii Shymanovskoi: konstruiuvannia kulturnykh identychnosti mystkyni* [Biography of Maria Shymanovska: Construction of cultural identities of the artist]. Kyiv [in Ukrainian].
- Yershov, V. (2008). *Polska literatura Volyni doby romantyzmu: henolohiia memuarystychnosti* [Polish literature in Volyn in the era of romanticism: Genealogy of memoir]. Zhytomyr: Polissia [in Ukrainian].
- Szymanowska, M. (1885). *Wilija naszych strumieni rodzica* [The wili-ja of our parent streams]. Retrieved from <http://polona.pl/item-view/f08b6f47-e308-4158-b608-f5ada82f8e6f/0/14218999-d6e6-4ed9-a29e-8c6d0b90981f> [in Polish].

Yanyshyn-Pryimenko M.

The Ukrainian Musical Environment of the Last Quarter of the 19th Century in the Publications of the Bolesław Koreywo Publishing House

Abstract. The article analyzes the list of musical works published by Bolesław Koreywo's Kyiv–Odesa publishing house in the second half of the 19th century. It examines the life and professional activity of the company's owner, Bolesław Koreywo, as well as the details of his relationship with Mykola Lysenko. The list of 64 authors includes six foreign composers who were born and died in Western European countries; nine composers whose identities have yet to be confirmed; twenty-two composers about whom no information could be found; and twenty-seven composers who lived and worked in Ukraine. Special attention is given to authors whose identities require further confirmation. The difficulty of tracing information about each artist reflects the distance that must still be overcome to achieve a comprehensive understanding of the region's musical culture of that period.

Keywords: Ukrainian musical culture of the 19th century, Polish musical culture of the 19th century, multiethnic culture of Ukraine of the 19th century, Bolesław Koreywo, musical and publishing life of Kyiv of the 19th century.

Стаття надійшла до редакції 25.08.2025

Стаття прийнята до друку 15.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Чжао Цзінтао Zhao Jingtao

аспірант кафедри академічного співу, Львівська
національна музична академія імені М. В. ЛисенкаPhD Student, Department of Academic Singing,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

e-mail: shumili2016@ukr.net | orcid.org/0009-0003-3287-639X

Амплуа і специфіка трактування тенорових партій у операх Г. Ф. Генделя (на прикладі опери «Радаміст»)

The Role and Characteristics of Tenor Interpretation in the Operas of G. F. Handel: The Case of Radamisto

Анотація. Вивчено оперну творчість видатного німецького композитора доби бароко Г. Ф. Генделя із метою визначення амплуа і специфіки трактування партії тенора. Встановлено, що протягом різних періодів творчості композитора (гамбурзького, італійського, лондонського) було написано понад 40 оперних творів і що переважна більшість із них представляє жанр опери-seria.

Окрему увагу приділено опері «Радаміст» (1720), створеній у період першої Королівської академії музики (1720–1728). Виявлено, що ознакою цього етапу (протягом якого було написано 14 опер), є емансипація та зростання значення тенорової партії, перетворення амплуа тенорів на оперних злодіїв, а також практика залучення до виконання цих ролей співаків із виразними акторськими здібностями.

Проаналізовано сюжет опери «Радаміст», що ґрунтується на історичних подіях, пов'язаних з іберійсько-вірменською війною початку I тис. н. е. За канонами жанру, в цій опері-seria на три дії поєднані мотиви війни та кохання. Конфлікт між вірменським царем Тірідатом і фракійським (іберійським) принцом Радамістом, який розгортається довкола боротьби за Зенобію, дружину останнього, відтворено за матеріалами XII книги «Анналів» давньоримського історика Публія Корнелія Тацита, використаними лібретистом Доменіко Лаллі.

Визначено, що в опері «Радаміст» відбувається поляризація сил добра і зла. Ліричні персонажі опери (Радаміст, Зенобія, Поліссена), партії яких призначені для чоловічих і жіночих сопрано, уособлюють ідею добра. Натомість носієм зла виступає цар Вірменії Тірідат, єдина тенорова партія у виставі. Вокальна партія Тіридата, занотована в теноровому ключі та позначена високою теситурою, насичена войовничими інтонаціями, які виявляються передусім у віртуозних аріях, що безпосередньо втілює натуру антагоніста.

Після смерті Г. Ф. Генделя слава його знаменитих опер була затмарена ораторіями пізнього періоду творчості. Епоха сценічного відродження оперної спадщини композитора настала у XX столітті та триває дотепер. Це стосується й опери «Радаміст».

Ключові слова: оперна творчість Г. Ф. Генделя, опера-seria, опера «Радаміст», музична драматургія, партія тенора.

Постановка проблеми. В історії європейського музичного театру одне з найважливіших місць посідає барокова опера. Загальновідомо, що батьківщиною оперного жанру стала Італія, а представники італійської музичної культури посприяли поширенню мистецтва оперного співу європейським континентом. Поступово італійська опера завоювала сцени Англії, Німеччини, Іспанії, Португалії та багатьох інших країн. Вагому роль у проникненні цього жанру на Британські острови відіграла і творчість видатного німецького композитора Георга Фрідріха Генделя (1685–1759).

Феномен барокової опери полягає у виявленні та розкритті сольних можливостей співацького голосу. Це стало можливим завдяки особливому принципу

будови оперних творів, де важливого значення набули ускладнені й розгорнуті сольні вокальні номери. Вони були написані для певних голосів: жіночого й чоловічого сопрано, жіночого контральто, чоловічих тенора і баса. Протягом XVII — першої половини XVIII століть за кожним голосом закріпилося певне амплуа, а відтак з'явилася ціла плеяда талановитих співаків, які вписали свої імена в історію тогочасного європейського оперного мистецтва.

Бароковий тенор не був найвищим чоловічим голосом, тому що існувала велика когорта співаків-сопраністів. Відомо, що формування чоловічого сопрано потребувало певного фізіологічного втручання, від практики якого згодом відмовилися, в результаті цей вокальний

тип зник з оперних партитур, поступившись місцем тенору як найвищому серед чоловічих. В операх доби бароко тембр тенорового голосу використовувався для створення образів надзвичайно широкої палітри — від тиранів і злодіїв до шляхетних і справедливих лицарів. Це можна спостерігати й на прикладі творчості Г. Ф. Генделя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оперній спадщині Г. Ф. Генделя присвячено велику кількість праць, однак амплау та специфіці трактування партії тенора не приділено достатньої уваги. Надзвичайно ґрунтовним є дослідження французького письменника і музикознавця Ромена Роллана [11], яке вперше побачило світ у 1916 році і з того часу мало велику кількість перевидань різними мовами. Проблеми вивчення життєтворчості Г. Ф. Генделя порушуються також у монографії англійського музикознавця Кристофера Хогвуда [9], а оперну спадщину композитора 1704–1726 років вивчено у монографії Вінтона Діна, Джона Меррілла Кнаппа [7]. Слід вказати і на дотичні до проблематики нашого дослідження праці українських авторів: статтю М. Черкашиної-Губаренко «Опери Генделя у дзеркалі теорії та практики» [5], кандидатську дисертацію Ірини Копоть «Оперна творчість Г. Ф. Генделя в контексті ідей європейського просвітництва» [2], статтю Н. Башмакової та Т. Окіпної «Арії Г. Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти)» [1], публікацію В. Опенька «Оперна спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасність» [4] тощо. У дослідженні О. Оганезової-Григоренко вивчено близькі до нашої проблематики загальні питання тембру-амплау як основи музичного образу у вокальному мистецтві [3]. З огляду публікацій стає зрозумілим, що моменти, пов'язані з трактуванням партії тенора в оперних творах Г. Ф. Генделя, в них не висвітлені.

Мета статті — визначити амплау та специфіку трактування партії тенора в операх Г. Ф. Генделя. Матеріалом дослідження обрана опера «Радаміст» лондонського періоду творчості.

Виклад основного матеріалу. Оперна творчість Г. Ф. Генделя становить майже половину творчої спадщини видатного композитора і посідає непересічне місце в історії оперного жанру доби бароко. Г. Ф. Гендель познайомився з жанром опери в Гамбурзі, куди він приїхав юнаком, потім працював на посаді другого скрипаля в оркестрі Гамбурзького оперного театру і де досяг гучного успіху після прем'єри своєї першої опери «Альміра» (1705), яка витримала 20 вистав за півтора місяця. Мистецтву композиції він навчався в Італії (Флоренція — Рим — Венеція — Неаполь). Подальша плідна праця Г. Ф. Генделя в оперній сфері була зумовлена переїздом композитора до Лондона (1712), де він отримав посаду капелмейстера при королівському дворі, та специфікою взаємин

з англійським королівським домом. Суттєво вплинули на нього і співпраця з Королівською академією музики (1720–1728, 1729–1733) та придворними співаками, багаторічне суперництво з італійським композитором Джованні Баттіста Бонончіні, який працював у Лондоні протягом 1720–1732 років, а також протистоянням із «Дворянською оперою» (1733–1737). Результатом творчої діяльності композитора стали понад 40 опер (з урахуванням редакцій їхня кількість сягає 47), переважна більшість яких була написана в жанрі *drama per musica* (з них чотири — «Альміра», «Нерон», «Флоріндо» і «Дафна» — належать до гамбурзького періоду творчості, а дві — «Родріго» та «Аґріппіна» — були написані в Італії). В операх Г. Ф. Генделя простежується новаторський підхід до трактування музичного змісту, поява наскрізних сцен, посилення ролі тонально-інтонаційних зв'язків між увертюрою та окремими номерами та прагнення до індивідуалізації музичної характеристики головних героїв тощо.

Після смерті Г. Ф. Генделя слава його знаменитих опер була затьмарена ораторіями пізнього періоду творчості. Епоха сценічного відродження оперної спадщини композитора настала у ХХ столітті і триває дотепер.

Опера «Радаміст» (1720) належить до періоду першої Королівської академії музики (1720–1728). Ознакою цього етапу, протягом якого було написано 14 опер («Радаміст», «Муцій Сцевола», «Флоридант», «Оттон», «Флавій», «Юлій Цезар», «Тамерлан», «Роделінда», «Сципіон», «Александр», «Адмет», «Ричард І», «Кир», «Птолемей»), є суттєва перевага історико-легендарної тематики, через що Г. Ф. Гендель надає перевагу визначенню *drama per musica*. Ще однією новітньою рисою стає емансипація і зростання значення тенорової партії (Тірідат у «Радамісті», Баязет у «Тамерлані», Секст у «Юлії Цезарі», Гримвальд у «Роделінді» тощо), перетворення амплау тенорів на оперних злодіїв та запрошення до виконання цих партій співаків з яскраво вираженим акторським обдаруванням: шотландця Александра Гордона (1690–1755), італійців Франческо Борозіні (1688–1750), Луїджі Антінорі (? — 1734) тощо [12].

Відомо, що опера «Радаміст» мала ще дві редакції (1722 і 1726 років), у яких вона отримала назву «Зенобія» [6].

Сюжет ґрунтується на історичних подіях, пов'язаних з іберійсько-вірменською війною початку I тис. н. е. Конфлікт між вірменським царем Тіридатом і фракійським (іберійським) принцом Радамістом, який розгортається довкола боротьби за Зенобію, дружину останнього, відтворено за матеріалами XII книги «Анналів» давньоримського історика Публія Корнелія Тацита, використаними лібретистом Доменіко Лаллі.

За канонами жанру, в опері-серія «Радаміст», написаній на три дії, поєднані мотиви війни та кохання. Основна фабула твору така. У царя Фракії Фарасмана

було двоє дітей — Радаміст та Поліссена. Радаміст одружився із добродісною принцесою Зенобією, а Поліссену видали заміж за царя Вірменії Тірідата. Під час візиту до двору тестя Тірідат закохався в дружину свого швагра Зенобію, поки той був відсутній. Не знайшовши іншого способу заволодіти нею, Тірідат раптово оголосив війну Фарасману, захопив царство й узяв тестя в полон. Лише столиця, де переховувалися Радаміст і Зенобія, продовжувала чинити опір.

Коли місто нарешті було взято, подружжя вдалося до втечі. Проте зі страху, що дружина може потрапити до рук тирана, Радаміст поранив Зенобію і кинув у річку, вирішивши, що вона померла. Насправді ж її врятували вірменські солдати й відвели до Тірідата. У відчаї від вбивства дружини Радаміст сам прийшов до маєтку свого ворога, сповнений бажання помститися. Там він знайшов Зенобію живою, проте ув'язненою.

Врешті-решт Радамісту вдається повернути Зенобію та звільнити батьківське королівство. У цьому йому допомагає понтійський принц Тігран, закоханий у Поліссену [10, с. VIII]. Тож попри драматичні обставини й численні трагедії, опера завершується щасливо, згідно з тогочасними традиціями оперного жанру.

Побудова концепції дії в музичній драмі «Радаміст» Г. Ф. Генделя, як і в інших операх композитора, ґрунтується на властивому опері доби бароко історичному протиставленні музики та театральної складової із синтетичною «фактурою» дії. Її формують три взаємопов'язані компоненти:

- 1) слово — текст оперного лібрето, що становить основу вистави;
- 2) музика як звукове втілення драми;
- 3) сцена — візуальний вимір постановки, що охоплює оформлення, сценічну дію та акторську гру оперних співаків.

Як відомо, Г. Ф. Гендель протягом своєї кар'єри композитора розвивав та зміцнював взаємодію слова і музики, що стало основою його поглядів на оперну драматургію. Зростання ролі музичного чинника в його творчості відбувалося паралельно з поступовим утвердженням опери як провідного жанру театрального мистецтва Західної Європи на противагу традиціям розмовної драми. Особливість стилю Г. Ф. Генделя полягає в тому, що музика в його операх перестає бути серією окремих номерів і стає потужним чинником розвитку дії завдяки формуванню системи музично-виразових засобів, форм і прийомів втілення музичної драматургії, що сприяло становленню справжньої музичної драми. Іншою характерною рисою дії в операх Г. Ф. Генделя є багатоплановість музичної драми, що виявляється у розвитку сюжетних ліній та формуванні різноманітних художніх образів. Музичне дійство моделювалося як складна інформаційно-комунікативна система, у якій інтенсивність дії визначалася ступенем напруженості потоку художньої інформації

та багаторівневістю комунікативних зв'язків, а розвиток дії відбувався одночасно на інтелектуальному та емоційному рівнях.

Специфічна роль музичної драматургії в організації багатопланової за характером дії оперної вистави виявляється в її існуванні як складної системи, що включає чотири ієрархічні рівні: ідейний, композиційний, синтаксичний та інтонаційний (Є. Назайкінський). Напруженість розвитку дії в оперних творах Г. Ф. Генделя відбувається завдяки різноманітності зв'язків слова і музики. По-перше, це наскрізна підтекстова, притаманна речитативним формам; по-друге, це співвідношення слова й музики за принципом «ядро та його розгортання», властиве замкнутим оперним формам, де короткий словесний текст, що становить ядро, отримує тривале музичне розгортання.

Величний драматургічний ритм генделівських опер створювався завдяки чергуванню речитативів-сессо, якими розпочиналися сцени, та внутрішньо розвинених масштабних арій да саро, що виступали музичними кульмінаціями дії.

Опера «Радаміст» вирізняється яскравим тираноборчим пафосом і, подібно до багатьох барокових опер-seria, спрямована на осуд свавілля. У ній поляризовані сили добра і зла. Ліричні персонажі (Радаміст, Зенобія, Поліссена), партії яких призначено для чоловічих і жіночих сопрано, уособлюють ідею добра. Натомість носієм зла виступає цар Вірменії Тірідат, вокальну партію якого доручено тенору, головним же засобом музичної характеристики є арія.

Слід зазначити, що саме в аріях у всій повноті виявляється психологічна глибина, мелодичне багатство, артистичний блиск та винахідливість Г. Ф. Генделя, простежується зв'язок із сучасною оперною традицією та виокремлюються індивідуальні риси композитора.

За часів Г. Ф. Генделя в італійській опері-seria сформувалася чітка типологія арій із доволі жорсткою регламентацією їхньої кількості та послідовності в партіях головних дійових осіб залежно від ступеня їхньої значущості.

Провідні персонажі мали по 5–6 арій, друга чоловіча і друга жіноча роль — по 3–4, а решта арій розподілялася між другорядними героями. Тенор входив до числа головних і мав амплуа злодія та інтригана. Партії провідних дійових осіб мали включати щонайменше один з п'яти основних типів арій, що затвердилися в музичному мистецтві доби бароко (aria di bravura, aria di patetica, aria di cantabile, aria di portamento, aria di parlante). Однак композитор надавав перевагу аріям мішаного типу із різноманітною жанровою основою та комбінаціями афектів, що сприяло створенню поглибленої характеристики та індивідуальної неповторності оперних персонажів. Так, у партії Тірідата, головного



Іл. 1. Арія Тірідата «Stragi, morti, sangue ed armi».



Іл. 2. Арія Тірідата «Si che ti renderai».



Іл. 3. Арія Тірідата «Alzo al volo».

антагоніста опери «Радаміст», є арія помсти, aria di bravura, aria di guerra. В аріях реалізується блискуча вокальна віртуозність, риторична звукозображальність та майстерна поліфонія. Віртуозні колоратури майже завжди включені в драматичний контекст і відображають психологічні аспекти музичної характеристики головних персонажів опери.

Партія вірменського царя Тірідата є єдиною теноровою у виставі, решту виконують чоловічі і жіночі сопрано, а до однієї із партій залучений бас. Такий розподіл цілком відповідає італійським бароковим операм, в яких партії закоханих юнаків співали чоловічі сопрано, а злодіїв — тенори. Ситуація кардинально змінилася у добу романтизму, коли з оперних вистав зникли чоловічі сопрано: партії юних закоханих почали доручати тенорам, тоді як ролі антагоністів взяли на себе баритони — голоси, яких не було в операх доби бароко.

Вірменський цар Тірідат є головним рушієм конфлікту: його амбіції та зухвалі вчинки спричиняють численні драматичні коалізії та страждання невинних, через що його справедливо називають тираном. Натура злодія безпосередньо виявляється у вокальній партії Тірідата, насиченій войовничими інтонаціями. У ній переважає віртуозний компонент, виражений передусім в аріях. Партія занотована в теноровому ключі і має високу теситуру.

Моральне перетворення тирана було однією з центральних ідей опери доби бароко, становило важливу сюжетну лінію та забезпечувало досягнення щасливого фіналу і гармонії.

Переходячи до мелодичного трактування вокальної партії Тірідата, зазначимо, що персонаж має велику кількість речитативного матеріалу, три арії (по одній у кожній дії), а в останній сцені третьої дії співає разом із хором та іншими героями опери.

Свою першу арію «Stragi, morti, sangue ed armi» Тірідат виконує в третій сцені першої дії. Текст арії присвячений оголошенню війни¹, тому в партитуру включена облігатна труба, яка супроводжує тенора (див. іл. 1²). Вокальна партія насичена войовничими інтонаціями, які реалізуються через віртуозні колоратури (у композиційному плані вони символізують момент розгортання). Такі ж колоратури присутні і в партії труби, яка взаємодіє з тенором (див. перший рядок партитури), тоді як у партіях інших інструментів наявні активні пунктирні ритми.

Друга арія Тірідата «Si che ti renderai» виконується у п'ятій сцені другої дії під час сцени з полоненою Зенобією, заради якої було розв'язано війну. У тексті арії йдеться про заливання Тірідата до Зенобії³, а музика і вокальна партія арії мають рішучий і напористий характер (див. іл. 2).

¹ Stragi, morti, sangue ed armi con bellico suono richifmi la tromba; flagellato dal mio sdegno arda un Regno; gia d'alte ruvine il ciclo rimbomba / Різанина, смерть, кров і зброя — нехай у воєнному гомоні загримить сурма; під батоном мого гніву хай займеться королівство; нехай небеса вже гримлять від високих руїн.

² Нотні приклади взято з видання 1875 року [8].

³ Si che ti renderai quando il mio cor vedrai quanto ti sia fedel; e forse il nobil dono d'un si sublime trono mon ti vorra crudel / Так, ти зрозумієш це, коли побачиш, наскільки вірне тобі моє серце; і, можливо, цей шляхетний дарунок — такий піднесений трон — не видасться тобі жорстоким.

Третя арія Тірідата «*Alzo al volo*», де він знову постає тираном⁴, розташована в шостій сцені третьої дії. За характером арія є бравурною, а за музичним матеріалом — віртуозною (див. іл. 3). До струнної групи з клавесином і гобоїв долучаються дві валторни. Вокальна партія охоплює діапазон від «d» малої октави до «a» першої октави і містить численні віртуозні розспіви.

Усі три арії написані у формі *da capo*. Образ Тірідата також розкривається через численні речитативи *secco*, які відзначаються більш уніфікованим музичним матеріалом (див. іл. 4).

Отже, Тірідат є головним антагоністом опери «Радаміст», а його партія є єдиною теноровою в постановці. Традиція доручати ролі злодіїв і тиранів тенорам була характерною для опер доби бароко, і творчість Г. Ф. Генделя підтверджує це неписане правило.

Висновки. Вивчення амплау та специфіки трактування партії тенора в опері «Радаміст» Г. Ф. Генделя засвідчило, що композитор доручив її головному антагоністу — вірменському царю Тірідату, для якого створив три войовничі арії: арію помсти, *aria di bravura*, *aria di guerra*. Це відповідає традиціям італійських барокових



Іл. 4. Речитатив Тірідата (дія III, сцена 8).

опер, де ролі закоханих юнаків виконували чоловічі сопрано, а партії злодіїв — тенори. Ситуація змінилася в добу романтизму, коли тенорам стали доручати партії закоханих героїв, а ролі антагоністів баритонам — голосам, відсутнім в операх доби бароко.

Перспективи подальшого вивчення амплау та специфіки трактування партії тенора в операх Г. Ф. Генделя полягають у комплексному аналізі великого масиву його оперних творів, у яких продовжувалися традиції високої трагедії, втілювалися повчальні моменти історії, глибоко осмислювалися моральні проблеми громадянського обов'язку, честі, подружньої вірності в контексті основних етичних категорій добра і зла. Написані протягом гамбурзького, італійського та лондонського періодів творчості, вони становлять невичерпний матеріал для дослідження.

Література

1. Башмакова Н., Окіпна Т. Арії Г. Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти) // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2019. Вип. 16. С. 97–109.
2. Копоть І. Є. Оперна творчість Г. Ф. Генделя в контексті ідей європейського просвітництва: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 12 с.
3. Оганезова-Григоренко О. В. Тембр-амплау як основа музичного образу у вокальному мистецтві // Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. Р. 440–459.
4. Опенько В. Оперна спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасне. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> (дата звернення: 15.07.2025).
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Опері Генделя у дзеркалі теорії та практики // Українське музикознавство. 2004. Вип. 33. С. 355–366.
6. Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. URL: <http://corago.unibo.it/> (access date: 15.07.2025).
7. Dean W., Knapp J. M. Handel's operas 1704–1726. Boydell press, 2009. 793 p.
8. Handel H. F. Radamisto. Opera in tre Atti. Leipzig, 1875. 207 s.
9. Hogwood Ch. Handel. London: Thames and Hudson, 2007. 312 p.
10. Radamisto. Libretto di opera. London: Printed for Tho Wood in Little Britain, 1720. 71 p.
11. Rolland R. Handel. Rolland Press, 2007. 285 p.
12. Quell'usignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII et XVIII siècles. URL: <http://www.quellusignolo.fr/index.html> (access date: 15.07.2025).

References

- Bashmakova, N., & Okipna, T. (2019). Ariyi H. F. Hendelya v akademichnomu repertuari suchasnoho spivaka (vykonavski aspekti) [Arias of G. F. Handel in the academic repertoire of a modern singer (performance aspects)]. *Muzykoznachna dumka Dni-propetrovshchyny*, 16, 97–109 [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Gubarenko, M. (2004). *Opery Hendelya u dzerkali teori-yi ta praktyky* [Handel's operas in the mirror of theory and practice]. *Ukrayinske muzykoznachstvo*, 33, 355–366 [in Ukrainian].
- Corago (n.d.). *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italia-no dal 1600 al 1900* [Repertory and archive of Italian opera

⁴ *Alzo al volo di mia fama la speranza che o nel cor; se contenta fai mia brama sara pago il mio rigor* / Підіймаю на крилах моєї слави надію, що в моєму серці; якщо жадання моє буде вдоволене, спокій знайде мій невблаганний запал.

- librettos from 1600 to 1900]. Retrieved from <http://corago.unibo.it/> [in Italian].
- Dean, W., & Knapp, J. M. (2009). *Handel's operas 1704–1726* (Reprinted ed.; originally published 1987, 1995). Boydell Press.
- Handel, H. F. (1875). *Radamisto: Opera in tre Atti* [Radamisto: Opera in three acts]. Leipzig [in Italian].
- Hogwood, C. (2007). *Handel*. London: Thames & Hudson.
- Kopot, I. (1996). *Operna tvorchist H. F. Hendelya v konteksti idey yevropeyskoho prosvitnytstva* [Operatic works of G. F. Handel in the context of the ideas of European enlightenment] (Abstract of dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
- Oganezova-Grygorenko, O. V. (2021). Tembr-amplyua yak osnova muzychnoho obrazu u vokalnomu mystetstvi [Timbre-role as the basis of a musical image in vocal art]. In *Modern Ukrainian musicology: From musical artefacts to humanistic universals* (pp. 440–459). Riga: Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Openjko, V. (2019). *Operna spadshchyna H. F. Hendelya: mynule i suchasne* [Opera heritage by G. F. Handel: Past and present]. Retrieved from <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> [in Ukrainian].
- Quell'usignolo (n.d.). *Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII et XVIII siècles*. [The website of the first Baroque and Classical performers. The register of singers from the 17th and 18th centuries] Retrieved from <http://www.quellusignolo.fr/index.html> [in French].
- Radamisto. *Libretto di opera* (1720). [Radamisto. Opera libretto]. London: Printed for Tho Wood in Little Britain [in Italian].
- Rolland, R. (2007). *Handel*. Rolland Press [in French].

Zhao Jingtao.

The Role and Characteristics of Tenor Interpretation in the Operas of G. F. Handel: The Case of *Radamisto*

Abstract. The article examines the operatic output of the German Baroque composer George Frideric Handel to identify the role and specific features of tenor interpretation in his works. It is established that during the different periods of Handel's career—Hamburg, Italian, and London—he composed more than forty operas, the vast majority of which belong to the opera seria genre. The main focus of the study is *Radamisto* (1720), written during the first Royal Academy of Music (1720–1728). A distinctive feature of this period, during which fourteen operas were created, is the increasing prominence and artistic emancipation of the tenor part, including the elevation of tenors to leading roles and the engagement of singers with notable acting abilities to perform them.

In keeping with the conventions of the opera seria genre, Handel's *Radamisto*—a three-act opera combining themes of war and love—presents a plot with a historical basis. The narrative centers on the conflict between the Armenian king Tiridates and the Thracian (Iberian) prince Rhadamistus over the latter's wife Zenobia during the Iberian–Armenian war of the early first century AD. All these events were recorded in Book XII of the *Annals* by the Roman historian Tacitus, from which the librettist Domenico Lalli drew his material.

In *Radamisto*, the forces of good and evil are sharply polarized. The idea of “good” is embodied by the opera's lyrical characters—Radamisto, Zenobia, and Polissena—whose roles are assigned to male and female sopranos. By contrast, the opera's villain is the Armenian king Tiridates, whose role is the only tenor part in the work. The antagonistic nature of this character is directly expressed in his vocal writing, saturated with warlike intonations. His part is characterized by virtuosic writing, especially in the arias, and is written for a tenor with a high tessitura.

After Handel's death, the fame of his operas was eclipsed by the popularity of his late oratorios. The stage revival of his operatic legacy began in the 20th century and continues today, and *Radamisto* is no exception.

Keywords: Handel's operas, opera seria, *Radamisto*, musical dramaturgy, tenor role.

Стаття надійшла до редакції 02.09.2025

Стаття прийнята до друку 25.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Історія мистецьких практик
та художніх напрямів

History of Artistic
Practices and Trends

Олександр Клековкін

доктор мистецтвознавства, професор, дійсний
член (академік) НАМ України, завідувач відділу
новітніх методів дослідження, ІПСМ НАМ України

Olexander Klekovkin

Doctor of Art Studies, Professor, Full Member
of the National Academy of Arts of Ukraine
(Academician), Head of the Department of Advanced
Research Methods, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: olehander@gmail.com | orcid.org/0000-0002-3481-2790

Генеза професійної театральної періодики The Genesis of Professional Theater Periodicals

Анотація. Виокремлення самостійних видів творчої (режисура) і наукової (театрознавство) діяльності, що відбулося на межі XIX–XX століть, стало одним із найголовніших проявів великої реформи театру та зумовило, зокрема, появу професійної (професіоналі — для професіоналів) режисерської і театрознавчої періодики. Ці процеси відбувалися у контексті культурно-національних рухів, які сформували «рамку» і запит на історію театру — спочатку у річниці філології і культурно-історичної школи. Остання мала обґрунтувати тяглість національного театру, прояв у ньому «духу народу», а від кінця XIX століття — зосередилася ще й на вивченні його «національних форм». Потреби режисури вимагали розширення проблематики історичних досліджень — створення корпоративної «скарбниці» форм і прийомів не лише національного, а й світового сценічного мистецтва різних часів. Це заклало підвалини остаточного виокремлення з філології театрознавства, у становленні якого на цьому етапі брали участь і самі режисери. Від початку XX століття, захищаючи свої корпоративні інтереси, вони розвивали методологію роботи над виставою, створювали школи, поширювали фахову літературу, ставали видавцями періодичних видань, найактивніший розвиток яких припадає на період першу половину століття. Ключовою ознакою професійних (режисерських) часописів став багатовекторний пошук, спрямований на діагностику проблем театру, формулювання і пропаганду нових ідей, аналіз старих і створення нових технологій, тобто відповідей на питання «як це зроблено» («як це зробити»). Однією з особливостей таких видань був паралельний розвиток і взаємозбагачення режисури та театрології, що реалізувалося не лише у розбудові термінологічної системи сценічного мистецтва, а й у посиленому інтересі до його історії.

Ключові слова: професійна театральна (режисерська) періодика, театрознавство, театрологія, історія театру, методологія режисури.

Театральна періодика і театральні медіа загалом не можуть скаржитися на недостатню увагу з боку дослідників. В Україні їм було присвячено низку праць, серед яких роботи харківських дослідниць — Ю. Полякової та Ю. Щукіної, а також театрознавців та істориків з інших міст України. Здебільшого ці дослідження стосувалися функціонування на шпальтах преси *театральної критики* (з огляду на недостатню визначеність поняття *критика*, варто було би позбавитися стереотипу і говорити про *театральну журналістику*). Завдяки цьому було накопичено значний фактичний матеріал, запропоновано важливі висновки, однак за браком чіткої диференціації письма про театр та загальної концепції *професійної театральної періодики* досі не маємо цілісної картини динаміки стосунків театру і медіа, а головне — розвитку *професійної* періодики. (Тут і далі *професійна*, а не *професійна* періодика вживається за аналогією із загальноприйнятим *професійний* театр — театр, у якому працюють професіонали — за Б. Антоненком-Давидовичем, Р. Пилипчуком та ін.)

Причина — у нерозв'язаній ключовій проблемі функції: *навіщо, для кого і для чого існує дискурс про мистецтво? У чому особливості і самого медіавиробництва,*

і його кінцевого продукту, отриманого читачем? Або — що продає, чим торгує театральне медіавиробництво? Яку потребу задовольняє? Новини? Припустимо. Але що таке новини на полі мистецтва? Moda? Інерція звички? Прихована реклама і самореклама? Сублімація?

Універсальної відповіді, придатної для будь-яких місць і часів, не існує. Різні умови формують власні підходи — дискурси, стилі, жанри, а ті, своєю чергою, диктують потребу *винаходити* нові теми, жанри і типи видань або принаймні адаптувати старі, щоб розворушити медійний ринок, а разом із ним, можливо, не лише мистецьке, а й соціальне життя.

Несправедливість історії — в її, здавалося б, випадковій, а насправді — керованій людьми вибірковості, отже, і в тому, що деякі «об'єкти» дістають у нашій свідомості занадто велике значення, тоді як інші — взагалі опиняються за межами нашої уваги.

Звісно, причину вибірковості треба шукати не у самій історії (вона дівчина несамостійна), а у тих, хто її писав, але одночасно і приховував, — у джерелах, типах видань і видавців, які й справді впливали на театральне життя.

Коли ми занурюємося в історію театральних медіа, раніше чи пізніше історія обов'язково підсуне нам призвища якихось *королів рецензії і театральної критики* на кшталт Жюльєна-Луї Жоффруа, Жюля Жанена, Франциска Сарсе, Фадея Булгаріна, Віссаріона Белінського, Александра Кутеля або у крайньому разі Ісаака Туркельтауба або інших подібних героїв, від однієї появи яких у глядній залі керівники театрів тремтіли, а актори хотіли тікати світ за очі. Так формувався взірцевий образ театрального журналіста, функцією якого і був оцей садистичний трепет.

Так само, розповідаючи про театральні медіа, історія вперто зосереджує нашу увагу на партійній пресі (і Ф. Булгарін, і В. Белінський — усе це партійна преса, якщо, звісно, не трактуємо партійність надто вузько), яка вела боротьбу чи то за реалізм, чи то за «нові форми», що ними істерично марив один із героїв Чехова — «київський міщанин».

Однак із такою самою впертістю історія приховує один із найважливіших від XIX століття напрямів у сфері театральних медіа — *професійну театральну періодику, тобто видання професіоналів для професіоналів, які відрізняються і від «фахових» видань, призначених для звітності і підтвердження кваліфікаційних вимог, і від масових науково-популярних*.

Завданням цієї розвідки є спроба виявити генезу професійних видань — її причини, особливості тощо.

Виклад основного матеріалу треба розпочати з нагадування про перші театральні професійні видання (навчальні посібники або наближені до цього жанру праці з майстерності актора і техніки драми здебільшого нормативного характеру), які фіксуємо від середини XVI століття, коли в умовах недостатньо розвиненого театрального ринку їхній друк ще мав стихійний характер. Це праці на кшталт «Оркесографії, або Трактату у формі діалогів, за яким будь-хто може легко опанувати і практикувати чесні заняття танцями» Туано Арбо (1588), «Хореографії, або Мистецтва запису танцю» Рауля Фейє (1701), «Мистецтва театру» Франсуа Ріккобоні (1750, одна з перших робіт, в якій було вжито словосполучення *L'Art du théâtre* — *Мистецтво театру*) та ін. В усіх цих працях театр було розглянуто з погляду не схоластики і групового смаку, а практики: *професіонали писали для професіоналів або принаймні для майбутніх, потенційних професіоналів, які мали намір опанувати навички професії*.

Подальше розширення мережі періодичних видань істотно скоригувало дискурс про театр, заклавши фундамент для постійно підтримуваної, а не випадкової, спорадичної комунікації. Це сприяло формуванню *масового споживацького дискурсу* — дискурсу покупця або його представника (журналіста), який, не будучи фахівцем, обговорює якість товару або послуги залежно від власного, групового або корпоративного смаку (смак завжди є груповим, залежить від соціального статусу, гендерних ролей і багатьох інших соціальних ознак). Це дискурс

пацієнта, що пояснює лікареві, як треба його лікувати, або спостерігача, що прочитав багато популярних книжок про медицину. Для зворотного зв'язку й анамнезу лікареві, звісно, корисно почути думку і пацієнта, і навіть спостерігача, однак лише доти, доки цей дискурс, масштабований соціальними мережами, не стає чинником формування громадської думки і, як у радянській пресі, не стає директивним.

Від середини XVIII століття і приватні видавці, і самі театри, й управлінські структури вже друкували видання на кшталт «бібліотек» *творів драматургії* (на які був високий попит як серед професіоналів, так і серед освіченої частини суспільства), «афішні» *видання, щорічники або ілюстровані календарі й альманахи дирекції театрів* — *комбіновані типи видань*, в яких подавалися «звіти» про фінансову і творчу діяльність, відомості про склад трупи, «дошка пошани» — літературні портрети «зірок» та ін. Приміром, «*Bilans Teatru Polskiego w Kijowie od dnia 25 lutego 1859 r. wydany do wiadomości publicznej*» (1862) містив «звітну» інформацію: перелік місць у театральній залі, виплачені гонорари, витрати на постановку кожної вистави, перелік виконаних п'єс із зазначенням дебютів, касових витрат, гастрольних виступів тощо. Такі самі звіти подавали «*Lemberger Theater-Taschenbuch*» (1805), «*Lwowski Noworocznie Teatralny*» (1907–1909). Надзвичайну популярність мали періодики, що друкувалися суфлерами театрів (серед польських видань від середини XVIII до середини XX століття таких зафіксовано понад тридцять).

Однак ні перелічені типи періодичних видань, ні подібні до них не можуть вважатися професійними, адже не відповідають запропонованому критерію — *діалог між колегами, корпоративний дискурс, професіонал — професіоналові*.

Уперше такий тип видання фіксуємо в період *Великої Реформи Театру*, яка визначила нову — авторську — функцію режисера.

І саме вони, театральні режисери — винахідники ідей і концепцій, сприяли появі нового типу періодик — не лише як автори текстів, а й як засновники видань:

- французи *Поль Фор* (спільно з *Орельєном Люньє-По* створив театр «*Théâtre d'Art*», видавав журнали «*Vers et Prose*», 1905–1908; і «*Poèmes de France*», 1914) і *Жак Копо* (засновник журналу «*La Nouvelle Revue Française*», автор численних театральних оглядів для журналів «*L'Ermitage*» і «*La Grande Revue*»);
- німці *Генріх Лаубе* (був редактором журналу «*Zeitung für die elegante Welt*»), *Отто Брам* (автор численних досліджень з історії театру і впродовж двадцяти років театральний критик) і *Всеволод Меєргольд* (журнал «*Любов до трьох апельсинів*»);
- англієць *Гордон Крейр* (фундатор театрального часопису «*The Mask*»);

- поляк *Леон Шиллер* (засновник театрознавчого журналу «Pamiętnik Teatralny»);
- українці *Микола Вороний* (співпрацював із різними виданнями) і *Леся Курбас* («Театральні вісті», «Барикади театру») та ін.

Хронологічно можна простежити цю тенденцію — від перших ознак у 1830-х (Генріх Лаубе) до її (можливо, тимчасового) занепаду у 1950-х (Леон Шиллер).

Звісно, видання постали не на порожньому місці, аналоги були поряд, в іншому виконавському мистецтві — музикознавстві, для якого технологічний дискурс став звичним ще в античності. Причиною його ранньої появи була набагато давніша порівняно з театром професіоналізація цього мистецтва (бо у музиці, на відміну від театру, не можна було обійтися без знання нот).

Навіть із неповного, але насправді значно ширшого, ніж може здатися, переліку прізвищ режисерів зрозуміло, що йдеться не про одиничне явище, але про тенденцію, хоч і не всеохопну, але все ж достатньо помітну, щоб спробувати зрозуміти причини її появи, особливості та значення.

Вона постала у ситуації, коли жанрова система театральних видань уже була переважно сформована і баланс гравців на медійному полі, здавалося б, влаштував і видавців, і споживачів, яким пропонувалося доволі різноманітне у функціональному плані меню: афішні видання, рекламні, рецензійні, театральні моди тощо.

Незважаючи на відносну стабільність, ця жанрова система влаштувала не всіх, свідченням чого стали численні конфлікти між митцями і рецензійними виданнями, особливо — на межі XIX і XX століть [1; 2].

Одночасно зі становленням і подальшим розвитком режисури, вдосконаленням режисерського письма (системи термінів і понять) усвідомлювалася і потреба у професіональному виданні.

Формати перших режисерських періодичних видань відрізнялися. Приміром, на відміну *Леся Курбаса*, часопис якого було присвячено практиці сучасного театру, *Леон Шиллер* значну увагу приділяв історичним питанням, що й зрозуміло, адже саме він ще до появи терміна *Theaterwissenschaft* *Макса Геррманна* впровадив термін *Teatrologia* і вважав, що єдиним на той час друкованим органом нової театрології є мистецький кварталник «*The Mask*», редагований режисером і сценографом *Гордоном Крейгом* [12, с. 57].

Чим приваблювало це видання?

Журнал «*The Mask*» *Г. Крейга* видавав у 1908–1929 роках, спочатку як місячник театального мистецтва (а *Monthly Journal of the Art of the Theatre*), а згодом як щоквартальне видання. «Європейські агенти» видання, як зазначено на титулі, були у Лондоні, Берліні, Амстердамі і Флоренції.

Журнал виходив під гаслом «Після практики — теорія» («*After the Practice the Theory*»), що пояснювалося наприкінці першого числа за 1908 рік. Відкривалося

видання традиційним для символізму і манери *Г. Крейга* маніфестом, у якому було сказано, що «краса ... або Божественна Демонстрація, не знає плутанини», що «Три Мистецтва ... Музика, Архітектура та Рух, разом утворюють ту єдину велику та досконалу Релігію, в якій ми можемо бачити і чути всі Об'явлення Істини ...», що «людина, коли вона найбільше вражена, мовчить, і коли вона мовчить, вона вражає нас найбільше», отже, — обіцяв автор передмови, — «ми оточимо людей символами в тиші; у тиші ми розкриємо Рух Речей ... це природа нашого Мистецтва» [5, с. 1–2].

Далі у тому самому числі: маніфест за підписом *Г. Крейга* «Артисти театру майбутнього»; стаття, підписана іменем *Едварда Гаттона* про іспанську драму (вона завершувалася словами «ми ніколи не повинні забувати, що актор — це лише мавпа, справді настільки мавпа, що він абсолютно нездатний вірити в “природу” та “сутність”»; все, до чого він прагне, це гра, акцент, жест, сцена, декорації» [7, с. 8]), «Нотатки про маску» *Джона Баланса* (один із псевдонімів *Г. Крейга*), есей *Г. Крейга* «До Елеонори Дузе» [4, с. 4], який, за формальними ознаками, слід було би назвати творчим портретом, але справедливіше — поемою. Завершується число розділом із праці про архітектуру театру *Себастьяно Серліо* (1475–1554), книжковим оглядом і «нотатками від редактора» (підписано *J. S.*), в яких розшифровується початкове гасло видання «Після Практики — Теорія»: «Європа й Америка не відчувають нестачі в театральних журналах [...]. У них Теорія є першочерговою; це, власне, все: у нас вона слідує за Практикою. [...] Слабке місце цих театральних журналів полягає в тому, що рушійною силою дев'яти з десяти цих видань є джентльмен без будь-якого практичного театального досвіду і з дуже малим знанням [...] Мистецтва Театру. Їм бракує як знань, так і переконань; мало знаючи про корабель, яким вони керують, і без жодної чіткої ідеї щодо порту, до якого вони прямують, такі люди не тримають прямого курсу [...]. Мета [нашого] журналу подвійна. Він повинен не лише оголошувати, що було, але й що буде. [...] лише ті, хто практикував мистецтво, мають право говорити про розвиток найближчого чи далекого майбутнього» [9, с. 23]. Спростивши, можна сказати, що, виступаючи проти схоластичної упередженості, *Г. Крейг* закликав до опанування технологій й осмислення як власного досвіду, так і досвіду інших театральних культур, на основі якого і мають формуватися театральні стратегії.

Оголошеної програми видання дотримувалося недовго — змінивши прописку (Флоренція) і періодичність (щоквартально), посутньо воно перепрофілювалося, відійшло від ідеї всебічної пропаганди найрізноманітнішої театральної практики та технологій, зосередившись на художніх ідеях самого *Г. Крейга* або на ідеях суголосних його практиці. Приміром, у липневому номері 1913 року журнал друкував такі тексти: «Прелюд» і «Російський балет» *Г. Крейга*; «Історія ляльок»

Йорика; сценарії комедії дель арте; «Англійська сентиментальність» Джона Баланса (псевдонім Г. Крейга), «Європейська депресія» Г. Крейга; присвячена російським художникам стаття «Мавпячі трюки»; присвячена постановці «Вакханок» Евріпіда стаття Ернеста Марріота; витяг із «Книги людських пропорцій» Альбрехта Дюрера; огляд книжок (праці Гордона Крейга, Еллен Террі та ін.).

Деякі повідомлення із тих, що друкувалися на сторінках видання, свідчать про те, що Г. Крейг прагнув полатати не лише традиції сцени, а й традиції поведінки глядачів, тобто театральну культуру. Так, в одному з номерів було видрукувано інформацію про «чудовий звичай, який панує (можливо, навіть зростає) в англійському театрі. У деяких театрах дозволено курити. [...] Ми хотіли б, щоб куріння було дозволено в усіх театрах, де грають Шекспіра. Куріння не є бездіяльною звичкою для більшості чоловіків — як правило, воно супроводжує їх у їхні більш серйозні години — воно заспокоює їх. Актори хочуть, щоб чоловіки почувалися спокійно на виставі Шекспіра» [13, с. 177]. Згадаймо: цю ж ідею пропагував і Бертольт Брехт, який стояв на позиціях, відмінних від Г. Крейга. І зрозуміло, що йдеться не про саме куріння, а про новий вимір поведінки глядача та його стосунки зі сценою.

Дослідник творчості Г. Крейга вважав, що «*“The Mask”* став, можливо, найвпливовішим театральним журналом [...] першої чверті двадцятого століття. [...] Усвідомивши, що будь-яка робота буде спотворена комерціалізацією, підірвана системою зірок або скомпрометована опором інноваціям», а «сценічні демонстрації його нового Мистецтва Театру незабаром будуть забути», Г. Крейг став «першим із режисерів двадцятого століття, хто усвідомив, що публікації мають потенціал для створення ширших і більш фундаментальних реформ, ніж постановки». Однак знайти достатню кількість авторів-одномумців не зміг, а найімовірніше, з огляду на характер, і не шукав, тому «із двадцяти постійних авторів [*“The Mask”*] сімнадцять насправді були самим Крейгом», який приховувався за різноманітними псевдонімами [8, с. 209–210].

У радянській пресі історико-теоретичну режисуру Г. Крейга трактували без урахування завдань, які розв'язував сам режисер. Так, в одному зі звітів про «загнівання буржуазного театру» йшлося про те, що він «лишився поза театром» і «йому ніде здійснити свої геніальні плани постав. Світовий майстер Гордон Крейг живе десь під Віднем, малює марки й оформлює книги». З огляду на «важкий стан митця», «радянська делегація запросила Гордона Крейга в країну чудес [СРСР] здійснювати свої геніальні плани» [3]. Спокушений лестощами й обіцянками Г. Крейг подякував і 1935 року, приїхавши до Москви, обговорював можливість створення власної театральної майстерні, а також перспективи постановки «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха

(як альтернативу постановці «Камо грядеши» для Колізею у муссолінієвському Римі) [8, с. 314].

З одного боку, це історія про самовідданого митця, який поклав життя заради Мистецтва поза Політикою, однак з іншого (з огляду на його захоплення Б. Муссоліні, неприхований антисемітизм і те, що саме його Й. Геббельс обрав для передавання Е. Піскатору пропозицію очолити театр [8, с. 136–137]) — усе вказує, що мистецтво поза політикою — це, принаймні у випадку Г. Крейга, мистецтво співробітництва з політикою.

Проте як новий тип видання «*The Mask*» відіграв роль і у розвитку професійних театральних медіа, й у поширенні ідей самого Г. Крейга. Можливо, саме тому режисерські періодичні видання створили і режисери, які співчутливо ставилися до його концепцій — Всеволод Меєргольд, Лесь Курбас, Леон Шиллер та ін.

Але чи й справді видання Г. Крейга було, як писав дослідник його творчості, «найвпливовішим театральним журналом»?

Не заперечуючи самого факту та й узагалі не маючи наміру сперечатися, доведеться, однак, для уточнення поставити питання про ознаки впливовості.

За якими критеріями треба вважати це видання найвпливовішим?

Комерційний успіх? — Ні, журнал ледь жеврів.

Індекс цитування? — Не підтверджено.

Поширення і вплив ідей Г. Крейга? — Радше декларовано, ніж проаналізовано.

Судячи з усього, такою ознакою для дослідника, який говорив про впливовість цього журналу, був *статус читачів журналу*, таких як Сергій Дягілев, Орельєн Люньє-По, Андре Жід, Адольф Аппія, Жак Копо, Жан-Луї Барро, Август Стріндберг [8, с. 211] та інших популярних на той час авторів. Але не просто авторів — практиків театру, професіоналів.

З іншою мотивацією підходила до оцінювання видання Дороті Невілл Ліс, журналістка, а формально — головна редакторка «*The Mask*», яка надавала журналу фінансову допомогу, а між справами встигла народити Г. Крейгові одного з вісьмох його дітей. «*“The Mask”*, — писала вона, — посідає унікальне місце серед сучасних журналів», адже «є першим і єдиним дійсно серйозним журналом англійською мовою, присвяченим Мистецтву Театру», і від часу заснування залишається «єдиним виданням, яке трактує Театр серйозно і поважно». «Журнал, — зазначала авторка, — “виступає за Ідею”, і цією ідеєю є Новий театр, який мусить витіснити театр звичний. Значна “частина руйнівної роботи [*The Mask*] була спрямована на будівлю театру — [...] споруду кількох століть, нашвидкуруч зведену на найгіршому і смердючому болоті”, споруду, якій “ніякий ремонт не допоможе”. Крім того, “серед зла, яке атакує [*The Mask*], є Реалізм, Вульгарність, Комерціалізація і дух торгівлі, Педантизм, Театральщина, агресивна особистість актора, зіркова система, погано побудовані театри, вторгнення в театр

інших митців, система акторів-менеджерів” та ін. Конструктивна ж робота журналу полягала у поширенні ідеї Нового Театру». Далі авторка наводить видрукувані на шпальтах інших видань компліментарні відгуки про часопис і невимушено, з притаманною їй елегантністю завершує: «Якщо ви хочете отримувати вишуканіше видання з ширшими берегами, ще красивішими сторінками, надішліть двадцять шилінгів замість п’ятнадцяти, і “Large Paper Edition”, обмежене двомастами копіями, буде у вас миттєво» [10, с. 11–20].

Крім самих текстів — емоційних, а подеколи і багатослівних, — видання вирізнялося гарно поставленою рекламою і високою культурою оформлення.

Незважаючи на захоплення виданням Г. Крейга, концепція журналу Леона Шиллера істотно відрізнялася. Можливо, вона була сформована під впливом щомісячника, на шпальтах якого він уперше оприлюднив термін «театрологія», або часопису «Scena Polska» (1919–1938) — друкованого органу Спілки діячів польської сцени, у роботі якого Л. Шиллер брав участь.

На початку свого існування «Scena Polska» приділяла багато уваги звітності, ухвалям, спискам членів Спілки, їхнім біографіям, ювілеям, некрологам, але невдовзі «видання набуло характеру театрологічного журналу» [14, с. 79], в якому друкувалися праці Г. Крейга, джерела і дослідження, присвячені комедії дель арте, середньовічному релігійному театру, класичному японському та індійському театру, театру Р. Вагнера і С. Виспянського, шекспірівській сцені та ін. Згодом часопис став виходити за редакцією Польського публіцистичного агентства (Polska Agencja Publicystyczna) і змінив статус на популярне видання, в якому з’явилися публіцистичні статті, фейлетони, більше уваги стали приділяти хроніці. Однак після Надзвичайного з’їзду Спілки видання «розпочало найсерйознішу монографічну фазу» [14, с. 79]: тут друкувалися присвячені театральній освіті тексти Л. Шиллера, А. Зельверовича, С. Висоцької, С. Ярача, Ю. Остерви, створена Л. Шиллером Програма навчання на факультеті режисури, кваліфікаційні вимоги до режисера та ін. Від 1937 року театрологічний ухил стає ще помітнішим, друкуються історичні дослідження самого Л. Шиллера, праці В. Брумера, спогади про Г. Моджеєвську і майнінгенців, статті Г. Крейга і дослідження з історії європейської теорії драми тощо.

Очевидно, відштовхуючись саме від моделі часопису «Scena Polska», Л. Шиллер формулював концепцію видання «Pamiętnik Teatralny», що здобула підтримку очолюваного ним від 1933 року Режисерського відділу (Wydział Reżyserski)¹ Державного інституту театрального

мистецтва (Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, PIST), а від 1951 року — й створеного за його ініціативою й очолюваного ним Відділу театру Державного інституту мистецтв у Варшаві.

Уперше ідею нового видання Л. Шиллер оприлюднив у доповіді, виголошеній на Конгресі польської науки у Варшаві (1951), і того ж року обґрунтував у документі під назвою «У справі наукового квартальника, присвяченого історії та критиці театру», що був адресований Міністерству культури і мистецтва [11, с. 5–8].

Хоча видання від часу його заснування і до сьогодні позиціонується як «часопис квартальний, присвячений історії і критиці театру» («czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru»), згодом квартальник — «kwartalnik»), співвідношення в ньому історії та критики, як і у часописі «Scena Polska», в різні періоди істотно коливалося (щоправда, і традиція польської академічної критики відрізнялася від бульварної театральної критики у Російській імперії, до складу якої входила Польща, а згодом і від принципів, культивованих радянською критикою).

Проте, незважаючи на коливання, видання впевнено можна назвати історико-теоретичним. Так, одне з чисел квартальника 1954 року обсягом у понад 400 сторінок було повністю присвячено театру Просвітництва і 125-м роковинам смерті Войцеха Богуславського. 1955 року було видрукувано тематичні числа, присвячені Бертольту Брехту і Леону Шиллеру, 1957 року — Станіславу Виспянському, 1958 року — Александру Фредро, 1959 року — польському театру доби романтизму та ін. За 1952–1969 роки було видрукувано дев’ятнадцять монографічних історичних номерів — майже кожне третє число. Ця традиція зберігалася і надалі: у 1973–1982 роках було видрукувано вісім тематичних номерів, а у 1985–1994 роках — тринадцять.

Відмінності між виданнями Г. Крейга і Л. Шиллера — очевидні, вони залежали і від обставин, в яких вони здійснювали свої видання, і від часу (Г. Крейг — розпочав своє видання до Першої світової війни, Л. Шиллер — після Другої світової), і від особливостей темпераментів кожного із митців.

Ще один тип видання — журнал «Любов до трьох апельсинів» (1914–1916) запропонував Всеволод Меєргольд. На сторінках часопису, крім текстів, в яких пропагувалися ідеї і досліди самого В. Меєргольда, а також роздуми про театральне мистецтво відомих митців, від номера до номера збільшувалася питома вага наукових — історико-теоретичних публікацій (Карло Гоцці: Політик чи художник; Комедії Камоенса; Гаспар Дебюро:

¹ Деякі польські дослідники помилково вважають, що це був перший Режисерський відділ у Європі: «Jesienią 1933 r. stworzył w warszawskim Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej Wydział Reżyserski, pierwszy w Europie» [6]. Насправді це не так, уперше система режисерської освіти, з огляду на завдання політичної пропаганди, стала формуватися після революції 1917 року в Україні і росії, де театр сприймався передусім як засіб художньої пропаганди і потребував керівників, які б могли здійснювати організацію цієї роботи.

До історії театру Funambules; Основні типи *commedia dell'arte*; Техніка комічного у Гоцці; До питання про теорію сценічної композиції; До історії сценічної техніки *commedia dell'arte* та ін.). Головним питанням, на яке намагалися дати відповідь залучені Меєргольдом автори, була технологія: *як це зроблено у театрі різних країн і часів? Накопичення досвіду* — технік, прийомів для молоді ще на той час професії — режисури, а у широкому сенсі — для практики театру.

Схожі завдання ставила перед собою й редакція журналу «Барикади театру», що виходив під егідою мистецького об'єднання «Березіль», очолюваного Лесем Курбасом. Упродовж 1923–1924 років на його сторінках, крім поточної хроніки і матеріалів, що можна охарактеризувати як маніфести, з'являлися і наукові, однак орієнтовані на практику публікації («Психотехніка в театрі» та ін.).

Які ж **висновки** можна зробити із побіжного огляду професіональної театральної (режисерської) періоди́ки?

Зосередьмо увагу не на відмінностях, зумовлених місцем і часом, характером творчої особистості та завданнями видань, а на спільних ознаках, аби усвідомити появу *нового типу медіа* — не афішного, не рецензійного, не звітів, не «веселих картинок» і не театральних мод, але *професіонального режисерського видання як типу, моделі, функції і шляху*, а також на причинах, які покликали до життя ці видання.

1. У XIX столітті збіглися у часі дві тенденції: у соціально-політичній сфері — культурно-національні рухи, в естетичній свідомості — виокремлення театру як самостійного виду мистецтва, що зумовило перетворення адміністративної посади режисера на авторську професію. Культурно-національні рухи створили «рамку» і сформували порядок денний, в межах якого розвивався театральний дискурс. Навіть театри, які висували гасло «мистецтва поза політикою» або «мистецтва для мистецтва» були залежні від цієї «рамки», адже, вважаючи її тиск надмірним, намагалися «вислизнути» з-під її впливу.

2. «Рамка» сформувала запит на історію театру — спочатку у річищі філології і культурно-історичної школи, яка мала обґрунтувати тяглість національного театру, прояв у ньому «духу народу», а від кінця XIX століття — зосередилася ще й на вивченні «національних форм» театру. Потреби режисури, що стала вже ледь не масовою професією, вимагали розширення проблематики історичних досліджень — створення корпоративної «скарбниці» форм і прийомів не лише національного, а й світового сценічного мистецтва різних часів. Ці потреби стали передумовою виокремлення з філології театрознавства, у розвитку якого на цьому етапі були зацікавлені і брали участь також і режисери.

3. Захищаючи свої корпоративні інтереси, від початку XX століття режисери скликали режисерські з'їзди (чого не змогли зробити, хоч і погрожували,

театральні критики), активно розвивали методологію аналізу п'єси і роботи над виставою, створювали школи, поширювали режисерську літературу, а також ставали видавцями періодичних видань, найактивніший розвиток яких припав на період першої половини століття. Умовно через інший тип комунікації (професіонал — учень) до цього типу видань можна зарахувати і масову навчальну літературу для керівників самодіяльності — такі видання зафіксовано в Україні, Польщі та інших європейських країнах.

4. Ключовою ознакою професіональних видань став багатовекторний пошук, спрямований на діагностику проблем театру, на формулювання і пропаганду нових ідей, на аналіз старих і створення нових технологій, тобто відповідей на питання «*як це зроблено*» («*як це зробити*»); цей пошук здійснювався як на території минулого, так і на територіях інших театральних культур.

5. Як свідчать бібліографічні довідники театральної періоди́ки, Німеччини, Польщі, Російської імперії, СРСР та України, тривалість життя театральних часописів, особливо рецензійних видань та ще й у ринкових умовах, інколи бувала дуже короткою — від одного номера до кількох років. Натомість розглянуті професіональні видання, як і навчальні видання для самодіяльності, проіснували від кількох років до кількох десятиліть, а історико-теоретичний «Рамієтнік Teatralny», започаткований Леоном Шиллером, існує понад сімдесят років.

6. Ще однією особливістю професіональних видань цього періоду був паралельний розвиток і взаємозбагачення режисури і театрології, що реалізувалося не лише у розвиткові термінологічної системи, а й у посиленому інтересі до історії сценічного мистецтва як з боку театрознавців, так і з боку режисерів, до того ж не лише з технологічного погляду.

7. Спроби відокремити *Teatrologia* від *teatroproznavstva* (обидва терміни, як і німецький *Theaterwissenschaft*, означають науку про театр), що останнім часом фіксуються у театрознавстві, можуть бути прийнятними у випадку, якщо лінією розмежування стане ставлення до практики: *Teatrologia* у Леона Шиллера і *Theaterwissenschaft* у Макса Геррманна формувалися як *наука, орієнтована на практику театру*. Опосередкованим підтвердженням цього є співробітництво режисерів і театрологів на шпальтах *професіональної театральної періоди́ки*. Театрознавство — за аналогією з «мистецтвом для мистецтва» — як «наука для науки», і театрологія — за Гордоном Крейгом — «після практики — теорія» — як теорія для потреб практики. На відміну від конфлікту театру і театральної журналістики, що оприявнився на межі XIX–XX століть, між режисурою і театрознавством у цей період спостерігаємо взаємозбагачення.

8. Перелічені особливості видань, стосунків і корпоративної етики були зумовлені не стільки індивідуальними рисами характеру або інтересами конкретних діячів театру, скільки особливостями завдань,

що стояли перед режисерами і дослідниками театру у період від Великої до Другої реформи театру. У цій «рамці» працювало кілька поколінь режисерів, системні

ідеї й аналітичні методи яких залишалися актуальними до початку 2000-х років, коли сформувалася нова корпоративна етика з відповідними наслідками.

Література

1. Клековкін О. Інциденти: Статус журналістики у дискурсі театрального скандалу першої чверті XX століття. Київ: Арт Економі, 2024. 240 с.
2. Клековкін О. Театроманія: Слуховище, видовище, читиво, або Історія оплесків, психання і шикання у дискурсі про театр. Частина I. Театр і медіа від початків до кінця XVIII століття: Монографія. Київ: Арт Економі, 2025. 312 с.
3. Коль М. Загивання буржуазного театру. Доповідь т. Амаглобелі на зборах робітників мистецтва столиці // Літературна газета. 1934. 20 грудня. № 52. С. 4.
4. Craig G. To Madame Eleonora Duse // *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. 1908. No. 1. March. P. 12–13.
5. [Craig G.]. Geometry // *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. 1908. No. 1. March. P. 1–2.
6. Grochowska M. Leon Schiller // *Gazeta Wyborcza*. 2002. 10 stycznia. URL: http://niniwa22.cba.pl/lulek_1.htm (access date: 10.07.2025).
7. Hutton E. The Real Drama in Spain // *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. 1908. No. 1. March. P. 8.
8. Innes C. Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre. Taylor & Francis. 1998. 340 p.
9. J. S. Editorial Notes // *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. 1908. No. 1. March. P. 23.
10. Neville Lees D. About The Mask // *A Living Theatre*. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask. Setting Forth the Aims and Objects of The Movement and Showing by Many Illustrations the City of Florence. The Arena. Florence, 1913. P. 11–20.
11. Od Redakcji „Pamiętnika Teatralnego” // *Pamiętnik Teatralny. Bibliografia*. 1952–1972. Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1976. S. 5–8.
12. Schildenfeld-Schiller L. Teatralia. Nowy kierunek badań teatralogicznych // *Krytyka, miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce*. Kraków, 1913. T. XXXVIII. S. 51–57.
13. Smoking in the Theatre // *The Mask*. 1929. Vol. 15, No. 4. October-November-December. P. 177.
14. Straus S. Bibliografia Tytułów Czasopism Teatralnych. Wrocław Zakład Imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1953. S. 79.

References

- [Craig G.]. (1908, March). Geometry. *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, 1, 1–2.
- Craig, G. (1908, March). To Madame Eleonora Duse. *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, 1, 12–13.
- Grochowska, M. (2002, January 10). Leon Schiller. *Gazeta Wyborcza*. Retrieved from http://niniwa22.cba.pl/lulek_1.htm [in Polish].
- Hutton, E. (1908, March). The Real Drama in Spain. *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, 1, 8.
- Innes, C. (1998). *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*. Taylor & Francis.
- J. S. (1908, March). Editorial Notes. *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, 1, 23.
- Klekovkin, O. (2024). *Intsydenty: Status zhurnalistyky u dyskursi teatralnoho skandalu pershoi chverti XX stolittia* [Incidents: The Status of Journalism in the Discourse of Theater Scandal in the First Quarter of the 20th Century]. *Art Ekonomii* [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2025). *Teatromaniia: Slukhovyshche, vydovyshche, chtyvo, abo Istoriiia opleskiv, psykannia i shykannia u dyskursi pro teatr*. Chastyna I. *Teatr i media vid pochatkiv do kintsia XVIII stolittia: Monohrafiia* [Theatermania: Hearsay, Spectacle, Reading, or the History of Applause, Screaming, and Hissing in the Discourse on Theater. Part I. Theater and Media from the Beginning to the End of the 18th Century: Monograph]. *Art Ekonomii* [in Ukrainian].
- Kol, M. (1934, December 20). Zahnyvannia burzhuznoho teatru. Dopovid t. Amahlobeli na zborakh robitnykiv mystetstva stolytsi [The Decay of the Bourgeois Theater. Comrade Amahlobeli's Report at a Meeting of Art Workers in the Capital]. *Literturna hazeta*, 52, 4 [in Ukrainian].
- Neville Lees D. (1913). About The Mask. *A Living Theatre*. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask. Setting Forth the Aims and Objects of The Movement and Showing by Many Illustrations the City of Florence (pp. 11–20). The Arena.
- Od Redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. (1976). *Pamiętnik Teatralny. Bibliografia*. 1952–1972 (ss. 5–8). Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk [in Polish].
- Schildenfeld-Schiller, L. (1913). Teatralia. Nowy kierunek badań teatralogicznych. *Krytyka, miesięcznik poświęcony sprawom*

społecznym, nauce i sztuce, XXXVIII, 51–57 [in Polish].

Straus, S. (1953). *Bibliografia Tytułów Czasopism Teatralnych*.

Smoking in the Theatre. (1929, October-December). *The Mask*, 15(4), 177.

Zakład Imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk [in Polish].

Klekovkin O.

The Genesis of Professional Theater Periodicals

Abstract. The differentiation of autonomous spheres of creative practice (directing) and scholarly inquiry (theater studies/theatrology), which took place at the turn of the 19th and 20th centuries, became one of the key manifestations of the Great Theater Reform. This shift led, among other things, to the emergence of professional directing and theater-studies periodicals created by professionals for professionals. These developments unfolded within broader cultural and national movements that shaped both the framework and the demand for theater history. Initially, theater history was studied within philology and the cultural-historical school, which sought to demonstrate the continuity of the national theater tradition and the presence of the “spirit of the nation.” By the late 19th century, this interest expanded to the investigation of the “national forms” of theater. The practical needs of directing required an expansion of historical research—the creation of a shared repository of forms and techniques drawn not only from national traditions but also from world theater across different periods. This demand laid the groundwork for the ultimate separation of theater studies from philology, a process to which directors themselves contributed. From the early 20th century, seeking to advance their professional interests, directors developed methodologies for staging, founded schools, disseminated specialist literature, and became publishers of periodicals, which experienced especially active growth in the first half of the century. A defining feature of these professional (directing) journals was a multidirectional search aimed at diagnosing problems in theater, formulating and promoting new ideas, analyzing established and inventing new techniques—in short, addressing the practical question of “how this is done.” Another important characteristic was the parallel development and mutual enrichment of directing and teatrology, evident not only in the consolidation of theatrical terminology but also in the growing interest in theater history.

Keywords: professional theater (directing) periodicals, theater studies, teatrology, theater history, directing methodology.

Стаття надійшла до редакції 17.07.2025

Стаття прийнята до друку 05.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Юрій Зубай Yurii Zubai

доктор філософії, викладач загального фортепіано,
Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра

PhD, Lecturer of General Piano, Glière
Kyiv Municipal Academy of Music

e-mail: yuriyzubay@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1475-8368

Київська дитяча філармонія 1970-х: Хроніки першого десятиліття The Kyiv Children's Philharmonic in the 1970s: Chronicles of Its First Decade

Анотація. Уперше здійснено комплексний аналіз діяльності Київської дитячої філармонії 1970-х років — періоду, що визначив її організаційні та мистецькі пріоритети. На основі програмних матеріалів, публікацій у фаховій пресі та введенню в науковий обіг архівних документів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва простежено основні тенденції розвитку концертної практики Київської дитячої філармонії означеного часу. Особливу увагу приділено аналізу тематичної структури концертів, серед яких монографічні програми, заходи до ювілейних дат видатних композиторів, концерти у співпраці з професійними митцями та викладачами мистецьких закладів (зокрема Київської консерваторії).

Висвітлено роль певних провідних діячів у формуванні творчого обличчя інституції, показано, що діяльність Київської дитячої філармонії мала на меті своєрідний симбіоз різних видів мистецтв, інтегруючи у свої програми музику, літературне слово, хореографію та образотворче мистецтво. Київська дитяча філармонія розглядається як культурно-освітній феномен, що поєднав функції концертної організації, виховного осередку та творчої лабораторії. Її діяльність сприяла набуттю юними виконавцями початкового професійного досвіду, а також розширювала культурний горизонт дитячої та юнацької аудиторії.

Таким чином, Київська дитяча філармонія стала одним із провідних осередків культурного життя Києва не лише 1970-х років, а й наступних десятиліть, забезпечивши сталість музично-освітніх традицій та створивши професійну модель дитячої концертної практики.

Ключові слова: дитяча концертна практика, музичні школи, музично-освітні традиції, культурно-просвітницька діяльність, концертні програми, мистецьке виховання, музична культура Києва.

Постановка проблеми. Київська філармонія — одна з провідних культурних інституцій України, яка відіграє важливу роль у формуванні музичного середовища столиці та всієї країни. Її діяльність охоплює широкий спектр концертних програм, спрямованих і на збереження класичних традицій, і на популяризацію сучасних мистецьких пошуків. Філармонія стала не лише майданчиком для виступів відомих вітчизняних і закордонних музикантів, а й центром культурного спілкування, де формується цілісний простір музичного виховання й просвіти.

Особливої уваги заслуговують програми, орієнтовані на роботу з дітьми та молоддю, адже вони мають значний потенціал у сфері культурної освіти та формуванні естетичних цінностей нового покоління слухачів. Одним із таких ініціативних напрямів є проект «Дитяча філармонія», що поєднує освітню та мистецьку складові, даючи учням мистецьких шкіл міста можливість виступу на філармонійній сцені. Попри актуальність і перспективність такого культурного явища, цей проект наразі не має належного висвітлення в науковій літературі. Його діяльність практично не досліджувалася у фахових працях, що створює потребу у глибшому аналізі цього

унікального досвіду в контексті розвитку музичної освіти й культурної політики України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед публікацій, присвячених історії функціонування та розвитку Київської філармонії, наймасштабнішою є монографія Е. Яворського «Зоряний шлях Національної філармонії України. Історія. Минуле. Сучасне» [16], у якій окреслено знакові етапи діяльності закладу, здійснена спроба комплексно охопити діяльність провідних солістів та колективів, особливо періоду першого десятиліття незалежності України. Водночас у післямові автор констатує, що «у цьому виданні не вдалося розповісти про всі особливості складної роботи славетного творчого колективу Національної філармонії України» [16, с. 158]. Зокрема, предмет нашого дослідження — Київська дитяча філармонія — згадується лише фактом свого існування.

Водночас упродовж останнього десятиліття активно почали з'являтися праці, які прищільно висвітлюють окремі аспекти діяльності закладу, переважно пов'язані з сучасною епохою: дослідження М. Рижової [7; 8] про оперні та перформативні проекти філармонії; Н. Семененко [11] — про культурні стратегії. Аналіз функціонування

інституції в контексті різноманітних масштабних процесів представлений у працях О. Рожка [9; 10] про управлінську діяльність, Д. Остапенка¹ [6] — про концертний менеджмент, Ю. Зубая [3] — у статті про Київську музичну школу-десятирічку, а загальна діяльність Національної філармонії України на теперішньому етапі активно висвітлюється на її офіційному сайті [5]. Власне, такий цікавий проект, як «Дитяча філармонія», актуалізовано лише в окремих статтях журналу «Музика» [2; 4; 12] та деяких замітках.

Мета статті — аналіз організаційних, мистецьких та педагогічних засад діяльності Київської дитячої філармонії у 1970-х роках та визначення її ролі у розвитку музичної культури й формуванні традицій дитячої концертної практики.

Виклад основного матеріалу. У 1970-ті роки культурне життя Києва вирізнялося особливою увагою до виховання юних слухачів. Чільне місце у цьому процесі посідала Київська дитяча філармонія — унікальний осередок, де музика класиків і сучасних композиторів відкривалася слухачам у живому виконанні учнів та педагогів музичних навчальних закладів міста. Заснована у 1970 році на базі Київської державної філармонії Головним управлінням культури Київського міськвиконкому, вона вже понад пів століття залишається своєрідним центром музичної академічної творчості для молодого покоління виконавців столиці. Наразі щороку у рамках цього проекту Національної філармонії та Київського міського методичного центру закладів культури та навчальних закладів проводиться шість заходів кожного концертного сезону, що мають свій абонемент. Серед постатей, що визначали історію Київської дитячої філармонії, беззаперечно, провідне місце належить Миколі Єрошевському, який більш ніж чотири десятиліття був головою її художньої ради (1973–2021). До його основних обов'язків входив відбір та прослуховування учасників, режисура та складання тематичних планів заходів на концертний сезон. Важливу роль у діяльності закладу відіграє і Світлана Корецька — музикознавиця, постійна ведуча концертів дитячої філармонії від 1991 року і донині.

Основною передумовою виникнення дитячої філармонії стало розширення мережі музичних шкіл міста. Цей процес розпочався у період після Другої світової війни та тривав до 1970-х включно². У результаті виникла потреба в осередку, який став би одночасно платформою для виступів на провідних сценах Києва юних талановитих виконавців та творчою лабораторією для обміну педагогічним досвідом викладачів музичних закладів міста.



Іл. 1. Ольга Лашко диригує хором старших класів ДМШ № 7 на відкритті Київської дитячої філармонії. Фото опубліковане в журналі «Музика» (випуск 6, 1970 рік) [2].

Концерти як першого сезону дитячої філармонії, так і наступного десятиліття проводилися не лише в приміщенні Колонної зали філармонії, але і на таких провідних академічних сценах Києва, як Велика зала консерваторії та Палац культури «Україна». Вибір останнього зумовлювався участю великої кількості масових колективів в окремих концертних програмах, тому для цих виступів доцільнішим було саме це приміщення³.

Прем'єрний виступ дитячої філармонії, що відбувся 27 вересня 1970 року, став одним із перших заходів, які відкривали концертний сезон Київської філармонії 1970–1971 року. Програма була складена так, щоб представити широку панораму музичних жанрів, форм, музичних інструментів та задіяти на сцені представників майже всіх наявних музичних навчальних закладів від дитячої музичної школи (далі ДМШ) № 16, створеної за рік до того, і до таких закладів із тривалою історією, як Київська середня спеціальна музична школа-десятирічка ім. М. В. Лисенка, ДМШ № 1–5. Серед учасників цього знакового концерту були й ті, хто в майбутньому пов'язав своє життя з музикою, зокрема піаніст Костянтин Давидовський — нині кандидат мистецтвознавства, доцент Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра. Окремо варто згадати і педагогів, які підготували учасників цього заходу, адже ці імена представляють цілу епоху в історії початкової мистецької освіти Києва: Ольга Лашко (ДМШ № 7), Євгенія Шкляр (ДМШ № 4), Анатолій Ануфрієнко (ДМШ № 2), Захарій Кожарський (середня спеціальна музична школа), Костянтин Тахтаджієв (ДМШ № 3 ім. В. С. Косенка). Значення цього концерту як етапного в історії музичної культури Києва

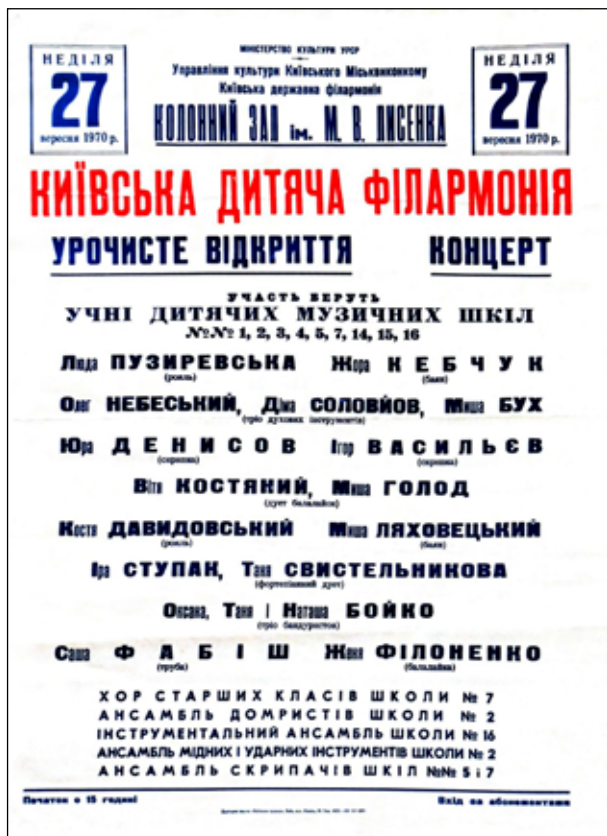
¹ Дмитро Остапенко — директор Національної філармонії України з 1999 по 2022 рік.

² Нині у Києві існує майже 40 музичних шкіл. У 1945 році були створені музичні школи № 4 та № 5 (пізніше реорганізована в дитячу школу мистецтв № 5 ім. Л. Ревуцького). Школа № 40, остання за нумерацією, була заснована у 1983 році.

³ На сучасному етапі функціонування Київської дитячої філармонії її концерти проводяться винятково у Колонній залі Національної філармонії.



Іл. 2. Костянтин Давидовський на відкритті Київської дитячої філармонії виконує токату «Мала Південна» М. Сільванського. Фото опубліковане в газеті «Вечірній Київ» (№ 246 (8025), 20 жовтня 1970 року) [1].



Іл. 3. Афіша урочистого відкриття Київської дитячої філармонії; зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва: фонд 915, опис 1, справа 394 [13].

підкреслюється й тим фактом, що його було висвітлено у газеті «Вечірній Київ» [1] та журналі «Музика» [2].

Інші концерти дебютного сезону дитячої філармонії теж мали змістовну та цікаву програму, деякі з цих виступів були і монографічними. Власне, вже другий захід (проведений наступного місяця після відкриття)

був присвячений виконанню всього «Дитячого альбому» П. Чайковського (лектор заходу — викладач ДМШ № 14 О. Турченко). Того сезону також відбулися концерти до 80-річчя С. Прокоф'єва та 200-річчя Л. Бетховена. Варто зазначити, що на останньому учнями ДМШ Києва були виконані доволі масштабні фортепіанні полотна, серед яких Соната № 5 (Микола Дроботенко, 4 клас, ДМШ № 5), Соната № 9 (Сергій Баклан⁴, 7 клас, ДМШ № 5), Соната № 11 (Євген Лук'яненко, 7 клас, ДМШ № 3). Серед учасників цього концерту особливу увагу привертає ім'я Тетяни Рощиної — нині кандидата мистецтвознавства, професора кафедри спеціального фортепіано № 2 НМАУ ім. П. І. Чайковського. На цьому концерті вона як учениця 6 класу ДМШ № 3 виконувала Шість екосезів Л. Бетховена [14].

Незмінною традицією дитячої філармонії, яка бере початок ще від її першого концертного сезону, є проведення заходу «Викладачі — дітям». Тож уже понад пів століття високий педагогічний рівень викладачів музичних шкіл міста йде пліч-о-пліч з їхньою беззаперечною виконавською майстерністю. Цікаво, що у 1970-х участь брали не лише солісти чи ансамблі викладачів, які функціонували в межах лише одного мистецького закладу, — спільна творчість об'єднувала викладачів різних музичних шкіл міста. До цих великих колективів належить оркестр народних інструментів викладачів дитячих музичних шкіл (керівник — Г. Майстенко), який у 1975 році навіть проводив власний захід у рамках дитячої філармонії. У програмі цього виступу подавався повний перелік учасників: тринадцять домр-прім, три домри-альти, чотири домри-тенори, дві бас-домри, три контрабас-домри, чотири бандури, п'ять балайок, одинадцять баянів і три ударники. Тобто за масштабом цей музичний колектив педагогів ДМШ м. Києва дорівнював складу повного симфонічного оркестру. Іншим подібним ансамблем, який був представлений і на першому, і на подальших концертах циклу «Викладачі — дітям», став жіночий камерний оркестр викладачів музичних шкіл м. Києва (художній керівник — Л. Костенко).

О. Турченко у своїй статті так підсумовує перший рік роботи Київської дитячої філармонії: «Нова форма концертної діяльності стимулює і спрямовує ініціативу педагогів та учнів. Якщо раніше виступи учнів музичних шкіл обмежувались звітними та шефськими концертами, то тепер виникла можливість провадити тематичні вечори, відзначати ювілейні дати великих композиторів й популяризувати класику та сучасну музику. Юним артистам надається професійна сцена, що сприяє активному творчому зростанню, а навчальний процес тут тісно пов'язується з початком артистичної діяльності» [12].

Аналіз програм Київської філармонії 1960-х років свідчить, що хоча і траплялися поодинокі виступи учнів-музикантів, майже всі вони представляли

⁴ Нині директор ДМШ № 1 ім. Я. Степового.

школи-десятирічки. Натомість учні ДМШ нерідко брали участь у заходах Спілки композиторів, презентуючи нові твори сучасних авторів [15]. А у 1970-х можливості виступити на провідних сценах Києва періодично почали відкриватись перед ними і поза дитячою філармонією. Зокрема, на концерті учасників республіканського огляду музичних шкіл у Палаці культури «Україна» (1972), на тижнях музики для дітей та юнацтва (1973–1974, Колонна зала філармонії), а також у рамках заходів центральних музичних лекторіїв для школярів.

Досліджуючи програми концертів першого десятиріччя дитячої філармонії, ми знаходимо також окремі виступи учнів та студентів хореографічного училища, а переглядаючи відгуки — згадки про художні виставки робіт вихованців художніх шкіл Києва. Тож цей проєкт можна вважати своєрідним синтезом різних видів мистецтв у практиці юних талантів. Наступні концертні сезони дитячої філармонії 1970-х років ми розглянемо комплексно, зосередившись на найважливіших концертах та окремих знакових виступах.

Так, другий концертний сезон характеризувався розширенням кола залучених до проєкту. Зокрема, у відкритті у листопаді 1971 року взяли участь не лише учні музичних шкіл міста, а й солісти-студенти Київського музичного училища ім. Р. М. Глієра та оркестр народних інструментів Жовтневого палацу культури. Так звана монографічна спрямованість концертних програм простежувалася й у другому концерті сезону, присвяченому 75-річчю від дня народження В. Косенка. До участі були запрошені провідні викладачі Київської консерваторії: музикознавиця Тетяна Некрасова, яка у вступній промові представила творчий портрет цього видатного українського композитора та піаніста, а також викладачі кафедри загального та спеціалізованого фортепіано — Павло Батюшков й Юхим Толпін (завідувач кафедри). У дуєті вони виконали першу частину Концерту для фортепіано з оркестром В. Косенка — наймасштабнішого фортепіанного твору митця, який цього вечора склав увесь перший відділ програми. У другому ж відділі були представлені різноманітні твори малих форм композитора, символічним є те, що переважна більшість виконавців (дев'ять номерів) були учнями ДМШ № 3 — школи, яка має ім'я митця.

«Монографічну» лінію концертів сезону продовжили і наступні концерти: так, на одному учні ДМШ повністю виконали цикл «Пори року» П. Чайковського, інший же був присвячений Д. Кабалевському (лектор обох концертів — О. Турченко). Але особливу увагу привернув концерт із назвою «Дружба народів», де вперше серед учасників, окрім вихованців ДМШ Києва, були учні з музичних шкіл Єревану (Вірменія), Риги (Латвія), Тбілісі (Грузія), Баку (Азербайджан). Показово, що вони виконували музичні твори композиторів — представників своїх республік СРСР, а виконавці-киняни репрезентували програми переважно українською музикою.

Зазначимо, що організація цього заходу потребувала значних зусиль, адже, окрім учнів-солістів із різних республік СРСР, до Києва прибули дитячий танцювальний колектив «Дзиркстеле» та інструментальний ансамбль «Кокле» з Риги, а також оркестр народних інструментів музичних шкіл міста Баку.

Просвітницька діяльність другого сезону поступово набувала нових форм. Прикладом цього став захід під назвою «Композитори — дітям», побудований у формі концерту з творів українських композиторів (переважно сучасників). Другий відділ був присвячений творчій зустрічі з композитором Миколою Сільванським — автором багатьох творів і для дітей-виконавців, і для дитячої аудиторії загалом. До речі, у рамках цього заходу учениці 5 класу ДМШ № 4 Олені Сологуб (педагог — Є. Шкляр) пощастило виконати Токату М. Сільванського перед самим автором.

Третій сезон дитячої філармонії, відкриття якого відбулося у жовтні 1972 року, надав можливість продемонструвати свої таланти так званим самодіяльним об'єднанням, серед яких були дитячий танцювальний колектив Київського авіаційного заводу та дитячий самодіяльний оркестр народних інструментів Жовтневого палацу культури. Процеси інтеграції у музичне життя міста позначені й тим фактом, що у програмках концертів до організаторів, окрім філармонії та управління культури міськвиконкому, додалося Українське гастрольно-концертне об'єднання «Укрконцерт».

Одним зі знакових у цьому сезоні став захід, присвячений творчості М. Лисенка. У першому відділі виступили піаністки, викладачки Київської консерваторії — Рада Лисенко (онука композитора) та її донька Наталія Лисенко. Перша виконала Полонез ля-бемоль мажор та Гавот фа мажор, а в ансамблі з другою прозвучала увертюра до опери «Тарас Бульба». У наступному відділі концерту виступали учні ДМШ Києва з різножанровими творами митця, серед яких була навіть масштабна Рапсодія № 2, виконана ученицею 6 класу ДМШ № 4 Оленою Сологуб (викладач — Є. Шкляр). Лектором заходу була багаторічна провідна музикознавиця філармонії Галина Бураківська.

На урочистому відкритті четвертого сезону у жовтні 1973 року, що було присвячене 30-річчю визволенню Києва, до виступів були залучені музиканти військового осередку: ансамбль баяністів Київського суворовського училища та заслужений ансамбль пісні і танцю УРСР Червонопрапорного Київського військового округу (художній керівник та диригент — Л. Венедиктов).

Наступний захід сезону продовжив традицію розкриття творчого портрета певного композитора. Лекція-концерт до 130-річчя Е. Гріга (лектор — О. Турченко) вирізнялася різноманітністю цікавих програм за формами, образністю та складністю: від найпростіших мініатюр митця «Пісня сторожа», «Танець ельфів» у виконанні учениці 2 класу ДМШ № 5 Вікторії



Іл. 4. Афіша концерту, присвяченого Е. Грігу; зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва: фонд 915, опис 1, справа 534 [13].

Клименко (педагог — Р. Донська) до фінального Концерту для фортепіано з оркестром, який представив учень 7 класу ДМШ № 4 Вадим Рехліс (педагог — О. Айнбіндер).

Особливе значення для сезону мав концерт «Завжди з піснею», у якому звучала винятково вокально-хорова музика. Якщо раніше до програми залучалися максимум один-два хорові колективи, то цього разу їх було значно більше, оскільки захід був спрямований на обмін досвідом викладачів вокально-хорових дисциплін і дав нагоду продемонструвати свої вміння низці музичних шкіл міста (участь взяли хор молодших класів ДМШ № 6, зведений хор старших класів ВПЗМО та ДМШ № 13, хор молодших класів ДМШ № 3, хор старших класів ДМШ № 5, хор старших класів ДМШ № 14, хор молодших класів ДМШ № 12, хор молодших класів ДМШ № 11, зведений хор старших класів ДМШ № 7 та ВПЗМО № 8) [14]. Завдяки цьому концерт став одним із наймасовіших заходів перших років діяльності дитячої філармонії.

П'ятий сезон представив виступ до 70-річчя Д. Кабалевського, що включав твори композитора (лектор — викладач ДМШ № 7 М. Сутарихіна). Найпоказовіші номери були відібрані до ювілейного концерту митця у Колонній залі філармонії у лютому 1975 року. А особливістю тогорічного заходу «Викладачі — дітям» стало фінальне виконання «Молодіжного концерту» М. Сільванського самим композитором із камерним оркестром викладачів музичних шкіл Києва.

Під час шостого сезону (1975–1976) учні мали можливість продемонструвати свої таланти під час концерту, присвяченого творам українських композиторів ХХ століття (переважно сучасників). Серед виконавців була й учениця 5 класу ДМШ № 5 Ірина Шестеренко⁵ (виконувала Прелюдію М. Сільванського) — нині професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч естрадного мистецтва.

Концерт «Викладачі — дітям» у цьому сезоні розширив свої мистецькі горизонти і включав літературне читання (виконавець — М. Єрошевський).

Ця інтеграція продовжилась і під час першого концерту сьомого сезону, що відкривався літературним читанням Людмили Дяченко — учениці художнього слова Палацу піонерів та школярів Залізничного району. У цьому ж сезоні відбувся вечір до 70-річчя Д. Шостаковича, а на двох заходах мали нагоду виступити викладачі. Завершальним акордом стала масштабна подія: виступ зведеного хору учнів музичних шкіл у супроводі симфонічного оркестру учнів музичних шкіл міста та студентів 1 курсу музичного училища ім. Р. М. Глієра. Інші номери програми також представляли об'єднані музичні колективи учнів мистецьких шкіл міста (ансамбль домристів, ансамбль балалаєчників, ансамбль скрипалів, духовий оркестр, оркестр народних інструментів, ансамбль баяністів, ансамбль бандуристок). Це був перший випадок, коли дитяча філармонія збрала всі зведені колективи на одному заході.

Відкриття восьмого сезону дитячої філармонії у листопаді 1977 року мало експериментальну концепцію: вести концерт доручили учасникам театру юної творчості Палацу піонерів і школярів Залізничного району — Ларисі Антонюк, Андрію Мазаєву, Любові Петровій та Лілії Вінник. Їхніми наставниками у підготовці до цього концерту стали керівник театру Б. Плоскіна, автор сценарію М. Єрошевський, а режисером концерту була Н. Медведєва.

Того ж сезону «монографічну» лінію програм проекту продовжив вечір до 100-річчя М. Леонтовича (грудень 1977-го). Не менш цікавим для слухачів став концерт за участю солістки «Укрконцерту» Галини Булибенко⁶, яка весь перший відділ виконувала органну музику, вступне ж слово до її виступу виголосив професор консерваторії Арсеній Котляревський (лютий 1978-го). Якісне зростання рівня не лише учасників, а й ведучих проекту дитячої філармонії засвідчує те, що вести концерти на відкриття та закриття дев'ятого сезону запросили Зінаїду Москаєву — професійну акторку, дикторку та телеведучу (1969–1995).

Серед інших подій цього сезону виокремлюється концерт «У нас в гостях наші улюблені композитори» (лектор — М. Сутарихіна), на який були запрошені тогочасні провідні митці: Микола Сільванський, Юрій Щуровський, Костянтин Мясков, Ігор Шамо. Програма повністю складалася з їхніх творів, а юні виконавці мали можливість представити ці композиції самим авторам.

Підсумок діяльності першого десятиліття Київської дитячої філармонії підвела Є. Каплюк у статті в журналі «Музика» за 1979 рік. Авторка зазначає, що від часу створення проекту його заходи відвідали

⁵ Ірина Шестеренко п'ять разів брала участь у заходах дитячої філармонії протягом 1970-х років, двічі — як концертмейстер.

⁶ Галина Булибенко — нині професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України.

близько 85 тисяч слухачів, а художня рада у складі М. Єрошевського (ДМШ № 18), В. Клечевської (ДМШ № 14), Н. Баклан (ДМШ № 6), О. Лашко (ДМШ № 26) здійснює масштабну організаційну роботу на високому професійному рівні. Є. Каплюк слушно констатує: «Дитяча філармонія діє... Вона завоювала любов у юних слухачів Києва, всієї республіки, і тисячі дітей чекають з нетерпінням її наступних концертів» [4].

Висновки. Київська дитяча філармонія 1970-х років постає як унікальний культурно-освітній феномен, що поєднав мистецьку практику та виховні функції у єдиній інституційній моделі. Її діяльність окреслила кілька ключових тенденцій.

1. Інституційне значення. Створення дитячої філармонії було закономірним наслідком розширення мережі музичних шкіл Києва та відображало суспільний запит на професійну концертну платформу для юних виконавців.

2. Мистецькі пріоритети. Програмна політика поєднувала монографічні концерти, ювілейні заходи, популяризацію творчості українських і світових композиторів, що сприяло формуванню широкого музичного світогляду юної аудиторії.

3. Синтез мистецтв. Діяльність філармонії інтегрувала різні види мистецьких практик (музику, літературне слово, хореографію, образотворче мистецтво), що забезпечувало комплексність культурного впливу та виховання.

4. Соціально-культурний ефект. За перше десятиліття функціонування дитяча філармонія стала одним із провідних осередків культурного життя столиці, здобула значну



Іл. 5. Афіша концерту «У нас в гостях наши любимые композиторы»; зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва: фонд 915, опис 1, справа 870 [13].

популярність серед дитячої та юнацької аудиторії та утвердилася як модель дитячої концертної практики.

Таким чином, Київська дитяча філармонія 1970-х років не лише забезпечила сталість музично-освітніх традицій, а й заклала підвалини сучасних підходів до організації дитячої концертної діяльності в Україні. Її досвід є показовим прикладом культурної політики, що поєднує просвітницькі, мистецькі та педагогічні завдання, і має вагоме значення для розуміння процесів розвитку української музичної культури другої половини ХХ століття.

Література

1. Вечірній Київ. 1970. № 246(8025). 20 жовт. С. 3.
2. Дитяча філармонія // Музика. 1970. Вип. 6. С. 34.
3. Зубай Ю. М. Діяльність Київської музичної школи-десятирічки 1950–1960-х років у контексті розвитку українського фортепіанного мистецтва // Культурологічна думка. 2025. Т. 27, № 1, С. 88–102. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-27-2025-1.88-102>
4. Каплюк Є. Київська дитяча філармонія // Музика. 1979. Вип. 3. С. 24.
5. Національна філармонія України. Офіційний сайт. URL: <https://www.filarmonia.com.ua/> (дата звернення: 22.08.2025).
6. Остапенко Д. Концертна діяльність. Менеджмент: навчально-методичний посібник. Київ: КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2021. 150 с.
7. Рижова М. Опера на сцені Національної філармонії України: адаптація режисерського задуму до сценічного простору // Художня культура. Актуальні проблеми. 2025. № 21(1). С. 227–233. DOI: 10.31500/1992-5514.21(1).2025.333506
8. Рижова М. Перформативні проекти в репертуарі Національної філармонії України: особливості сценічного втілення та публічної презентації // Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 84, т. 3. С. 76–83. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-11>
9. Рожок О. В. Управлінська діяльність в мистецтві як фактор гармонізації глобалізаційних процесів культури: дис. ... канд. культурології: 26.00.01 / наук. кер. Т. О. Кривошея; М-во культури України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 190 с.
10. Рожок О. В. Філармонія в музичній культурі сьогодення: від парадигми управління до парадигми проектування (методологічний аспект) // Київське музикознавство. 2016. № 53. С. 158–166.
11. Семененко Н. Культурна стратегія і стратегіями Національної філармонії України: естетичні виклики епохи // Студії мистецтвознавчі. 2015. № 1. С. 56–63.
12. Турченко О. Твій друг — музика // Музика. 1971. Вип. 5. С. 29.
13. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України. Фонд 915, опис 1. Київська державна філармонія (1959–1979). Афіші концертів і творчих вечорів: справи № 391–395 (1970), № 430–439 (1971), № 479–493 (1972), № 528–537 (1973) № 868–875 (1979).
14. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України. Фонд 915, опис 1. Київська державна філармонія (1959–1979). Програми концертів і творчих вечорів: справи № 389–390 (1970), № 425–426 (1971), № 475–476 (1972), № 520–521 (1973), № 568–569 (1974), № 621–622 (1975), № 685–686 (1976), № 754–755 (1977), № 809–810 (1978), № 865–866 (1979).
15. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України. Фонд 915, опис 1. Київська державна філармонія (1959–1979). Програми концертної і культурно-просвітницької діяльності: справи № 15–26 (1960), № 41–52 (1961), № 70–81 (1962),

№ 99–110 (1963), № 132–143 (1964), № 165–178 (1965), № 208–224 (1966), № 245–260 (1967), № 285–304 (1968), № 330–349 (1969).

16. Яворський Е. Н. Зоряний шлях Національної філармонії України. Історія. Минуле. Сучасне. Київ: Музична Україна, 2003. 160 с.

References

- Dytiacha filarmonii [Children's Philharmonic]. (1970). *Muzyka*, 6, 34 [in Ukrainian].
- Vechirni Kyiv*. (1970, October 20). 246(8025) [in Ukrainian].
- Kapliuk, Y. (1979). Kyiv's'ka dytyacha filarmoniya [Kyiv Children's Philharmonic]. *Muzyka*, 3, 24 [in Ukrainian].
- Natsional'na filarmoniya Ukrainy* [National Philharmonic of Ukraine]. (n.d.). Official website. Retrieved from <https://www.filarmonia.com.ua/> [in Ukrainian].
- Ostapenko, D. (2021). *Kontsertna diyal'nist'.* Menedzhment: navchal'no-metodychnyy posibnyk [Concert Activity. Management: A Teaching and Methodological Guide]. Kyiv: KNUT-KiT im. I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
- Rozhok, O. V. (2016). Filarmoniya v muzychniy kul'turi s'ohodennya: vid paradyhmy upravlinnya do paradyhmy proektuvannya (metodolohichnyy aspekt) [Philharmonic in the Musical Culture of Today: From the Paradigm of Management to the Paradigm of Projecting (Methodological Aspect)]. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo*, 53, 158–166 [in Ukrainian].
- Rozhok, O. V. (2017). *Upravlin's'ka diyal'nist' v mystetstvi yak faktor harmonizatsiyi hlobalizatsiynykh protsesiv kul'tury* [Management Activity in Art as a Factor of Harmonization of Globalization Processes of Culture] (Doctoral dissertation, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky). Ministry of Culture of Ukraine [in Ukrainian].
- Ryzhova, M. (2025a). Opera na stseni Natsional'noyi filarmoniyi Ukrainy: adaptatsiya rezhysers'koho zadumu do stsenichnoho prostoru [Opera on the Stage of the National Philharmonic of Ukraine: Adaptation of the Director's Concept to the Stage Space]. *Khudozhnya kul'tura. Aktual'ni problemy*, 21(1), 227–233. DOI: [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). Performatyvni proekty v repertuari Natsional'noyi filarmoniyi Ukrainy: osoblyvosti stsenichnoho vtilennya ta publichnoyi prezentatsiyi [Performative Projects in the Repertoire of the National Philharmonic of Ukraine: Features of Stage Implementation and Public Presentation]. *Aktual'ni pytan-nya humanitarnykh nauk*, 84(3), 76–83. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-11> [in Ukrainian].
- Semenenko, N. (2015). Kul'turna stratehiya i stratehemy Natsional'noyi filarmoniyi Ukrainy: estetychni vyklyky epokh [Cultural Strategy and Strategems of the National Philharmonic of Ukraine: Aesthetic Challenges of the Era]. *Studiyi mystetstvoznavchi*, 1, 56–63 [in Ukrainian].
- Tsentrал'nyy derzhavnyy arkhiv-muzej literatury ta mystetstva Ukrainy. Fond 915, opys 1. Kyyivs'ka derzhavna filarmoniya (1959–1979)* (n.d.). [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fond 915, inventory 1. Kyiv State Philharmonic (1959–1979)]. Afishi kontsertiv i tvorchykh vechoriv: spravy [Concert and Creative Evening Posters: Files] 391–395 (1970), 430–439 (1971), 479–493 (1972), 528–537 (1973), 868–875 (1979) [in Ukrainian].
- Tsentrал'nyy derzhavnyy arkhiv-muzej literatury ta mystetstva Ukrainy. Fond 915, opys 1. Kyyivs'ka derzhavna filarmoniya (1959–1979)* (n.d.). [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fond 915, inventory 1. Kyiv State Philharmonic (1959–1979)]. Afishi kontsertiv i tvorchykh vechoriv: spravy [Concert and Creative Evening Programs: Files] 389–390 (1970), 425–426 (1971), 475–476 (1972), 520–521 (1973), 568–569 (1974), 621–622 (1975), 685–686 (1976), 754–755 (1977), 809–810 (1978), 865–866 (1979) [in Ukrainian].
- Tsentrал'nyy derzhavnyy arkhiv-muzej literatury ta mystetstva Ukrainy. Fond 915, opys 1. Kyyivs'ka derzhavna filarmoniya (1959–1979)* (n. d.). [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fond 915, inventory 1. Kyiv State Philharmonic (1959–1979)]. Afishi kontsertiv i tvorchykh vechoriv: spravy [Programs of Concert and Cultural-Educational Activities: Files] 15–26 (1960), 41–52 (1961), 70–81 (1962), 99–110 (1963), 132–143 (1964), 165–178 (1965), 208–224 (1966), 245–260 (1967), 285–304 (1968), 330–349 (1969) [in Ukrainian].

- Turchenko, O. (1971). *Tviy druh—muzyka* [Your Friend—Music]. *Muzyka*, (5), 29 [in Ukrainian].
- shkoly-desyatyrichky 1950–1960-kh rokiv u konteksti rozvytku ukrayins'koho fortepiannoho mystetstva [Activities of the Kyiv Ten-Year Music School in the 1950s–1960s in the Context of the Development of Ukrainian Piano Art]. *Kul'turologichna Dumka*, 27(1), 88–102. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-27-2025-1.88-102> [in Ukrainian].
- Yavorskyi, E. N. (2003). *Zoryannyi shlyakh Natsional'noyi filarmoniyi Ukrayiny. Istoriya. Mynule. Suchasne* [The Stellar Path of the National Philharmonic of Ukraine. History. Past. Present]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Zubai, Yu. M. (2025). *Diyal'nist' Kyivys'koyi muzychnoyi*

Zubai Y.

The Kyiv Children's Philharmonic in the 1970s: Chronicles of Its First Decade

Abstract. This article presents, for the first time, a comprehensive analysis of the Kyiv Children's Philharmonic's activities in the 1970s—a period that defined its organizational and artistic priorities. Drawing on concert programs, publications in professional periodicals, and archival materials from the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, which have been newly introduced into scholarly use, the study traces the main trends in the development of the institution's concert practice during this decade. Special attention is devoted to the thematic structure of its concerts, which included monographic programs, events marking the anniversaries of prominent composers, and collaborative performances with professional artists and teachers from leading art institutions, particularly the Kyiv Conservatory.

The article highlights the contributions of several key figures who shaped the institution's creative identity, showing that the Kyiv Children's Philharmonic sought to create a distinctive synthesis of different art forms by integrating music, literature, choreography, and visual arts into its programs. The Philharmonic is presented as a cultural and educational phenomenon that combined the functions of a concert organization, an educational hub, and a creative laboratory. Its activities provided young performers with early professional experience and broadened the cultural horizons of child and youth audiences.

Thus, the Kyiv Children's Philharmonic emerged—and continues to function—as one of the leading centers of cultural life in Kyiv, ensuring the continuity of music-educational traditions and establishing a professional model for children's concert practice.

Keywords: children's concert practice, music schools, music-educational traditions, cultural and educational activities, concert programs, artistic education, musical culture of Kyiv.

Стаття надійшла до редакції 25.08.2025

Стаття прийнята до друку 19.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Igor Isichenko

кандидат географічних наук, науковий
співробітник відділу методології мистецької
критики Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Igor Isychenko

PhD in Geography, Research Fellow, Department
of Methodology of Art Criticism, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: igor.isichenko@gmail.com | orcid.org/0009-0000-4218-4002

Кінематограф та уява в дзеркалі літературного і філософського дискурсів першої половини XX століття

Cinema and Imagination in the Mirror of Literary and Philosophical Discourses of the First Half of the 20th Century

Анотація. Проаналізовано співвідношення між уявою та уявленням у працях мислителів, які критично оцінювали вплив кінематографа на здатність людини до творчої уяви. Розглянуто одну з можливих інтерпретацій цього впливу: замість проєкцій образів людської фантазії (зокрема буквальних — під час демонстрації фільму) кінематограф створює й нав'язує глядачам власні образи як відтепер єдину форму «зовнішньої», уніфікованої, «осуспільненої» та стандартизованої уяви. Здатність кіно відтворювати ті чи інші уявлення, репрезентувати як речі фізичної реальності (проста поява відзнятого на екрані), так і цілі поняття (наприклад, через монтажні техніки) стає одним з основних механізмів підміни активної уяви. Проаналізовано низку літературних творів періоду 1920–1950-х років, у яких простежується специфічна реакція літератури на новий медіум — кінематограф у його масовому становленні як пролегомени до культурної індустрії. Головна претензія літератури — перетворення кіно на «ерзац-мрії», які поступово, але невідворотно та агресивно заміщують здатність людини мріяти, тобто уявляти альтернативні, відмінні від цієї соціальної реальності, світи. Унікальність цієї лінії аргументації полягає в тому, що вона майже тотожна тезам про культурну індустрію, сформульованим у виданні на початку 1940-х років праці Т. Адорно та М. Горкгаймера «Діалектика Просвітництва» і вираженим мовою точних та аналітичних філософських рефлексій. Зроблено висновок, що філософія та література різним чином осмислюють один і той самий процес — якісні зміни у структурі та принципах роботи людської уяви, спричинені розвитком масового кінематографа в першій половині XX століття. Висунуто гіпотезу, що відтоді образи кінофільмів (та структуровані відповідно до пропонованих ними матриць образи реальності, видимого світу, який сам до певної міри став дзеркалом світу кінематографічного) стали своєрідним будівельним матеріалом мрій, а логіка та відносини між різними уявними подіями почали базуватися на принципах кінематографічного монтажу.

Ключові слова: кінематограф, література, уява, масовий кінематограф, культурна індустрія, фабрика мрій.

Постановка проблеми. У сучасному гуманітарному дискурсі однією з ключових проблем є з'ясування впливу кінематографа на структуру та принципи функціонування людської уяви. Так, не отримало остаточного розв'язання питання, чи постає кінематограф медіумом, здатним проєктувати образи індивідуальної уяви, чи ж він сам продукує уніфіковані, стандартизовані та «осуспільнені» образи, що нав'язуються масовій аудиторії (проєктуються на неї) як зовнішня форма уяви. Головною проблемою тут виступає осмислення того, якою мірою кінематограф активно використовує іманентно присутній у ньому механізм репрезентації, за допомогою якого відтворення і матеріальних речей (шляхом показу їх на екрані), й абстрактних понять (зокрема через монтаж) може підмінювати активність уяви готовими візуальними схемами.

Література першої половини XX століття зафіксувала специфічну реакцію на становлення кінематографа як масового мистецтва. У художніх текстах 1920–1950-х років сформульовано критику фільму як «ерзац-мрії», яка поступово витісняє здатність людини уявляти альтернативні світи, відмінні від соціально детермінованої реальності. Ця критика виявляє концептуальну близькість до філософських рефлексій доби — зокрема до діагнозу «культурної індустрії», сформульованого Т. Адорно та М. Горкгаймером у «Діалектиці Просвітництва». Отже, в першому наближенні проблему можна поставити та сформулювати наступним чином: як саме філософія та література різними мовами й у різних дискурсивних площинах осмислювали один і той самий процес — трансформацію людської уяви під впливом кінематографа.

Водночас кінематограф із самого початку свого існування проблематизувався як мистецтво тіней, привидів і двійників, чия природа виявляється спорідненою з мотивами, відомими з естетики німецького романтизму (твори Е. Т. А. Гофмана, А. Шаміссо, Л. Тіка, Г. Кляйста тощо). Саме ця традиція розгорнула багату символіку тіней, допельгенгерів, привидів і напівіснувань, які у ХХ столітті були знайдені, перевідкриті у кінематографічних образах. У дослідженнях німецького експресіонізму (від класичних праць Л. Айснер і до сучасних студій Д. Шюнеманна та А. Каеса) простежується безпосередній зв'язок між романтичними та символістськими мотивами й кінематографічною уявою доби Веймарської республіки. У таких фільмах, як «Кабінет доктора Калігари», «Носферату», «Празький студент» чи «Метрополіс», «двійництво» та «привидність» постають не лише сюжетними елементами, а й своєрідною метафорою самого кіно як «машини примар» (А. Каес), яка творить тіні й образи відсутніх людей.

У цьому сенсі кінематограф може бути осмислений у двох взаємопов'язаних аспектах: з одного боку, як «ерзац-мрія», що підмінює активну уяву нав'язаними образами, а з іншого — як «привидна» тінь реальності, що наслідує романтичну традицію з її мотивами двійників і ефемерних істот. Така подвійність зумовлює необхідність переформулювати поставлену вище проблему у напрямі відкриття перспективи дослідження не лише якогось одного вектору впливу (наприклад, редукції уяви під тиском масової культури), але й глибшого, структурного зв'язку між історією літератури, філософською критикою культури та поетикою самого кінематографа. Відповідно, проблема набуває комплексного характеру: йдеться про осмислення того, як у першій половині ХХ століття філософія література та кіномистецтво спільно окреслили процес якісної трансформації уяви, що проявляється і в редукції мрії до кінематографічних образів, і в самому характері цих образів як «тіней» та «двійників» реальності.

Метою статті, таким чином, є дослідження трансформацій уяви під впливом кінематографа у першій половині ХХ століття, а точніше, у період 1920–1950-х років, коли іманентні властивості кінематографічного медіума викликали виразну критичну реакцію з боку європейських письменників. Основна увага зосереджується на художніх творах, у яких роздуми про природу фільму інтегровані у наратив і подані як елемент світоглядних рефлексій персонажів. Це дає змогу виявити специфічну форму прихованої, імпліцитної (а подекуди навіть і відвертої, експліцитної) літературної критики кінематографа, що поєднує естетичну, психологічну та культурно-філософську перспективи.

У статті здійснено спробу зіставлення цієї літературної критики з філософськими концепціями масової культури середини ХХ століття (зокрема, з анамнезом «культурної індустрії» Т. Адорно та М. Горкгаймера),

аби окреслити як точки збігу, так і відмінності у способах постановки проблеми та реакції на неї. Особливу увагу приділено двом взаємопов'язаним аспектам: по-перше, розумінню фільму як сурогатної форми мрії («ерзац-мрії»), що поступово редукує і витісняє активну уяву; по-друге, осмисленню кінематографа як апарату продукування ефемерних образів («машини примар»), що мають певного роду символічну гравітацію до мотивів тіні, привиду і двійника у традиції німецького романтизму, хоча і не тотожних із ними, з огляду на різницю у самій природі медіумів слова та образу, по-різному виражених у літературі та кінематографі.

Зазначимо тут, що застосування таких поетичних метафор, як «ерзац-мрія», «машина примар» (термін запозичено в А. Каеса), не зводиться лише до стилістичної оздобы. Це можна розглядати як евристичний прийом, що дає змогу досліджувати структурні особливості уяви та її трансформації. У цьому сенсі метафоричний підхід наближається до «поетики простору» Г. Башляра, співзвучний постструктуралістським інтерпретаціям образу та відповідає настанові П. Феєрабенда «проти методу», згідно з якою нестандартні форми опису можуть мати продуктивну науково-дослідну функцію.

Таким чином, стаття має на меті показати, що критика кінематографа у філософському та літературному дискурсах, попри відмінність у формах вираження, апелює до єдиного процесу — структурної трансформації уяви. Йдеться про редукцію здатності активного використання фантазії під впливом специфічної «тіньової» природи кінематографічних образів до пасивного відтворення образності того чи іншого прошарку, горизонту культурної індустрії, зокрема кінематографічної. Ця трансформація, у свою чергу, має безпосередні наслідки для уявлення про можливість утопічного мислення та для здатності культури генерувати альтернативні образи майбутнього, відмінні від лінійно екстрапольованих тенденцій наявного соціально-економічного буття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному науковому дискурсі проблема взаємозв'язку кінематографа, літератури та уяви отримала багатовимірне висвітлення. Виділяються кілька ключових напрямів досліджень.

Методологічним підґрунтям для осмислення цього процесу є дві філософські лінії. По-перше, концепція Вілема Флюссера, де технічні образи розглядаються як радикально нова форма мислення та уяви, що замінює традиційні способи уявлення і структурує колективну свідомість. Це дає змогу трактувати кінематограф як медіум, що не лише відтворює дійсність, а й формує нову онтологію образів. По-друге, критика культурної індустрії Теодором Адорно та Максом Горкгаймером [2], а також подальша деталізація й поглиблення цієї проблематики у пізніших працях Т. Адорно [1]. Цей підхід задає рамку для аналізу того, яким чином стандартизовані кінообрази витісняють індивідуальну уяву й заміщують її масовими

«ерзац-мріями» і якою мірою робота уяви до епохи масового кінематографа залежала від літератури як форми мистецтва, орієнтованої на медіум слова — з усіма нюансами, що відрізняють цей останній від образу, масового образу та технічного образу (для чіткого розмежування яких і необхідна методологія В. Флюссера).

Поєднання цих двох філософських візій створює методологічну матрицю, де література та кінематограф першої половини ХХ століття постають як реакція на процес трансформації самої структури уяви та як рушійна сила самого цього процесу, відповідно. Таким чином, літературні та філософські тексти цього періоду можуть розглядатися як «дзеркала» кінематографічного досвіду, а кіно — як лабораторія нових форм уявного.

Свого роду віддзеркаленням підходу В. Флюссера (який виділяє образоцентричні та текстоцентричні культури) можуть вважатися праці, присвячені рецепції німецького експресіоністського кіно. Вони залучені до дослідження через унікальний і досить ранній погляд на природу кінематографічного медіума як на «тінь», на «привид» реальності, на свого роду сновидіння. Надалі розуміння досвіду перегляду фільму як межового досвіду на грані мрії, сновидіння, гіпнозу та переживання твору мистецтва стане одним з основних елементів інтерпретаційних стратегій дослідників. Саме така перспектива дає змогу з іншого кута поглянути на твердження Т. Адорно щодо міметичного реалізму кінофільму. Роботи Лотте Айснер [8] та Зігфріда Кракауера [20] заклали два методологічно різні, але комплементарні підходи, які умовно можна назвати образоцентричним та текстоцентричним. Подальша рецепція цих підходів у працях Дітріха Шюнеманна [17], Антона Каеса [15] та Томаса Ельзессера [9] засвідчує тяглість і модифікацію класичних дослідницьких стратегій. А. Каес, Д. Шюнеманн та Т. Ельзесер підкреслюють здатність фільму виступати не лише історичним документом, а й механізмом колективної уяви та культурної пам'яті.

Виклад основного тексту. Методологічним підґрунтям та певного роду наскрізним теоретичним каркасом цього дослідження слугує концептуальний апарат, запропонований В. Флюссером. У класичній праці «Für eine Philosophie der Fotografie» (1983) він окреслює «всесвіт технічних образів» як принципово новий онтологічний порядок, у межах якого образ уже не постає відбитком «природної реальності», але є похідним від наукових концептів і технічних конструкцій, що його уможливають [11, с. 14–18]. Фотографія, а згодом і кінематограф, не відтворює світло й тіні чи кольори в їхньому феноменальному вимірі, а «ілюструє» теоретичні абстракції, вироблені оптикою й фізикою Нового часу. За В. Флюссером та пропонованою ним схемою діалектики зображення (образу) та слова, кінематографічне зображення належить до «всесвіту технічних образів», визначальною рисою яких є їхня похідність від наукових концептів доби Просвітництва та наступних періодів.

Тобто, як зазначає сам В. Флюссер, щоб з'явилася «чорно-біла» фотографія, наука спочатку мала створити теорію кольору, узагальнивши все різноманіття світлих та темних відтінків у категорії «білого» та «чорного» з відповідними фізичними характеристиками, а вже потім на основі цих знань сконструювати фотографічний апарат. Останній не відображає природне світло та/чи темряву, а радше ілюструє наукові концепції «білого» та «чорного». Аналогічно функціонує й кольорове фото: технічні образи небезпечні насамперед тим, що, будучи похідними від наукового знання ХІХ та ХХ сторіч, маскують власну штучність і «видають себе» за безпосереднє відображення реальності, відтворення того, що вже є [11, с. 25–27].

Попереднім кроком процесу абстрагування, яким, за В. Флюссером, і є історія людства, був період домінації лінійних, послідовних наративів. Його втіленням стала книга або ж речення, які відрізняються від зображення тим, що їх неможливо сприйняти миттєво: вони існують не в одночасності, а у поступовості часового розгортання. У свою чергу, слово є абстракцією щодо першого щабля образів, які В. Флюссер воліє називати «магічними» і до яких зараховує величезний масив культурних пам'яток людства, включно з наскельним живописом та єгипетською ієрогліфікою [11].

Усвідомлення цього дає змогу інакше прочитати метафоричні означення кінематографа в літературних текстах першої половини ХХ століття, де часто містяться порівняння образів фільмів із привидами, примарами. Такі характеристики варто сприймати не як випадкові поетичні образи і не як вказівку на технологічну відстаість аудиторії, а радше як інтуїтивні діагнози тієї самої структурної проблеми, яку пізніше розгорнув В. Флюссер: заміщення відкритого простору уяви (пов'язаного з процесуальністю слова) жорстко закодованими технічними образами, що пропонують готові візуальні схеми. Отже, «примара» кінематографічного образу, хоч і видає себе за відображення реальності, не може ним бути, оскільки за своєю природою, згідно з онтологією кінематографічного образу, містить у собі певного роду «магічний», але водночас і технологічно обумовлений компонент (згадаймо тут У. Еко, який стверджував, що будь-яка розвинута технологія із неодмінністю з певного щабля розвитку набуває ознак магії). Залежно від того, наскільки дослідник приймає твердження, що базується на аналізі В. Флюссера, як визначальне для процесу взаємодії кінематографічних образів та уяви як властивості людини, змінюватиметься і відповідь на досліджуване питання. У крайніх формах ця позиція набуває певних рис детермінізму: кіно апіорі не може бути простором становлення та реалізації людської уяви, оскільки сам його образ є ефектом іманентної домінації певного режиму наукового мислення, що у вигляді фільму та його образності лишень віддзеркалює самого себе, проектує себе на глядача, який у такому режимі споглядання апіорі

не може бути суб'єктом у стосунках із фільмом. На думку автора, такий підхід усе ж є крайністю, хоча і певним чином обґрунтованою.

Діалектика слова й образу, реконструйована В. Флюссером, у дуже спрощеному вигляді може бути сформульована наступним чином. Слово, на його думку, є абстракцією щодо «магічних образів» первісних культур: воно вимагає поступового, лінійного сприйняття, існує у часі, а не в одночасній миттєвості [11, с. 7–9]. Образ же (передусім технічний образ кіно) претендує на всеприсутність, на миттєву очевидність, тоді як слово залишає простір для відтермінованості, неповноти, множинності інтерпретацій. Саме ця відмінність вочевидь і зумовлювала скепсис письменників 1920–1930-х років щодо кінематографа: література як процесуальне, часово розгорнуте мистецтво протиставлялася візуальній інтенсивності кіно. Воно ж, за відчуттям сучасників, редукує потенціал уяви, пригнічуючи останню численними сенсорними збудниками, що втілені у фільмі як матеріалізованому продукті вже здійсненої уяви (сценариста, режисера, студійної системи загалом тощо). Можна зауважити, що і книжка завжди написана кимось іншим, але, як зазначає Т. Адорно, в акті читання відбувається дуже специфічна робота «перекладу»: слово, менш конкретне й визначене, ніж кінематографічний образ, трансформується читачем у власні внутрішні уявлення. Інакше кажучи, книжка, на відміну від фільму, певним чином відкрита до множинності переходів «одне слово — багато індивідуальних образів». Фільм же, поставляючи вже готові образи, паралізує уяву: здатність уявляти німіє та відмирає, адже видиме на екрані вже є словом, яке хтось вивів у форму конкретного зовнішнього зображення — одного з можливих — і в такій якості зафіксував на певному носії.

Таким чином, критичний погляд на кіно у режимі поетичної метафорики (виробництво «ерзац-мрій», кінематограф як «машина примар») може бути прочитаний як своєрідна поетична феноменологія, яка передбачає ті самі інтуїції, що згодом отримають теоретичне формулювання у В. Флюссера. Ця інтерпретація співзвучна і з тезами Вальтера Беньяміна про втрату «аури» в добу технічної відтворюваності [4], і з критичними оцінками індустрії культури Т. Адорно та М. Горькаймера [2]. Однак, на відміну від франкфуртської традиції, яка фокусувалася передусім на соціально-економічних вимірах, флюссерівська оптика дає змогу побачити внутрішню онтологію технічного образу та його відмінність від слова. У цій перспективі стає зрозумілим, що вже в міжвоєнній літературі формулюється своєрідне передчуття тієї медіадіалектики, яка лише наприкінці ХХ століття отримала системне філософське осмислення.

Ще цікавіші дослідницькі горизонти відкриваються, якщо спробувати поєднати висновки В. Флюссера щодо природи «технічних образів» із роздумами Т. Адорно про «ієрогліфічне письмо» масової культури

та його поглядами на природу кіно, викладеними у роботах «Відвертості про фільм», «Схема масової культури» та інших [1], а також у вже класичній «Діалектиці Просвітництва» [2]. Причина вибору саме Т. Адорно та його критичного доробку серед широкого кола культурологів та філософів, які в той чи інший спосіб критикували чи/та продовжували критикувати масову культуру (принагідно згадаємо Г. Дебора, Ф. Джеймсона, Дж. Сталлабраса, Ж. Бодрієра тощо), полягає в тому, що він був безпосереднім сучасником та свідком становлення масового кінематографа (зокрема його звукового та кольорового видів) як стрижневого елементу культуріндустрії. Точні філософські рефлексії Т. Адорно майже збігаються у часі з реакцією на кінематограф еліти європейського письменства. Утім, якщо бути точним, Т. Адорно починає свій критичний внесок «Діалектикою Просвітництва» лише у 1943 році, тоді як Г. Гессе, Ж.-П. Сартр, Н. Вест та Л.-Ф. Селін ще у 1920–1930-х створили свої етапні романи.

Підсумовуючи й певним чином переформулюючи висновки Т. Адорно (а також низки близьких йому за пафосом соціальної справедливості мислителів), видається можливим стверджувати, що, на його думку, культуріндустрія, зокрема масовий кінематограф, спричиняє редукцію, а згодом і поступове відмирання здатності використовувати уяву. Це, у свою чергу, впливає на колапс утопічного мислення та робить неможливим для окремої людини і людства загалом уявлення будь-якого іншого майбутнього, відмінного від простого екстраполявання у лінійному часі вже наявних соціально-економічних тенденцій буття індивіда чи спільноти.

Здатність до уяви, однак, може трактуватися двояко: з одного боку, як здатність уявляти щось (у тому числі матеріальні предмети чи речі), а з іншого — як ширша здатність до мрії. «Філософський енциклопедичний словник» у цьому випадку пропонує розрізняти, відповідно, уявлення та уяву.

Так, уявою, згідно з «ФЕС», є одна з пізнавальних здатностей, що «полягає у вільній переробці в свідомості пізнавального образу об'єкта або утворенні нових наочних чи абстрактних побудов на довільних засадах. Для У. є характерними: видумка, яка вносить у конструкцію образу нові компоненти, що суттєво змінюють існуючі уявлення про звичний перебіг подій і розривають усталений ланцюг логічних міркувань, надаючи їм неочікуваного повороту», а також низка інших рис. Далі у розлогій дефініції зазначається, що уява «має місце вже на рівні сприймання і уявлення, але з повною силою проявляє себе в сфері мислення» [24, с. 660].

Уявлення натомість, теж будучи однією з пізнавальних здатностей, полягає передовсім у «відтворенні об'єкта в формах наочного образу на основі попередньої даності його в чуттєвому досвіді». Ба більше, оскільки уявлення «є синтезом багатьох актів сприймання, де другорядні ознаки залишаються поза увагою і виділяються

найхарактерніші риси об'єктів», а отже, є «типичним чуттєвим образом об'єкта і містить значні елементи узагальнення», а його «відповідником в реальній дійсності можуть виступати не окремі предмети, а класи предметів». Таким чином, уявлення наближається до поняття і нерідко функціонує як його заміник у розумовому процесі, особливо коли йдеться про загальне уявлення. Тому в структурі пізнання уявлення є «перехідною ланкою від чуттєвого споглядання до абстрактного мислення» [24, с. 660].

Передаючи різницю між уявою та уявленням метафорично, можна було б сказати, що уявлення — це окрема цеглина чи камінь, тоді як уява та її специфіка формують цілісну будівлю, зведену у певному архітектурному стилі.

В англомовному науковому просторі, зокрема, як зазначає S. Carey у «The Origin of Concepts» (2009), уява дає змогу порушувати наявні концептуальні рамки і тим самим створює можливість концептуального зсуву [7]. Водночас P. N. Johnson-Laird, говорячи про здатність формувати й оперувати внутрішніми ментальними репрезентаціями, які не відповідають поточній сенсорній інформації, має на увазі радше уявлення, ніж уяву [14]. R. A. Finke, T. B. Ward і S. M. Smith, розглядаючи когнітивний процес, що сприяє генерації нових ідей, концептів і гіпотез, очевидно, розглядають саме уяву як компонент креативності [10].

Хай там як, видається, що кінематограф чинить певний вплив на обидві ці пізнавальні здатності — і на уяву, і на уявлення. Принаймні саме так можна зрозуміти наступне спостереження Т. Адорно: «Читання як акт сприйняття та аперцепції, ймовірно, несе в собі певну форму інтеріоризації; акт читання роману досить близький до внутрішнього монологу. Візуалізація в сучасних мас-медіа веде до екстеріоризації» [1]. Далі він зазначає: «Ідея внутрішнього світу, яка ще зберігалася в старих портретах через експресивність обличчя, поступається місцем однозначним оптичним сигналам, що сприймаються з першого погляду» [1].

Т. Адорно, свідомо чи ні, продовжив традицію жорсткої критичної реакції на фільм як мистецький медіум, помітну у роботах письменників 1920–1930-х років (європейці Г. Гессе, Л.-Ф. Селін, Ж.-П. Сартр; американці Н. Вест, Дж. Дос Пассос), відлуння якої простежується навіть у середині ХХ сторіччя, наприклад, у романах Дж. Селінджера. Водночас Т. Адорно, широко відомий нищівною критикою культури споживання і культурної індустрії, яку він разом із М. Горькаймером, колегою по Франкфуртському інституту соціальних досліджень, уперше сформулював у «Діалектиці Просвітництва» (1943), став одним із тих мислителів, хто запропонував метафоричне — а точніше, дослідницьке — порівняння фільму з потоком образів, що з'являються людині, коли та перебуває у процесі мріяння [2]. Таким чином, Т. Адорно реабілітує кінофільм як медіум, стверджуючи, що його структура може

імітувати естетичний досвід мріяння (англ. *daydreaming*), водночас об'єктивізуючи останній. Саме таким шляхом фільм може стати формою мистецтва: «Незважаючи на технологічне походження кінематографа, естетика фільму буде більш виправданою, якщо вона спиратиметься на суб'єктивний спосіб переживання, який фільм наслідує і який становить його художню сутність. Людина, яка після року життя в місті проводить кілька тижнів в гірській місцевості, утримуючись від будь-якої праці, може несподівано відчути, як у снах чи мріях до неї, несучи певну втіху та розраду, приходять яскраві образи пейзажів. Ці образи не зливаються один з одним у безперервний потік, а радше протиставляються одне одному в процесі своєї появи, подібно до слайдів чарівного ліхтаря з нашого дитинства. Саме в цій розірваності руху образи внутрішнього монологу подібні до феномену письма ... Такий рух внутрішніх образів може бути для фільму тим, чим видимий світ є для живопису, а звуковий світ — для музики. Як об'єктивуюче відтворення цього типу досвіду, фільм може стати мистецтвом» [1, с. 180].

Отже, Т. Адорно відкидає мімітичний реалізм — той корінь кінематографа, що пов'язаний із його машинною, фотографічною природою, — як джерело мистецької цінності фільму. Він називає такий «реалізм» «ієрогліфічним письмом масової культури» та розглядає мімітичний кінематограф як криптодискурс, що спрямований на підкорення особистості суспільному цілому.

Тут, однак, постає вкрай цікаве питання: наскільки ми можемо вважати зображене на екрані просто відтворенням, копією чогось, що вже існує? Позаяк дослідники кінематографа, особливо перших десятиліть його розвитку, неодноразово підкреслювали спорідненість ефемерних образів фільмів із мотивами примар, привидів та/або двійників, це відкриває нові точки зору для осмислення часопростору фільму — у площині, відмінній від традиційної критики Т. Адорно.

Вкрай важливими для досліджуваної теми в цьому контексті видаються класичні зауваження Л. Айснер у її «Демонічному екрані» (1952) про зв'язок німецького кінематографа німкої доби з деякими мотивами у творчості німецьких романтиків, а також театральними інноваціями та рішеннями М. Райнгардта [8]. Фактично, на думку Л. Айснер, естетика фільмів та система їхньої образності походять від літератури німецького символізму та романтизму. Вона виділяє вплив таких фігур, як Е. Т. А. Гофман, Й. В. Гете, Г. Кляйст, Г. Майрінк, Г. Гейне, з якими, за її оцінкою, кінематографічна традиція «німецького експресіонізму» має певні спільні риси. Це, з її погляду, свідчить про наслідування німецьким міжвоєнним кінематографом (1919 — початок 1930-х років) «імпульсу Фауста» — прагнення до трансценденції через смерть та метаморфозу.

З праць двох останніх десятиліть вкрай цінними видаються ґрунтовні дослідження кінематографа

доби Веймарської республіки, здійснені Д. Шюнеманном [17] та А. Каесом [15]. Зосереджуючись на німецькому кінематографі доби після закінчення Першої світової війни, обидва автори пропонують новаторські та цікаві «прочитання» німецької (та світової) кінокласики 1919 року — фільму «Кабінет доктора Калігарі» (режисер Р. Віне). Інтерпретація фільму Д. Шюнеманном та А. Каесом значно відрізняється як від більш класично-мистецтвознавчої інтерпретації Л. Айснер, так і від доволі соціологічного підходу, запропонованого З. Кракауером [20].

У фільмі доктор Калігарі ставить свій намет із сомнамбулою Чезаре на території ярмарку в містечку Хостенваллі. Сомнамбула демонструється приголомшливій публіці вдень, а вночі вбиває тих, кому раніше пророко пообіцяв швидко смерть. Але, як зазначає Д. Шюнеманн, «напівжиття» сновиди та його існування як дзеркального двійника самого лікаря відображає: з одного боку, кризу раціональності у кінематографі (Чезаре тут — символ витіснених несвідомих бажань Калігарі, що пригнічується в процесі саморуйнування), а з іншого — що набагато важливіше для цілей цієї статті — те, що Чезаре (і низка таких знакових для німецького німого кіно персонажів, як Голем, Носферату, Празький студент, робот Марія з «Метрополіса» та інші двійники на «демонічному екрані») може розглядатися як саморефлексійний коментар кінематографа щодо своєї власної природи як примарної тіні життя.

Кабінет доктора Калігарі перетворюється тоді на «кіно як таке» (А. Каес), у тому сенсі, що саме специфічне розуміння кіно як «машини привидів» («*ghostly machine*»), яка творить тіні і двійників відсутніх людей, є основою розповіді історії засобами кінематографа. Сам доктор Калігарі постає як допельгенгер (нім. *Doppelgänger*) — примарний двійник, чия природа відповідає засобу її зображення [15, с. 107].

Отже, не заперечуючи безперечної спорідненості фільму з царством тіней і привидів, фантомів і двійників, зі сновидінням (лінія, характерна для Л. Айснер та інших дослідників німого німецького кіно 1910–1920-х років), з «оптичним шумом» (К. Грюне) вулиць великих міст і з потоком образів, що валиться на нас під час руху транспортом, а також з особливостями існування людини у натовпі великих міст та в умовах конвеєрного виробництва (пригадаємо, що той-таки В. Беньямін називав конвеєр та кінематограф двома гомоморфними атрибутами сучасності), очевидним постає те, що одне з найважливіших місць у цьому переліку кінематографічного по цей бік екрана посідає мрія.

Однак відносини ефемерної матерії людських мрій та їхньої можливої репрезентації у кіноматеріалі виявляються — особливо після формування класичного голлівудського канону сторителінгу, започаткованого Д. У. Гріффітом та іншими режисерами з 1910-х років [6; 13], — антагоністичними та дихотомними.

Проблема полягає в тому, що кінематографічні образи, монтажні послідовності, типи сюжетів та історій, допустимі норми зображення, зрештою, пропонува-ний глядачеві калейдоскоп жанрів із часом стають чітко і строго кодифікованими [6; 13], а самі фільми перетворюються, таким чином, на свого роду книжки, де монтажні склейки між сценами можна порівняти з перегортанням сторінки [1].

Виникає, отже, своєрідний парадокс: саме через надмірну подібність фільмів до книжок (тут і далі під «фільмами» маються на увазі кінострічки виробництва великих кіностудій та всі інші, створені в період 1920–1950-х років і пізніше під впливом патернів сторителінгу найбільших гравців кіноринку) кінематограф редукує власні мистецькі можливості (які прославляла, зокрема, автори-сюрреалісти на початку ХХ століття) до ілюстративності та репрезентації реальності (про загрозу чого писав, серед інших теоретиків ранньої доби розвитку кінематографа, зокрема Бела Балаш [3]). І ця остання, в свою чергу, неминуче присутня у фільмі через соціологічну та технологічну природу кіномистецтва. Оскільки ж образи фільму позбавлені ефемерності образів людської уяви, вони (в тому числі через насильницьку конкретику) призводять до відмирання здатності мріяти, до редукції та атрофії здатності до уяви як такої. Натомість кінематограф, репрезентуючи лише те, що вже існує — адже соціологія та технологія можуть відобразити лише самих себе, — стає зовнішнім заміником як уявлення в його спрощеному, редукованому вигляді (що помітив Т. Адорно, порівнюючи у наведеному вище цитаті різницю роботи уявлення під час читання і перегляду кінострічки), так і уяви загалом, тобто здатності уявляти щось, що відмінне від тієї реальності, яку ми сприймаємо через органи чуття.

Замість того щоб за допомогою фільмів проєктувати (згадаймо тут відоме гасло В. Флюссера «Від суб'єкта — до проєкту») на екран образи людської уяви, кінематограф проєктує на маси глядачів свої власні образи як відтепер єдину форму «зовнішньої», уніфікованої, «осупільненої» та стандартизованої уяви. Проблема полягає в тому, що образи фільму — це маски, за якими ховається вже наявна реальність. У межах цієї системи аргументації (яка в жодному разі не може бути визнана вичерпною і, звісно, не є єдиною) будь-яка естетика кінематографа, зрештою, є соціологією та економікою, з усіма притаманними цим сферам специфічними рисами неоліберального суспільства. Здатність фільму відтворювати ті чи інші уявлення, репрезентувати як речі фізичної реальності (проста поява відзнятого на екрані), так і цілі поняття (через, наприклад, монтажні техніки) стає одним з основних механізмів підміни активної фантазії, уяви.

Означений процес влучно відображено у відомій метафорі: Голлівуд — «фабрика мрій» (англ. *dream factory*). Цей вислів позначає кіноіндустрію як високомеханізовану й студійно орієнтовану систему, де процес виготовлення фільмів набуває чітких ознак виробництва

фордистського типу. Початок цього процесу датується серединою 1910-х, а його завершення припадає на кінець 1920-х — початок 1930-х, коли відбувся винахід і широке впровадження звукового кінематографа. Кіностудії постають як своєрідні промислові фабрики, проте замість матеріальних товарів вони продукують мрії: трафаретні світи промислової уяви, стандартизовані образи зовнішності, поведінки, сексуальності тощо, а також уніфіковані уявлення про життя.

Цей термін набув популярності та закріпився у культурних коментарях і критичних текстах у 1951 році, коли антропологиня Г. Паудермейкер опублікувала книгу «Голлівуд — фабрика мрій», зазначивши, що «Голлівуд займається масовим виробництвом заздалегідь сконструйованих денних мрій» [16].

Зазначимо тут також, що термін і контекст його вживання є співрезонансними критичному аналізу культурної індустрії Т. Адорно та М. Горкгаймера у «Діалектиці Просвітництва» [2].

Так чи інакше, але видається, що 1950-ті (окрім книги Г. Паудермейкер, мусимо згадати ще й роман Дж. Селінджера того ж періоду) позначили час, коли абсорбція уяви та денних мрій як форм вираження і вияву останньої кінематографом як індустрією вже добігала свого кінця. Тим цікавішим видається те, що основні рефлексії з цього приводу можна знайти в роботах низки європейських письменників, зокрема у проміжок між серединою 1920-х та початком 1940-х років.

У цій системі координат вирішальним періодом у процесі абсорбування мрії (англ. *daydream*, нім. *Tagtraum* — буквально «денна мрія», що відрізняється від сновидіння можливістю більшої суб'єктності мрійника) культурною індустрією, очевидно, були 1930-ті роки — час після винаходу та поширення звукового кіно. Зокрема, С. Зонтаг пише, що з появою звуку кінематограф втратив значну частину притаманної йому поезії [18].

Надамо, отже, слово самій Літературі.

Спорідненість, але і відмінність фільму та мрії чи не вперше, принаймні у матеріалі, який нам вдалося охопити та дослідити, засвідчені Германом Гессе на сторінках оповідання «Курортник» (1925) в його роздумах про «велике німе». У них є щось від обурення людини, яка живе ще ніби не в часи «повстання мас», а в попередньому, ХІХ столітті, — людини шляхетного походження, роздратованої розвагами для натовпу і самим натовпом, «низьким», «вульгарним», що зраджує та забуває все «високе, шляхетне, цінне» в людській істоті:

«Інша розвага, до якої я став тут звикати, — це кінематограф. Я провів кілька вечорів у кіно, і якщо вперше пішов туди лише для того, щоб якось усамітнитися, уникнути докучливих розмов і вирватися з-під чарів голландця, то вдруге вирушив уже заради задоволення, заради

того, аби відволіктися (ось я й привчився до слівця “відволікання”, якого раніше зовсім не було в моєму лексиконі!). Я був там неодноразово і, спокушений принамою для очей зміною картин, втративши будь-яку розбірливість, не тільки покійно мирився з найбільш обурливим і неохайно приготованим сурогатом мистецтва і псеводраMATизму, поряд із жахливою музикою, але терпів і шкідливу, як фізично, так і духовно, атмосферу глядацької зали. Я починаю все терпіти, ковтаю все, навіть найдульніше, найпотворніше»¹ [12].

Однак Г. Гессе, попри властиві такому погляду обмеження, помічає і щось вельми цікаве та новаторське. У його спостереженнях уже простежується те, що згодом сформулює Л.-Ф. Селіна — про схожість ефектів алкоголю і кіно та Т. Адорно — про спрямованість образу «назовні», подібно до того, як у процитованому вище фрагменті певною мірою передбачено зауваження В. Беняміна про кіноглядачів як «розсіяного екзаменатора» [5]:

«Ні, якщо що і можна назвати, з моєї точки зору, недоліком азартної гри і, незважаючи на її позитивні сторони, тим, що все ж таки перетворює її в кінцевому рахунку в порок, це щось суто духовне. З мого особистого, дуже приємного досвіду, щоденне занурення на двадцять хвилин в азарт рулетки і нереальну атмосферу ігрового залу завжди радісно збуджує. Для душі, що нудьгує, оскуділа, втомилася — це справжній бальзам, кращий із усіх, які я коли-небудь досліджував. Недолік лишень у тому (і цей недолік азартна гра поділяє з теж дуже приємним алкоголем) — недолік у тому, що у випадку гри це збудження йде ззовні, і воно чисто механічне і матеріальне; ось тут і виникає велика небезпека: поклавшись на таке безвідмовне механічне збудження, почнеш занапащати, а потім і зовсім закинеш власні тренування та душевну активність. Приводити душу в рух не роздумом, не мріями, не фантазуванням або медитацією, а чисто механічно — рулеткою — все рівно, що для тіла користуватися ванною і послугами масажиста, але відмовлятися від власних зусиль, від спорту і тренувань. На тому ж обмані засновано і збуджуючий механізм кінематографа, що підміняє власну творчу роботу очей, відкриття, вибір та запам'ятовування прекрасного та цікавого, чисто матеріальним глядацьким кормом» [12].

Трохи далі «досвідчений професіонал» у сфері «суто душевного досвіду та виховання» додає:

«Ні, так само як окрім масажиста ти потребуєш гімнастичних вправ, так і душа, замість або поряд з рулеткою і всіма цими прекрасними збудниками, потребує власних зусиль. Тому в сто разів краще за азартну гру будь-яке активне тренування душі: дисципліноване, чітке тренування розуму і пам'яті, тренування з відтворення із закритими очима бачених предметів, вечірне

¹ Тут і далі цитати з Германа Гессе подано у перекладі автора.

пригадування всього, що сталося за день, вільне асоціювання і фантазування» [12].

Позначена Г. Гессе тенденція до придушення вільної гри уяви образами кінофільму з винаходом звуку дуже швидко продовжує посилюватися. І всього через кілька років, у 1933-му, суголосно із ним Н. Вест, який безпосередньо брав участь у процесі кіновиробництва, без тіні іронії напише у «Подрузі скорботних» про «business of dreams» — індустрію мрії:

«Люди завжди боролися із негараздами за допомогою мрії. Кінофільмами, радіо, газетами мрії, колись могутні, перетворені на мильні бульбашки. З усіх зрадце — найгірша»² [19].

Реакція літератури була, можливо, не менш серйозною, ніж власне «внутрішньокінематографічна» рефлексія (перші кадри «Нових часів» Ч. Чапліна, «Вампір» К. Т. Дреера та інші спроби свідомого саботажу можливостей звукового фільму). Так, Л.-Ф. Селін пише про роман у «Подорожі на край ночі»:

«Подорожувати дуже корисно, це сприяє розвитку уяви. А решта — лиш омана й втома. Подорож, що її здійснюємо ми, цілковито уявна. В цьому й полягає її сила.

Наша подорож — шлях від життя до смерті. Люди, тварини, міста, речі і явища — все витворено уявою. Це лише роман, не що інше, як вигадана оповідь. Так казав Літтре, а він ніколи не помилявся.

До того ж кожен може вчинити так само, як і ми. Досить лише заплющити очі.

Це по той бік життя» [22].

І ці слова, які можуть бути однаково віднесені і до фільму, і до мрії, зараховують кіно — поряд із з алкоголем — до необхідних засобів виживання величезних мас міської бідноти, з огляду на його здатність пропонувати вже готові мрії, що полегшують тягар повсякденного існування. Найгірше справи Бардаму йдуть тоді, коли у його пацієнтів «бракує грошей на харчі і кіно». У будь-якому іншому випадку запрошення сходити в кіно розцінюється як акт, необхідний для підтримки в тілі життя, що вічно норовить згаснути.

Герой Ж.-П. Сартра Рокантен (чия нудота — нав'язлива близькість речей, нагота існування — нагадує опис того, якими речі постають перед нами у фільмі та рекламі за В. Беньяміном) мовчки спостерігає за людьми, що йдуть у кінотеатр:

«У ясного повітрі пролунав дзвінок кінотеатру „Ельдорадо“. Цей дзвін серед білого дня — звичний недільний звук. Біля зеленої стіни стояли в черзі десь людей зі сто. Вони жадібно чекали того часу солодких сутінків, коли можна розслабитися, розкріпачитися, тієї години, коли екран, блискаючи, як біла галька під водою, говорить за них, за них мріятиме. Марне бажання: щось у них залишиться стисненим — вони занадто бояться, аби їм не зіпсували їхньої улюбленої неділі. Дуже скоро,

як і щонеділі, вони будуть розчаровані: фільм виявиться дурним, сусід палитиме люльку, сплячучи на підлозі собі під ноги, або Люсьєн буде не в душі, слова ласкавого не скаже, або, як навмисне, саме сьогодні, коли вибралися в кіно, знову схопить міжреберна невралгія. Дуже скоро, як і кожної неділі, у темній залі почнуть наростати глухі приступи дріб'язкової злості» [21].

Натомість герой Л.-Ф. Селіна Бардаму і не думає чинити опір, визнаючи неминучість візиту до кінотеатру для того, щоб «підзаправитися» там порцією мрій:

«У залі було добре, затишно й тепло. Лунали звуки присадкуватого електрооргана — ніжні, як у соборі, гарячі, ніби жіночі стегна. Тож не втрачено ні хвилини. Я занурювався у лагідну атмосферу ласкавого прощення. Світ, здавалося, нарешті почав навертатись до поблажливості. Вже, може, й навернувся.

Потім серед ночі постали мрії, спалахуючи дивом у миготливому світі. Не все, що діялось на екрані, було живе і оформлене, там залишалося багато неясних, невидних місць — для злидарів, для мрій і для смерті. Треба нахапатися мрій, аби мати силу для життя, що чекає на вулиці, за дверима кінотеатру, мати силу ще кілька днів терпіти жорстокість людей і світу. З-поміж мрій вибирають ті, які найкраще зігрівають душу.

[...]

Так ось воно — справжнє добро! Яке завзяття виповнює тепер душу! Я набрався духу, відчув, що принаймні два дні не піддамся страху. Я навіть не чекав, поки знову запалить світло. Ковтнувши дозу чудових душевних марень, я був готовий рішуче підступитися до сну» [22].

Ближче до кінця своєї подорожі Бардаму, розгубивши в мандрівці, що так і не відбулася, залишки теплоти, все-таки починає дивитися на кіно очима циніка, який, однак, усвідомлює власну приреченість варитися з іншими відвідувачами в одному казані образів:

«А мене привабив кінотеатр “Тарапу”, що примостивсь на бульварі, мов велике яскраве тістечко. Люди, мов та черва, пхаючись, сунули до нього звідусіль. Виринали з навколишньої ночі з уже вириченими очима і прагнули наповнити їх екранними образами. Безкінечний екстаз. Тиснява, як уранці в метро. А перед “Тарапу” вони вдоволені, біля каси, як і в Нью-Йорку, чухають собі черево, подають грошенята і, рішучі, весело линуть до освітлених дір. Яскраве світло немов роздягає кожного: лампами й цілими гірляндами увиразнює кожен рух, висвітлює геть усе. Похід у кіно — не просто дрібна приватна справа: ти свідомо покидаєш ніч, ухопившись за її протилежність».

«Зате кіно, цього нового утримання наших мрій, можна купити, привласнити на годину чи дві, мов повію.

Крім того, акторів у наші дні, просто зі страху, що ми збудимось, напихають усюди, навіть у божевільні, де їхні дріб'язкові пристрасті хлюпають через край,

² Переклад автора.

а щирість скапує з поверха на поверх. Від цього аж двє-рі ходором. Тепер перед актором завмирають і, набравшись духу та ніжності, саме йому віддаються ще невимушеніше, ніж приятелєві.

Нині однаково пишно оздоблюють убиральні і бойні, а також ломбард, і то тільки на те, щоб тебе розвеселити і втішити, на мить заховати від долі.

Жити тверезо — ну й халепа! Життя — це клас, де наглядач — нудьга, вона тут, невтомно шпигує за тобою, і треба за всяку ціну вдавати, ніби ти щось робиш, чимось захоплюєшся, інакше нудьга підступить і пожере твій мозок. День як просту сукупність двадцяти чотирьох годин витримати несила. День хоч-не-хоч має обернатись у нескінченну втіху, в коїтус, що ніколи не скінчиться.

Коли тебе пригнічує необхідність і щосекунди розбиваються тисячі жадань і забаганок, на гадку починають спадати огидні речі» [22].

Про зраду мрії поступово забуває і література, і, звісно, саме кіно, яке, можливо, ніколи не хотіло говорити про це відверто. Тим дивнішим видається нам Холден Колфілд, юний, але досвідчений кіноненависник, що його вивів Дж. Селінджер на сторінках «Над прірвою у житті» (1951). Одна з причин ненависті Колфілда — прищеплення фільмами «ерзац-мрій» глядачам:

«Але я справді ненормальний. Їй-богу, ненормальний. По дорозі до ванної я раптом забрав собі в голову, що в кишках у мене куля! Нібито її вгитив мені каналія Моріс. Ось я зараз доповзу до ванної, підкріплюся добрячим ковтком віскі або чогось такого й, заспокоївши нерви, почну рішуче діяти. Я уявляв собі, як виходжу з ванної вже вдягнений тощо, з револьвером у кишені, а сам ледь помітно похитуюсь. Тоді рушаю сходами вниз — у ліфт не сідаю. Іду, тримаючись однією рукою за поручень, а з кутиків рота час від часу скапує кров. Так я сходжу на кілька поверхів нижче — все тримаючись за живіт, і кров усю дорогу скапує на підлогу, — потім викликаю ліфт. І тільки-но каналій Моріс відчиняє двері й бачить мене з револьвером у рупії, він починає з переляку несамо-вито верещати, щоб я його не зачіпав. Та я все одно

його пристрілюю. Шість пострілів просто в оту його жирнющу, волохату пузяку! Тоді викидаю револьвер у шахту ліфта — певна річ, спочатку витерши всі сліди пальців. Далі доповзаю назад до свого номера і дзвоню Джейн, щоб прийшла й перев'язала мені рану. Я уявив собі, як вона тримає мені біля рота сигарету, я затагуюсь, а сам сходжу кров'ю і т. ін.

Кляте кіно! Занапастити може людину. Серйозно кажу» [23].

Висновки. Головна претензія літератури до кінематографа — перетворення кіно на «ерзац-мрії», які поступово, але невідворотно та агресивно заміщують здатність людини мріяти, тобто уявляти альтернативні, відмінні від цієї соціальної реальності, світи.

Унікальність такої своєрідної, переданої мовою метафор та інших риторичних прийомів художнього твору аргументації полягає в тому, що вона майже тотожна сухим аналітичним філософським рефлексіям, тезам про культурну індустрію, сформульованим у виданій на початку 1940-х років праці Т. Адорно та М. Горкгаймера «Діалектика Просвітництва» та у роботах Т. Адорно періоду 1940–1960-х років.

Підсумовуючи, можна зазначити, що філософія та література різним чином коментують один і той самий процес — якісні зміни в структурі та принципах роботи людської уяви, спричинені масовим кінематографом у першій половині ХХ століття. Можна припустити, що в результаті цих змін образи кінофільмів (та структуровані відповідно до пропонованих ними матриць образи реальності, видимого світу, який сам до певної міри став дзеркалом світу кінематографічного) стали своєрідним будівельним матеріалом мрій, а логіка та відносини між різними уявними подіями почали базуватися на принципах кінематографічного монтажу. Таким чином, у ширшому культурологічному контексті висувається гіпотеза, що масовий кінематограф першої половини ХХ століття не лише репрезентує образи уяви, а й формує нові матриці її функціонування. Йдеться про поступове формування «соціалізованої» уяви, в якій кіно перетворюється на будівельний матеріал мрій і мисленнєвих образів.

Література

1. Adorno T. W. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. London: Routledge Classics, 2001. 210 p.
2. Adorno T. W., Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments / translated by E. Jephcott. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002. 304 p.
3. Balázs B. Theory of the Film: Character and Growth of a New Art. Dover Publications, 1970. 291 p.
4. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [1936]. 160 s.
5. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. 426 p.
6. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. London: Taylor & Francis, 2005. 506 p.
7. Carey S. The Origin of Concepts. Oxford: Oxford University Press, 2009. 608 p.
8. Eisner L. H. The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. Berkeley: University of California Press, 1969. 360 p.
9. Elsaesser T. Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary. London: Routledge, 2000. 480 p.
10. Finke R. A., Ward T. B., Smith S. M. Creative Cognition: Theory, Research, and Applications. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. 240 p.

11. Flusser V. Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography, 1983. 58 s.
12. Hesse H. Autobiographical writings. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 1972. 291 p.
13. James D. Allegories of Cinema: American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press, 1989. 408 p.
14. Johnson-Laird P.N. Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983. 513 p.
15. Kaes A. Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009. 328 p.
16. Powdermaker H. Hollywood: The Dream Factory. London: Secker & Warburg, 1951. 342 p.
17. Expressionist Film: New Perspectives. Studies in German Literature, Linguistics, and Culture / edited by D. Scheunemann. Rochester, NY: Camden House, 2003. 302 p.
18. Sontag S. A Century of Cinema // The New York Times. 1996. February 25. URL: <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/a-century-of-cinema.html> (access date: 13.08.2025).
19. West N. Miss Lonelyhearts. New York: Liveright, 1933. 208 p.
20. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера: психологічна історія німецького кіна. Київ: Грані-Т, 2009. 384 с.
21. Сартр Ж.-П. Нудота / пер. з франц. Олександра Гриценка. Харків: Мур і Слово, 2006. 352 с.
22. Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі. Харків: Фоліо, 2006. 421 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Louis-Ferdinand_Celine/Podorozh_na_krai_nochi_vyd_2006.txt? (дата звернення: 13.08.2025).
23. Селінджер Д. Д. Над прірвою у житті / пер. О. Логвиненка. Київ: Молодь, 1984. 272 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=133> (дата звернення: 13.08.2025).
24. Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія / за заг. ред. В. І. Шинкарука. Вид. НАН України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ: Абрис, 2002. 742 с.

References

- Adorno, T. W. (2001). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. London: Routledge Classics.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Balázs, B. (1970). *Theory of the film: Character and growth of a new art*. Dover Publications.
- Benjamin, W. (1963 [1936]). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [The work of art in the age of its technological reproducibility]. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (2005). *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. London: Taylor & Francis.
- Carey, S. (2009). *The origin of concepts*. Oxford: Oxford University Press.
- Eisner, L. H. (1969). *The haunted screen: Expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhardt*. Berkeley: University of California Press.
- Elsaesser, T. (2000). *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary*. London: Routledge.
- Finke, R. A., Ward, T. B., & Smith, S. M. (1992). *Creative cognition: Theory, research, and applications*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Flusser, V. (1983). *Für eine Philosophie der Fotografie* [Toward a philosophy of photography]. Göttingen: European Photography [in German].
- Hesse, H. (1972). *Autobiographical writings*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- James, D. (1989). *Allegories of cinema: American film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press.
- Johnson-Laird, P. N. (1983). *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference, and consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kaes, A. (2009). *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Powdermaker, H. (1951). *Hollywood: The dream factory*. London: Secker & Warburg.
- Scheunemann, D. (Ed.). (2003). *Expressionist film: New perspectives*. Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. Rochester, NY: Camden House.
- Sontag, S. (1996, February 25). A century of cinema. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/a-century-of-cinema.html>
- West, N. (1933). *Miss Lonelyhearts*. New York: Liveright.
- Krakauer, S. (2009). *Vid Kalihari do Hitlera: psykhologichna istoriia nimets'koho kina* [From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film]. Kyiv: Hran-T [in Ukrainian].
- Sartre, J.-P. (2006). *Nudota* [Nausea] (O. Hrytsenko, Trans.). Kharkiv: Mur i Slovo [in Ukrainian].

- Céline, L.-F. (2006). *Podorozh na krai nochi* [Journey to the end of the night]. Kharkiv: Folio. Retrieved from https://shron1.chtyvo.org.ua/Louis-Ferdinand_Celine/Podorozh_na_krai_nochi_vyd_2006.txt? [in Ukrainian]. (O. Lohvynenko, Trans.). Kyiv: Molod'. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=133> [in Ukrainian].
- Shynkaruk, V.I. (Ed.). (2002). *Filosofs'kyi entsyklopedychnyi slovnyk: entsyklopediia* [Philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv: Abris [in Ukrainian].
- Salinger, J.D. (1984). *Nad prirvoiu u zhytti* [The catcher in the rye].

Isychenko I.

Cinema and Imagination in the Mirror of Literary and Philosophical Discourses of the First Half of the 20th Century

Abstract: The article examines the relationship between imagination and representation in the works of thinkers who critically analyzed the impact of cinema on the human capacity to employ imagination. One possible interpretation of the analyzed sources is the following: instead of projecting—literally projecting onto the screen during film exhibition—the images of human imagination, film projects its own images onto the masses of viewers as the sole existing form of “external,” unified, “socialized,” and standardized imagination. The film's ability to reproduce certain representations, to depict both objects of physical reality (through the mere appearance of what is filmed on the screen) and entire concepts (for instance, by means of montage techniques), functions in this process of substitution as one of the main mechanisms by which active fantasy and imagination are displaced. By analyzing a number of literary works from the 1920s–1950s, the author comes to the conclusion that these and certain other writers demonstrate a unique and almost immediate literary response to the advent of the new medium—cinema, and, more precisely, mass cinema. The principal claim articulated by literature in this context is that films become substitutes for dreams, gradually, yet inexorably and aggressively replacing the human capacity to dream—that is, to use imagination in order to think and envision a reality fundamentally different from the one determined by society at a given historical moment. The uniqueness of this line of argument lies in its almost verbatim correspondence—though articulated in a different form, that of precise and analytical philosophical reflection—to the theses on the culture industry found in Adorno and Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment*, published in the early 1940s. The author thus arrives at the conclusion that philosophy and literature, in different ways, comment on the same process: the qualitative transformation in the structure and operative principles of human imagination that took place in the first half of the twentieth century under the impact of mass cinema. The hypothesis advanced is that as a result of these changes, film images (together with the reality-images they structure according to their proposed matrices—the visible world itself having, to some extent, become a mirror of the cinematic world) largely came to function as a kind of building material of dreams, while the logic and relations among imagined events began to follow the principles of cinematic montage.

Keywords: cinema, literature, imagination, mass cinema, culture industry, dream factory.

Стаття надійшла до редакції 07.07.2025

Стаття прийнята до друку 06.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Anastasiia Urazbaieva

Research Fellow, Department of 19th — Early 20th Century
Art, National Art Museum of Ukraine; PhD Student,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Анастасія Уразбаєва

науковий співробітник відділу мистецтва XIX —
початку XX ст. Національного художнього музею
України, аспірантка Київського столичного
університету імені Бориса Грінченкаe-mail: a.urazbaieva13@gmail.com | orcid.org/0009-0007-2393-1157

Abraham Manievich's Exhibitions and Artistic Work in the American Press (1922–1942):

Materials from the Archive of the National Art Museum of Ukraine

Виставкова діяльність і творчість Абрама Маневича в американській пресі 1922–1942 років

з архіву Національного художнього музею України

Abstract. The aim of this study is to analyze the exhibition activity of Abraham Manievich during his American period from 1922 to 1942. The research focuses on the artist's solo exhibitions in various cities across the United States and Canada, which facilitated his integration into the American art scene. It examines the evolution of Manievich's creative approach, marked by a fusion of modernist principles formed in Ukraine and Europe with new experiences acquired in America, as reflected in reviews of his exhibitions and works published in the American English-language press of the 1920s–1940s. The study highlights the individualistic nature of Manievich's artistic legacy and his commitment to an artistic philosophy centered on capturing the essence of nature through color. The article also underscores the artist's role in fostering cultural connections between Ukraine and the United States.

Keywords: Abraham Manievich, Ukrainian modernism, modernism, American modernism, émigré artists, Ukrainian artists in the United States, National Art Museum of Ukraine.

Problem Statement. In recent years, there has been increasing interest in Ukrainian modernist art, an important part of which is the work of Abraham Manievich. One of the most commonly cited challenges in researching Manievich's role in the history of Ukrainian art is the incomplete exploration of his artistic legacy, despite his significant contributions to the development of art on two continents—Europe and America. Moreover, while his exhibitions in the United States gained substantial critical attention, a comprehensive analysis of the transformation of his art during these two decades remains limited.

Relevance of the Topic. This study explores, for the first time, the timeline of Abraham Manievich's solo exhibitions in the USA and Canada and reviews of these exhibitions in the press, based on the artist's archive in the National Art Museum of Ukraine. The characterization of Manievich's art from the perspective of American critics is important for a deeper understanding of the transformation of his artistic style and its contributions to modernist art traditions. His work provides valuable insights

into the challenges and opportunities faced by émigré artists in the early 20th century. His unique style, blending elements of different artistic movements, offers a window into the evolution of modernist art during a period of global upheaval. Studying his work also sheds light on the broader socio-political context of his time, particularly the struggles of artists fleeing war and persecution. Furthermore, this research significantly contributes to the recognition of Manievich's work within the broader canon of modernist art.

Aim of the Article. This article examines the artistic achievements and cultural significance of Abraham Manievich during his American period, spanning from 1922 to 1942. The research analyzes the themes and styles present in his exhibitions and the critical discourse surrounding his work. By investigating Manievich's integration into the American art scene and his reflections on identity, the study explores the various influences of his Ukrainian and European art education, his Jewish heritage, and his émigré experiences. Additionally, this research highlights how Manievich's art resonated with and challenged contemporary audiences,

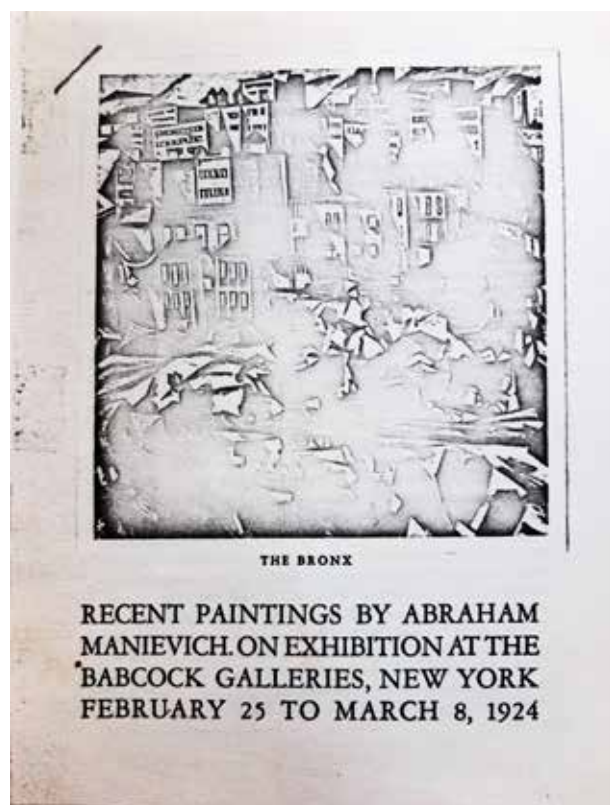


Fig 1. Cover of the exhibition catalogue of A. Manievich at the Babcock Gallery. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

emphasizing his contributions to modernism and his legacy as a transcontinental artist.

Results and Discussion. In 1921, Manievich and his family fled Ukraine due to famine and war, beginning a new chapter in the New World in 1922. The United States period, spanning 20 years, represents the longest phase of his career. During this time, his artworks reflected creative experiments in response to his new cultural environment. Following his wishes, Manievich's paintings were ultimately submitted to the National Art Museum of Ukraine (NAMU). His daughters—Liusia Manievich and Helen Manievich—Chester—fulfilled their father's last will by donating a substantial collection of his canvases and archival documents to the museum in 1975 (Act of acceptance № 5). Today, NAMU houses the largest museum collection of Manievich's paintings.

The preserved Manievich archive contains rich documentation of the artist's life and work, including press clippings and exhibition catalogs featuring his participation. The archive is organized into three chronological albums: the first covering his early career in Ukraine and Europe (1905–1919), the second documenting his American period (1922–1942), and the third containing postmortem materials (1942–1975). This article focuses specifically on Manievich's solo exhibitions in America and their contemporary press coverage, drawing from materials in the second album. These archival materials were

first presented at the conference *National Ukrainian Museum: Times, People, Fates* at the National Art Museum of Ukraine (October 8–9, 2024).

Manievich's debut solo exhibition in the United States was held at the Philadelphia Art Alliance at the University of the Arts from April 4 to April 18, 1923. The exhibition showcased 37 works spanning various periods of the artist's career, including new pieces from his early American period. While the event received limited media attention, renowned art critic Dorothy Grefly highlighted the emergence of this new artistic voice, noting: "The artist is striving to express life through color. His landscapes are more successful as 'color etudes' than his interpretation of cities" (Grefly, 1923).

Building on this initial reception, Manievich mounted a larger exhibition at the Peabody Art Institute in Baltimore from December 16, 1923 to January 2, 1924 featuring 60 works. The exhibition garnered significant coverage in major local publications, including *The Sun Baltimore*, *The Baltimore News*, *The Evening Sun*, *The Sunday Sun*, and *The Peabody Time*. Critics emphasized the psychological depth of Manievich's works and his ability to reveal the hidden essence of urban landscapes beyond their superficial appearance: «Only the external things of New York have been portrayed; not the great struggling colossal brain that reared the towering buildings; not the sense of excitement that thrills one at the rush hour in the city» (*The Sun Baltimore*, 1923). They noted his distinctive individual style, which defied easy categorization within established movements. The artist's work challenged the local conservative audience, but this provocation was viewed constructively. As one critic observed in *The Evening Sun*: «These are the things we need. They have a tendency, if given thoughtful consideration, of opening our minds, which all art should do» (*The Evening Sun*, 1923).

From February 25 to March 8, 1924, forty-eight paintings by Manievich were exhibited at New York's oldest gallery, the Babcock Galleries, established in 1852 (see Fig. 1). Christian Brinton, a prominent critic and collector of contemporary works, wrote the introductory essay for the exhibition catalog, describing Manievich's art as "anti-academic" and "anti-naturalistic." Brinton observed that "he expresses himself in landscape interpretations which, colored by his particular mood, are sensitive and lyrical, or boldly constructive in conception and design" (Babcock Galleries, 1924). The exhibition received extensive coverage in numerous publications, including *The Jewish Tribune and Hebrew Standard*, *The Brooklyn Daily Eagle*, *The Art News*, *The New York Herald*, *The Morning Telegraph*, *New York American*, *New York Sunday*, *New York Tribune*, *The New York Times*, *The World*, and *New York Evening Post*. One of the key issues emerging from these findings is that the primary point of interest in Manievich's art was not solely his artistic achievements but also his tragic life experience as a Jewish émigré who fled war-torn Ukraine. While critics acknowledged his status as a refugee artist, they

primarily recognized him as a representative of the Expressionist school and a master of lyrical landscapes. His urban landscapes, which became a central focus of his artistic work in the United States, drew particular critical attention.

The following year, from January 7 to January 31, 1925, Manievich exhibited forty-seven paintings at the Boston Art Club, with support from the Copley Society. Articles about the exhibition were published in *The Boston Globe*, *Boston Evening Transcript*, *The Christian Science Monitor*, *The Sunday Herald*, *The Sun Pittsburgh*, and *America First—Boston Sunday Advertiser*. Boston critics emphasized the evolution and refinement of his style, particularly regarding his participation in group exhibitions of émigré artists, such as the 1923 showing at the Brooklyn Museum, which had significantly enhanced his reputation. Dorothy Adlow described Manievich as both modern and traditional due to his intensive use of color, symbolism, and simplification of forms on the one hand, and his sense of order, arrangement, and subordination on the other (Adlow, 1925). A distinctive characterization appeared in *The Sun Pittsburgh*, which described Manievich as a “rational futurist painter” who “picturizes slums” (*The Sun Pittsburgh*, 1925).

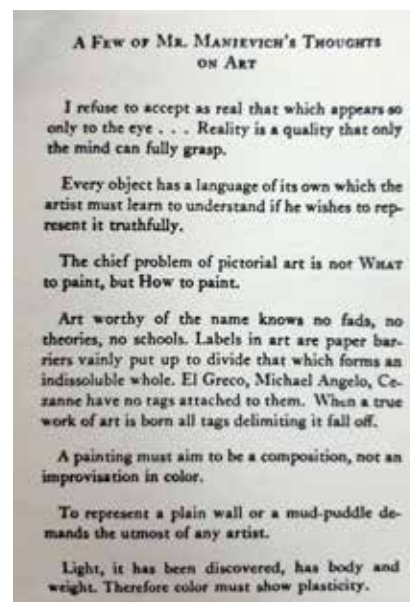
The Anderson Galleries in Chicago hosted Manievich's next exhibition, featuring thirty-eight works, from November 14 to 28, 1925. The exhibition received coverage in *Art World Magazine*, *Chicago American* (see Fig. 2), *Chicago Herald*, *Examiner*, and *The Chicago Evening Post*. Chicago critics highlighted the tragic undertones in his work while praising his masterful use of color, drawing parallels to Manet and Van Gogh. In a notable interview with Bernard Cohen for *The Chicago Evening Post*, Manievich expressed profound nostalgia for his homeland: «Ah, you wish to know me, you want to understand? Look—I am not here—I am there in my pictures—in my ghetto—in my Solomienko—in my Ukraina—yes, even in my Camden, N.J. This, my body, is the ghost. There is my flesh, my spirit, my soul» (Cohen, 1926). When questioned about his identity as a Jewish artist, Manievich responded simply, “No, not particularly. What I see and like, I paint” (Cohen, 1926). Ernest Heitkamp, in his article for the *Chicago Herald and Examiner*, noted that Manievich's artistic approach encompassed four distinct styles: realism, symbolism, decorative composition, and lyrical expression (Heitkamp, 1925).

The Gordon Gallery in Detroit hosted Manievich's exhibition from February 4 to 13, 1926, presenting a modest collection of twenty-four works, as mentioned in *Detroit*, *Detroit Free Press*, and *The Detroit News*. A Detroit critic observed that Manievich's highly individualistic landscapes demonstrated the successful realization of modernist tendencies while remaining engaged with the visual world as perceived by the average person (R. H., 1926). His artistic independence was evident in a conversation with Philip Adler in *The Detroit News*, where he declared: “What for a school? (...) Modernism, Impressionism, Futurism—what does all this mean? Nothing, mere words” (Adler, 1926).



Fig 2. Newspaper clipping from The Chicago American on the exhibition of A. Manevich at the Peabody, Chicago. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Fig 3. Fragment from the exhibition catalogue of A. Manevich at the Durand-Ruel Gallery with quotations by the artist. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.



From January 29 to February 12, 1927, Manievich exhibited thirty-two works at the Paul Durand-Ruel Gallery's New York branch, established in 1887. The exhibition received extensive coverage across major publications, including *The New York Sun*, *The World*, *The Christian Science Monitor*, *New York Herald Tribune*, *The Art World*, *New York American*, *The New York Times*, *New York Evening Post*, and *The Jewish Tribune*. The exhibition catalog included the artist's reflections on art (Durand-Ruel Galleries, 1927; see Fig. 3).

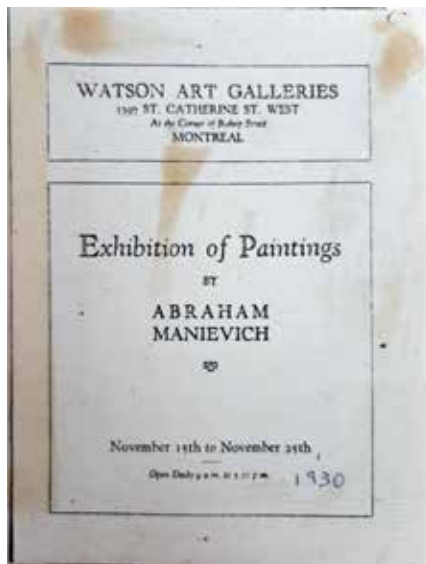


Fig 4. Cover of the exhibition catalogue of A. Manievich at the Watson Art Gallery in Montreal. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

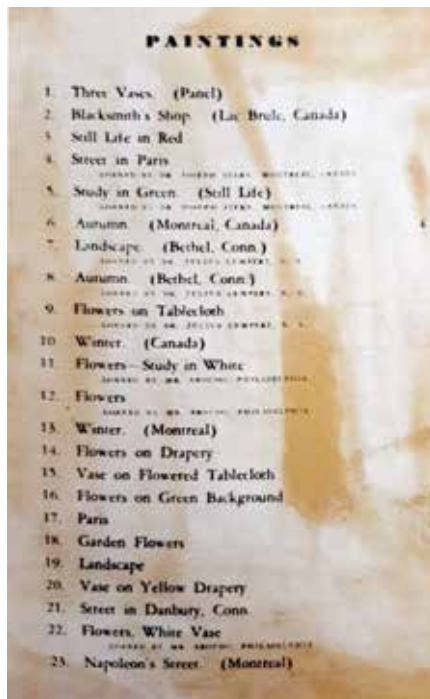


Fig 5. Fragment from the exhibition catalogue of A. Manievich at the Balzac Galleries in New York with a list of exhibited works. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

- “I refuse to accept as real that which appears so only to the eye... Reality is a quality that only the mind can fully grasp.”
- “Every object has a language of its own which the artist must learn to understand if he wishes to represent it truthfully.”
- “The chief problem of pictorial art is not What to paint, but How to paint.”
- “Art worthy of the name knows no fads, no theories, no schools. Labels in art are paper barriers vainly put up to divide that which forms an indissoluble whole. El Greco, Michael Angelo, Cézanne have no tags attached to them. When true work of art is born all tags delimiting it fall off.”
- “A painting must aim to be a composition, not an improvisation in color.”

- “To represent a plain wall or a mud-puddle demands the utmost of any artist.”
- “Light, it has been discovered, has body and weight. Therefore color must show plasticity.”

Significantly, this exhibition marked the first presentation of works created exclusively in the United States. Émigré publications drew comparisons to his 1913 exhibition at the Durand-Ruel Gallery in Paris, while American critics noted his artistic evolution since his initial U.S. exhibitions and the 1923 Brooklyn Museum group show. Critics observed substantial development in his work: “His style has become much modified since he first showed here, and now his impressions mount higher for their very simplification of mood” (Flint, 1927). Another observer noted that, while the work remained extravagant and emotional, it demonstrated greater coherence and restraint compared to the artist’s earlier pieces, with some of its exaggerations toned down to reflect a calmer perspective on reality (Watson, 1927). However, critics from both perspectives acknowledged the thematic consistency in Manievich’s American works, particularly his focus on somber houses and sub-urban streets.

The Baltimore Museum of Art hosted Manievich’s solo exhibition beginning January 1, 1928, receiving coverage in *The Sun Baltimore*, *Baltimore American*, and *The Baltimore News*. A. D. Emmart, writing for *The Sun Baltimore*, emphasized Manievich’s distinctive approach compared to American artists: “He is different from anything you will see produced at the Maryland Institute or find on the walls of the Walters collection [...] He is modern in one sense, but he is quite understandable. [...] The ways he uses a brush are often most instructive and revealing, for the boldness and sweep of his execution are things that seem quite natural and easy to him” (Emmart, 1928).

Manievich’s artistic journey extended to Canada with an exhibition of twenty-nine works at the Watson Art Galleries in Montreal from November 15 to 25, 1930 (see Fig. 4). This presentation, his first in Canada, followed his travels there to paint local landscapes. The Canadian press, including *The Canadian Jewish Chronicle*, *The Gazette* (Montreal), and *The Montreal Daily Star*, noted his distinctive portrayal of both “Jewish” and “non-Jewish” Montreal, praising his ability to avoid triviality and emphasizing that “the picture as a whole is infinitely more important than any one of its component elements” (Morgan-Powell, 1930).

The Montreal exhibition was also notable for introducing Manievich’s still-life works to the public. Manievich’s exhibition at the Balzac Galleries in New York (January 6–21, 1932) presented twenty-three works, including Connecticut landscapes, Canadian winter scenes, and still lifes (see Fig. 5). This exhibition was announced in *The New York Times*, *The Art News*, *New York Herald Tribune*, and *New York Evening Post*. Edward Alden Jewell of *The New York Times* characterized Manievich’s art as an “art for strong nerves. He spares neither paint nor color, and if the resultant

fortissimo makes one shrink in spirit toward the quieter harmonies of a Corot or Fantin-Latour, it has at least the important quality of vigor" (Jewell, 1932).

In February 1933, Manievich returned to Boston for a solo exhibition at Grace Horn Gallery (February 7–25, 1932). The exhibition, which garnered extensive coverage in *Boston Post*, *The Boston Globe*, *Boston Evening Transcript*, *The Christian Science Monitor*, *The Boston Herald*, and *Boston Sunday Post*, was particularly anticipated given his successful 1925 showing. This presentation introduced Boston audiences to his still lifes and recent American–Canadian landscapes, demonstrating his artistic evolution. Critics emphasized his mastery of color and offered fresh perspectives on his style: "His painting, typically Slavish in its riotous surge of line and luxuriant color, has undeniable fascination in many of the canvases displayed" (Cochrane, 1932). They also highlighted the enduring influence of his cultural heritage, emphasizing that, no matter where he went—whether New York, Peekskill, Montreal, or Danbury—he carried memories of the ghetto with him (Philpot, 1932). Dorothy Adlow of *The Christian Science Monitor* noted a dual evolution, pointing out that "the viewer's perspective had become more expansive while the artist's technique had simultaneously grown more refined and sensitive" (Adlow, 1933).

The Academy of Allied Arts in New York hosted a retrospective exhibition (May 7–21, 1933) celebrating Manievich's 25th anniversary as an artist. The exhibition, organized with support from the émigré artistic community, featured 50 works dating from 1912 onward (see Fig. 6). Mentions of the exhibition appeared in *The New York Sun*, *New York Herald*, *The American Federation of Arts*, and *Jewish Daily Bulletin*. *The New York Sun* noted his conscious engagement with modernism: «He has had his eyes about him and, in forming his own style, has been keenly alive to the significance of more than one modern movement, as his canvases reveal" (McBride, 1933).

The Jerome Stavola Gallery in Hartford exhibited 44 of Manievich's works from January 15 to 31, 1935, including American and Canadian landscapes and still lifes. The exhibition received coverage in *The Hartford Times*, *The Jewish Ledger*, and *The Hartford Daily Times*. Local critics noted the apparent diversity of his style, suggesting that "at first glance, it might appear to be the work of several men" (Murray, 1935). The press also conveyed Manievich's philosophical perspectives on art and American culture, reporting his belief that true art must be free and serves as the best social influence by reflecting life's beauty and humanity's pursuit of freedom. He also expressed admiration for American architecture, describing it as possessing a unique beauty that symbolizes the country's dynamic power, though it requires understanding to be fully appreciated (*The Hartford Times*, 1935).

The next Manievich exhibition was held at the Rudur Gallery in Springfield, Massachusetts (March 13–31,

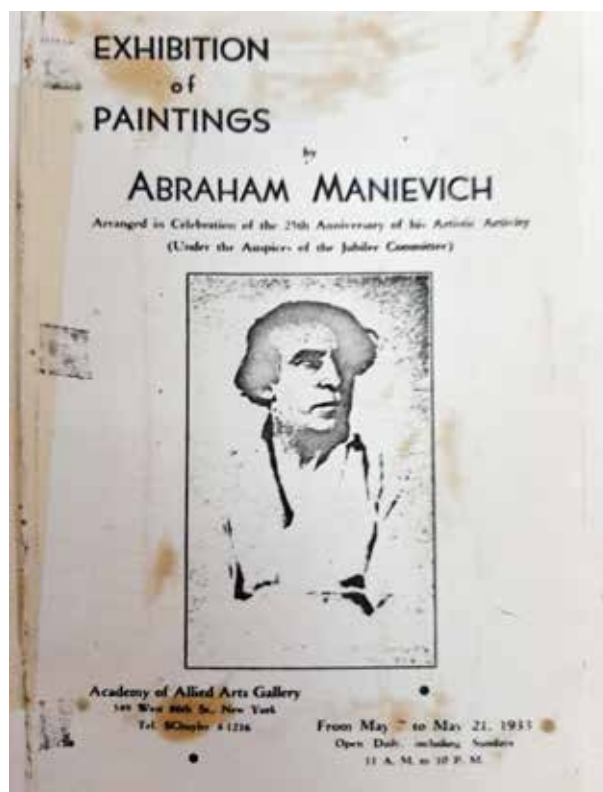


Fig 6. Cover of the exhibition catalogue of A. Manievich at the Academy of Allied Arts in New York. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

1935), featuring 43 works, as mentioned in *Sunday Union and Republican*, *The Springfield Union*, and *Springfield Republican*. The extension of the exhibition beyond its planned closing date reflected substantial public interest. *The Springfield Union* emphasized Manievich's subjective approach: «He responds to a wide variety of personal subjective moods through the subjects he happens to pick" (Rogers, 1935). Critics noted a distinction in his work, finding his landscapes more compelling than his still lifes, as his primary interest appeared to lie in creating color harmony rather than depicting the flowers themselves.

Manievich's next exhibition took place at the Carl Fischer Gallery in New York (January 29–February 15, 1936), where he presented 38 paintings. The event was extensively covered in publications such as *Sonntagsblatt Staats Zeitung und Herold*, *The Art Digest*, *The Art News*, *The New York Sun*, *New York Herald Tribune*, *New York Post*, *The New York Times*, *New York American*, and *New York World–Telegram*. The opening attracted such large crowds that the artwork was barely visible. A notable attendee was physicist Albert Einstein, who subsequently developed a friendship with Manievich. *The Art Digest* offered particular praise: «By combining translucent color and vigor in painting, Manievich lifts these drab main street scenes to a high artistic level» (*The Art Digest*, 1936) (see Fig. 7). Thomas Simonton, writing for *New York American*, observed that Manievich had successfully captured the essence and spirit of the smaller

towns in the New York area and the East through his artwork (Simonton, 1936).

Later that year, from December 5 to 30, 1936, Manievich exhibited 34 paintings at a gallery in Wilkes-Barre, Pennsylvania. Articles in *Wilkes-Barre Record* and *Times-Leader* noted that the artist had spent part of the summer in the city, creating works he believed captured its essential character. When asked about his favorite painting, he replied that he had none, as his favorite work was always the next one (*Times-Leader*, December 5, 1936). The press also emphasized his mastery of color, noting that Manievich perceived everything through the lens of color—whether it was a dominant tone defining the entire composition or a multitude of hues filling his artistic vision—with color always conveying a meaningful message to him (*Times-Leader*, December 1, 1936).

The winter of 1937 (December 10–24) marked a significant exhibition in Manievich's artistic trajectory, staged at the Fine Arts Gallery within Montreal's T. Eaton Company Limited. The exhibition, which opened in December, comprised a substantial collection of 42 works and received coverage in *The Gazette* (Montreal) and *La*

Presse. Contemporary critical reception emphasized both the exhibition's relationship to Manievich's previous Montreal presentations and the artist's distinctive stylistic approach. *The Montreal Gazette's* 1937 review highlighted Manievich's bold technical execution, observing that his methodological approach demonstrated notable confidence, characterized by decisive formal delineation and generous application of paint (*The Montreal Gazette*, 1937). This critical assessment suggests that Manievich's work during this period exhibited a mature artistic vision, manifesting in both compositional structure and material technique.

The Everhart Museum in Scranton presented 40 of Manievich's works from January 14 to February 10, 1937, as noted in *The Scranton Tribune*, *The Scranton Times*, and *The Scrantonian*. *The Scrantonian* declared it one of the museum's most significant exhibitions, praising Manievich as an exceptional modernist who: "is concerned with his own feelings about flowers, streets, landscapes. He never paints the straight line, soulless exteriors of things" (*The Scrantonian*, 1937).

Manievich's Toronto exhibition at the J. Merritt Maloney Gallery (opened January 15, 1938) showcased 42 works.

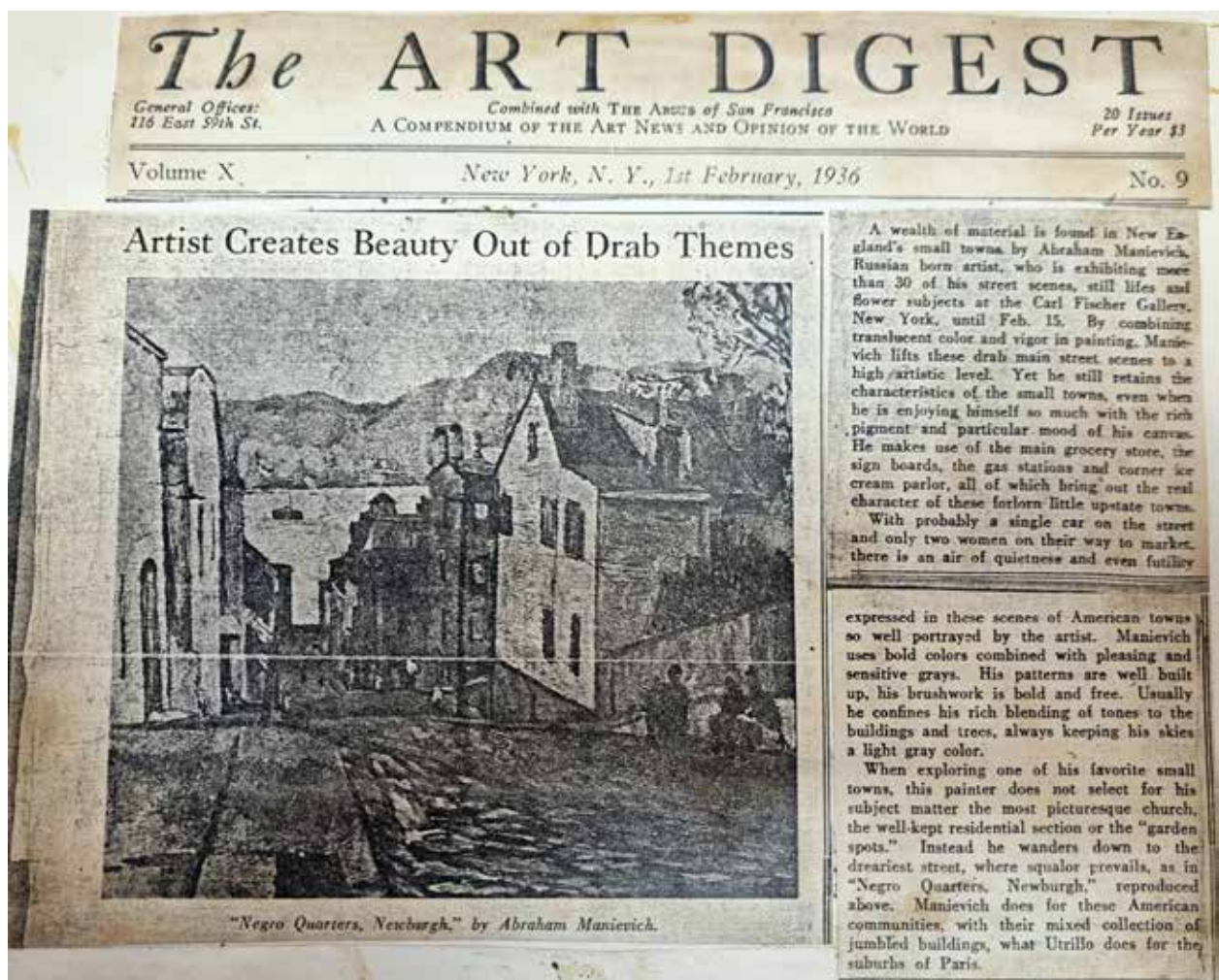
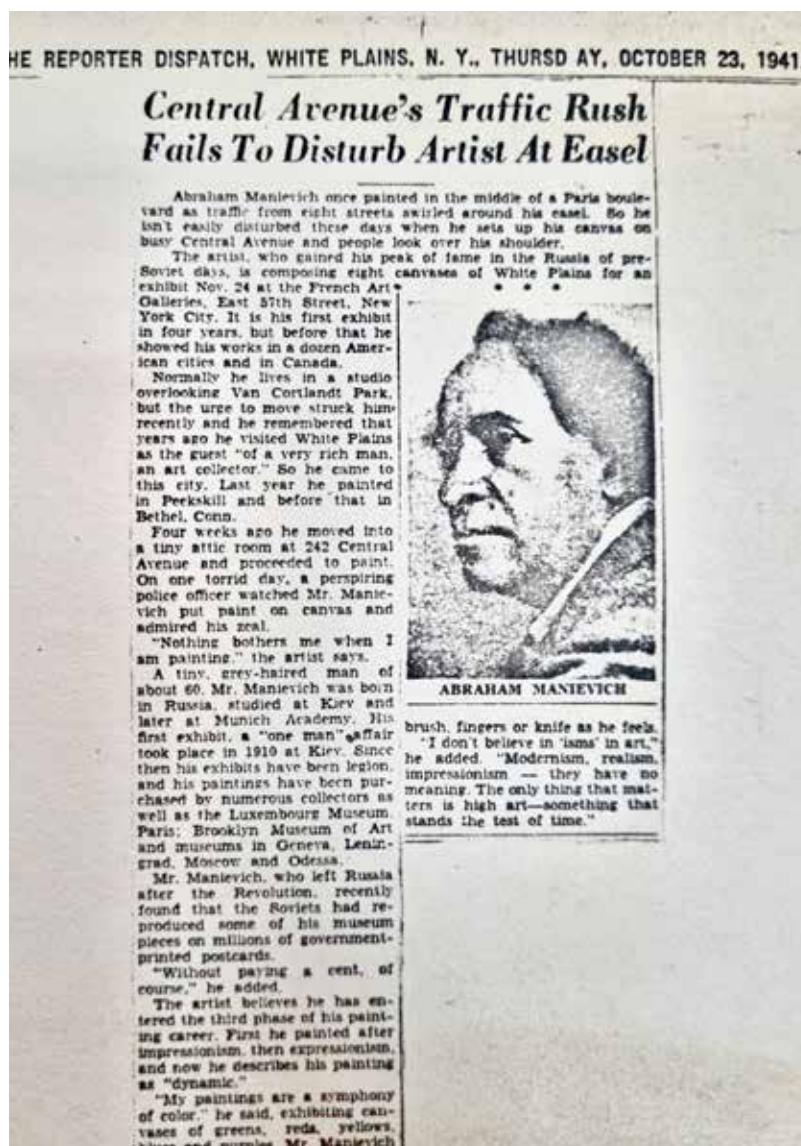


Fig 7. Cover of the exhibition catalogue of A. Manevich at the Academy of Allied Arts in New York. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Fig 8. Article in *The Reporter Dispatch* on the exhibition of A. Manievich at the Gallery of French Art in New York. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.



The exhibition was mentioned in *The Globe and Mail*, *Saturday Night*, and *Daily Clarion*. Graham McInnes, writing for *Saturday Night*, captured the artist's distinctive interpretation of American scenes and his impact on expressionism: "He brings to the American scene—the small town, the Pennsylvania coalfields, the city park—the hot, barbaric reds and greens and the swirling brushstrokes of his own expressionism. Expressionism, I suppose one would call it, for he uses non-naturalistic colors to express a personal mood" (McInnes, 1938). Avrom, writing for *Daily Clarion*, noted that Manievich's work goes beyond the use of colors, as he incorporates mood into his paintings. He cited *After the Rain* as an example, where the artist effectively conveys the atmosphere of rain-moistened air (Avrom, 1938).

Manievich's final lifetime exhibition, held at the Gallery of French Art in New York (November 24–December 13, 1941), featured 18 works and generated unprecedented press coverage in *The Reporter Dispatch*, *The New York Sun*, *Section 2 of the Brooklyn Eagle*, *Journal American*, *New York World-Telegram*, *The New York Times*, *New York Herald*

Tribune, *Pictures on Exhibit*, *The Art Digest*, *CUE*, and *Art News*. The exhibition's success led to a week-long extension. While critics positioned him within the Paris School and Impressionism, Manievich himself resisted categorization: "Modernism, realism, impressionism—they have no meaning. The only thing that matters is high art—something that stands the test of time" (*The Reporter Dispatch*, 1941) (see Fig. 8). He described his works as a "symphony of color", created with brushes, fingers, or knives. Melville Upton, writing for *The New York Sun*, made an interesting observation about the emotional response to colors, particularly red, in Manievich's works. He suggested that the predominantly blood-red tones in some of his paintings reflect an awareness of contemporary global conditions (Upton, 1941). Kruse placed an emphasis on the technical aspects of Manievich's work, noting that: "His principal implement of expression seems to be his palette knife and his thumb" (Kruse, 1941).

Conclusions. The findings of this study demonstrate that Abraham Manievich's American-period art exemplifies his remarkable adaptability and resilience as an artist

navigating the complexities of cultural migration. His works, characterized by vibrant color and emotional depth, reflect his ability to merge personal narratives with universal themes through artistic means.

A key observation is that the critical reception of his U.S. exhibitions underscored both his originality and his capacity to challenge artistic conventions. During his first two years of exhibition activity in the United States, American critics consistently framed his art through the lens of his biographical narrative. Publications frequently referenced his forced emigration, the Revolutionary events of 1917–1921, and the broader challenges faced by Jews during that period. Critics identified these tragic elements as particularly evident in his early American works.

Another significant finding is that Manievich was frequently categorized as a modernist, with critics identifying elements of Impressionism, Expressionism, Cubism, and Futurism in his work. However, while his landscapes

and urban scenes were often interpreted through the lens of his identity as a Jewish émigré, Manievich himself resisted rigid artistic classifications, advocating instead for the universality of art.

Moreover, his stylistic evolution, blending modernist techniques with symbolic undertones, reveals a profound engagement with both his environment and heritage. His works thus served as a bridge between Old World traditions and New World innovations, demonstrating how he synthesized European artistic influences with the evolving modernist tendencies of the American art scene.

Ultimately, Manievich's artistic journey offers a poignant testament to the power of art in transcending borders and addressing the human condition. His ability to adapt, experiment, and express deeply personal yet universally resonant themes underscores the enduring significance of his contributions to modern art.

References:

- Abraham Manievich exhibiting at Eaton's. (1937, December 11). *The Montreal Gazette*. Fond 28 (File 103, album for 1921–March 1942, Folio 244), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Act of acceptance № 5. Archive of Collection Documentation № 7/464 (Inventory 1, File No. 1479, Folio 9), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Adler, Philip. Artist Paints Detroit "Mood". (1926, February 11). *The Detroit News*. Fond 28 (File 103, album for 1921–March 1942, Folio 155), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Adlow, Dorothy. Grace Horne's Gallery. (1933, February 11). *The Christian Science Monitor*. Boston. Fond 28 (File 103, album for 1921–March 1942, Folio 211), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Adlow, Dorothy. Abraham Manievich Paintings Shown. (1925, January 10). *The Christian Science Monitor*. Fond 28 (File 103, album for 1921–March 1942, Folio 139), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Art Reaching Masses, Russian Painter Finds. (1935, January 15). *The Hartford Times*. Fond 28 (File 103, album for 1921–March 1942, Folio 222), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Artist Creates Beauty Out of Drab Themes. (1936, February 1). *The Art Digest*. No. 9. Fond 28 (File 103, album for 1921–March 1942, Folio 228), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Avrom. (1938, January 22). Oil Painter "Kidnaps" Nature's True Colors. *Daily Clarion*. Fond 28 (File 103, album for 1921–March 1942, Folio 251), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Babcock Galleries. Resent Paintings by Abraham Manievich. (1924). Fond 28 (Storage unit 103, album from 1921–March 1942, Folio 119), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Central Avenue's Traffic Rush Fails To Disturb Artist At Easel. (1941, October 23). *The Reporter Dispatch*. White Plains. Fond 28 (File 103, album from 1921–March 1942, Folio 256), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Cochraue, A. F. (1932, February 11). Swirling Colors at Grace Horne's. *Boston Evening Transcript*. Fond 28 (File 103, album from 1921–March 1942, Folio 211), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Cohen, B. (1926, January 5). The Jew as Artist—Citing Manievich. *The Chicago Evening Post*. Magazine of the Art World. Fond 28 (File 103, album from 1921–March 1942, Folio 154), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Durand-Ruel Galleries. New York. Exhibition of Paintings by Abraham Manievich. (1927). Fond 28 (Storage unit 103, album from 1921–March 1942, Folio 161), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

- Einstein Buys Artist's Work. Valley. (1936, December 5). *Times-Leader, Wilkes-Barre*. Fond 28 (File No. 103, album from 1921—March 1942, Folio 239), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Emmart, A. D. (1928, January 8). Manievich Works Shown At Museum. *The Sun. Baltimore*. Fond 28 (File No. 103, album from 1921—March 1942, Folio 179), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Flint, R. (1927, February 2). Manievich Exhibit. *The Christian Science Monitor*. Boston. Fond 28 (File No. 103, album from 1921—March 1942, Folio 166), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Grefly, D. (1923, April 8). Russian On View. *The North American. Philadelphia*. Fond 28 (File No. 103, album from 1921—March 1942, Folio 109), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Heitkamp, E. L. (1925, November 22). Best Work Hits Eye Of Critic. *Chicago Herald and Examiner*. Fond 28 (File No. 103, album from 1921—March 1942, Folio 150), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Jewell, E. A. (1932, January 15). An Art for Strong Nerves. *The New York Times*. Fond 28 (File No. 103, album from 1921—March 1942, Folio 207), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Life Just A Blaze of Colors To (1-Man-Show) Manievich. (1936, December 1). *Times-Leader. Wilkes-Barre*. Fond 28 (File 103, album from 1921—March 1942, Folio 237), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- McBride, H. (1933, May 10). *The New York Sun*. Fond 28 (File 103, album from 1921—March 1942, Folio 215), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- McInnes, G. (1938, January 22). World Of Art. *Saturday Night*. Fond 28 (File 103, album from 1921—March 1942, Folio 250), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Morgan-Powell, S. (1930, November 20). Montreal Daily Star. Fond 28 (Unit storage 103, album from 1921—March 1942, Folio 201), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Murray, M. Manievitch Work Fills Exhibition. (1935, January 19). *The Hartford Daily Times*. Fond 28 (Unit storage 103, album from 1921—March 1942, Folio 223), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Philpot, A. J. Abraham Maniewicz Showing Pictures Of Dreary Places. (1932, February 11). *The Boston Globe*. Fond 28 (File no. 103, album from 1921—March 1942, Folio 210), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- R. H. Vigorous Paintings by Modern Russian Being Shown Here. (1926, February). *Detroit*. Fond 28 (File no. 103, album from 1921—March 1942, Folio 155), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Rational Futurist Painter Is Here To Picturize Slums. (1925, April 1). *The Sun. Pittsburgh*. Fond 28 (File no. 103, album from 1921—March 1942, Folio 144), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Rogers, W. G. Local Color. Manievich's Paintings Exhibited Here. (1935, March 13). *The Springfield Union*. Fond 28 (File no. 103, album from 1921—March 1942, Folio 225), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Russian Artist in Exhibition. Abraham Maniewicz To Display Paintings At Peabody. (1923, December 4). *The Sun. Baltimore*. Fond 28 (File No. 103, Album from 1921—March 1942, Folio 113), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Simonton, T. (1936, February 8). The Small Town. *New York American*. Fond 28 (File No. 103, Album from 1921—March 1942, Folio 234), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- The Evening Sun. (1923, December 17). Fond 28 (File No. 103, Album from 1921—March 1942, Folio 114), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Two Interesting Shows Now On Exhibition At Everhart Museum. (1937, January 24). *The Scrantonian*. Fond 28 (File No. 103, Album from 1921 — March 1942, Folio 241), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Upton, M. (1941, November 28). *The New York Sun*. Fond 28 (File No. 103, Album from 1921 — March 1942, Folio 259), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
- Watson, F. (1927, February 6). Maniewicz. *The Art Word*. Fond 28 (File No. 103, Album from 1921 — March 1942, Folio 168), National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Література

1. Акт прийому № 5. Архів фондової документації Національного художнього музею України (НХМУ). № 7/464. Оп. 1. Од. збер. 1479. Арк. 9.
2. Abraham Manievich Exhibiting at Eaton's // *The Gazette Montreal*. 1937. 11 груд. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 244.
3. Adler P. Artist Paints Detroit "Mood" // *The Detroit News*. 1926. 11 лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 155.
4. Adlow D. Grace Horne's Gallery // *The Christian Science Monitor*. Boston. 1933. 11 лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 211.
5. Adlow D. Abraham Manievich Paintings Shown // *The Christian Science Monitor*. 1925. 10 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 139.
6. Art Reaching Masses, Russian Painter Finds // *The Hartford Times*. 1935. 15 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 222.
7. Artist Creates Beauty Out of Drab Themes // *The Art Digest*. 1936. № 9. 1 лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 228.
8. Avrom. Oil Painter "Kidnaps" Nature's True Colors // *Daily Clarion*. 1938. 22 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 251.
9. Babcock Galleries. Recent Paintings by Abraham Manievich. 1924. [Каталог. Копія]. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 119.
10. Central Avenue's Traffic Rush Fails To Disturb Artist At Easel // *The Reporter Dispatch*. White Plains. 1941. 23 жовт. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.).
11. Cochraue A. F. Swirling Colors at Grace Horne's // *Boston Evening Transcript*. 1932. 11 лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 211.
12. Cohen B. The Jew as Artist — Citing Manievich // *The Chicago Evening Post*. Magazine of the Art World. 1926. 5 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 154.
13. Durand-Ruel Galleries. New York. Exhibition of Paintings by Abraham Manievich. 1927. [Каталог. Копія]. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 161.
14. Einstein Buys Artist's Work. Valley // *Times-Leader*, Wilkes-Barre. 1936. 5 груд. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 239.
15. Emmart A. D. Manievich Works Shown At Museum // *The Sun*. Baltimore. 1928. 8 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 179.
16. Flint R. Manievich Exhibit // *The Christian Science Monitor*. Boston. 1927. 2 лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 166.
17. Grefly D. Russian On View // *The North American*. Philadelphia. 1923. 8 квіт. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 109.
18. Heitkamp E. L. Best Work Hits Eye Of Critic // *Chicago Herald and Examine*. 1925. 22 листоп. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 150.
19. Jewell E. A. An Art for Strong Nerves // *The New York Times*. 1932. 15 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 207.
20. Life Just A Blaze of Colors To (1-Man-Show) Manievich // *Times-Leader*. Wilkes-Barre. 1936. 1 груд. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 237.
21. McBride H. // *The New York Sun*. 1933. 10 трав. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 215.
22. McInnes G. World Of Art // *Saturday Night*. 1938. 22 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 250.
23. Morgan-Powell S. // *Montreal Daily Star*. 1930. 20 листоп. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 201.
24. Murray M. Manievitch Work Fills Exhibition // *The Hartford Daily Times*. 1935. 19 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 223.
25. Philpot A. J. Abraham Manievich Showing Pictures Of Dreary Places // *The Boston Globe*. 1932. 11 лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 210.
26. R. H. Vigorous Paintings by Modern Russian Being Shown Here // *Detroit*. 1926. лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 155.
27. Rational Futurist Painter Is Here To Picturize Slums // *The Sun*. Pittsburgh. 1925. 1 квіт. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 144.
28. Rogers W. G. Local Color. Manievich's Paintings Exhibited Here // *The Springfield Union*. 1935. 13 берез. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 225.
29. Russian Artist in Exhibition. Abraham Manievitch To Display Paintings At Peabody // *The Sun*. Baltimore. 1923. 4 груд. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 113.
30. Simonton T. The Small Town // *New York American*. 1936. 8 лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 234.
31. [Без назви] // *The Evening Sun*. 1923. 17 груд. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 114.
32. Two Interesting Shows Now On Exhibition At Everhart Museum // *The Scrantonian*. 1937. 24 січ. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 241.
33. Upton M. // *The New York Sun*. 1941. 28 листоп. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.).
34. Watson F. Manievich // *The Art Word*. 1927. 6 лют. НХМУ. Ф. 28. Од. збер. 103 (Альбом за 1921 — березень 1942 pp.). Арк. 168.

Уразбаєва А.

Виставкова діяльність і творчість Абрама Маневича в американській пресі 1922–1942 років з архіву Національного художнього музею України

Анотація. Метою цього дослідження було проаналізувати виставкову діяльність Абрама Маневича в американський період його творчості з 1922 по 1942 рік. Дослідження зосереджене на індивідуальних виставках художника в різних містах США та Канади, шляхом яких відбувалась його інтеграція в американське мистецтво. Автор розглядає трансформацію творчого підходу А. Маневича, який поєднував здобуті в Україні та Європі модерністські принципи з новим досвідом в Америці, що відображається у відгуках на його виставки та роботи в англомовній американській пресі 1920–1940-х років. У дослідженні підкреслюється індивідуалістичний характер художньої спадщини Абрама Маневича та його відданість своїм принципам, які зосереджувалися на передачі сутності натури через колір. Стаття наголошує на ролі художника у сприянні культурним зв'язкам між Україною та США.

Ключові слова: Абрам Маневич, український модернізм, модернізм, американський модернізм, художники в еміграції, українські художники в США, Національний художній музей України.

Стаття надійшла до редакції 20.06.2025

Стаття прийнята до друку 25.07.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Музейний простір:
збереження і переосмислення
мистецької спадщини

The Museum Space:
Preserving and Reconceiving
Artistic Heritage

Наталія Кондель-Пермінова

кандидат архітектури, завідувач відділу
дослідження просторових і предметних систем
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Nataliia Kondel-Perminova

PhD in Architecture, Head of the Department of Spatial
and Object Systems Research, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: kondepermnn@gmail.com | orcid.org/0000-0001-9512-4783

Архітектурно-реставраційна династія Пламеницьких: внесок у збереження культурної спадщини України

The Architectural and Restoration Dynasty of the Plamenytsky Family: Contribution to the Preservation of Ukraine's Cultural Heritage

Анотація. Дослідження діяльності династії архітекторок-реставраторок Євгенії (1927–1994) й Ольги (1956–2022) Пламеницьких у справі збереження культурної спадщини України здійснено у контексті становлення української школи архітектурної реставрації. Аналіз побудований на трьох змістовних фокусах: обстеження й наукові дослідження архітектурних пам'яток, опрацювання архітектурно-реставраційних проєктів, програм і концепцій та праця в управлінських структурах зі збереження культурної спадщини.

На прикладі виконаних Пламеницькими досліджень й реставрації архітектурних пам'яток міста Кам'янець-Подільський висвітлено їхні унікальні вміння виявляти й працювати з артефактами, архівними документами та іншими історіографічними джерелами, знаннями різних фахових дисциплін, будувати причинно-наслідкові зв'язки. А потім — вписувати власноруч структуровані факти і зв'язки в історичні контексти різного масштабу. Пламеницькими введено до наукового обігу вісім стадій урбаністично-фортифікаційного розвитку оборонної системи Кам'янця. Саме ними обґрунтовано дако-римські першопочатки міста Кам'янець-Подільський. Розкрито процеси обстежень і розроблення концепції реставрації Замкового мосту, який є найстаршим мостом Центрально-Східної Європи і, ймовірно, зображений на рельєфі Траянової колони в Римі. Аргументовано внесок династії Пламеницьких у розвиток методології і науково-методичних засад архітектурної реставрації. Доведено суттєве розширення ними дослідницького інструментарію. А саме, що археологічні культурні шари (як і матеріальна субстанція споруд) є найбільш достовірними джерелами, їхня підrobка неможлива. Архітектурна археологія надає можливості встановлювати точне датування, що особливо важливо за умов відсутності писемних джерел.

Ключові слова: реставрація, пам'ятки архітектури, проєкти, програми, концепції, місто Кам'янець-Подільський, збереження культурної спадщини.

Постановка проблеми. Архітектурна спадщина України є важливим чинником формування національної ідентичності та культурної пам'яті. Питання збереження та реставрації пам'яток архітектури залишаються особливо актуальними для суспільства й професійного середовища, що гостро відчуває нестачу кваліфікованих фахівців архітектурно-реставраційної галузі.

Російсько-українська війна суттєво поглибила вже наявні гострі проблеми. Сотні історичних пам'яток — від храмових комплексів до об'єктів модернізму — зазнають руйнувань унаслідок обстрілів та цілеспрямованого нищення в окупації. Сучасні події актуалізували питання їхнього захисту, цифрової фіксації та реставрації. Водночас в умовах воєнного часу архітектурна спадщина постає не лише як вразливий об'єкт, а й як ресурс спротиву, що формує символічний простір

культурної стійкості та глобальної солідарності з Україною. Українські фахівці й громадські ініціативи за підтримки міжнародних інституцій (ЮНЕСКО, ICOMOS, ICCROM) здійснюють моніторинг, підтримують евакуацію та документування культурних цінностей, розробляють стратегії цифрової архівації, використання 3D-сканування, створення резервних фондів та програм майбутньої відбудови.

Наразі у публічному просторі активно обговорюється необхідність створення сучасної системи управління культурною спадщиною України, впровадження дієвого нормативно-правового регулювання охоронних і реставраційних заходів та забезпечення належного фінансування. Серед першочергових завдань — формування сучасного наукового та освітнього підґрунтя, на якому мають базуватися практики збереження та реставрації



Євгенія Пламеницька за роботою, 1975.



Ольга Пламеницька, 2016.



Загальний вигляд Кам'янець-Подільського замку, 2024.

історичних середовищ та архітектурно-містобудівних комплексів, адже йдеться не тільки про захист старовини, а й про підтримання культурної пам'яті у сучасних умовах війни та глобалізації. Попереду величезний обсяг робіт з відбудови України та реставрації архітектурних об'єктів. У цьому контексті дослідження творчої спадщини провідних українських реставраторів набуває особливого наукового значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання дослідження архітектурних пам'яток і проблем їхньої

реставрації висвітлено в працях численних українських науковців та практиків-реставраторів, що представляють різні покоління фахової спільноти. Серед них — Юрій Асеев, Микола Бевз, Євген Водзинський, Микола Гайда, Маріонілла Говденко, Олена Годованюк, Олег Граужис, Віктор Завада, Богдан Колосок, Валентина Корнеєва, Григорій Логвин, Євгенія Лопушинська, Іраїда Макушенко, Іван Могитич, Юрій Нельговський, Олена Олійник, Євгенія й Ольга Пламеницькі, Леонід Прибега, Віктор Самойлович, Ольга Сіткарьова, Ігор Старосольський, Євген Тиманович, Володимир Тимофійко, Тетяна Трегубова, Микола Холостенко, Віктор Чепелик, Валентина Шевченко, Петро Юрченко та інші.

На цьому тлі важливим напрямом наукових студій є вивчення спадку провідних діячів, що зробили вагомий внесок у розвиток української школи реставрації. Фахова культура архітектурної реставрації, яка має власну історію та численні здобутки, формувалася в Україні впродовж тривалого часу зусиллями багатьох самовідданих, залюблених у пам'ятки діячів.

У цій статті розглядається династія архітекторок-реставраторок Євгенії та Ольги Пламеницьких, ґрунтовного аналізу діяльності яких досі бракує на науковому рівні. На сьогодні наявні лише короткі інформаційні статті-довідки про них у «Вікіпедії» [13; 15] та в «Енциклопедії сучасної України» [14; 16]. Про Євгенію Пламеницьку маємо більш розгорнуту статтю Н. Логвин [1], тоді як про діяльність Ольги Пламеницької майже не згадується. Творчий доробок представниць цієї династії охоплює авторські монографії, численні наукові публікації та значну кількість реставраційно-проектних розроблень. Увесь цей науково-дослідний і практичний спадок потребує глибокого вивчення та рефлексії, адже його вивчення має безпосереднє значення для становлення сучасних підходів до збереження архітектурних пам'яток сьогодні й у повоєнний період.

Метою статті є аналіз внеску архітекторок-реставраторок Євгенії й Ольги Пламеницьких у збереження культурної спадщини України у контексті становлення української школи архітектурної реставрації.

Виклад основного матеріалу. Архітектурна реставрація є одним з наймолодших напрямів архітектурно-будівельної діяльності, що сформувався у XIX столітті, проте активного розвитку в Україні набув лише після Другої світової війни. Це складна і багатогранна галузь, спрямована на фізичне збереження («лікування» — за Є. Михайловським) пам'яток архітектури. Реставраційна практика охоплює широкий комплекс заходів, покликаних підтримувати об'єкти у належному технічному стані й забезпечувати сприятливі умови їхнього використання. Вона принципово відрізняється від звичайного проєктно-будівельного процесу, оскільки будь-які втручання в історичні об'єкти мають ґрунтуватися на попередніх наукових дослідженнях, які визначають відповідні методичні засади й технології робіт.



Кам'янець-Подільський замок у панорамі міста.

Рівень розвитку наукового підґрунтя й методики реставрації об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини визначається передусім теоретичними та практичними напрацюваннями, здійсненими провідними фахівцями. В історії професійної культури галузі особливе місце належить архітектурно-реставраційній династії Пламеницьких — Євгенії Михайлівні (26.12.1927–16.03.1994) та Ользі Анатоліївні (02.06.1956–15.02.2022). Мати і донька професійно сформувалися в межах однієї архітектурної школи — Київського державного художнього інституту (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), який Євгенія закінчила у 1952 році, а Ольга — у 1980-му. Обидві вони були вродливі — дуже схожі між собою. Обидві неймовірно, фантастично працездатні. Перелік виконаних ними проектно-реставраційних робіт величезний. На жаль, доля відміряла їм однаково коротке життя.

Євгенія та Ольга, попри всі незгоди, перепони на їхньому шляху, присвятили свої життя вивченню та дослідженню Кам'янця-Подільського. Захоплення *Castrum Camenecensis* (назва цього легендарного міста-фортеці в період його розквіту у Середньовіччі) було всепоглинаючим: вони були причаровані назавжди. Ось як поетично висловлювалася Ольга: «З-поміж найвизначніших міст-фортець, створених людством, є український Кам'янець-Подільський — історична столиця Поділля, що лежить у Середній Наддністрянщині. Високий скелястий острів, сформований геологічним розломом каньйону річки Смотрич, став п'єдесталом для архітектурного комплексу, який без перебільшення можна назвати Подільським Акрополем. [...] Природа творила

підоснову, людина її використовувала і вдосконалювала. Природа являла свій творчий геній на початку творення, людина ж працювала постійно, вдосконалюючи прийоми захисту і штурму фортець. Вся історія фортифікації — це історія взаємодії Природи й Людини та змагання людського інтелекту» [3, с. 8].

Унікальний за своєю красою Кам'янець-Подільський здавна приваблює істориків, археологів, архітекторів, краєзнавців, наукові студії яких становлять численну джерельну базу. Безумовно, місто й надалі залишатиметься об'єктом уваги наступних поколінь науковців. У цьому багатогранному науково-дослідному середовищі династії Пламеницьких посідає особливе місце. Аналіз їхнього творчого доробку у цій статті побудовано на трьох змістовних фокусах: обстеження та наукові дослідження архітектурних пам'яток; опрацювання архітектурно-реставраційних проектів, програм і концепцій; праця в управлінських структурах зі збереження культурної спадщини. Світлина до статті люб'язно надані родиною Пламеницьких-Мокану.

Фокус перший: обстеження й наукові дослідження архітектурних пам'яток. Роки після Другої світової війни стали періодом встановлення обсягів руйнувань та втрат, фіксації стану вцілілих архітектурних об'єктів та здійснення першочергових заходів із їхнього збереження. Усе це потребувало значних зусиль архітекторів-реставраторів. Узагальнення їхніх практичних напрацювань стало підґрунтям для формування методичних засад вітчизняної школи архітектурної реставрації.

З фронтів не повернулося багато чоловіків, тому провідну роль у становленні цієї школи взяли на себе молоді



Аерофото історичної частини
Кам'янця-Подільського

жінки. Євгенія Пламеницька була серед тих, на чий пліч ліг тягар першочергових польових обстежень занедбаних часом і пошкоджених війною пам'яток. Наприкінці 1940-х років Управлінням у справах архітектури Держбуду УРСР було започатковано масштабні роботи з інвентаризації та обстеження архітектурних об'єктів. Їхня мета полягала у визначенні технічного стану й обсягу проведення невідкладних заходів для збереження цих споруд. Архітектурні експедиції виїжджали у різні райони України в режимі «невідкладної допомоги» [2].

У чому полягав зміст їхньої роботи? Для кожної пам'ятки необхідно було здійснити фіксацію, тобто виконати схематичний обмір (детальніші обміри передбачаються на наступних етапах), опис архітектурно-стилістичних особливостей і декоративного оздоблення, зробити акварельну замальовку споруди, її частин, елементів із натури, фотофіксацію, а також скласти акт технічного стану та коротку історичну довідку. Усе вищезазначене — початковий етап науково-дослідних робіт, спрямованих на обстеження пам'ятки, попереднє вивчення літературних і графічних матеріалів, збір та узагальнення вихідних даних для визначення подальших науково-дослідних, вишукувальних і проєктних завдань. На цьому етапі здійснювався вибір невідкладних консерваційних заходів, що мали захистити пам'ятку від руйнувань до початку проведення ремонтно-реставраційного процесу, а також протиаварійних робіт, які уможливлювали безпечну експлуатацію об'єкта на час проведення

науково-дослідного аналізу, опрацювання науково-проєктної документації та виконання ремонтно-реставраційних процедур. Треба зазначити, що процес дослідження об'єкта та підготовки проєктної документації триває протягом усього періоду виконання робіт, спрямованих на збереження споруди.

У другій половині 1940-х років обстеження пам'яток у напівзруйнованому Кам'янці-Подільському здійснювала експедиція Української академії архітектури, студенти й аспіранти Московського архітектурного інституту, а на початку 1950-х — архітектори Львівського філіалу інституту «Діпромісто» та фахівці зі Спеціальних науково-реставраційних виробничих майстерень Держбуду України, які започаткували українську школу реставрації [3, с. 536].

У межах потужної акції обстеження пам'яток архітектури, проведеною Держбудом України у 1953–1963 роках, Євгенією Пламеницькою було опрацьовано 460 об'єктів у Львівській, Хмельницькій, Тернопільській, Волинській, Івано-Франківській, Закарпатській, Кримській, Луганській та Полтавській областях. «Набутий тоді досвід збагатив її як дослідника, адже сотні обстежених пам'яток призвичаїли з першого погляду помічати особливості споруди, зважати на щонайменші нюанси, які часом мають першорядне значення» [1, с. 116].

Серед природного і культурного розмаїття України серце Євгенії полонило мальовниче Поділля. Особливий

інтерес викликали подільські замки, а найбільше — Кам'янець-Подільський, який став справжньою пристрастю всього її життя. Згодом захоплення містом перейняла й її донька. Як архітекторки вони досліджували місто як цілісну урбаністичну структуру, що охоплює поселення на природно укріпленому острові площею близько 50 гектарів, оточеному петлею скелястого каньйону; замок, який відігравав роль форпосту на скельному перешийку; та Замковий міст, що з'єднував фортецю із поселенням.

Щодо часу виникнення Кам'янця є кілька версій, навколо яких не припиняються наукові дискусії. Перша, «дако-римська», передбачає існування на цьому місці дакійського міста Клепідави. Друга, «литовська», пов'язує заснування міста з серединою XIV століття, коли воно слугувало резиденцією литовських князів Коріятовичів. Третя гіпотеза, «давньоруська», отримала підтвердження у 1960-х роках завдяки виявленню Євгенією Пламеницькою у Старому замку давньоруського ядра XI–XIII століть, а також відкриттю у 1981 році на острові Старого міста залишків житлової забудови XII–XIII століть.

Під час архітектурно-археологічних розвідок 1964–1969 років, здійснених Євгенією Пламеницькою спільно з археологами на чолі з Іоном Винокуром, у межах Старого замку було виявлено залишки не відомих на той час кам'яних стін і веж. Ґрунтовні історико-архітектурні дослідження цих мурованих артефактів — найдавніших оборонних веж і мурів («протозамку») — зумовили перегляд усталеної будівельної історії усієї споруди. У результаті оприлюднення наукових студій Євгенії у публікаціях та доповідях на конференціях 1967–1972 років історія міста була поглиблена до XI — початку XIII століть (домонгольський період). Однак більш ретельне наукове вивчення складу розчинів кам'яної кладки засвідчило суттєву відмінність артефактів «протозамку» від наявних споруд Кам'янця-Подільського та будівель періоду домонгольської Русі.

Вдруге існування давньоруського Кам'янця Євгенією Пламеницькою було підтверджено у 1981 році завдяки відкриттю на території середньовічного Ринку (зараз площа Польський ринок) залишків каркасного дерево-глинобитного житла домонгольської доби, датування яких було підтверджено археологами.

Одночасно з польовими обстеженнями і науковими дослідженнями Євгенія розробляла проекти консервації та реставрації оборонних споруд. Під її керівництвом було виконано обміри всіх будівель замку і створено документацію зі збереження та відновлення оборонних мурів, Руської брами, Різницької, Слюсарської, Кушнірської, Казематної башт та інших об'єктів, а також опрацьовано методiku хронологічної атрибуції споруд за даними комплексних архітектурно-археологічних, історико-архівних та хіміко-петрографічних досліджень, що давала



О. Пламеницька за кульманом, 1980-ті роки.



Покровська церква-замок у с. Сутківці. Фото авторки, 2024.

змогу визначати вік споруд, хронологічно та топографічно віддалених між собою. Реставрація архітектурних об'єктів зазвичай триває десятиліттями, тому її складно чітко поділити на окремі етапи. Загалом же реставраційні «довгобуди» є сумновідомою нормою.

Комплексні наукові розвідки вимагали від дослідниці ерудиції архітектора й археолога. «Дослідником була невтомним, наполегливим, проникливим. Мала тверду чоловічу вдачу, гострий інтелект і надзвичайно чутливу інтуїцію. Ці риси чимало важили в роботі, допомагаючи завжди досягати поставленої мети» [1, с. 118].

Кожна споруда розглядалася Євгенією не осібно, а як частина історичного містобудівного середовища.



Домініканський костел. Акварель О. Пламеницької.



Петропавлівська церква. Акварель О. Пламеницької.

Старе місто оцінювалося як комплексна пам'ятка, гармонійна цілісність якої охоплює розпланування, забудову, візуально-просторові зв'язки між об'єктами. Саме з цієї перспективи далі опрацьовувалася концепція відновлення Старого міста як неподільної урбаністичної цілісності з притаманними саме їй рисами історичного середовища. Безперечно, що у наданні Старому місту статусу Державного історико-архітектурного заповідника (що має площу 121 гектар та нараховує майже 200 пам'яток) у травні 1977 року значну роль відіграла Євгенія Пламеницька. 1998-го, «враховуючи велике значення Кам'янець-Подільського державного історико-архітектурного заповідника у справі збереження особливо цінних об'єктів історії, культури, містобудування та фортифікаційних споруд, унікально поєднаних з навколишнім ландшафтом, а також його роль у відновленні та розвитку національно-культурних традицій українського народу», Указом Президента України заповіднику надано статус національного [8]. Територія заповідника і мальовничий каньйон річки Смотрич як унікальні пам'ятки природи загальнодержавного значення є частиною Національного природного парку «Подільські Товтри».

У творчій сімейній атмосфері, насиченій пошуково-дослідницьким запалом, зростала і формувалася дочка Євгенії — Ольга, яка після закінчення Київського державного художнього інституту стала її найближчою колегою й однодумцею. 1984 року Ольга закінчила аспірантуру Київського НДПІ містобудування і майже три десятиліття (до 2006 року) працювала у Київському науково-дослідному інституті теорії та історії архітектури і містобудування (НДІТІАМ), де з 1990 року очолювала відділ проблем реставрації пам'яток архітектури.

У 1980-х роках Пламеницькі спрямували зусилля на пошуки глибинних джерел урбаністичної й оборонної системи Кам'янця-Подільського. Ольга активно долучилася до розв'язання «династичної» наукової проблеми щодо походження виявлених у 1960-х артефактів «протозамку» та залишків віддалених від нього мурувань, які відрізнялися від наявних споруд Кам'янця-Подільського та будівель періоду домонгольської Русі. Давньоруський період як нижню хронологічну межу поселення на острові було поставлено під сумнів і розгорнуто наукове студіювання «дако-римської» гіпотези. Євгенія й Ольга поступово всебічно досліджували основні компоненти містобудівної системи міста-фортеці: Старий і Новий замки та Замковий міст. Обґрунтуванню нового бачення була присвячена серія спільних наукових публікацій, частина яких була оприлюднена вже по завершенні земного життя Євгенії Михайлівни [3; 5; 6].

Усе подальше життя Ольга Пламеницька подумки зв'язала свої напрацювання та рішення з думкою матері. «Я можу вважати себе щасливою. У мене була Мама, навчитель, колега і друг, завдяки якій я знайшла себе й улюблену справу і яка залишила мені більше, ніж я зможу

подужати за решту мого життя. Хтось сказав: “У науці є два типи вчених: одні пробивають стіни, інші підбирають уламки”. Мама, безперечно, належала до перших. Я вважатиму за щастя і за святий обов’язок зробити друге — дай Боже, щоб мені вистачило сил і часу» [1, с. 127].

Реставраційно-проектному «перу» Ольги Пламеницької належить низка кам’янець-подільських об’єктів: башти (Нова Західна, Денна, Ласька, Комендантська, Лянцкоронська, Чорна, північні оборонні мури, Північна батарея, 2003–2009), келії кляштору францисканців (2007, 2008), Польська брама (Надбрамна башта, Барбакан, 2009) та інші.

Серед реставрацій, здійснених Євгенією й Ольгою Пламеницькими, своєрідною перлиною є Покровська церква-замок у селі Сутківці Ярмолинецького району Хмельницької області. Це унікальна мурована сакральна споруда оборонного типу XIV–XVIII століть, що протистояла набігам татар на Поділля. Її кардинальну реставрацію за проектом Пламеницьких проведено у 2006–2009 роках. Пам’ятці повернуто дах автентичних абрисів, відновлено частково зруйнований бойовий парапет із бійницями-машикулями на другому ярусі та оборонні галереї в інтер’єрі. Нині це діючий храм і музей, який відвідують численні українські й іноземні туристи.

Професійний талант Ольги Пламеницької, як і її матері, відбився і в живописних акварельних етюдах-замальовках пам’яток архітектури.

Фокус другий: опрацювання архітектурно-реставраційних концепцій, програм та проектів. Виняткова історико-архітектурна цінність пам’яток на території Старого замку Кам’янця, технічний стан яких був незадовільним, а деяких об’єктів — аварійним, зумовлювала потребу в комплексній науково обгрунтованій реставрації. У 1963–1969 роках Євгенія здійснювала тривалі натурні дослідження замку, результати яких стали підґрунтям розробленої нею архітектурної концепції реставрації. Цю концепцію було покладено в основу «Генеральної програми консерваційно-реставраційних робіт по пам’ятці архітектури XIII–XVIII ст. ансамблю фортеці у м. Кам’янець-Подільському», затвердженої Держбудом УРСР (1968). Програмою передбачалася наступна послідовність робіт: «консервація об’єктів замку з метою подолання їх аварійного стану; реставрація споруд та відновлення їх архітектурної та містобудівної інтегральності, а також — адаптація для музейної й екскурсійної діяльності» [3, с. 542].

Реалізація визначених завдань розгорнулася у подальший період. Упродовж 1970–1984 років Євгенія Михайлівна очолювала науково-дослідний реставраційний відділ Українського спеціального науково-реставраційного виробничого управління (1980-го реорганізовано в інститут «Укрпроектреставрація»), яким було виконано проекти відновлення 39 споруд Старого міста Кам’янця-Подільського.

«Як властивий реставратор Є. Пламеницька сповідувала єдиний принцип — “не нашкодити”. Її метод полягав



Хрестовоздвиженська церква. Акварель О. Пламеницької.



Благовіщенська церква, фрагмент.

Акварель О. Пламеницької.

у вичерпній науковій аргументації реставраційного вирішення. Перш ніж додати втрачений елемент, вона багато разів перевіряла проектне рішення; провадила метрологічні дослідження, шукала аналоги, робила численні



Ескізний проєкт реставрації Старого і Нового замків, 1999.

ескізи. [...] Порівняно з обсягом дослідницьких робіт суто реставраційні доповнення на пам'ятках Є. Пламеницька зводила до науково обґрунтованого мінімуму. Це засвідчує найвищий рівень професіоналізму. Її реставраційні роботи дорівнюють кращим європейським зразкам» [1, с. 123].

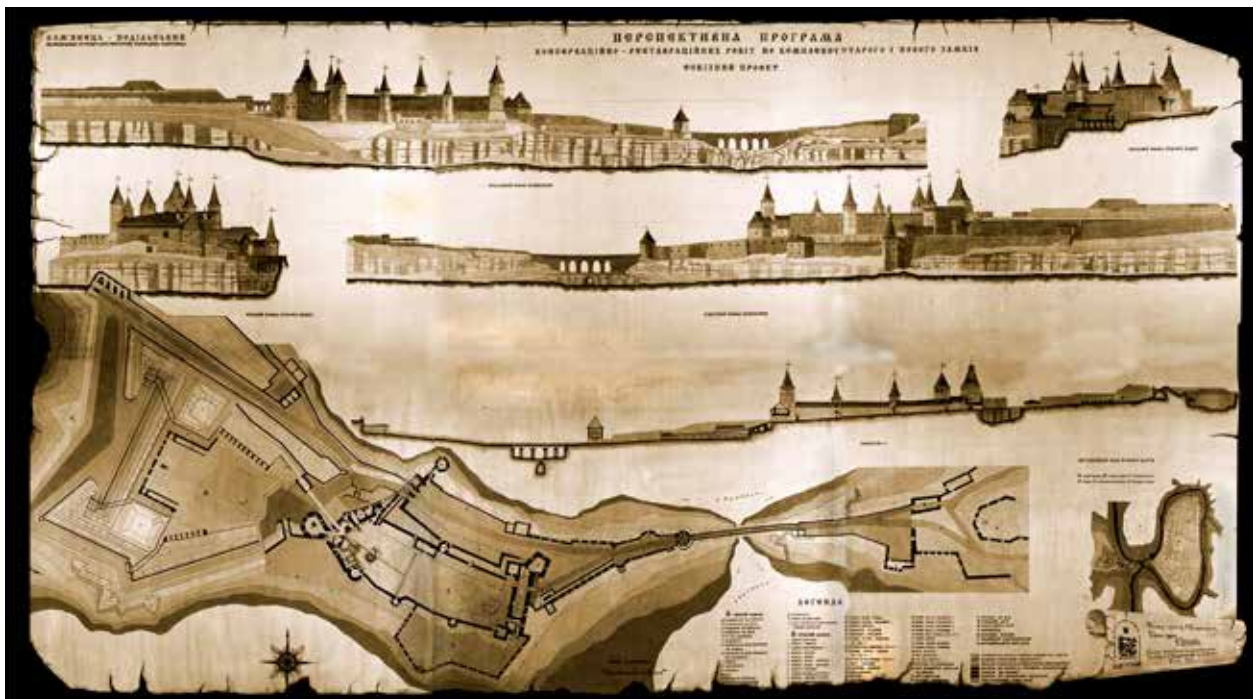
Саме Євгенія Пламеницька поставила питання щодо відновлення мальовничих силуетних характеристик замку,



О. Пламеницька на тлі експозиції проєкту реставрації комплексу Старого і Нового замків, 1999.

які є віддзеркаленням його стилістичного образу. Реалізація опрацьованих нею проєктів дахів на Рожанській, Тенчинській, Лянцкоронській та інших баштах тривала довгі роки, але це дало змогу повернути споруді її гармонійний вигляд.

Після 1984 року через брак коштів наукові дослідження і реставраційна робота на об'єктах комплексу були зупинені. Технічний стан пам'яток значно погіршився. У 1990-х розпочаті матір'ю дослідження й розроблення проєктів реставрації фортифікаційних будівель Кам'янця активно продовжила Ольга Анатоліївна. На той час «Генеральна програма» авторства Євгенії Пламеницької (НДІТІАМ, 1967)



Перспективна програма консерваційно-реставраційних робіт по комплексу Старого і Нового замків та Замкового мосту, 1999.



Дослідження у Кам'янець-Подільському замку.



Замковий міст у панорамі фортеці.

значною мірою втратила актуальність, оскільки її було розроблено тільки для Старого замку, без врахування наявності Нового замку і Замкового мосту. Крім того, у Старому замку було виявлено невідомі споруди, дослідження яких дало змогу встановити нові факти, що значно поглибили знання про історію виникнення міста.

На замовлення дирекції Національного заповідника «Кам'янець» і на засадах нового розуміння наукової цінності історичного комплексу Ольгою Пламеницькою було розроблено «Перспективну програму консерваційно-реставраційних робіт по комплексу Старого і Нового замків та Замкового мосту в Кам'янці-Подільському» (НДІТІАМ, 1999), якою передбачався «археологічний» підхід до кожної пам'ятки, коли реставрації передують ґрунтовні архітектурно-археологічні пошуки.

Ольга розглядала Старий й Новий замки і Замковий міст як контекстуально інтегровану пам'ятку, а не як окремі об'єкти. Нею вперше було опрацьовано концепцію реставрації та план робіт щодо саме Нового замку і Замкового мосту.

В історичному ландшафті Кам'янця-Подільського архітектурний образ комплексу станом на XVI–XVII століття є періодом найбільш виразного розкриття оборонної концепції, тому саме він був покладений в основу методичних засад збереження унікального містобудівного ансамблю. Так у Старому замку передбачалося відновлення силуетів башт і казематів у стилістиці XVI століття як містобудівних акцентів в панорамі. У Новому замку — відтворення його унікальної багаторівневої оборонної системи. Особлива увага приділялася Замковому мосту — аварійному та найскладнішому, з погляду методики реставрації, об'єкту. Акцентувалася необхідність збереження саме середньовічного аркового ядра мосту і демонтажу нашарувань різних століть. Програма, в якій було визначено та черговість проведення робіт протягом 11 років, була затверджена Міністерством культури України та Держбудом України у 2000 році [11].

Упродовж 2000–2010-х у межах «Програми» Ольга Анатоліївна, спираючись як на власні розроблення, так і на напрацювання Євгенії Пламеницької, на високому професійному рівні виконала низку робіт із консервації та реставрації об'єктів Старого замку. При цьому вона неухильно дотримувалася успадкованого від матері принципу «не нашкодити» й архітектурно-археологічного підходу до всіх об'єктів, реставрації яких неодмінно мають передувати ґрунтовні архітектурно-археологічні дослідження.

Проект «Замковий міст». На межі XX–XXI століть міжнародна увага до Кам'янця-Подільського посилилася завдяки включенню його до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО [9]. На різних публічних майданчиках Ольга Пламеницька пристрасно наголошувала, що місто є унікальним прикладом античної оборонної концепції і що «дако-римська» доба (час завоювання Дакії імператором Траяном) стала початковою в його архітектурно-урбаністичному розвитку. Ольга палко обстоювала тезу: кам'янецький міст через річку Смотрич, зведений у перші століття нашої ери, є найстаршим у Центрально-Східній Європі і, ймовірно, зображений на рельєфі Траянової колони в Римі.

Ґрунтовні дослідження Пламеницькими Замкового мосту, до яких були залучені й фахівці з будівництва мостів, інженери, хіміки-технологи, розпочалися ще у 1980 році. Результати були вражаючими: розчини мостових пілонів виявилися ідентичними розчинам дако-римських веж та давнього західного муру Старого замку, що й стало підтвердженням гіпотези. Науковиці встановили й описали етапи розбудови й трансформацій мосту, який первісно, у II–III століттях, мав вигляд віадук з мурованими пілонами та дерев'яними арковими фермами. Наприкінці XIII і впродовж XV–XVI століть вірменські й польські військові будівничі перетворили міст на мурований арковий із парапетами стрільниць та надбрамними баштами на обох кінцях. У XVII столітті міст суцільно обмурували турецькі інженери, й він опинився



О. Пламеницька на архітектурних обмірах.



О. Пламеницька на розкопах у Кам'янець-Подільському замку, 1990-ті роки.

всередині кам'яного «саркофага». Пошкодження останнього впродовж XVIII–XIX століть відновлювалися польськими та російськими інженерами. У XX столітті, під час Другої світової війни, німецькі інженери у 1942 році надбудували міст ще на три метри для проходження військової техніки [3; 9].

Надмірні навантаження призвели до нестійкого стану споруди та до загрози руйнації. Євгенія й Ольга Пламеницькі докладали всіх зусиль, щоб повернути до життя унікальну пам'ятку, звільнити її з-під «саркофага» й відкрити світові красу інженерного мистецтва. Такий загрозливий стан викликав занепокоєння, оскільки внаслідок активних процесів зволоження в товщі мосту відбувалося поступове пошкодження як базової конструкції (віадука), так і «саркофага». Архітектурно-конструктивні обстеження здійснювалися у 1980–1982 роках інститутом «Укрпроектреставрація» (керівник Є. Пламеницька) та Київським автодорожнім інститутом (керівник А. Шкуратовський) і поновлювалися у 1992, 1994 роках.

У 1990-х наукові розвідки Замкового мосту самовіддано продовжила Ольга Пламеницька. Проте у червні 1996-го стався обвал частини скельної основи споруди. Завдяки своєму організаційному таланту науковиця зуміла об'єднати зусилля багатьох фахівців, у тому числі з варшавського Науково-дослідного інституту мостів і доріг, які підтримували гіпотезу щодо римського походження мосту. Зокрема, інженерні аргументи на її користь надав Януш Римша. На підставі спільного концептуального бачення міжнародним науковим колективом, організованим українським фондом «Замковий міст» та польською фундацією «Most» (керівник науково-проектного колективу О. Пламеницька), за фінансової підтримки уряду Польщі впродовж 1997–1998 років було проведено натурні обстеження стану конструкцій і матеріалів Замкового мосту. На цих засадах було розроблено концепцію реставрації споруди і першочергових протиаварійних заходів, схвалених у червні 1998 року Держбудом України [3, с. 554].

Ольга тонко відчувала Замковий міст, рішуче та сміливо спускалася вглиб його нетрів; обстежувала стан конструкцій, відбирала зразки будівельних розчинів з пілонів, арок на різних рівнях; бачила, як вода просочує каміння і як відбуваються руйнівні процеси, в якій напрузі перебувають арки, що несуть значне навантаження. Її надзвичайно хвилював наявний стан нестійкої рівноваги мосту, адже аварія могла статися будь-якої миті і призвести до втрати унікальної пам'ятки, а також — до екологічної катастрофи, завалу річища Смотричу величезним масивом каміння.

Проблема аварійного стану Замкового мосту та шляхи її розв'язання неодноразово обговорювалися на міжнародних конференціях і нарадах за участі уповноважених представників польської й української сторін. Споруда під великим навантаженням і дією води руйнується

зсередини, тому жодні зовнішні «укріплення» не сприяють її зміцненню, а тільки шкодять внутрішній конструкції. У червні 1999 року на українсько-польській нараді реставраторів, істориків архітектури та інженерів-мостобудівників було визнано «за єдино можливий шлях ліквідації аварійного стану унікальної пам'ятки архітектури поетапне розкриття конструкції мосту від пізнього обмуровання й забутоківки» [3, с. 555]. При цьому було зафіксовано причини руйнівних процесів (накопичення поверхневих та ґрунтових вод усередині аварійного «саркофагу») і визнано, що будь-яка реконструкція мосту як транспортної комунікації є несумісною із завданням збереження унікальної пам'ятки архітектурно-інженерного мистецтва національного значення.

Результати проведених робіт стали основою ґрунтовно опрацьованого ескізного проєкту реставрації Замкового мосту (2000), в розробленні якого мала честь брати участь і авторка цієї статті. На базі ескізного було створено робочий проєкт реконструкції (авторський колектив: О. Пламеницька (кер.), Я. Римша, Є. Осадчий, А. Кучерявий, Ю. Стріленко), який передбачав два етапи виконання робіт. Перший — зняття триметрової забутовки, насипаної у 1942 році, що давало змогу звільнити міст від зайвого навантаження, осушити його та відновити пошкоджені арки й парапети. Другий — безпосередня реставрація з розкриттям від обмуровування стародавньої арково-пілонної конструкції та відбудовою мостових башт. Міст як частина пам'ятки національного значення мав залишитися пішохідним з можливістю проїзду малогабаритного спецтранспорту [3, с. 557].

Безпрецедентна міжнародна акція з реставрації унікальної стародавньої пам'ятки архітектурно-інженерного мистецтва перебувала під увагою тодішніх прем'єр-міністрів України та Польщі — Віктора Ющенка та Єжи Бузека. Так, у квітні 2000 року у Варшаві вони зацікавлено обговорювали наукові і практичні проблеми реставрації Замкового мосту з авторами проєкту, відповідно, було досягнуто домовленості щодо його реалізації [10]. Але сталося не так, як гадалося. Польська сторона виконала свої зобов'язання щодо фінансування реставраційних робіт на мосту, українська — ні. Ба більше, опрацьована документація була розглянута Держбудом України лише у квітні 2004-го разом з альтернативним проєктом ліквідації аварійного стану мосту від Інституту «Укрзахідпроектреставрація» (м. Львів). До виконання було схвалено саме останній, оскільки ним передбачалося збереження наявного вигляду мосту й активної транспортної функції. У результаті завершених у 2005 році робіт поверх усіх шарів мосту, нехтуючи його наявним аварійним станом, було розміщено залізобетонну плиту, що стала додатковим навантаженням на цю пам'ятку національного значення. Невдовзі, у вересні 2006 року, «дирекція НІАЗ «Кам'янець» складала акт, в якому технічний стан мосту знову визнала незадовільним, а стан мостових арок — аварійним. Відтак і в наступні роки ремонтні роботи



Прем'єри Є. Бузек і В. Ющенко обговорюють концепцію реставрації Замкового мосту з О. Пламеницькою, 2000.



Ескізний проєкт «Замковий міст», 2000.

продовжували — суцільно обмуровували скельну основу пам'ятки та ін'єктували шви ескарпових мурів, на яких у сезони дощів, як і колись, у різних місцях проступають вологі плями» [3, с. 560].

Тож у 2000-х роках проблема ліквідації аварійного стану мосту залишалася нерозв'язаною і навіть загострилася. Водночас проєкт «Замковий міст», виконаний авторським колективом під керівництвом Ольги Пламеницької, став значним проривом у царині архітектурної реставрації. Це розроблення, навряд чи підвладне перевершенню, має значний потенціал, який із часом



Ескізний проєкт «Замковий міст».

не зменшується. Ба більше, у майбутньому, за сприятливих умов щодо ставлення до Замкового мосту, його можна реалізувати у вигляді фахово зваженої реставрації цієї визначної пам'ятки архітектурно-інженерного мистецтва.

Крім переліченого, до наукових розвідок, програм та досліджень Ольги Пламеницької належить низка важливих праць, серед яких Історико-архітектурні опорні плани і проєкти зон охорони пам'яток культурної спадщини Кам'янець-Подільського (розроблення 1987, 2006, 2010 років), м. Києва, м. Бар (Вінницька область), а також близько 20 проєктів регенерації містобудівних комплексів і реставрації пам'яток архітектури Хмельницької та Волинської областей. На превеликий жаль, частина науково-проєктних робіт так і не була реалізована за браком фінансування в умовах соціально-економічних змін в Україні. З цих же причин припинялися вже розпочаті на пам'ятках реставраційні заходи, перетворюючись на «довгобуди».

Фокус третій: діяльність в управлінських структурах зі збереження культурної спадщини. За радянської доби в Україні працювала централізована система охорони культурної спадщини з плановим державним фінансуванням. Після здобуття незалежності та переходу до ринкових умов стан пам'яткоохоронної галузі з кожним роком погіршувався. Радянська модель не була замінена на іншу, що враховувала б нові реалії та появу нових стейкхолдерів. Багато діячів били на сполох, закликаючи до створення відповідної системи управління культурною спадщиною.

Добре розуміючи, що необхідні принципові зміни, Ольга Пламеницька зайняла активну дієву позицію щодо налагодження виваженого керування культурним надбанням України. У 2006–2007 роках вона очолювала відділи планування й організації реставраційних робіт та науково-методичного забезпечення збереження архітектурної спадщини Міністерства регіонального розвитку і будівництва України (Мінрегіон), сподіваючись «перезавантажити» вітчизняну пам'яткоохоронну систему. Під час роботи у державних органах Ольга брала участь у розробленні проєкту Закону України «Про збереження архітектурної та містобудівної спадщини»,

стала співавторкою ДБН В.3.2–1–2004 «Реставраційні, консерваційні та ремонтні роботи на пам'ятках культурної спадщини».

У 2015–2018 роках Ольга Пламеницька очолювала Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень (з квітня 2017-го — Український державний інститут культурної спадщини) та сформулювала його місію як єдиної в системі Міністерства культури України науково-методичної і науково-проєктної установи щодо охорони нерухомої культурної спадщини. Серед пріоритетних на державному рівні завдань вона зазначала формування й моніторинг Державного реєстру нерухомої культурної спадщини, вдосконалення методології державної охорони пам'яток та нормативно-правової бази, розроблення науково-реставраційної документації тощо [7].

Доля наукової інституції, на яку покладалися великі сподівання, виявилася вельми сумною: «Діяльність зі збереження культурної спадщини перетворилася на банальне “освоєння коштів” тими, хто поділяє “систему цінностей” Мінкульту. До тих, хто її не поділяє, застосовується жорсткий адмінресурс. Так, єдину науково-дослідну пам'яткоохоронну установу системи Мінкульту, Український державний інститут культурної спадщини, [...] керівництво міністерства у 2017 р. блискавично перетворило на “культурно-просвітницький центр”: оклади співробітників було понижено до 3200–4000 грн, наукові програми згорнуто, виробничі площі скорочено, організовано системний тиск на колектив» [12].

Розподіл архітектурної спадщини між двома міністерствами мав фатальні наслідки. «У 2006 році було зруйновано систему охорони і реставрації пам'яток архітектури і містобудування, яка існувала в Мінрегіоні (колишньому Держбуді України) і включала центральні та місцеві органи управління, а також відомчі інституції в галузі дослідження і реставрації пам'яток. Вирішили, що збереженням культурної спадщини (як в Європі) повинно займатися Міністерство культури, якому передали функції центрального органу охорони спадщини. Але реформу не довели до кінця: стару систему в Мінрегіоні ліквідували, нової в Мінкультури не створили. Мінкульт забрав собі управлінські повноваження (дозвільні функції,

функції розподілу фінансових потоків, “переписав” на себе престижні національні історико-культурні заповідники) і вирішив, що того достатньо» [12].

«Професійні інституції з дослідження і збереження пам’яток залишилися в системі Мінрегіону. З цього моменту розпочався крах охорони культурної спадщини: суб’єкти управління і предмет діяльності опинилися поза межами сфери управління Мінкульту. Як результат — підміна Мінкультом фахової діяльності бюрократичними процедурами і популістськими “заходами”, відсутність системної державної політики, що базується на пріоритетних стратегіях та професійних засадах збереження спадщини» [12].

Підсумовуючи у 2019 році загальний критичний стан пам’яткоохоронної галузі в Україні та спираючись на власний досвід роботи в корпусі міністерських діячів, Ольга з глибоким болем констатувала корінь проблеми — брак управлінської культури, визначеної державної політики щодо культурної спадщини як складової національної безпеки, підміну управління наданням Мінкульту адміністративних послуг широкого спектра: «дозволів на розміщення зовнішньої реклами в охоронних зонах пам’яток, на проведення археологічних досліджень, погодження проєктів землеустрою, проєктно-кошторисної документації на реставрацію, історико-архітектурних опорних планів історичних міст, а також погодження проєктів нової забудови, які викликають прavedний гнів» [12].

У контексті виявленої основної проблеми Ольга виокремлює низку похідних, серед яких і застаріла правова база охорони культурної спадщини, яка не враховує принципи економічних змін в Україні, не відповідає запитам на приватно-державне партнерство. Говорячи про брак Державного реєстру пам’яток, науковиця підкреслює, що це — не простий список об’єктів, а засадничий банк даних для управління, фінансування, опрацювання програм і проєктів, моніторингу стану пам’яток тощо. Результатом недосконалої системи управління є вкрай обмежена нормативна база професійної діяльності, в якій предметом нормування є не об’єкт, а самі методики роботи з пам’ятками; руйнація наукових, проєктних і будівельно-реставраційних організацій, рештки яких розосереджені й жевріють по різних відомствах; знищення системи підготовки фахівців-реставраторів.

Аналізуючи перелічені проблеми, Ольга фіксує точку неповернення — повний збій пострадянської пам’яткоохоронної системи. А також наголошує на нагальній потребі перезавантаження системи охорони культурної спадщини, яка має бути наукоємною й високотехнологічною.

За багаторічну пам’яткоохоронну діяльність Ольга Пламеницька вшанована премією в галузі охорони пам’яток архітектури і містобудування ім. І. В. Моргилевського Українського товариства охорони пам’яток історії та культури (1998), Міжнародною премією ім.

професора Яна Захватовича у галузі дослідження і ревалоризації пам’яток Польського національного комітету ICOMOS (2001), а також почесною грамотою Міністерства культури України, подякою київського міського голови, відзнакою «Честь і шана» Кам’янець-Подільської міської ради. Фундаментальна праця «Castrum Camenecensis. Фортеця Кам’янець (пізньоантичний — ранньомодерний час)» (2012) була номінована й відзначена Державною премією України в галузі архітектури.

Висновки. Підсумовуючи розгляд професійного доробку архітектурно-реставраційної династії Пламеницьких, треба підкреслити унікальні вміння її представниць працювати з артефактами, архівними документами та іншими історіографічними джерелами, інтегрувати знання різних фахових дисциплін, надавати їм змісту, встановлювати причинно-наслідкові зв’язки. А потім — вписувати власноруч структуровані факти в історичні контексти різного масштабу.

Євгенія й Ольга Пламеницькі залишили по собі вагомий нові знання про місто Кам’янець-Подільський, отримані в результаті пошуку закономірностей взаємодії природного і людського чинників у контексті еволюції військової (оборонної) архітектури. Ними опрацьовано, обґрунтовано та введено до наукового обігу нову історичну періодизацію урбаністично-фортифікаційного розвитку міста — вісім стадій оборонної системи Кам’янця. У наукових студіях Пламеницькі засвідчили, як протягом багатьох століть ландшафтно-топографічний чинник визначав основні засади його фортифікації, здійснював і далі здійснює значущий вплив на композиційно-видові характеристики Старого міста як пам’ятки архітектури і містобудування. Розглядаючи Кам’янець-Подільський як столицю Поділля — українського лівобережжя Середнього Дністра, що відігравала велику роль в історії Центральної та Східної Європи, дослідниці збагатили знання про цей регіон, на території якого існувала Птолемеєва «Європейська Сарматія», Геродотова «Скіфія» і який був частиною ареалу липицької (I–III століття н. е.) і черняхівської (III–V століття н. е.) культур. Крім того, своїми дослідженнями міста-фортеці крізь призму подібних явищ на європейських обширах вони вписали Кам’янець-Подільський у контекст світової спадщини оборонного мистецтва.

Глибоко і всебічно вивчаючи виявлені ними на території міста артефакти, Євгенія й Ольга Пламеницькі ввели в коло наукових студій північно-східні провінції Римської імперії, зокрема Дакію. Тож будівничими перших фортифікацій на острові в петлі річки Смотрич вважаються романізовані даки, які заснували тут військово-поселення (місто Клепідаву), а також римляни, які на початку II століття під час Траянових війн контролювали Середню Наддніпрянщину. Тим самим Пламеницькі, спираючись на виявлену ними матеріально-довідкову базу, науково обґрунтували відому в історіографії з XVII–XIX століть «дако-римську» версію заснування

Кам'янця-Подільського. Якщо щодо історії Кам'янецької фортеці давньоруського періоду серед дослідників існує консенсус, то гіпотези про її дако-римські першопочатки, як і походження Замкового мосту та міста загалом, деякими істориками та археологами сприймаються неоднозначно.

Отримані наукові знання дослідниці ретельно фіксували й оприлюднювали у численних наукових статтях (понад 200), путівниках і монографіях, серед яких провідні наукові студії: «Кам'янець-Подільський. Державний історико-архітектурний заповідник» (1990), «Християнські святині Кам'янця на Поділлі» (2001), «Кам'янець-Подільський» (2004), «Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі» (2005), «Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець» (2012), «Civitas Camenecensis. Цивільна архітектура Кам'янця-Подільського в урбаністичному контексті» (2024). Наукові публікації їхнього авторства вже стали важливими джерелами для наступних поколінь дослідників.

Значним внеском династії Пламеницьких у розвиток методології і науково-методичних засад вітчизняної школи архітектурної реставрації є суттєве розширення дослідницького інструментарію. Кам'янець-Подільський віддавна є предметом наукових студій значного кола професіоналів: істориків, археологів, архітекторів, фахівців з кастелології (які вивчають замки, їхню історію, архітектуру, оборонні функції та соціальне значення) — з притаманними кожній галузі підходами та інструментами. На прикладі дослідження Кам'янця-Подільського й регіону Поділля Євгенія й Ольга Пламеницькі продемонстрували потенціал структурно-функціонального аналізу збережених у натурі пам'яток й системно-компаративного аналізу комплексу архівних, архітектурно-містобудівних, археологічних, будівельно-технологічних, метрологічних та інших даних — як авторських, так і отриманих іншими дослідниками. У своїй реставраційно-проектній діяльності вони застосовували синтетичний метод реставрації, який для пам'ятки зі значним відсотком втрат за браком необхідних натурних даних допускає застосування аналогій.

Дослідниці розширили межі наявних джерел достовірної інформації щодо часу зведення окремих споруд чи заснування міст, якими вважалися лише писемні документи. Своїми ретельними дослідженнями вони продемонстрували, що археологічні культурні шари (як і матеріальна субстанція будівель та споруд) є найбільш достовірними джерелами, які неможливо підробити. Адаже архітектурна археологія надає можливості встановлювати точне датування, що особливо важливо за браком письмових свідчень. У такому разі вирішальне слово належить саме їй.

Рефлексуючи власний досвід, Ольга Пламеницька солідаризувалася з провідними реставраторами (Є. Михайловським, О. Ополовниковим, Я. Захватовичем, Л. Прибегою та іншими), які розглядають поняття автентичності у більш

широкому значенні, що виходить за межі матеріальної субстанції пам'ятки. Таке розуміння дає змогу застосовувати для відновлення втрачених архітектурних, мистецьких, композиційних якостей комплексів пам'яток як синтетичну реставрацію, так і реставраційну реконструкцію, що зближує реставрацію з регенерацією. Правомірність такого підходу Ольга доводить на прикладі Кам'янця, адже головною метою регенерації міста-фортеці, на її переконання, є утривалення стану його розквіту, збагачення культурного ландшафту та водночас — ефективне використання пам'яток фортифікації у сучасному житті.

Опонуючи усталеному розпливчастому терміну «реставрація», Ольга Пламеницька пропонує власне тлумачення, спираючись на мету, завдання й реальний зміст робіт, визначених результатами глибоких досліджень пам'яток. На її думку, реставрація — це «науково обґрунтовані зміни пам'ятки архітектури, що перебуває у зруйнованому, пошкодженному, деградованому стані з метою відновлення її втрачених розпланувально-просторових, інженерно-конструктивних, архітектурно-стилістичних, художньо-композиційних та функціональних якостей» [3, с. 596]. Саме з цих позицій Євгенією й Ольгою Пламеницькими здійснено розроблення високоякісних проєктів реставрації пам'яток фортифікаційного мистецтва Кам'янця-Подільського. У результаті виконаних за їхніми задумами відновлювальних робіт на об'єктах архітектурної спадщини образ історичного міста значно збагатився.

Аналізуючи час, в який їй довелося жити й працювати, Ольга Пламеницька зазначала, що, «на жаль, залишилося чимало нереалізованих проєктів і незавершених робіт, а час у реставрації завжди працює проти пам'яток. Реставрація у Кам'янці розпочиналася в післявоєнні роки, за інших умов і практично в іншій державі, де було створено своєрідні, а втім, ефективно діючі засади й нормативи охоронно-реставраційної діяльності. Зміни, яких зазнала держава за останні майже чверть століття, відбулися і на стані реставрації, яку напряму заторкнула комерціалізація в її найпримітивнішій версії — коли приймаються короткострокові програми і не враховуються перспективи. Втім, історія свідчить, що у сфері культури часовий вимір ефективності вкладених інтелектуальних і економічних інвестицій тим довший, чим більше переважає інтелектуальна складова» [3, с. 566].

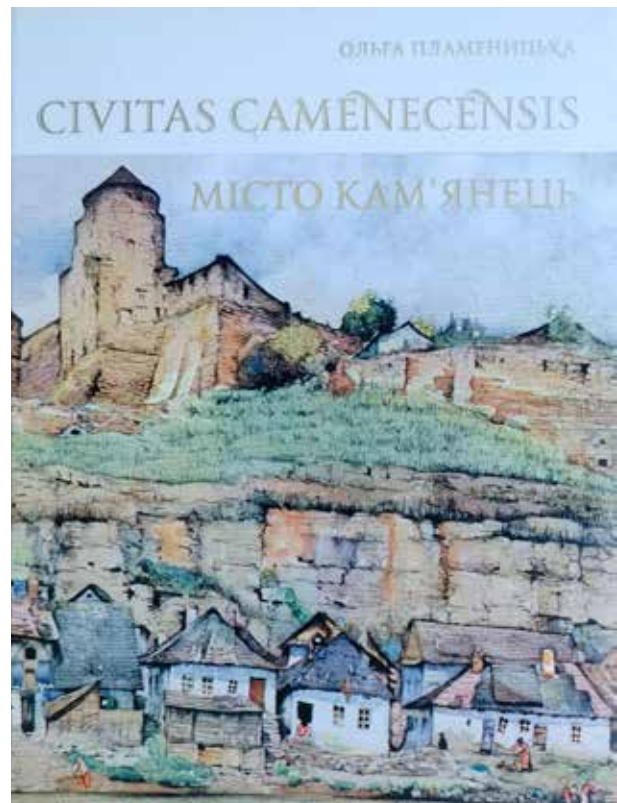
Саме архітектурно-реставраційній династії Пламеницьких старовинний Кам'янець-Подільський завдячує тим, що місто є гордістю його мешканців, натхненням для митців, привабливим і популярним історичним брендом для численних туристів. У 2023 році містяни вшанували пам'ять про самовідданих дослідниць шляхом перейменування однієї з вулиць на честь Євгенії та Ольги Пламеницьких. Висловлюючи подяку громадським активістам та Кам'янець-Подільській міській раді за оперативність у перейменуванні, варто уточнити назву (додати: вул. *архітекторок* Пламеницьких) і встановити інформаційні дощечки з QR-кодами — посиланнями на відомості про них.

Це сприятиме розповсюдженню знань про архітекторок-реставраторок Євгенію та Ольгу Пламеницьких як серед містян, так і численних гостей міста.

Вагомі результати науково-практичної діяльності Євгенії й Ольги Пламеницьких є цінними здобутками української школи реставрації. Саме на 1960-ті — початок 1980-х років, «золотий час» формування її теоретичних засад і фахової термінології, припав злет творчого періоду життя і діяльності Євгенії Пламеницької. За нових соціально-економічних умов в Україні, коли галузь реставрації почала втрачати здобуті позиції, Ольга Пламеницька спиралася на династійний досвід та глибоку наукову ерудицію, зберігаючи та розвиваючи професійні цінності, і на повну силу виконала свою місію архітектора-реставратора. Часом — у ситуаціях загрози для існування історичної спадщини — їй довелося рішуче протистояти особам, наділеним функціями ухвалення рішень.

Євгенія Пламеницька започаткувала розгортання низки наукових розвідок фортифікаційних споруд та цивільних будівель і розроблення реставраційних проєктів у Кам'янці-Подільському, серед яких — відновлення практично знищеної середньовічної житлової забудови Старого міста, оскільки була переконана, що саме відбудова середньовічного житла надасть історичному образу міста гармонійної довершеності.

Ольга гідно продовжила започатковані матір'ю напрями наукових студій і стала провідною вітчизняною дослідницею середньовічної фортифікації, цивільної та сакральної архітектури, містобудування, визнаною на міжнародному рівні. Крім Кам'янця-Подільського, вона обстежила сотні архітектурних пам'яток Хмельницької, Тернопільської, Волинської, Вінницької, Житомирської, Сумської областей, на високому фаховому рівні опрацювала історико-містобудівну документацію для Києва та інших міст і селищ України. Вона виступила науковим керівником та автором понад 40 розроблень — дослідницьких,



Обкладинка останньої книги О. Пламеницької.

методичних та проєктних — у пам'яткоохоронній та реставраційній галузях.

Публікація кандидатської дисертації «Еволюція середньовічного житла Кам'янця-Подільського в урбаністичному контексті» стала останньою книжкою дослідниці — «Civitas Camenecensis», що побачила світ у 2024 році, після відходу авторки у Вічність [4]. Цією темою, переданою у спадок матір'ю, Ольга розпочала торувати власний шлях у науковій царині архітектурної реставрації. Цією темою вона й завершила його...

Література

1. Логвин Н. Реставратор Євгенія Пламеницька // Пам'ятки України. 2000. № 3–4. С. 114–128.
2. Пагор В. Започаткування реставраційних робіт на об'єктах культурної спадщини Кам'янця-Подільського у післявоєнний період (кінець 1940-х — 1950-ті рр.) // Культурна спадщина. 2026. Вип. 1(10). С. 165–169.
3. Пламеницька О. Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець (пізньоантичний — ранньомодерний час). Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О. В., 2012. 672 с.: іл.
4. Пламеницька О. Civitas Camenecensis. Цивільна архітектура Кам'янця-Подільського в урбаністичному контексті. Теорія і практика дослідження та збереження. Кам'янець-Подільський: Абетка, 2024. 432 с.
5. Пламеницька Є., Пламеницька О. Фортесний міст Кам'янця-Подільського: хронологічна і типологічна атрибуція // Архітектурна спадщина України. Київ, 1995. Вип. 2. С. 21–33.
6. Пламеницька Є., Пламеницька О. Кам'янець-Подільський — місто на периферії Римської імперії. Найдавніша урбаністична структура і фортифікації // Пам'ятки України. 1999. № 4. С. 1–80.
7. Пламеницька О. Місія інституту // Культурна спадщина. 2026. Вип. 1(10). С. 9–10.
8. Про надання Кам'янець-Подільському історико-архітектурному заповіднику статусу національного: Указ Президента України від 30.04.1998 № 396/98. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/396/98#Text> (дата звернення 25.07.2025).
9. Кучерук М. Міжнародна конференція ІКОМОСУ. Замість — Львів — Кам'янець-Подільський // Пам'ятки України. 2000. № 3–4. С. 5–6.
10. Реставрація Замкового мосту. Перші результати україно-польської співпраці // Пам'ятки України. 2000. № 3–4. С. 14–15.

11. Пламеницька О. Архитектурна концепція реставрації комплексу Старого і Нового замків у Кам'янці на Поділлі // Пам'ятки України. 2000. № 3–4. С. 11–13.

12. Пламеницька О. Охорона культурної спадщини потребує перезавантаження. URL: <http://nsau.org/2019/08/28/%D0%BE%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%BE%D1%97-%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D0%BF%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B1%D1%83/?fbclid=IwAR2g9vkuxnrmSE2kpjfeG4Ck6pitS7yLJSZqWpPVriQkrHTxpB-ASEQrN8> (дата звернення 21.07.2025)

13. Пламеницька Євгенія Михайлівна. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%B-%C%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%84%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1

%96%D1%8F_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9-%D0%BB%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення 18.07.2025).

14. Тимкович В. Ю. Пламеницька Євгенія Михайлівна // Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-881545> (дата звернення 24.07.2025).

15. Пламеницька Ольга Анатоліївна. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення 18.07.2025).

16. Олійник О. П. Пламеницька Ольга Анатоліївна // Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-881546> (дата звернення 24.07.2025).

References

Kucheruk, M. (2000). Mizhnarodna konferentsiia ICOMOSU. Zamostia—Lviv—Kam'ianets-Podilskiy [International ICOMOS Conference. Zamosc—Lviv—Kamianets-Podilskiy]. *Pamiatky Ukrainy*, 3–4, 5–6 [in Ukrainian].

Logvyn, N. (2000). Restavrator Yevheniia Plamenitska [Restorer Yevheniia Plamenitska]. *Pamiatky Ukrainy*, 3–4, 114–128 [in Ukrainian].

Oliinyk, O. P. (n.d.). Plamenitska Olha Anatoliivna [Plamenitska Olha Anatoliivna]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-881546> [in Ukrainian].

Pagor, V. (2026). Zapochtkuvannia restavratsiinykh robit na ob'iektakh kulturnoi spadshchyny Kam'ianets-Podilskoho u pisliavoiennyi period (kinets' 1940-kh—1950-ti rr.) [Initiation of Restoration Work on Cultural Heritage Sites of Kamianets-Podilskiy in the Postwar Period (late 1940s—1950s)]. *Kulturna spadshchyna*, 1(10), 165–169 [in Ukrainian].

Plamenitska, O. (2000). Arkhytekturna kontseptsiiia restavratsii kompleksu Staroho i Novoho zamkiv u Kam'antsi na Podilli [Architectural Concept of Restoration of the Old and New Castles Complex in Kamianets-Podilskiy]. *Pamiatky Ukrainy*, 3–4, 11–13 [in Ukrainian].

Plamenitska, O. (2026). Misiia institutu [Mission of the Institute]. *Kulturna spadshchyna*, 1(10), 9–10 [in Ukrainian].

Plamenitska, O. (n.d.). Okhorona kulturnoi spadshchyny potrebuie Perezavantazhennia [Cultural Heritage Protection Needs a Reset]. Retrieved from <http://nsau.org/2019/08/28/%D0>

%BE%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%BE%D1%97-%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D0%BF%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B1%D1%83/?fbclid=IwAR2g9vkuxnrmSE2kpjfeG4Ck6pitS7yLJSZqWpPVriQkrHTxpB-ASEQrN8

[in Ukrainian]. Plamenitska, O. (2012). *Castrum Camenecensis. Fortetsia Kamianets (pizn'oiantychnyi—rannomodernyi chas)* [Castrum Camenecensis. Kamianets Fortress (Late Antique—Early Modern Period)]. Kamianets-Podilskiy: FOP System O. V. [in Ukrainian].

Plamenitska, O. (2024). *Civitas Camenecensis. Tsivil'na arkhitektura Kam'ianska-Podilskoho v urbanistychnoho konteksti. Teoriia i praktyka doslidzhennia ta zberezhenia* [Civitas Camenecensis. Civil Architecture of Kamianets-Podilskiy in an Urban Context. Theory and Practice of Research and Preservation]. Kamianets-Podilskiy: Abetka [in Ukrainian].

Plamenitska, Ye., & Plamenitska, O. (1995). Fortechnyi mist Kam'ianska-Podilskoho: khronolohichna i typolohichna atributsiia [Fortress Bridge of Kamianets-Podilskiy: Chronological and Typological Attribution]. *Arkhytekturna spadshchyna Ukrainy*, 2, 21–33 [in Ukrainian].

Plamenitska, Ye., & Plamenitska, O. (1999). Kam'ianets-Podilskiy—misto na peryferii Rymaskoi imperii. Naidavni-sha urbanistychna struktura i fortyfikatsii [Kamianets-Podilskiy—a City on the Periphery of the Roman Empire.

- The Earliest Urban Structure and Fortifications]. *Pamiatky Ukrainy*, 4, 1–80 [in Ukrainian].
- Plamenitska Yevheniia Mykhailivna. (n.d.). [Plamenitska Yevheniia Mykhailivna]. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%84%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 [in Ukrainian].
- Plamenitska Olha Anatoliivna. (n.d.). [Plamenitska Olha Anatoliivna]. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 [in Ukrainian].
- Pro nadannia Kam'ianets-Podilskomu istoryko-arkhitekturnomu zapovidnyku statusu natsionalnoho: Ukaz Prezydenta Ukrainy vid 30.04.1998 № 396/98. (1998). [On Granting Kamianets-Podilskyi Historical and Architectural Reserve National Status: Decree of the President of Ukraine on 30.04.1998 No. 396/98]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/396/98#Text> [in Ukrainian].*
- Restavratsiia Zamkovoho mostu. Pershi rezultaty ukrayino-pol'skoi spivpratsi. (2000). [Restoration of the Castle Bridge. First Results of Ukrainian-Polish Cooperation]. *Pamiatky Ukrainy*, 3–4, 14–15 [in Ukrainian].
- Tymkovych, V. Yu. (n.d.). Plamenitska Yevheniia Mykhailivna [Plamenitska Yevheniia Mykhailivna]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-881545> [in Ukrainian].

Kondel-Perminova N.

The Architectural and Restoration Dynasty of the Plamenytsky Family: Contribution to the Preservation of Ukraine's Cultural Heritage

Abstract. The study of the activities of the dynasty of architect-restorers Yevheniia (1927–1994) and Olha (1956–2022) Plamenytska in the field of preservation of Ukraine's cultural heritage is conducted within the context of the formation of the Ukrainian school of architectural restoration. The analysis is structured around three thematic focuses: examination and scholarly research of architectural monuments; development of architectural restoration projects, programs, and concepts; and work within administrative structures responsible for cultural heritage preservation.

Using the example of research and restoration works carried out by the Plamenytskas on architectural monuments in the city of Kamianets-Podilskyi, the study highlights their unique ability to identify and work with artifacts, archival documents, and other historiographical sources, to integrate knowledge from various professional disciplines, and to construct cause-and-effect relationships. Subsequently, they incorporated the structured facts and connections they identified into historical contexts of different scales. The Plamenytskas introduced into scholarly discourse eight stages of the urban and fortification development of Kamianets's defensive system. They were the first to substantiate the Dacian-Roman origins of the city of Kamianets-Podilskyi. The processes of investigation and development of the restoration concept for the Castle Bridge are also revealed; this bridge is the oldest in Central and Eastern Europe and is likely depicted on the reliefs of Trajan's Column in Rome.

The contribution of the Plamenytska dynasty to the development of the methodology and scientific-methodological foundations of architectural restoration is substantiated. It is proven that they significantly expanded the research toolkit, particularly by demonstrating that archaeological cultural layers (as well as the material substance of structures) are the most reliable sources, as they cannot be falsified. Architectural archaeology enables precise dating, which is especially important in the absence of written sources.

Keywords: restoration, architectural monuments, projects, programs, concepts, city of Kamianets-Podilskyi, cultural heritage preservation.

Стаття надійшла до редакції 31.07.2025

Стаття прийнята до друку 19.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Віктор Щербина Viktor Scherbyna

доктор соціологічних наук, професор,
Київський інститут бізнесу та технологій

DSc in Sociology, Professor, Kyiv Institute
of Business and Technology

e-mail: svn6414@gmail.com | orcid.org/0000-0003-3399-8535

Музей у контексті інституційної трансформації

The Museum in a Situation of Institutional Change

Анотація. Розглянуто проблему перспектив, функціонування та розвитку музею в умовах інституційної зміни. Констатовано, що традиційна функція музею — розрізнення та збереження культурного досвіду — «розмивається», і це становить проблему в нових соціокультурних обставинах. Окреслено подальший розвиток цієї культурної форми на новому етапі — відповідно до викликів, на які не можна відповісти в рамках попередньої парадигми розуміння та інституційної організації музею. Показано, що сучасні проблеми організації музею можуть бути концептуалізовані на основі парадигми культурної багатокладності, яка дозволяє розрізняти типи досвіду, які формують різні відвідувачі залежно від культуротипологічної орієнтації. Виокремлено три типи музейних відносин, що потребують розвитку та унормування відповідних практик у процесі інституційної зміни: «традиційні», «модерні» та «комунікативні». Окреслено і змістовні напрями інституційного наповнення музею — надихання, переконання і зваблення — та запропоновано дослідження перспективи відповідних механізмів, середовищ і типів музейних установ. На основі проєкції авторських соціологічних теоретичних образів суспільства викладено низку бачень перспектив, місця і ролі музею як соціального інституту в умовах інституційної зміни: музей — комунікативний майданчик масової емоційної взаємодії; музей — центр соціальної інтеграції глобальних, локальних та локальних сегментів життєвого середовища; музей — точка опору цифровій дегуманізації; музей — інститут збереження ідентичності та відтворення замкнених суспільних груп. Водночас висловлено припущення щодо потенційної деградації музейних відносин модерного типу та зменшення ролі музею як соціального інституту.

Ключові слова: культурна пам'ять, музей, соціальний інститут, інституційна зміна, культурний уклад, соціологічні образи суспільства.

Постановка проблеми. Під час війни музеї стикаються з серйозними викликами, такими як загроза фізичного знищення, пошкодження будівель та втрата експонатів, евакуація й необхідність збереження колекцій. Крім того, музеї вимушені адаптуватися до нових умов роботи, забезпечуючи безпеку персоналу та відвідувачів, створювати нові експозиції, що відображають сучасні події. Воєнні дії загострили весь спектр труднощів музейної діяльності — тож у науковій і публіцистичній літературі широко обговорюються проблеми трансформацій музею як специфічного важливого соціального інституту, частини загальноєвропейського та загального цивілізаційного культурного простору. Аспекти й перспективи цих змін привертають увагу фахівців різноманітних галузей гуманітарного знання — не лише музеєзнавців, але й філософів, соціологів, культурологів, економістів, правознавців та мистецтвознавців. Така зацікавленість відображає універсальну роль музею в культурі та водночас актуальність завдань, що постають через його оновлення та подальші перспективи розвитку. Дослідники аналізують як зміну місця і ролі музеїв у житті сучасного суспільства, так і перегляд самої музейної парадигми в контексті сучасних соціальних перетворень. Це потребує значно ґрунтовнішого теоретичного узагальнення, ніж те, яке зазвичай пропонує музеологія, що зосереджується

переважно на рівні дослідження процесів еволюції музею та його ролі у суспільстві на різних історичних етапах. Тому проблематика, зумовлена трансформаціями інституційних характеристик музею в контексті інституційної зміни сучасного суспільства, на нашу думку, може бути предметом розгляду у площині теоретичної соціології та культурології з використанням теоретико-методологічних підходів філософії культури, мистецтвознавства й самої музеології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музею як феномену культури, його функціям та ролі приділяли увагу Й. Бенеш, Д. Вайлер, К. Шрайнер, З. Странський, Е. Хюнс, Д. Камерон, І. Ян, В. Хербст, Г. Осборн, І. Корек, К. Поміан, Ю. Ромедер, С. Пірс, А. Вітлін, Е. А. Хупер-Грінхілл, П. ван Менх, Ю. де Варін-Боан, Дж. Льюїс, К. Хадсон, Т. Шола та багато інших дослідників. Проблеми трансформації музею в умовах сучасності розглядалися в роботах Ф. Вайдахера, Ж. Давалона, Я. Долака, А. Девальє, М. Мора, Д. Кепіна, Р. Маньковської, Т. Пантелейчук-Белофастової тощо.

У працях українських та закордонних фахівців викладено низку концептуальних ідей та положень щодо ролі музею як соціального інституту, що регулює соціокультурні процеси та репрезентації культурної пам'яті, орієнтовані на розвиток наукового

музеезнавства. Ця проблематика представлена роботами Дж. Бовена [15], П. Фішера [16], Р. Маньковської [9], О. Кузьмук [7], О. Салати [11], Ф. Вайдахе-ра [1] та інших авторів.

Значні напрацювання присвячено розгляду ролі музеїв у державному будівництві, формуванні національної ідентичності та свідомості. Зокрема, О. Мальченко і Д. Тоїчкін зазначають, що таку роль «було виведено не лише через ідеологічний зміст експонатів, а й через використання об'єктів й експозицій для створення нових звичок й нових моделей поведінки» [8, с. 202].

У корпусі соціологічного знання серед галузевих дисциплін вирізняють музейну соціологію — окремий міждисциплінарний напрям, що вивчає музей як специфічний інститут, розкриваючи його роль у суспільній системі та взаємодію з іншими соціальними інститутами. Аналізуючи вплив музею на культуру та суспільство, дослідники розглядають його як складне соціокультурне утворення, простежують функції, організацію, аудиторію та вплив на різні соціальні групи, а також на характер взаємодії між ними тощо.

Український дослідник В. Карпов використовує поняття «соціологія музейної справи». Так, розглядаючи проблеми дослідження музею як соціального інституту, він пише, що об'єктом пізнання в музейній справі з цього погляду є «саме суспільство як цілісна соціальна реальність, що відбиває його інтереси у сфері культурної спадщини. З цим тісно пов'язані такі явища, як соціальні відносини, соціальні зв'язки, соціальні організації та розвиток і функціонування музеїв, як соціальних інститутів суспільства» [4].

Підкреслюючи соціальну значущість сучасного музею, вітчизняний науковець В. Машталір вбачає його місію у тому, щоб «зробити культурно-історичну спадщину невичерпним джерелом знань і знаряддям суспільного розвитку» [10, с. 1]. Музеезнавець А. Гріффен вважає, що музей є важливим соціальним інститутом соціалізації індивіда [2, с. 60]. На цьому ж акцентує і В. Карпов, на його думку, музей має допомогти людині «визначити свої особистісні та групові координати в багатовимірному соціальному просторі існування і її особисто, і суспільства в цілому» [5, с. 20].

Розглядаючи інституційні риси музею в державотворчому дискурсі, А. Чупрій наголошує, що він має бути одним із ключових чинників формування спільної історичної пам'яті. У цих процесах музей є майданчиком для подолання розбіжностей у тлумаченні ключових історичних подій, що включають різні соціальні, регіональні та етнічні групи. З такого погляду музей є історично зумовленим та багатофункціональним інститутом соціальної пам'яті, за посередництва якого реалізується потреба суспільства «у відборі, зберіганні і репрезентації специфічної групи культурних і природних об'єктів, які усвідомлюються суспільством як цінності, що передаються із покоління в покоління» [12].

Попри існування такої багатосторонньої та різнорівневої системи знань про музей як соціальний інститут, можна констатувати, що дослідження зосереджені переважно на його місці та ролі в системі суспільного життя, зважаючи при тому на припущення про сталість соціальних структур і домінування процесів відтворення та збереження культури. Процесам зміни власне інституційних рис музею не приділяється достатньо уваги, оскільки вони сприймаються як просте розширення вже наявних функцій, як подальший розвиток музею доби Модерну. Такого знання, можливо, і достатньо для забезпечення поточних потреб функціонування і розвитку музею як соціального інституту в умовах сталого та стабільного суспільства. Однак Україна і світ загалом вступили в нову історичну фазу, яка супроводжується глибинними потрясіннями та якісними трансформаціями самих соціальних систем, — у період інституційної зміни [13]. Ця фаза — якісне фундаментальне перетворення самого типу, самих засад формування соціальних інститутів, що охоплює зміни в їхніх структурах і функціях та взаємодію між ними. У такий період принципи організації інституційних засад суспільного життя, які були сформовані ще на початку доби Модерну та які увійшли в кризовий стан наприкінці ХХ ст., відходять у минуле, відкриваючи простір для будівництва нових інституційних засад в умовах переходу до шостого технологічного устрою [3]. При цьому суспільства (як організовані у вигляді інститутів системи) переживають стан соціальної аномії [17], пов'язаний вже не з циклічними, а з системними кризами, виходом з якого вбачається поява соціальних інститутів на нових принципах організації, трансформація культурних інституцій на глобальному, глокальному та локальному рівнях [6].

У цьому контексті постають два парадигмальних бачення майбутнього музею як соціального інституту, у просторі між якими розгортається дискурс про нього. Перший полягає у «розширенні» його функціональних характеристик, доповненні новими якостями. Другий передбачає пошук якісно нового принципу побудови музею, який відповідав би потребам та реаліям тих соціальних потреб та викликів, що тільки почали формуватися на шляху розвитку нових форм соціальної організації в процесі переходу до шостого технологічного устрою. Обидві парадигми пов'язані між собою, друга спирається на першу, а перша знаходить у другій повноту свого розвитку. Однак, якщо не відрізняти ці дві концептуальні платформи, виникають колізії, адже в наш час переглядаються та змінюються роль та функції музею, тому знання про нього потребує оновлення з урахуванням нових соціально-історичних перспектив.

За таких умов необхідним є наукове осмислення тенденцій та перспектив соціально-культурних трансформацій музею, а також визначення основних напрямів його діяльності як активного учасника сучасних культурних, національних і політичних процесів. Проте постає

питання: чи виконує музей свою «історичну роль» — тобто чи забезпечує він «зустріч» відвідувачів із «музами» (історії, мистецтва, науки тощо) та пробуджує ентузіазм чи радше стимулює інші процеси?

Наукова проблема статті — невідповідність між наявним рівнем теоретичного знання про зміст та структуру функціонування музею як соціального інституту та потребою у виробленні знання про специфіку перспектив його діяльності та розвитку в умовах інституційної зміни.

Об'єкт статті — трансформації музею як суспільного інституту в соціально-історичних умовах інституційної зміни.

Предмет — проблеми та концептуальні засади дослідження, зумовлені специфікою інституційної трансформації музею як соціального інституту.

Мета статті — наукове осмислення тенденцій та перспектив музею як соціального інституту, формулювання гіпотез щодо можливих парадигмальних зрушень, які можливі під впливом сучасних чинників соціальних змін.

Виклад основного матеріалу. Музей як соціокультурний та історичний феномен завжди відображав сучасну йому добу у найзначущих смислових формах. Саме це визначало специфіку моделей і типів музейних інституцій, а також підштовхувало дослідників до спроб осмислити їхню сутність та характерні ознаки. Інституційний вимір музейної культури в музеєзнавстві традиційно розглядається крізь призму класифікації: зазвичай орієнтирами є принципи адміністративної власності та профільної класифікації. Відповідно, розрізняють державні, громадські та приватні музеї, а за профілем — історичні, художні, природничі, галузеві, комплексні тощо. Подальший розвиток морфології музейності пов'язаний із розширенням сфер як спеціалізованої, так і повсякденної культури, що поступово перетворюються на простір специфічного інтересу та об'єктивуються у різних соціальних практиках (музеї, колекції, зібрання різного роду та рівня систематизованості). Дослідники наголошують, що в найближчому майбутньому музей зазнає істотних змін як через розширення кола об'єктів, значущих для збереження культурної пам'яті людства, так і під впливом нових характеристик цих об'єктів.

Як соціокультурний інститут музей ґрунтується на специфічному типі відносин — музейних — між окремими особами та групами. Вони передбачають провідну роль музею у збереженні соціокультурної спадщини, контроль із погляду певних інтересів за тим, як формуються, використовуються та зберігаються експонати, а також дію позитивних та негативних санкцій, які регулюють ці відносини. Характерними рисами музею як інституції є визначений, чіткий розподіл функцій, прав та обов'язків. Нарешті, йому притаманні знеособленість та деперсоніфікованість вимог до учасників відносин: адміністраторів, науковців, персоналу та відвідувачів.

Суттєвою ознакою музею доби Модерну є чіткий розподіл праці та високий рівень професіоналізації за різними напрямками. Експозицією, науковим дослідженням, маркетингом, фондами, реставрацією, просвітництвом в ідеалі займаються окремі фахівці. Музей — формальна установа з власними культурними символами, ціннісно-нормативним каноном поведінки, власним бюджетуванням. У суспільстві він виконує певні функції, до яких традиційно зараховують документування, освіту, виховання, рекреаційну та комунікаційну функції, які тісно корелюють із соціокультурною практикою. З часом ці функції переглядаються та доповнюються: у ХХ ст. музей опанував майже увесь спектр суспільних відносин, тоді як на ранніх етапах свого історичного становлення він взагалі не вважався місцем для подібних завдань. Кожна нова історична інституційна зміна суспільства веде й до переосмислення поняття музею.

Під впливом цифровізації сучасне суспільство стає безпрецедентно динамічним, віртуалізується, а життя набуває рис гри в єдиний синкретичний, недиференційованій соціальній реальності, де поступово зливаються всі сторони життя. Це робить практично неможливим визначення довгострокових пріоритетів, адже люди здебільшого керуються логікою бажаних наслідків, а не обставин і мети; їхня поведінка визначається радше внутрішнім змістом тих чи інших дій, ніж їхньою утилітарною корисністю. Водночас людина втрачає контроль над більшістю значущих соціальних процесів. Музей — інститут, що відокремлює «сакральне» від «профанного» у повсякденному просторі буття [18], розрізняючи відповідно до актуальних суспільних цінностей та норм серед проявів культури ті, що мають або не мають значення. Перші прирікаються на збереження, другі — на забуття. Проте ситуація аномії, яка супроводжує перехід від попереднього типу інституційної побудови суспільства до нового, робить таке розділення проблематичним, адже відомі цінності та норми не мають інституційного забезпечення, а нові ще історично не вироблені. Що є або може виявитись «сакральним» чи «профаним» у новій реальності, визначити складно, тому музей намагається нічого не залишити поза увагою. Це призводить до радикалізації вимог щодо збереження вже відомих форм, які давали результат у минулому, і лише посилює аномію. Функція розрізнення та збереження культурного досвіду «розмивається», і це стає проблемою музею в ситуації інституційної зміни. Водночас музей як цивілізаційне надбання людства трансформується, шукаючи відповіді на нові соціальні виклики, які неможливо подолати в рамках попередньої парадигми розуміння та практичної його організації.

Однією з ознак цих змін є розвиток практик, пов'язаних із центральним феноменом ілюзорно-афективної структури сучасної культури в її метамодерному розумінні — імерсивністю, тобто тілесно-тактильним

зануренням у середовище, що безпосередньо сприймається людиною [19]. Імерсивність розглядається як набір прийомів естетичного впливу на глядача, які дають йому змогу включитися в мультимедійний або трансмедійний простір. У музейному контексті це виявляється, зокрема, у віртуалізації експозицій, коли завдяки використанню електронного відтворення відомих картин створюється ілюзія «занурення», а сам традиційний шедевр живопису стає «порталом» до перенесення свідомості у нематеріальну реальність. Таке середовище хоч сенсорно і нагадує матеріальне, може бути різним чином ідентифіковане та прочитане залежно від індивідуального досвіду відвідувача. Тому на перший план виходить проблема організації простору відповідно до внутрішніх усвідомлених потреб самого суб'єкта сприйняття, категоріальної побудови його сприйняття з усіма доступними і можливими станами, в межах яких його свідомість може, говорячи мовою метамодерну [20], «осцилювати». У свідомості людини імерсивність формується в процесі взаємодії зі складними технологічними системами — передусім із комп'ютерними системами віртуальної реальності, яка наділена власними просторово-часовими (тут-і-зараз) характеристиками, власною логікою сприйняття. Однак це середовище водночас породжує індивідуальні фантазми, зрозумілі лише самій людині та відповідні тому, до чого вона прагне. Ця проблема може бути концептуалізованою, наприклад, на основі використання парадигми культурної багатоукладності, що дає змогу класифікувати досвід різних відвідувачів за їхньою культуротипологічною орієнтацією та простежувати, який саме тип ентузіазму при цьому виникає.

Традиційний уклад: музей є місцем зустрічі з надреальністю, що визначає людське буття — традицією, історією, представленими у вигляді певним чином організованого тексту. Відвідувач, орієнтований на цей уклад, прагне ентузіазму від пафосного спостереження виявлення вищих сил у їхній внутрішній цілісності та захоплення своїм місцем у світі, затвердження «принципу піднесення» у взаємодії з артефактом.

Модерний уклад: музей провадить контакт відповідного відвідувача з онтологією сучасного соціального життя — матеріальними, соціальними, духовними інструментами та можливостями минулих часів, що подані у логіці їхнього розвитку та представлені у вигляді організованого гіпертексту, включеного в систему актуальних соціальних процесів та зв'язків. Відвідувач прагне зустрічі з логосом та затвердження «принципу реальності».

Комунікативний уклад: музей — простір зустрічі відвідувача із самим собою, власними можливими переживаннями світу, що надаються імерсивним середовищем. Імерсивність тут є найбільш послідовною реалізацією тих культурних форм, які були «залишковими» на попередніх етапах розвитку музею; їхнє впровадження постає завершенням його розвитку як інституту доби модерну. Відвідувач такої типологічної орієнтації прагне зустрічі з еросом та затвердження «принципу задоволення».

Відповідно, можна виокремити три провідні модулі взаємодії зі свідомістю людини в музеї: надихання (одкровення), переконання усвідомлення (зацікавлення) і зваблення (захоплення). У процесі конструювання музею як нового соціального інституту мають постати і три типи музейного топосу — окремі музейні середовища зі своїми просторово-часовими характеристиками.

Проблематику, пов'язану з інституційними рисами, насамперед місцем і роллю серед інших інституційних утворень у нову історичну добу, можна проаналізувати і крізь призму теоретичних образів суспільства [14]. Вони формуються в рамках базових соціологічних метафор, на основі яких відбувається концептуалізація уявлень щодо практичних процесів життя суспільств та, відповідно, уявлення про функції та побудову соціальних інститутів — у тому числі музею.

По-перше, це «ризомне» або «поліцентричне» суспільство, в основі якого перехід від індустріальних технологій до постіндустріального виробництва на основі нано- та біотехнологій. Великі індустріальні агломерації зникають, натомість формується розгалужена мережа малих центрів, які виконують функцію міста — насамперед у сфері надання послуг. Процес децентралізації виявляється через деагломерацію — розукрупнення промисловості завдяки використанню «чистих технологій» та зосередженню її у невеликих центрах. Ці трансформації передбачають поглиблене співробітництво між виробництвом, університетськими дослідженнями і місцевою адміністрацією.

Відповідно, інституційна роль музею значно зростає, адже він стає необхідним майданчиком культурної та інформаційної інтеграції різних індивідуалізованих агентів соціальної взаємодії — навіть більшою мірою, ніж в індустріальну добу.

По-друге, це образ «суспільства глобальної диференційованості», близький до ідеї відомого дослідника Маршалла Маклюєна про «глобальне село». Цифровізація формує середовище з контрадикторними характеристиками: з одного боку — це децентралізація та розосередження, а з іншого — щільна комунікація та солідарність. Це «село», що позбулося свого «ідіотизму» і стало відкритим для комунікаційних впливів планетарного рівня. Водночас воно характеризується приватністю, інтимністю та солідарністю. Завдяки телекомунікації виникає новий тип солідаристських зв'язків, що спирається на можливість безпосереднього сприйняття подій за принципом «увесь світ у твоєму домі». Роль медіа, безумовно, стає критичною, оскільки їхня організація надає можливість сприймати реальність: спочатку медіаповідомлення є лише фрагментом загальної картини соціальності, але згодом заміщають її, стаючи основою інтерпретації соціальних взаємодій як окремими індивідами, так і групами. Це — механічна солідарність, і люди мають бути готовими до критичного переосмислення

інформації, яку вони отримують, оскільки виникає реальна небезпека соціального конформізму.

Такий образ суспільства дає нам уявлення про музей як універсальну медіаінституцію, функціональна роль якої полягає у створенні можливостей збереження солідарності через розвиток критичного мислення та формату «увесь світ у твоєму житті».

По-третє, це образ «суспільства глобальної диференційованості», чия сутність полягає у перемозі техніки, яка із засобу перетворилася на самоціль, а її значущість набула тотального та неконтрольованого характеру. Наслідки цього величезні, вони змінюють сферу праці, класової структури, сім'ї, виховання і можуть стати катастрофічними для людства.

Відповідно, музей у такому суспільстві постає як інституція утримання культурного простору, де має відтворюватись своєрідність саме людського буття в технологізованому середовищі. Він зберігає та розкриває гуманітарну складову суспільного життя, завдяки цифровізації набуваючи форми індивідуалізованого культурного простору.

По-четверте, це образ «суспільства спонтанної експресивності», який передбачає створення єдиного мультимедійного середовища — це дасть змогу новим генераціям безпосередньо масово спілкуватися у чуттєвій формі, обличчям до обличчя.

Масові спільноти — «множини» — існують не як абстрактні понятійні конструкти, а у наочно-чуттєвих практиках взаємодії. Це соціальність як своєрідний супротив неоліберальній глобалізації на основі використання «смайликів», «емодзі» та інших знакових інструментів візуальної культури.

Музей як інститут у цьому випадку орієнтований на відтворення феноменів групової потокової культури, адже груповими, інтерсуб'єктивними стають мислення, творчість, відчуття.

По-п'яте, антиутопічний образ, який можна назвати «суспільством-мурашником». Такий тип соціуму характеризується надто високим рівнем урбанізації і демографічним вибухом. Це постурбаністичне суспільство, у якому відсутні міста з концентричною структурою, що колись робила їх комунією, спільнотою.

Разом із подоланням відмінностей між містом і селом зникають також процеси економічного обміну між ними. Сільські райони більше не забезпечують відтворення міст, міські субструктури (транспортна, енергетична, продовольча) занепадають, відповідно підвищується їхня вартість.

Посилюється відчуття самотності і покинутості, що веде до зростання клаустрофобії, злочинності, агресивності. Деколонізація трансформує міжнародні економічні відносини, руйнує відносний баланс між колишніми метрополіями та колоніями. Традиційні сільськогосподарські культури занепадають, наслідком чого стають кризи та голод. Суспільство розпадається на окремі

племена, всередині яких формуються локальні форми солідарності, обміну, взаємодопомоги. Це «спільність смаків» і території.

Музей як інститут занепадає та деградує, музейність знаходить вияв у практиках приватного колекціонування. Рациональне мислення у суспільній комунікації поступається міфологічному, тому музей набуває інституційних рис «храму» з архаїчними за формою культовими практиками використання артефактів.

По-шосте, образ «суспільства інформативної корпоративності» постає як двочленна структура — пласка піраміда з вузькою відсіченою вершиною та широким фундаментом. «Вершину» його становлять «династичні» групи «світової еліти», доступ до яких практично закритий для інших. Вони взаємопов'язані, але водночас розділені культурними засобами самовідтворення, тож не мають реальної влади над «фундаментом» такого суспільства. Це відносно маленькі групи або конгломерати, технічно дуже «просунуті», яким доводиться «плавати» у недиференційованому ворожому соціальному середовищі, вони замкнені як середньовічні монастирі. У таких умовах виникають неопатрімоніальні форми відносин («нове Середньовіччя»), проте і далі функціонують старі цінності, які вже нічому не навчають та втрачають функціональний зв'язок із технологіями. Високий рівень розвитку техніки може породити в рамках корпоративного суспільства такі типи організаційних і політичних зв'язків, які приведуть до побудови мультивалентного, багатомірного суспільства — водночас децентралізованого та інтегрованого, а завдяки технології — гомогенного. Це суспільство має загальну культурну орієнтацію, однак є не конформістським, а таким, у якому природна соціальність індивіда розкривається та найбільш різноманітно реалізується. Для раціоналізації такої складної та багатомірної структури з'являються нові засоби, одним із яких може стати і музей. Як інститут він буде диференціювати образ реальності кожного прошарку, замикаючи його на собі, перестане бути явищем публічного простору, а його основною функцією стає збереження культурних засад елітарних груп для їхньої консолідації. Такий музей за формою нагадує приватні колекції часів Відродження, а його артефакти залишаються недоступними та незрозумілими тим, хто не причетний до того або іншого «просунутого конгломерату».

По-сьоме, можна виділити образ суспільства «тотальної завершеності», в якому добіг кінця процес відчуження від людей як результату їхньої праці, так і здібності впливати на власну долю. Панівний у соціальних зв'язках штучний інтелект створює алгоритм, при якому система тотального суспільного контролю циклічно відтворюється день у день без «проломів» та без надії на внутрішні дефекти, які могли б дати шанс на звільнення.

Буття в таких умовах характеризується скасуванням духовної волі, що ґрунтується на протиставленні

внутрішнього світу людини навколишньому, та зникненням принципу вірогідності і категорії норми. Тут уперше за час існування людини як розумної істоти втрачається не тільки протиріччя, але навіть виразне розходження між внутрішнім світом суб'єкта і навколишнім його об'єктивним буттям, постає новий технологічний синкретизм, стирається межа між живою свідомістю і штучним інтелектом, унаслідок чого основна маса людей перетворюється на продовження автоматизованого світу символічного споживання. Нечисленна соціальна еліта за допомогою високотехнологічних засобів контролює практично все населення планети, розподілене за штучними ознаками у віртуальні спільноти, що живуть у культурі постійної реінтерпретації. Музей тут непотрібний, оскільки як інституція збереження та трансляції культурного досвіду може бути лише осередком супротиву, створення онтологічної оптики, яка принципово суперечить природі симулятивного простору.

Висновки. Теоретичний розгляд процесу трансформації музею як соціального інституту в умовах інституційної зміни на основі культурологічної концепції культурних укладів та соціологічних образів інформаційного суспільства має евристичний потенціал та дає змогу сформулювати такі припущення:

- музей як соціальний інститут у процесі інституційної зміни якісно трансформується на основі цифровізації, віртуалізації та імерсивності, що актуалізує проблему нового розуміння його ролі в суспільстві, оновлення засад його функціонування відповідно до характеру суб'єктності відвідувача та інших агентів соціальної взаємодії, їхніх нових ролей та місця в музейних відносинах;

- у перспективі трансформацій можна вирізнити три типи музейних відносин, що потребуватимуть розвитку та унормування відповідних практик у процесі інституційної зміни: «традиційні» «модерні» та «комунікативні»; відповідно до кожного з них музей як соціальний інститут має надавати можливість взаємодії з культурними артефактами в різних сенсоутворюючих парадигмах: пафосу, логосу та еросу, утворюючи відповідні типи ентузіазму: піднесене служіння вищому благу, захоплене конструювання нової реальності та насолода самовираженням у грі;
- можна припустити, що під впливом соціальної аномії у музейних відносинах відповідно до трьох культурних укладів актуалізуються три принципи соціальної взаємодії: надихання, переконання і зваблення; тому музей у процесі розвитку має орієнтуватися на три механізми, середовища, типи музейних установ;
- у перспективі проєкції образів суспільства, що формується, на проблематику соціокультурної ролі музею, можна окреслити низку можливих моделей його функціонування: музей — комунікативний майданчик масової емоційної взаємодії; музей — центр соціальної інтеграції глобальних, глокальних та локальних сегментів життєвого середовища; музей — точка опору цифровій дегуманізації; музей — інститут збереження ідентичності та відтворення замкнених суспільних груп;
- у процесі розвитку неопатрімоніальних відносин у суспільствах доби «нового Середньовіччя» можна припустити перспективу деградації музейних відносин модерного типу та зменшення ролі музею як соціального інституту.

Література

1. Вайдакер Ф. Загальна музеологія: Посібник / перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич. Львів: Літопис, 2005. С. 180–188.
2. Гріффен Л. Музейний експонат і музейна експозиція // Український технічний музей: історія, досвід, перспективи: Матер. 9-ї Всеукр. наук.-практ. конф. (30–31 трав. 2013 р., м. Севастополь): відп. ред. Л. О. Гріффен: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK; Нац. військ.-істор. муз. України; Ас-ція праців. музеїв тех. профілю; Акад. інж. наук України. Київ, 2013. С. 60.
3. Гришук А. М. Необхідність зміни технологічного укладу на основі драйверів економічного зростання // Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Економіка і управління. 2020. Том 31 (70), № 2. С. 81–88. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=UZTNU_econ_2020_31%2870%29_2%281%29__16 (дата звернення: 30.06.2025). doi: <https://doi.org/10.32838/2523-4803/70-2-14>
4. Карпов В. Соціологія музейної справи. Теоретико-методологічні підходи. URL: https://www.academia.edu/32937957/%D0%A1%D0%9E%D0%A6%D0%86%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%86%D0%AF_%D0%9C%D0%A3%D0%97%D0%95%D0%99%D0%9D%D0%9E%D0%87_%D0%A1%D0%9F%D0%A0%D0%90%D0%92%D0%98_%D0%A2%D0%95%D0%9E%D0%A0%D0%95%D0%A2%D0%98%D0%9A%D0%9E_%D0%9C%D0%95%D0%A2%D0%9E%D0%94%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%86%D0%A7%D0%9D%D0%86_%D0%9F%D0%86%D0%94%D0%A5%D0%9E%D0%94%D0%98_docx (дата звернення: 30.06.2025).
5. Карпов В. Музейна справа у Збройних силах України (1996–2006). Київ: 2007. 96 с.
6. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України: монографія. Київ: НАКККиМ, 2014. 293 с.
7. Кузьмук О. Роль музеїв у культурному та соціально-економічному розвитку країни: зарубіжний досвід. Аналітична записка. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/rol-muzeiv-u-kulturnomu-ta-socialno-ekonomichnomu-rozvitku> (дата звернення: 11.08.2025).
8. Мальченко О., Тоїчкін Д. Віртуальний музей української історичної зброї XV–XVIII ст. // Історія давньої зброї. Збірник наукових

праць. Київ: Інститут історії України НАНУ, 2020. С. 197–223 URL: https://zbroye-znav-cloud.s3.eu-central-1.amazonaws.com/Books/Zbroeznav/_STATTI-Zbroe/Toichkin/09A_Zbirn-Toi-197-223.pdf (дата звернення: 10.08.2025).

9. Маньковська Р. Музеологія як наукова галузь: сучасний дискурс та проблема теоретичного інтегрування // Краєзнавство. 2009. № 3–4. С. 136–144.

10. Машталір В. Військово-історичні споруди XIX–XX століть як об'єкти культурної спадщини: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 26.00.05. Київ: Центр пам'яткознавства Національної академії наук України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. 2014. 20 с.

11. Салата О. О. Основи музеєзнавства. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2015. 164 с.

12. Чупрій Л. В. Стан та проблеми розвитку музейної сфери в умовах сучасних викликів. URL: <http://museum-ukraine.org.ua/?p=3010> (дата звернення: 11.08.2025).

13. Щербина В. Інституційна зміна та війна // Проблеми розвитку соціологічної теорії. Війна, насильство та суспільні порядки: Матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції

«Проблеми розвитку соціологічної теорії» 16–17 грудня 2022 року. Київ, 2023. С. 56–62.

14. Щербина В. М. Формування діалогу культур в умовах суспільств початку XXI ст. // Культурологічна думка. 2011. № 4. С. 13–18. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD4_Shcherbyna.pdf (дата звернення: 10.08.2025).

15. Bowen J. The virtual museum. *Museum International*, 2000. P. 4–8.

16. Fisher P. Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums. New York, 1991. 26 p.

17. Merton R. K. Social Structure and Anomie // *American Sociological Review*. 1938. Nr 3 (5). P. 672–682. DOI: 10.2307/2084686

18. Sacred and Profane. *New Dictionary of the History of Ideas*. URL: https://cdn.preterhuman.net/texts/history/Gale-New_Dictionary_of_The_History_of_Ideas/New%20Dictionary%20Of%20The%20History%20Of%20Ideas%20Vol%202.pdf (access date: 12.08.2025).

19. Immersive. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/immersive> (access date: 10.08.2025).

20. Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). Lanham: Rowman & Littlefield, 2019. 260 p.

References

Bowen, J. (2000). The virtual museum. *Museum International*, 4–8.

Chuprii, L. V. (n.d.). *Stan ta problemy rozvytku muzeinoi sfery v umovakh suchasnykh vyklykiv* [The state and problems of development of the museum sphere under contemporary challenges]. Retrieved from <http://museum-ukraine.org.ua/?p=3010> [in Ukrainian].

Fisher, P. (1991). *Making and effacing art: Modern American art in a culture of museums*. New York.

Hryffen, L. (2013). Muzeinyi eksponat i muzeina ekspozytsiia [Museum exhibit and museum exposition]. In *Ukrainskyi tekhnichnyi muzey: istoriia, dosvid, perspektyvy: Mater. 9-i Vseukr. nauk.-prakt. konf. (30–31 trav. 2013, m. Sevastopol)* [Ukrainian Technical Museum: History, Experience, Perspectives: Proc. 9th All-Ukrainian Sci.-Prac. Conf. (May 30–31, 2013, Sevastopol)]. Kyiv: Tsentripamiatkoznavstva NAN Ukrainy i UTOPIK [in Ukrainian].

Hryshchuk, A. M. (2020). Neobkhdnist zminy tekhnolohichnoho ukkladu na osnovi draiveriv ekonomichnoho zrostantia [The need to change the technological paradigm based on economic growth drivers]. In *Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Serii: Ekonomika i upravlinnia* [Scientific Notes of V.I. Vernadsky Taurida National University. Series: Economics and Management], 31(70), 2, 81–88. Retrieved from http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S-

21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=UZTNU_econ_2020_31%2870%29_2%281%29_16. DOI: 10.32838/2523-4803/70-2-14 [in Ukrainian].

Immersive. (n.d.). Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/immersive>.

Karpov, V. (2007). *Muzeina sprava u Zbroinykh sylakh Ukrainy (1996–2006)* [Museum studies in the Armed Forces of Ukraine (1996–2006)]. Kyiv [in Ukrainian].

Karpov, V. (n.d.). *Sotsiologiia muzeinoi spravy: Teoretyko-metodolohichni pidkhody* [Sociology of museum studies: Theoretical and methodological approaches]. Retrieved from https://www.academia.edu/32937957/%D0%A1%D0%9E%D0%A6%D0%86%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%86%D0%AF_%D0%9C%D0%A3%D0%97%D0%95%D0%99%D0%9D%D0%9E%D0%86_%D0%A1%D0%9F%D0%A0%D0%90%D0%92%D0%98_%D0%A2%D0%95%D0%9E%D0%A0%D0%95%D0%A2%D0%98%D0%9A%D0%9E_%D0%9C%D0%95%D0%A2%D0%9E%D0%94%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%86%D0%A7%D0%9D%D0%86_%D0%9F%D0%86%D0%94%D0%A5%D0%9E%D0%94%D0%98_.docx [in Ukrainian].

Kopievska, O. (2014). *Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy* [Transformational processes in the culture of contemporary Ukraine]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

- Kuzmuk, O. (n.d.). *Rol muzeiv u kulturnomu ta sotsialno-ekonomichnomu rozvytku krainy: zarubizhnyi dosvid* [The role of museums in cultural and socio-economic development: Foreign experience]. Retrieved from <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/rol-muzeiv-u-kulturnomu-ta-socialno-ekonomichnomu-rozvitku> [in Ukrainian].
- Malchenko, O., & Toichkin, D. (2020). Virtualnyi muzei ukrainskoi istorichnoi zbroi XV–XVIII st. [Virtual museum of Ukrainian historical weapons XV–XVIII c.] In *Istoriia davnioi zbroi: Zbirnyk naukovykh prats* [History of Ancient Weapons: Collection of Academic Papers]. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NANU. Retrieved from https://zbroeznav-cloud.s3.eu-central-1.amazonaws.com/Books/Zbroeznav/_STATTI-Zbroe/Toichkin/09A_Zbirn-Toi-197-223.pdf [in Ukrainian].
- Mankovska, R. (2009). Muzeolohiya yak naukova haluz: suchasnyi dyskurs ta problema teoretychnoho intehtuvannia [Museology as an academic field: Contemporary discourse and the problem of theoretical integration]. *Kraieznavstvo*, 3–4, 136–144 [in Ukrainian].
- Mashtalir, V. (2014). *Viiskovo-istorychni sporudy XIX–XX stolitt yak obiekty kulturnoi spadshchyny* [Military-historical structures of the XIX–XX centuries as objects of cultural heritage] (Abstract of PhD dissertation in history: 26.00.05). Kyiv: Tsentr pamiatkoznavstva NANU i UTOPIK [in Ukrainian].
- Merton, R. K. (1938). Social structure and anomie. *American Sociological Review*, 3(5), 672–682. DOI: 10.2307/2084686
- Sacred and Profane. (n.d.). *New Dictionary of the History of Ideas*. Retrieved from https://cdn.preterhuman.net/texts/history/Gale-New_Dictionary_of_The_History_of_Ideas/New%20Dictionary%20Of%20The%20History%20Of%20Ideas%20Vol%202.pdf
- Salata, O. O. (2015). *Osnovy muzeieznnavstva* [Fundamentals of museology]. Vinnytsia: “Nilan-LTD” [in Ukrainian].
- Shcherbyna, V. (2023). Instytutsiina zmina ta viina [Institutional change and war]. In *Problemy rozvytku sotsiologichnoi teorii. Viina, nasyilstvo ta suspilni poriadky: Materialy XIX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Problems of Development of Sociological Theory. War, Violence and Social Orders: Proc. XIX Int. Sci.-Prac. Conf.] (pp. 56–62) [in Ukrainian].
- Shcherbyna, V. M. (2011). Formuvannia dialohu kultur v umovakh suspilstv pochatku XXI st. [Formation of cultural dialogue in early 21st century societies]. *Kulturologichna dumka*, 4, 13–18. Retrieved from https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD4_Shcherbyna.pdf [in Ukrainian].
- Vaidhakher, F. (2005). *Zahalna muzeolohiya: Posibnyk* [General museology: A textbook]. Lviv: Litopys (pp. 180–188) [in Ukrainian].
- Van den Akker, R., Gibbons, A., & Vermeulen, T. (Eds.). (2019). *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Scherbyna V.

The Museum in a Situation of Institutional Change

Abstract. The article examines the prospects, functioning, and development of the museum in the context of institutional change. It argues that the museum's traditional function of distinguishing and preserving cultural experience is gradually “eroding,” which becomes a key challenge for the institution under conditions of institutional transformation. The author maintains that the museum is entering a new stage of development that corresponds to emerging social challenges—challenges that cannot be addressed within the previous paradigm of understanding or the earlier model of institutional organization. The article shows that the problem of organizing a museum in the contemporary sociocultural situation can be conceptualized through the paradigm of cultural multiplicity, which enables an understanding of how different groups of visitors form different types of cultural experience depending on their orientation. The author identifies three types of museum relations that require the development and normalization of appropriate practices during institutional change: “traditional,” “modern,” and “communicative.” The article further distinguishes three substantive dimensions of the museum's institutional content—inspiration, persuasion, and seduction—and proposes exploring the potential mechanisms, environments, and institutional models associated with each. Based on the author's sociological projection of theoretical models of society, several possible visions of the museum's future as a social institution are outlined: the museum as a communicative platform for mass emotional interaction; the museum as a center of social integration across global, glocal, and local segments of the living environment; the museum as a site of resistance to digital dehumanization; and the museum as an institution for preserving identity and reproducing closed social groups. The author also suggests the possibility of a decline in “modern-type” museum relations and a diminishing role of the museum as a social institution.

Keywords: cultural memory, museum, social institution, institutional change, cultural structures, sociological models of society.

Стаття надійшла до редакції 25.08.2025

Стаття прийнята до друку 18.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Антон Кармазін

кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки композиторів України, завідувач відділу музики Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

e-mail: karmazinanton82@ukr.net

Anton Karmazin

PhD in Art Studies, Member of the National Union of Composers of Ukraine, Head of the Music Department of the Museum of Theater, Music and Cinema Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-8860-0355

Культурна спадщина Черкас та Кропивницького у музейному вимірі

Cultural Heritage of Cherkasy and Kropyvnytskyi in the Museum Dimension

Анотація. Визначено, що в умовах сучасних викликів, зокрема військової агресії проти України, діяльність музейних закладів набуває особливого патріотичного та консолідаційного значення. Здійснено огляд музеїв Черкас та Кропивницького, присвячених видатним представникам національної та світової культури (Тарасові Шевченку, Марку Кропивницькому, Каролі Шимановському, Генріху Нейгаузу, Юлію Мейтусу). Показано їхній зв'язок із музичним мистецтвом та вивченням історії краю. Приділено увагу творчим благочинним заходам, проведеним музикантами-волонтерами у цих закладах. Доведено значення стабільної діяльності музейних установ та культурно-просвітницької роботи, актуальної для збереження національної ідентичності в умовах воєнного стану. Висвітлено практику організації концертів української музики та творчих зустрічей у музейному середовищі. Підкреслено винятково важливу роль музеїв у відтворенні та плеканні національної культурної самобутності завдяки створенню унікального культурного простору, що поєднує літературні, театральні, музичні та хореографічні традиції. Концертно-просвітницька діяльність музеїв сприяє актуалізації культурної спадщини та розширенню кола відвідувачів завдяки активній позиції й організації мистецьких подій, творчих зустрічей та авторських концертів. Практика проведення музичних програм у музейному просторі, зокрема концертів української музики у Черкаському обласному краєзнавчому музеї та творчих заходів у музеях Кропивницького, допомагає залучати нову аудиторію та сприяє глибшому розумінню творчої спадщини митців. Перспективи розвитку музейної справи пов'язані з необхідністю модернізації експозиційного простору, розширення міжнародної співпраці, впровадження інноваційних форм роботи з відвідувачами та посилення ролі музеїв як центрів культурно-освітньої діяльності.

Ключові слова: музей, музичне мистецтво, культурна спадщина, Черкаси, Кропивницький.

Постановка проблеми. Музейна справа України переживає період активного розвитку та трансформації, особливо в контексті збереження національної культурної спадщини та популяризації творчості видатних постатей вітчизняної та світової культури. Центральнотериторіальний регіон, зокрема Черкаська та Кіровоградська області, посідає важливе місце в музейній мережі країни завдяки багатій історико-культурній спадщині та тісному зв'язку з життям і творчістю знакових діячів українського та світового музичного мистецтва. Особливого значення набуває вивчення діяльності музеїв, присвячених видатним мистецьким постатям, оскільки вони не лише зберігають матеріальні свідчення минулого, але й активно впливають на формування культурної ідентичності, популяризацію мистецької спадщини серед широких верств населення.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу музейної діяльності на тлі сучасних викликів, а також важливістю документування та систематизації досвіду організації культурно-мистецьких заходів у музейному просторі. Особливої ваги набуває вивчення ролі музеїв у збереженні та трансляції

культурних цінностей в умовах воєнного часу на прикладі музеїв Черкас та Кропивницького.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичну основу становлять фундаментальні праці провідних українських музеєзнавців. Зокрема, Н. Свириденко розробила концептуальні підходи до визначення ролі музеїв у збереженні національної спадщини, Р. Маньковська здійснила комплексний аналіз еволюції українського музейництва, а П. Ворона дослідила проблематику експозиційної діяльності та музейної комунікації. Водночас питання поєднання музейної експозиційної роботи з концертно-просвітницькою діяльністю в меморіальних музеях регіонального рівня залишаються недостатньо висвітленими, що зумовлює актуальність роботи.

Мета статті — здійснити огляд діяльності музейних закладів Черкас та Кропивницького, присвячених видатним постатям української та світової культури, з особливим акцентом на їхній ролі у збереженні культурної спадщини та організації мистецьких заходів.

Виклад основного матеріалу. У рамках вивчення музейної мережі України, здійсненого під час науково-творчих подорожей регіонами, у цій публікації розглянуто

музеї двох чудових центральноукраїнських міст — Черкас та Кропивницького. Йдеться про заклади, присвячені постатям Тараса Шевченка, Марка Кропивницького, Кароля Шимановського, Генріха Нейгауза, Юлія Мейтуса, та деякі інші.

Музеї Черкащини, безумовно, є одними із найцікавіших на музейній мапі України. Як зазначалося у попередній моїй публікації «Пам'ятки Черкащини: наукові та творчі перехрестя» (2022), «багата та насичена подіями історія, Батьківщина багатьох славетних постатей, які у славили країну, справжня музейна скарбниця — все це невіддільне одне від одного» [6, с. 30]. Уже після її виходу друком відбулися мистецькі заходи у Національному заповіднику «Батьківщина Тараса Шевченка» та Черкаському обласному краєзнавчому музеї.

Останній заклад — «один з найбільших в Україні, створений у травні 1918 року за ініціативою місцевого осередку “Просвіта” та вчительської громадськості міста як історико-педагогічний музей ім. Т. Г. Шевченка... У 1954 році, з моменту створення Черкаської області музей став обласним краєзнавчим музеєм. Нове приміщення було побудоване у 1985 році... Авторська група архітекторів була удостоєна премії ім. Т. Г. Шевченка» [12, с. 2].

9 листопада 2024 року тут відбувся Концерт української музики, у якому взяли участь композитор Антон Кармазін (фортепіано), Максим Федик (скрипка) та учасники тріо «АРХ ЕТНОС»: Олексій Якушев (бандура, голос), Вікторія Якушева (співаючі чаші) та Наталя Біденко (етнічні флейти).

Під час організації мистецьких заходів у багатьох шевченківських музеях (Меморіальний музей «Хата на Пріорці», Шевченківський національний заповідник у Каневі, Національний заповідник «Батьківщина Тараса Шевченка», Історичний музей «Заповіту» Т. Г. Шевченка у Переяславі, «Флігель Тараса Шевченка» в Яготині) не можна було не відвідати черкаську перлину, присвячену Т. Шевченкові: «Ця триповерхова споруда з елементами неокласичного стилю і модерну стала ще красивішою і ошатнішою після останньої реставрації. Тут розташовано унікальний заклад — музей однієї книги, “Кобзаря” Т. Г. Шевченка, відкритий у травні 1989 року. У XIX столітті будинок належав знаній черкаській родині — купцям Цибульським, у яких 1859 року жив Тарас Григорович» [10, с. 1]. Так рідна Черкащина вшановує творчість митця.

Поетична мова Тараса Шевченка є однією із наймузичніших за своєю лексикою та художніми засобами, а його «Кобзар» був і залишається джерелом натхнення для багатьох поколінь композиторів. Було особливо приємно, що у Черкасах прозвучали і мої твори на шевченківський текст.

Гордістю черкаського музею є «Кобзар» 1840 року — перше, на сьогодні надзвичайно раритетне видання, яке систематично вилучалося та знищувалося імперською владою.



Іл. 1. Афіша концерту у Черкаському обласному краєзнавчому музеї.



Іл. 2. Учасники заходу біля Музею «Кобзаря» Т. Г. Шевченка.

Як абсолютно справедливо зазначається у спеціальній літературі, з часу свого заснування і понині Музей «Кобзаря» Т. Г. Шевченка є потужним осередком українства у Черкасах.

Розгляд музейного середовища Кропивницького розпочнемо з постаті митця, ім'ям якого нині назване місто. Марко Лукич Кропивницький (1840–1910) відомий насамперед як великий актор, режисер та драматург, якого нерідко називають «батьком українського театру». У 2025 році Україна відзначає 185-річчя від дня його народження, ювілейні заходи охопили чимало культурних закладів країни.



Іл. 3. А. Кармазін у Музеї Марка Кропивницького.



Іл. 4. Експонати Музею Кароля Шимановського.

Музична складова творчості митця відома дещо менше, ніж театральні тріумфи. Але, як зазначав його син Володимир Кропивницький, «приємно усвідомлювати, що Марко Лукич увійшов до історії української культури не лише як видатний актор і драматург, але й додав свою частку як обдарований музикант. Кращим свідченням цього може бути часте виконання його «Соловейка»» [7, с. 164].

Своєрідним мистецьким визнанням музичної діяльності М. Кропивницького стало присвячення йому Данилом Крижанівським пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» — беззаперечного мистецького шедевра.

Значну роль у музичному становленні митця зіграла його матір Капітолїна Іванівна. Як згадував Марко Лукич, вона грала на скрипці, на флейті, на гітарі, на гусях і на фортепіано, а також мала чудовий голос. Тож можна сказати, що «батьки подарували Маркові любов до музики, пісні та театру, абсолютний музичний слух, здібності гри на музичних інструментах, приємний голос» [8, с. 7]. Почувши якось спів М. Кропивницького, диригент Київського оперного театру Іполит Альтані запитав, яку консерваторію той закінчив. Марко Лукич із властивим гумором відповів: «Бобринецьку». І був недалеко від істини — адже саме бобринецький аматорський гурток став початком його мистецького шляху.

М. Кропивницький також створював музичний супровід до власних театральних постановок. Вершиною його творчості як композитора стали оперети «Зальоти соцького Мусія» та «Вій», остання з яких за «стильовими рисами, характером образності й музичного опрацювання виразно тяжіє до жанру комічної опери» [4, с. 160].

Меморіальний музей М. А. Кропивницького було відкрито 1982 року — у рік відзначення століття українського національного професійного театру за рішенням ЮНЕСКО. Як зауважують дослідники, «саме тут у перервах між гастролями протягом майже двох десятиріч жив із родиною один із фундаторів та новатор українського професійного театру Марко Лукич Кропивницький» [1, с. 14].

У музеї постійно проводяться різноманітні творчі заходи, особливо у травні — коли відзначається день народження великого артиста. Експозиція закладу представлена документами, меморіальними речами, численними фотографіями та афішами, що відтворюють історію життя і творчості М. Кропивницького.

Далі розглянемо творчий шлях видатного польського композитора Кароля Шимановського (1882–1937). Він народився у селі Тимошівка на Черкащині, а значну частину життя провів у місті Кропивницькому (Єлисаветграді), де працював над численними музичними творами.

Як зазначає А. Калениченко, український період життя К. Шимановського (1882–1919) можна поділити на два приблизно однакові за часом етапи: формування особистості композитора (1882–1900) та його мистецьке становлення і творча зрілість (1901–1919) [5, с. 6].

Концертна активність митця охоплювала різні міста України, серед яких особливе значення мав Львів [3, с. 57].

Тож поява Кропивницького музею музичної культури імені К. Шимановського є цілком закономірною. Першим кроком стало створення Кімнати-музею композитора при Кропивницькому музичному коледжі 1985 року. В її урочистому відкритті взяли участь делегація польських артистів та польський консул Станіслав Крук [15, с. 43].

За остаточним задумом мистецької спільноти міста, музей має розміститися в меморіальному будинку родини Шимановських на вулиці Гоголя. Це заплановано здійснити після реконструкції визнаної аварійною будівлі, на якій вже встановлено меморіальну дошку на честь митця.

Під час моїх відвідин міста Кропивницького експонати, пов'язані з постаттю К. Шимановського, були розташовані у приміщенні Народного музею Генріха Нейгауза (про нього йтиметься далі). Це є певною мірою символічним, адже К. Шимановський та Г. Нейгауз «росли разом, з дитинства приятелювали, вчилися в одній Єлисаветградській школі Густава Нейгауза. Майже кожен день вони здійснювали довгі прогулянки, надихали один одного, ділилися своїми потаємними думками» [14, с. 110].

Саме тут, у Музеї Г. Нейгауза, вдалося познайомитися з експонатурою Музею К. Шимановського.

Варто сподіватися, що у майбутньому мистецькій спільноті Кропивницького вдасться відкрити повноцінний меморіальний музей Кароля Шимановського і продовжити дослідження та популяризацію творчості цього видатного польського композитора.

Перейдемо до постаті піаніста, педагога, музично-суспільного діяча Генріха Нейгауза, у творчому становленні якого значення міста Кропивницького є не менш значним. Як писала композиторка та музикознавиця М. Долгих, «Єлисаветград як родинне гніздо Нейгаузів доволі часто цікавило науковців, дослідників, журналістів... Червоною ниткою крізь дослідження, мемуари та літературні есе проходили легендарні оповідки про унікальну Музичну школу Г. В. Нейгауза, з якої вела своє походження музична освіта краю» [2, с. 3].

Народний меморіальний музей Генріха Нейгауза діє у музичній школі № 1, яка має ім'я великого піаніста. Заклад був створений у квітні 1981 року, а у 1990-му здобув звання народного. Серед експонатів: прижиттєве погруддя піаніста, фотографії, листи та документи, що ілюструють його життєвий і творчий шлях, а також історії численних учнів. Особливу увагу відвідувачів привертають різномовні видання праці «Про мистецтво фортепіанної гри», яка й досі лишається справжнім «музичним бестселером» (один з її примірників музею подарував Святослав Ріхтер — улюблений учень митця).

Як наголошує Ж. Хурсіна, «ім'я Генріха Густавовича Нейгауза — видатного музиканта, блискучого виконавця і талановитого педагога — дуже дороге киянам. В далекі 1920-ті роки він віддав багато сил,



Іл. 5. А. Кармазін. Біля Музею Генріха Нейгауза.



Іл. 6. Під час концерту у Музеї Юлія Мейтуса.
А. Кармазін та О. Касаткіна.



Іл. 7. З експозиції
Музею історії
українського
хореографічного
мистецтва.

енергії і таланту розвитку піаністичної культури в Україні, вихованню молодого покоління музикантів Києва» [13, с. 43].

Наступний фігурант нашої розповіді — видатний український композитор, уродженець Кропивницького Юлій Мейтус (1903–1997). У 1985 році за ініціативи музичної громадськості у Кропивницькій музичній школі № 2 було відкрито музей, присвячений його життю і творчості. Першу експозицію закладу «утворили передані композитором за життя понад 200 експонатів, серед яких були рукописи, афіші, фотодокументи, клавіри, листи, нотні збірки, книги та особисті речі... Приміщення музею (загальною площею 70 квадратних метрів) складають: концертна зала з роялем, аудіо- та відеотехнікою і допоміжна кімната для зберігання експонатів» [11, с. 4–5]. Сьогодні заклад здійснює активну діяльність із популяризації спадщини митця й музичного минулого Кропивницького.

У музеї постійно відбуваються концерти, екскурсії, презентації експонатів та нових видань. У цьому контексті варто згадати і власний творчий проект — захід, який пройшов 26 жовтня 2019 року у рамках XVII фестивалю «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (2–30 жовтня 2019 року). Незважаючи на певні відхилення від запланованого формату (не всі анонсовані учасники змогли бути присутніми), я сам розглядаю цю творчу зустріч у переліку власних авторських концертів.

Це було дуже цікаве спілкування, яке стосувалося багатьох аспектів композиторської творчості, історії музики та роботи музеїв. Прозвучали мої фортепіанні твори у виконанні автора та викладачки

КМAM імені Р. М. Глієра Ольги Касаткіної, інші твори демонструвалися у записі. Велику роль в організації заходу відіграли кропивницькі музиканти Олександр Полячок і Марина Долгих, яким я висловлюю щире подяку.

Останній заклад подорожі — це Музей історії українського хореографічного мистецтва, який раніше функціонував на території Державного заповідника-музею Івана Карпенка-Карого «Хутір Надія», а з вересня 2023 року розташовується безпосередньо у місті Кропивницькому.

У музеї представлено надзвичайно широкий спектр експонатів (сценічні костюми, фотографії, афіші та програми виступів, статті у періодичних виданнях), що дає можливість простежити розвиток української сценічної хореографії від становлення до сучасності.

Вагоме місце у музейній концепції відведено мистецьким постатям композитора, першого теоретика українського народного танцю Василя Верховинця та українського хореографа Павла Вірського, керівника Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України (нині колектив має його ім'я). Адже «ніколи не згаснуть свічки пам'яті про тих, без кого неможливо уявити високі злети творчої наснаги і народження прекрасних творів національного хореографічного мистецтва у різні роки» [9, с. 16].

Як бачимо, черкаські та кропивницькі музеї, представлені у цій публікації, демонструють широкий спектр здобутків, що стають предметом дослідження істориків, мистецтвознавців та музеєзнавців. Різнобічна діяльність музейних закладів робить величезний внесок у розвиток національної культури.

У частині із них музикантам-волонтерам вдалося продовжити концертну серію. Організація мистецьких заходів українськими музеями, у тому числі і за участі військових, є особливо важливими з огляду агресію проти нашої країни.

Висновки. Проведений огляд діяльності музейних закладів Черкас та Кропивницького засвідчив їхню виняткову роль у збереженні та популяризації культурної спадщини України. Музеї, присвячені творчості Тараса Шевченка, Марка Кропивницького, Кароля Шимановського, Генріха Нейгауза, Юлія Мейтуса, формують унікальний культурний простір, що об'єднує літературні, театральні, музичні та хореографічні традиції. Аналіз концертно-просвітницької

діяльності досліджуваних музеїв демонструє їхню активну позицію в актуалізації культурної спадщини через організацію мистецьких заходів, творчих зустрічей та авторських концертів. Така діяльність не лише розширює аудиторію музеїв, але й сприяє глибшому розумінню творчої спадщини митців. В умовах сучасних викликів, зокрема військової агресії проти України, робота музейних закладів набуває особливого патріотичного та консолідаційного значення. Музеї Черкащини та Кропивницького і далі виконують свою місію збереження національної культурної ідентичності, організовуючи заходи за участю військових та підтримуючи культурне життя регіонів.

Література

1. Бабенко Б., Бабенко О. Блог на папері: театральними стежками Кіровоградщини (до 140-річчя заснування українського професійного театру). Кропивницький: Поліграф-Сервіс, 2022. 56 с.
2. Долгих М. Нейгаузи: варіації на єлисаветградську тему. Кіровоград: Лисенко В. Ф., 2013. 336 с.
3. Дубровіна І. Творчі зв'язки Кароля Шимановського з Україною на початку XX століття // Молодь і ринок. 2021. № 1(187). С. 55–59.
4. Загайкевич М. Музика в театрі // Історія української музики. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1989. С. 153–182.
5. Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи // Шимановський і Україна. Матеріали наукової конференції. Кіровоград: Кіровоградське державне видавництво, 1998. С. 6–20.
6. Кармазін А. Пам'ятки Черкащини: наукові та творчі перехрести // Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Умань, 21–22 вересня 2022 р.). Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. Умань: Візаві, 2022. С. 30–34.
7. Кропивницький В. М. Л. Кропивницький як композитор // Спогади про Марка Кропивницького: збірник. Київ: Мистецтво, 1990. С. 161–164.
8. Меморіальний музей М. Л. Кропивницького // Кіровоградщина туристична. Серія «Музейні заклади». Кропивницький, 2004. 16 с.
9. Музей історії українського хореографічного мистецтва // Кіровоградщина туристична. Серія «Музейні заклади». Кропивницький, 2004. 16 с.
10. Музей «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. Путівник / укл. О. Шарапа, О. Веретільник. Черкаси: Третяков О. М., 1999. 21 с.
11. Ревенко В. Кіровоградський народний меморіальний музей Юлія Сергійовича Мейтуса. Кіровоград: РА Ларго, 2000. 8 с.
12. Черкаський обласний краєзнавчий музей. Фотопутівник / за ред. Т. О. Григоренко. Черкаси: Третяков О. М., 2017. 8 с.
13. Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. Киев: Музична Україна, 1990. 134 с.
14. Хурсина Ж. Кароль Шимановський і Генріх Нейгауз (до питання взаємостосунків) // Шимановський і Україна. Матеріали наукової конференції. Кіровоград: Кіровоградське державне видавництво, 1998. С. 110–112.
15. Шевченко С. Кіровоградщина в українсько-польських зв'язках. Освіта і наука (1820-ті — початок 2000-х років). Кіровоград: ТОВ Імекс-ЛТА, 2008. 76 с.

References

- Babenko, B., & Babenko, O. (2022). *Blog on paper: theatrical trails of Kirovohrad region (to the 140th anniversary of the Ukrainian professional theater)*. Kropyvnytsky: Polihraf-Servis [in Ukrainian].
- Hryhorenko, T. O. (Ed.). (2017). *Cherkaskyi oblasnyi kraieznavchyi muzei. Fotoputivnyk* [Cherkasy Regional Historical Museum. A photo guide]. Cherkasy: Tretiakov O. M. [in Ukrainian].
- Dolhikh, M. (2013). *Neighauzy: variatsii na Yelysave thrads'ku temu* [Neuhaus: variations on the Yelysavethrad theme]. Kirovohrad: Lysenko V. F. [in Ukrainian].
- Dubrovina, I. (2021). *Tvorchi zviazky Karolia Shymanov's'ko ho z Ukrainoiu na pochatku XX stolittia* [Creative connections of Karol Szymanowski with Ukraine at the beginning of the 20th century]. *Molod' i rynek*, 1(187), 55–59 [in Ukrainian].
- Khursina, Zh. (1998). *Karol' Shymanov's'kyi i Henrikh Neihauz (do pytannia vzaiemostosunkiv)* [Karol Szymanowski

- and Heinrich Neuhaus (on the issue of mutual relations)]. In *Shymanovs'kyi i Ukraina. Materialy naukovoï konferentsii* [Szymanovsky and Ukraine. Proceedings of the scientific conference] (pp. 110–112). Kirovohrad: Kirovohrads'ke derzhavne vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Khursina, Zh. (1990). *Vydaiushchiesia pedahohy-pianysty Kyivs'koi konservatorii* [Outstanding piano teachers of Kyiv Conservatory]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Kalenichenko, A. (1998). Karol' Shymanovs'kyi i Ukraina: novi pohliady, materialy, perspektyvy [Karol Szymanowski and Ukraine: New perspectives, materials, prospects]. In *Shymanovs'kyi i Ukraina. Materialy naukovoï konferentsii* [Szymanovsky and Ukraine. Proceedings of the scientific conference] (pp. 6–20). Kirovohrad: Kirovohrads'ke derzhavne vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Karmazin, A. (2022). Pamiatky Cherkashchyny: naukovy ta tvorchi perekhrestia [Monuments of Cherkasy region: Academic and creative intersections]. In *Suchasne mystetstvo: nauko-vo-metodychnyi ta praktychnyi aspekty* [Contemporary Art: Academic, Methodological and Practical Aspects. Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference (Uman, September 21–22, 2022)] (pp. 30–34). Uman: Vyzavi, 2022 [in Ukrainian].
- Kropyvnytskyi, V. (1990). M. L. Kropyvnytskyi yak kompozytor [M. L. Kropyvnytskyi as composer]. In *Spohady pro Marka Kropyvnyts'koho: zbirnyk* [Memories of Mark Kropyvnytsky: a collection] (pp. 161–164). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Memorial'nyi muzei M. L. Kropyvnyts'koho. (2004). [Memorial Museum of M. L. Kropyvnytsky]. In *Kirovohradshchyna turystychna* [Kirovohrad region tourist guide]. Kropyvnytsky [in Ukrainian].
- Muzei istorii ukrains'koho khoreohrafichnoho mystetstva. (2004). [Museum of the History of Ukrainian Choreographic Art]. In *Kirovohradshchyna turystychna* [Kirovohrad region tourist guide]. Kropyvnytsky [in Ukrainian].
- Revenko, V. (2000). *Kirovohradskyi narodnyi memorial'nyi muzei Yulia Serhiiovych Meitus* [Kirovohrad People's Memorial Museum of Yulia Meitus]. Kirovohrad: RA Largo [in Ukrainian].
- Sharapa O., & Veretilnyk, O. (1999). *Muzei "Kobzaria" T. H. Shevchenka. Putivnyk* [Museum of "Kobzar" by Taras Shevchenko. A Guide]. Cherkasy: Tretiakov O. M. [in Ukrainian].
- Shevchenko, S. (2008). *Kirovohradshchyna v ukrains'ko-pol'skykh zv'iazkakh. Osvita i nauka (1820-ti—pochatok 2000-kh rokiv)* [Kirovohrad region in Ukrainian-Polish relations. Education and science (1820s—early 2000s)]. Kirovohrad: TOV Imeks-LTD [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1989). *Muzyka v teatri* [Music in the theater]. In *Istoriia ukrains'koi muzyky* [History of Ukrainian music] (Vol. 2, pp. 153–182). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

Karmazin A.

Cultural Heritage of Cherkasy and Kropyvnytskyi in the Museum Dimension

Abstract. In the context of contemporary challenges, particularly Russia's military aggression against Ukraine, the work of museum institutions acquires heightened patriotic and consolidating significance. This article provides an overview of museums in Cherkasy and Kropyvnytskyi dedicated to prominent figures of national and international culture, including Taras Shevchenko, Marko Kropyvnytskyi, Karol Szymanowski, Heinrich Neuhaus, and Yuliy Meitus. These institutions combine the study of regional history with the promotion of musical art. The article also discusses a series of creative and educational events conducted in these museums. The study emphasizes the importance of the stable functioning of museum institutions and of cultural and educational work, which plays a crucial role in preserving national identity during wartime. Particular attention is given to the practice of presenting Ukrainian music concerts and creative meetings in museum spaces, including programs at the Cherkasy Regional Museum of Local Lore and museums in Kropyvnytskyi. These initiatives help to activate cultural heritage, expand museum audiences, and foster a deeper understanding of the creative legacy of Ukrainian artists. The article concludes that further development of museums requires the modernization of exhibition spaces, the expansion of international cooperation, the implementation of innovative visitor-engagement strategies, and the strengthening of museums as centers of cultural and educational activity.

Keywords: museum, musical art, cultural heritage, Cherkasy, Kropyvnytskyi.

Стаття надійшла до редакції 06.08.2025

Стаття прийнята до друку 28.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Мирослава Забродська Myroslava Zabrodska
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв PhD Student, National Academy
of Culture and Arts Management
e-mail: teleprodakshin@gmail.com | orcid.org/0009-0007-7849-1216

Українські музеї етнічних спільнот: роль у збереженні ідентичності та культурній репрезентації

The Relevance of Ukrainian Museums of Ethnic Communities to the Preservation of Their Identity and Cultural Representation

Анотація. Визначено роль українських музеїв етнічних спільнот у збереженні власної ідентичності і культурній репрезентації національних меншин та етнічних груп. Методологія роботи базується на системному підході, що включає методи аналізу, синтезу та узагальнення особливостей таких установ в Україні та за її межами. Наукова новизна полягає у введенні до культурологічного дискурсу проблематики функціонування українських музеїв етнічних спільнот як чинника збереження власної ідентичності і культурної репрезентації національних меншин та етнічних груп. Доведено, що такі установи через експозиції та виставкову діяльність надають можливість ознайомитися з особливостями культур тих етносів, які проживають у нашій державі. Водночас репрезентація цих культур сприяє вивченню та популяризації відповідної історико-культурної спадщини. Завдяки діяльності музеїв етнічних спільнот відбувається ідентифікація представників національних меншин та етнічних груп, формування толерантності до інших народів і поширення знань про їхню культуру серед широкої аудиторії. Зі свого боку українські музеї за кордоном виконують важливу роль у збереженні власної ідентичності українців, які постійно або тимчасово перебувають за межами України. Репрезентація української культури також привертає увагу громадян інших країн до подій в українському суспільстві.

Ключові слова: діаспора, етнічна група, історико-культурна спадщина, культурна репрезентація, музейний простір, національна ідентичність, національна меншина.

Постановка проблеми. Захист історико-культурної спадщини національних меншин та окремих етнічних груп України та підтримка їхнього розмаїття нині є пріоритетом нашої держави, зокрема Міністерства культури та стратегічних комунікацій. Тож осмислення поняття концепту національно-культурної ідентичності в експозиційно-виставковому просторі України потребує дослідження особливостей музеїв етнічних спільнот, адже саме вони найчастіше стають майданчиками культурної репрезентації національних меншин та окремих етнічних груп. У таких музеях чи скансенах відвідувачі можуть ознайомитися з особливостями цієї культури, а представники спільноти — утвердити власну ідентичність.

Доцільно також розглянути діяльність українських музеїв за кордоном, адже через російсько-українську війну велика кількість українців мешкає в інших країнах, і для них є важливим питання збереження власної ідентичності. Водночас такі музеї можуть виконувати подвійну функцію: репрезентувати українську культуру і привертати увагу громадян інших країн до подій в українському суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розглядаючи особливості музеїв національних меншин та окремих етнічних груп, варто зазначити, що дослідження динаміки їхнього розвитку в Україні на початку XXI століття здійснила В. Борисенко у 2019 році. Вона наголошує, що на той час частина іноетнічного населення мешкала компактно переважно у прикордонних районах України і становила менш ніж один відсоток від загального населення України. Дослідниця визначає п'ять національних меншин (болгари, молдовани, угорці, румуни і росіяни) та чисельно маленькі етнічні групи (євреї, вірмени, греки, поляки, чехи, німці тощо) [1].

У своїх дослідженнях до ролі національних товариств у сучасних суспільно-політичних процесах, зокрема до діяльності етнічних спільнот центрального Полісся і репрезентації їхньої культури, звертається І. Галагуз [3]. З етнографічного погляду тенденції розвитку сучасного етнографічного музейництва півдня України досліджує Т. Величко [2]. Водночас етнокультурну спадщину закордонних українців вивчає Т. Рендюк [8],

а проблему збереження національної ідентичності української діаспори — Ю. Кондрашевська [4].

Загалом роль українських музеїв етнічних спільнот у збереженні власної ідентичності і культурній репрезентації крізь призму культурології потребує окремого дослідження, адже саме на перетині культурних наративів у музейному просторі завдяки представленості певної національної меншини або етнічної групи виникає додаткова можливість усвідомлення приналежності до неї.

Мета статті — визначити роль українських музеїв етнічних спільнот у збереженні власної ідентичності і культурній репрезентації національних меншин та етнічних груп.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до поняття ідентичності як одного із ключових у культурології, доцільно розглянути проблематику збереження приналежності до етнічної спільноти у двох аспектах: по-перше, через діяльність музеїв етнічних спільнот на території України, а по-друге — через музеї української культури за кордоном, де самі українці постають як національна меншина або нечисленна етнічна група. Репрезентація культури етнічної спільноти є важливою для вивчення і популяризації її історико-культурної спадщини. Через ознайомлення з артефактами та музейними експонатами відвідувач може ідентифікувати себе як представник певної етнічної групи або долучитися до культури іншої, що сприяє зміцненню толерантності і міжнаціонального порозуміння.

На думку дослідників С. Кускової та О. Отземко, сучасні заклади культури, пов'язані зі зберіганням і музеєфікацією культурних об'єктів та трансляцією культурних цінностей, не просто залучають користувачів, а створюють передумови для творчості. Отже, значення музеїв для держави і суспільства виходить за межі просто культурного закладу — вони поступово починають брати активну участь у суспільно-політичному житті. Адже з урахуванням інтересів своїх відвідувачів такі установи отримують можливість давати відповіді на важливі питання локального і державного значення [5, с. 33; 10].

У відповідних музеях і скансенах приділяють увагу проблемі збереження ідентичності тих етнічних спільнот, які мешкають на території України, використовуючи наявні просторові та технічні можливості. Прикладом багатонаціонального краю є Закарпаття, де зразки традиційної культури різних етносів можна побачити в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту. Директор ужгородського скансену В. Коцан зазначає, що у колекції закладу представлені елементи народного вбрання, які є характерними для угорців, румунів і словаків Закарпаття.

Найбільшу кількість автентичних зразків має румунський костюм: скансен зберігає цілі чоловічі та жіночі комплекти, а також окремі складові, такі як спідниці, пояси, головні убори тощо. Цей одяг хоч і має певну схожість із вбранням українців Мараморощини,

проте вирізняється специфічними рисами. Наприклад, такі форми одягу, як «губе» і «чоареч» сформувалися в умовах побуту гірських пастухів. В. Коцан підкреслює, що навіть до 70–80-х років ХХ століття у румунів ще побутували жіночі і чоловічі сорочки — «кемеш ку блезір» і «кемеш ку минечь ларж», запаски — «задьє», накидки — «губе».

Угорський костюм виокремлювався серед іншого народного вбрання декоруванням поліхромною вишивкою в техніці «гладь», «двобічна гладь», а також вирізуванням та обметуванням. Проте впродовж ХІХ — першої половини ХХ століття як у жіночому, так і в чоловічому вбранні відбувалися зміни, пов'язані із появою нових форм одягу: жіночий костюм «мадяр руго» та «ціфрасюр»; чоловічий костюм-трийка: піджак, штани («галіфе»), безрукавка («лайбі»). Відбувалося також витіснення білих жіночих «бунд» червоними святковими [11].

Словацькі мотиви вирізняються особливостями крою та окремих елементів оздоблення традиційного жіночого вбрання. Зокрема, це використання мережива при оздобленні сорочок, поширення плечового рукавного одягу з фабричних матеріял, оздобленого вишивкою гладдю, наявність жіночих чіпців із трикутною передньою частиною.

Загалом колекція народного одягу Закарпаття в скансені нараховує близько семи тисяч одиниць зберігання. Основними експонатами є сорочки, серед яких найбільшу кількість становлять «волоські» (румунські), привезені із сіл Тячівщини та Рахівщини, а також із Виноградівського району (села Хижа, Черна і Новоселиця). Угорські сорочки представлені з селища Вишково Хустського району, а сорочки словаків Закарпаття — з села Середнє Ужгородського району.

Щодо художньої форми та орнаменту прикрас етносів Закарпаття, то В. Коцан наголошує, що незважаючи на подібність їхніх назв і способів носіння в різних районах, вироби з бісеру мають низку локальних особливостей у долинах, гуцулах, бойкині і лемкині. Зокрема, долинянські однодільні селянки з різнокольоровими орнаментальними мотивами виділяються серед гуцульських, бойківських і лемківських, адже для фону в них використовували переважно білий або чорний бісер, що зустрічається рідше.

У музеї просто неба представлено також і дві хати національних меншин: румунів із села Середнє Водяне Рахівського району та угорців із селища Вишково Хустського району. В інтер'єрах розміщено предмети побуту: рушники, скатертини, килими, посуд, предмети побуту, меблі, знаряддя праці, які використовували румуни та угорці.

На Закарпатті проживають також етнічні німці, які з'явилися у регіоні на початку ХХ століття. Тут сформувалося декілька груп німецького населення: в районі Мукачева і частково в Хусті мешкали швабсько-франконські вихідці, австрійці — в долині річки Тересви, у верхів'ях річки

Тиси і частково в селі Бордівка Мукачівського району; німці з Чехії та Словаччини — в районі Рахова, Ясіня, на північ від Мукачева і в районі села Загаття; ще одна німецька група зі змішаним населенням проживала у мікрорайоні Підгород у Мукачеві.

Кожен етнос, що сформувався та розвивається в Закарпатті, має власні культурні надбання [11]. Відповідно, Закарпатський музей народної архітектури та побуту зберігає і популяризує культуру представників національних меншин регіону, сприяючи збереженню їхньої ідентичності.

Ще одним прикладом збереження культури краю, де мешкають представники багатьох етнічних груп, є Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту. На його просторій території розташована відкрита експозиція, присвячена традиціям і культурі Буковини, що включає 35 архітектурних об'єктів. На дев'яти гектарах представлені садиби, господарські двори і громадські будівлі, які утворюють п'ять тематичних поселень: Гуцульщина, Західне Подністрів'я, Прикарпаття, Стародавня Буковина і Хотинщина. У музеї демонструються різні елементи побуту, такі як вироби з дерева і шкіри, одяг, прикраси тощо. Крім того, тут відбуваються театральні дійства, зокрема покази гуцульського весілля, що дає змогу відвідувачам ознайомитися з особливостями обряду відповідної етнічної групи [7].

На Житомирщині вже десять років функціонує Музей єврейства міста Бердичева, який було створено на базі міської бібліотеки для дітей у вересні 2015 року. У бібліотеці також є польський відділ, що налічує понад 15 тисяч книжок польською мовою, та відкрита для відвідувачів українська світлиця, де представлено традиційну українську культуру. Реалізація проекту Музею єврейства міста Бердичева відбулася за співпраці з рабинами М. Талером й А. Немим, а також за підтримки єврейської громади міста. Експонати надані небайдужими мешканцями, зокрема вихідцями з Бердичева, які емігрували до Америки, Німеччини та Ізраїлю. До музею було також надіслано документи і речі, пов'язані з історією бердичівських євреїв.

Музей єврейства міста Бердичева складається з трьох кімнат. У експозиційних залах розташовано стенди та виставки, присвячені життю єврейського народу від XVII сторіччя до наших днів, його історії, релігії, побуту і культурі. Особливе місце у музеї посідає інсталяція гетто — зала, присвячена Голокосту, яка чинить найбільший емоційний вплив на відвідувачів [9].

На противагу розглянемо музеї української культури за кордоном, де вже українці є представниками національної меншини або нечисленної етнічної групи. Як зазначає Т. Рендюк, закордонне українство об'єднується передусім на основі спільних етнокультурних ознак, серед яких ключове місце має матеріальна і духовна культура. Первинну роль у збереженні етнокультурної спадщини відіграють державні і народні музеї, особливо музеї української культури в різних країнах [8]. Заклади української діаспори створюються переважно за кошти самих українців, що мешкають

за кордоном і прагнуть зберегти своє унікальне історичне і культурне надбання. Вони функціонують як неприбуткові організації та виступають осередками єднання народу навколо ідеї незалежності України, а також платформами для промоції української культури [10].

Наприклад, українські музеї у США демонструють певні тенденції у житті діаспори та її реакціях на події, що відбуваються в українському суспільстві та світовій спільноті загалом. В. Москалець підкреслює, що етнічні музеї є досить типовим явищем для США, проте не кожна етнічна група може дозволити собі їх утримувати, що свідчить про популярність саме українських закладів. Серед них найбільш відомими є п'ять — у Нью-Йорку, Чикаго та Детройті, три з яких є умовно історично-етнографічними. Водночас Український інститут в Нью-Йорку та Український інститут сучасного мистецтва у Чикаго радше виконують роль мистецьких галерей. Загалом, хоча на перший погляд музеї і можуть видатися дуже схожими, вони позначають певні аспекти життя діаспори [6].

Зокрема, Український музей (Ukrainian Museum) у Нью-Йорку, який було засновано у 1976 році Союзом українок Америки, має велику колекцію артефактів, що дає змогу регулярно проводити виставки, присвячені історії, фольклору, мистецтву та сучасній Україні. Так, у червні 2019 року тут діяла велика історична експозиція про боротьбу за незалежність України 1917–1920 років; фотовиставка, що висвітлювала виселення кримських татар; виставка, яка стосувалася писанки; а також інтерактивна інсталяція Х. Саж, де відвідувачі мали можливість долучитися до творення картин.

У Нью-Йорку функціонує й Український інститут (Ukrainian Institute of America), де проводять виставки модерного і сучасного мистецтва, паралельно досліджуючи етнографію та історію. У закладі представлено мультимедійну презентацію історії України, підготовлено добірку матеріалів, які висвітлюють ключові для країни події. На вході розміщено меморіальну дошку Р. Лемкіну — єврейському правнику, який запропонував до вжитку термін «геноцид», зокрема в контексті Голодомору. Дошка, відкриття якої відбулося у 2018 році, містить написи англійською, українською, івритом та їдишем [6].

В. Москалець зазначає, що у промисловому Детройті колись існувала потужна українська громада. Але нині Український американський архів та музей (Ukrainian American Archives and Museum), заснований ще у 1958 році, репрезентує радше життя попереднього покоління мігрантів. У 2019 році у ньому діяла виставка про Голодомор, було представлено діаспорне мистецтво, готувалася фотовиставка про аварію на Чорнобильській АЕС. Цей музей також функціонує як дослідницька інституція.

З 1952 року у Чикаго діє Український національний музей в Америці (Ukrainian National Museum), колекція артефактів якого є найбільшою за межами України. Українська історія і культура тут представлені досить традиційним мононаціональним наративом. Одним із незвичних, але цікавих

моментів у музеї були фото сучасної України, її пам'яток і природи, які допомагали візуалізувати нашу країну.

Український інститут сучасного мистецтва (Ukrainian Institute of Modern Art), заснований у Чикаго 1971 року, виступає альтернативним майданчиком для сучасних українських художників. В. Москалець підкреслює, що українські музеї у США не тільки зберігають колекції артефактів і проводять виставки, але й проводять дослідження, видають книжки, організовують події і майстеркласи. У музейних крамничках можна придбати не тільки сувеніри, такі як писанки чи магнітики, а й сучасну українську літературу у перекладах та дослідження з історії України [6].

У Канаді також діє низка українських архівів, музеїв і бібліотек. Найбільш відомим є Український музей Канади (The Ukrainian Museum of Canada) у Саскатуні, що має філії в Едмонтоні, Вінніпезі і Торонто. У Вінніпезі функціонує Український культурний та освітній центр (Ukrainian Cultural and Educational Centre), а в Едмонтоні — Українсько-канадський архів та музей Альберти (UCAMA) [4]. Існування значної кількості українських культурних і музейних установ за кордоном, що активно пропагують українську культуру та інформують мешканців інших країн про політичну та культурну ситуацію, що склалася в Україні під час російсько-української війни, свідчить про здатність української

діаспори зберігати культурну ідентичність і всебічно популяризувати національну спадщину [10].

Наукова новизна статті полягає у тому, що значення українських музеїв етнічних спільнот у збереженні власної ідентичності і культурній репрезентації національних меншин та етнічних груп уперше досліджується у культурологічній площині із зіставленням діяльності музеїв етнічних спільнот в Україні й українських музеїв за кордоном.

Висновки. Українські музеї етнічних спільнот із культурною репрезентацією національних меншин та окремих етнічних груп завдяки експозиційній діяльності та виставкам експонатів із наявних колекцій надають відвідувачам можливість ознайомитися з особливостями культур етносів, які проживають у нашій державі. Репрезентація культури етнічної спільноти є важливою для вивчення і популяризації її історико-культурної спадщини. Завдяки музеям етнічних спільнот відбувається ідентифікація представників національних меншин та етнічних груп, формування толерантності до інших народів та поширення знань про їхню культуру серед населення. Українські музеї за кордоном зі свого боку відіграють важливу роль у збереженні власної ідентичності українців, які постійно або тимчасово перебувають за межами України. Репрезентація української культури також привертає увагу громадян інших країн до подій в українському суспільстві.

Література

1. Борисенко В. Динаміка розвитку національних меншин та етнічних груп в Україні на початку XXI століття // Народна творчість та етнологія. 2019. № 6(382). С. 29–47.
2. Величко Т. Тенденції розвитку сучасного етнографічного музейництва півдня України // Народна творчість та етнографія. 2008. № 5. С. 105–112.
3. Галагуз І. Участь етнічних спільнот Центрального полісся в сучасних суспільно-політичних процесах // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2012. Вип. 4. С. 349–362. URL: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001119228> (дата звернення 01.07.2025).
4. Кондрашевська Ю. Проблема збереження національної ідентичності української діаспори (на прикладі українців Канади в другій половині XX ст.) // Схід. 2017. № 1. С. 64–69. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhid_2017_1_12 (дата звернення 25.06.2025).
5. Кускова С. С., Отземко О. В. Сучасний український музей: новітні практики // Вісник студентського наукового товариства ДонДУ імені Василя Стуса. 2019. № 2(11). С. 33–38.
6. Москалець В. Україна за склом: як виглядають українські музеї в Америці. Україна модерна: офіційний сайт. URL: <https://uamoderna.com/blogy/rank-moskalec/ukraine-behind-the-glass/> (дата звернення: 20.06.2025).
7. Музей народної архітектури та побуту у Чернівцях. Funtime:

- офіційний сайт. URL: <https://funtime.com.ua/art-and-culture/narodnoyi-arkhitektury-ta-pobutu-v-chernivtsyakh> (дата звернення: 02.07.2025).
8. Рендюк Т. Етнокультурна спадщина зарубіжних українців // Народна творчість та етнологія. 2019. № 6(382). С. 7–13. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Rendiuk_Teofil/Etnokultura_spadschyna_zarubizhnykh_ukraintsiv.pdf (дата звернення: 30.06.2025).
9. Петрухіна В. Музей історії єврейства міста Бердичів. Форум націй: офіційний сайт. URL: <http://www.forumn.kiev.ua/newspaper/archive/149/muzei-istorii-yevreystva-mista-berdycheva.html> (дата звернення: 02.07.2025).
10. Український музей за кордоном як осередок збереження ідентичності та промоції української культури: оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами // Друкований зведений каталог україномовної книги державних бібліотек та музеїв України. 2020. Вип. 6/3. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2020/ukrainski%20muzei%20za%20kordonom.pdf (дата звернення: 01.07.2025).
11. Яцко Р., Стільник Т. Василь Коцан — про культуру етнічних спільнот Закарпаття, збережену в ужгородському скансені. Media Vista: офіційний сайт. URL: <https://mediavista.com.ua/archives/4799> (дата звернення: 22.06.2025).

References

- Borysenko, V. (2019). Dynamika rozvytku natsionalnykh menshyn ta etnichnykh hrup v Ukraini na pochatku XXI stolittia [The Dynamics of the Development of National

- Minorities and Ethnic Groups in Ukraine at the Beginning of the XXI Century]. *Narodna tvorchist' ta etnolohiya*, 6(382), 29–47 [In Ukrainian].

- Halahuz, I. (2012). Uchast etnichnykh spilnot Tsentralnoho polissia v suchasnykh suspilno-politychnykh protsesakh [The participation of Central Polissia ethnic communities in modern social and political processes]. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsional'nykh doslidzhen' im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, 4, 349–362. Retrieved from: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001119228> [In Ukrainian].
- Kondrashevska, Yu. (2017). Problema zberezhenia natsionalnoi identychnosti ukrainskoi diaspyry (na prykladi ukraintiv Kanady v druhii polovyni XX st.) [The Problem of Preserving the National Identity of the Ukrainian Diaspora: The Case of Ukrainians in Canada in the Second Half of the Twentieth Century]. *Skhid*, 1, 64–69. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhid_2017_1_12 [In Ukrainian].
- Kuskova, S. S., Oztzemo, O. V. (2019). Suchasnyi ukrainskyi muzei: novitni praktyky [Modern Ukrainian museum: The latest practices]. *Bulletin of Vasyi' Stus Donetsk National University Student Scientific Society*, 2(11), 33–38 [In Ukrainian].
- Moskalets, V. (2019, June 14). *Ukraina za sklom: yak vyhlidaiut ukrainski muzei v Amerytsi* [Ukraine behind glass: What Ukrainian museums look like in America]. Retrieved from: <https://uamoderna.com/blogy/rank-moskalec/ukraine-behind-the-glass/> [In Ukrainian].
- Muzei narodnoi arkhitektury ta pobutu u Chernivtsiakh* (2025, July 02). [Museum of Folk Architecture and Life in Chernivtsi]. Retrieved from: <https://funtime.com.ua/art-and-culture/narodnoyi-arkhitektury-ta-pobutu-v-chernivtsyakh> [In Ukrainian].
- Petrukhina, V. (2016, January). *Muzei istorii yevreistva mista Berdychiv* [Museum of Jewish History in Berdychiv]. Retrieved from: <http://www.forumn.kiev.ua/newspaper/archive/149/muzei-istorii-yevreistva-mista-berdycheva.html> [In Ukrainian].
- Rendiuk, T. (2019). Etnokulturna spadshchyna zarubizhnykh ukrainstiv [Ethno-Cultural Heritage of Foreign Ukrainians]. *Narodna mvorchist' ta etnolohiya*, 6(382), 7–13 [In Ukrainian].
- Ukrainskyi muzei za kordonom yak osередok zberezhenia identychnosti ta promotsii ukrainskoi kultury: ohliadova dovidka za materialamy presy, internetu ta neopublikovanykh dokumentamy (2020). [Ukrainian Museum Abroad as a Center for Preserving Identity and Promoting Ukrainian Culture: A Review Based on Press, Internet, and Unpublished Documents]. *Drukovanyj zvedenyj katalog ukrajinomovnoyi knygy derzhavnykh bibliotek ta muzeyiv Ukrainy*, 6/3. Retrieved from: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematchi_oglyadi/2020/ukrainski%20muzei%20za%20kordonom.pdf [In Ukrainian].
- Velychko, T. (2008). Tendentsii rozvytku suchasnoho etnografichnoho muzeinytstva pivdnia Ukrainy [Trends in the Development of Modern Ethnographic Museums in Southern Ukraine]. *Narodna tvorchist' ta etnografiya*, 5, 105–112 [In Ukrainian].
- Yatsko, R., Stilnyk, T. (2022, November 27). *Vasyl Kotsan — pro kulturu etnichnykh spilnot Zakarpattia, zberezheni v uzhhorodskomu skanseni* [Vasyl Kotsan talks about the culture of ethnic communities in Transcarpathia preserved in the Uzhhorod Skansen]. Retrieved from: <https://mediavista.com.ua/archives/4799> [In Ukrainian].

Zabrodska M.

The Relevance of Ukrainian Museums of Ethnic Communities to the Preservation of Their Identity and Cultural Representation

Abstract. The article examines the role of Ukrainian museums of ethnic communities in preserving identity and ensuring the cultural representation of national minorities and ethnic groups. The research is based on a systematic approach that includes methods of analysis, synthesis, and comparison, applied to museums of national minorities and individual ethnic groups both in Ukraine and abroad. The novelty of the study lies in its cultural studies perspective, through which the significance of ethnic community museums for identity preservation and cultural representation is analyzed for the first time. The findings show that Ukrainian museums of ethnic communities, through their collections and exhibition activities, provide meaningful access to the cultural traditions of the ethnic groups living in Ukraine. Such representation contributes to the study and promotion of their historical and cultural heritage. Ethnic community museums also foster recognition of national minorities, strengthen tolerance toward other groups, and promote intercultural understanding. Ukrainian museums abroad play a crucial role in preserving the identity of Ukrainians living permanently or temporarily outside the country, while also drawing international attention to developments in Ukrainian society.

Keywords: diaspora, ethnic group, historical and cultural heritage, cultural representation, museum space, national identity, national minority.

Стаття надійшла до редакції 05.08.2025

Стаття прийнята до друку 27.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Зінаїда Лебедєва

викладач кафедри концертмейстерства, Національна
музична академія України імені П. І. Чайковського

Zinaida Lebedieva

Concertmaster Class Department Teacher, Ukrainian
National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: zinayida_lebedeva@ukr.net | orcid.org/0009-0003-9667-3946

Сакральне як екзистенція етносу та релігійний чинник формування етнокоду локальної культури і його трансляції

The Sacred as an Ethnic Existence and a Religious Factor in the Formation of the Ethnocode of Local Culture and Its Transmission

Анотація. Розглянуто теоретичні аспекти, викладені у дослідженнях українських та іноземних науковців щодо сакрального як екзистенції етносу та релігійного чинника формування етнокоду локальної культури і його трансляції. Доведено, що проблема вивчення сакрального як екзистенції не втрачає своєї актуальності навіть у наш стрімкий, глобалізований час розвитку інноваційних технологій. Метою статті є розгляд сакрального як екзистенції етносу та релігійного чинника формування етнокоду локальної культури і його трансляції на основі сучасних наукових джерел. Показано, що сакральне в контексті розвитку етносу та релігійних чинників формування етнокоду локальної культури є складним і багатограним явищем, яке охоплює не лише релігійні вірування, а й культурні традиції, символіку, обряди та цінності, що передаються з покоління в покоління. На основі методу аналізу наукових джерел, а також авторського досвіду подорожі до Карпат виявлено, що сакральне виступає важливим чинником у формуванні і збереженні етнокоду культури, забезпечуючи її стійкість та адаптивність в умовах соціокультурного середовища, що змінюється. Узагальнено, що екзистенція етносу охоплює існування та розвиток етнічної спільноти, її культурні, соціальні, історичні та мовні характеристики. Це поняття включає і матеріальні, і нематеріальні аспекти життя етносу, такі як традиції, звичаї, мова, самосвідомість. Наголошено, що важливими чинниками для збереження екзистенції етносу є освіта, підтримка мовних і культурних ініціатив, а також активна участь етнічної спільноти в суспільному житті. Визначено, що трансляція етнокоду відбувається завдяки сімейним традиціям, освіті, мистецтву, культурі та сучасним комунікаційним практикам, зокрема інтернету.

Ключові слова: сакральне, екзистенція, етнос, релігійний чинник, етнокод, локальна культура, традиції.

Постановка проблеми. Проблема вивчення сакрального як екзистенції етносу та релігійного чинника формування етнокоду локальної культури, його трансляції не втрачає своєї актуальності навіть у наш стрімкий глобалізований час розвитку інноваційних технологій. Сакральне в контексті етносу та релігійних чинників формування етнокоду локальної культури є складним і багатограним явищем, яке охоплює не лише релігійні вірування, а й культурні традиції, символіку, обряди та цінності, які передаються з покоління в покоління.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Формування етнокоду локальної культури, його трансляцію описували у своїх наукових роботах Л. Матвєєва [5], Г. Лозко [4], Я. Орїон [6], Н. Антонюк, М. Мальська, Ю. Занько, Н. Ганич [8]. Релігію як суспільно-функціонуючий феномен вивчав український науковець Л. Виговський [1]. На сакральне, екзистенцію етносу та формування культури звертав увагу В. Петрушенко у «Філософському словнику» [7]. Проблеми

сакрального як світоглядної категорії присвячували свої наукові доробки В. Шелюто [11], Н. Хамітов, Л. Гармаш, С. Крилова [10]. Питання трансляції етнокоду розглядаються у наукових працях Е. Л. О. Hasanov [13], К. J. Pedziwiatr [15], І. Савчук і Т. Білянської [16], З. Лебедєвої [14]. Таким чином, у сучасних наукових дослідженнях сакральні аспекти існування етносів, локальних культур розглядаються крізь призму релігійних чинників, що дає змогу інтерпретувати культурний код та механізми його трансляції.

Мета статті — розглянути сакральне як екзистенцію етносу та релігійного чинника формування етнокоду локальної культури і його трансляції на основі сучасних наукових робіт.

Виклад основного матеріалу. За визначенням філософського словника, екзистенція (від. лат. *exsistentia* — існування) — це буття людини, яка переживає свою унікальність, кінцевість, самотність, а також можливість виходу за їхні межі, що становить справді людське

існування. Н. Хамітов зауважує, що в сучасній гуманітарній думці поняття «екзистенція» здебільшого трактується як сповнене трагізму буття людини на межі — граничне буття. «Разом з тим, у екзистенції приховане передчуття буття за межами трагізму — передчуття причетності до трансценденції — особистісно забарвленій позамежності» [10, с. 296].

На думку авторки статті, достатньо змістовною є позиція іноземних науковців. Так, висловлюється твердження [12, с. 493], що філософське обговорення поняття існування, або буття, зосереджене на двох основних проблемах, які не завжди чітко розмежовувалися. По-перше, це питання, чи можна говорити про існування «фіктивних об'єктів, таких як кентаври, дракони та Перас» [12, с. 493]. По-друге, це проблема наявності абстрактних об'єктів (якостей, відношень та чисел). Обидві позиції «спокушали філософів стверджувати, що існують нижчі види існування, окрім звичайного прямого виду, і тому вони часто пропонують використовувати слово “буття” для позначення обох видів, але обмежувати “існування” “буттям” загально-го, нефіктивного, неабстрактного типу» [12, с. 493]. Термін «реальність» іноді пропонується для існування або для буття. «Проблеми вигадки та абстракції, однак, різні, оскільки існують як реальні, так і фіктивні абстракції. Наприклад, ціле число від двох до чотирьох є дійсним, але ціле число від двох до трьох є фіктивним. З іншого боку, існують як конкретні, так і абстрактні... вигадки; наприклад, крилатий кінь Беллерофонта та ціле число між двома та трьома. Відповідно, філософи часто розглядали ці дві проблеми зовсім по-різному і, можливо, повинні так робити. Хоча це дві основні проблеми, є й інші, наприклад, що нам сказати про буття об'єктів, які ще не почали або вже припинили своє існування. Крім того, історія цього предмета була переплетена з теологічними питаннями, до яких необхідно буде звернутися в певних моментах» [12, с. 493].

Використання терміна «екзистенція» для опису неповторності людського існування означає в екзистенціалізмі те особливе в бутті людини, що визначає її всезагальну сутність. За Н. Хамітовим, йдеться про первинність екзистенції людини щодо її сутності. Це положення, на думку вчених, є основним практично для всіх напрямів екзистенціалізму, адже унікальність і суттєвість людського буття не можуть бути до кінця об'єктивованими в теоретичному пізнанні. Екзистенція стає доступною лише у переживанні та вживанні [10, с. 297].

Екзистенція розкривається в різних вимірах людського буття через екзистенціали — вузлові ситуації її вияву у світі (туга, жах, відчай, гнів, закоханість, самотність, надія, віра, любов, свобода тощо) [10, с. 297].

Якщо розвивати цю думку далі, то екзистенція етносу може бути витлумачена як буття певної групи людей, що переживає свою унікальність та можливість виходу за межі кінцевості і самотності через віру та свободу.

Віра виявляється через релігійний чинник. Логічним є те, що екзистенція етносу як унікальність і суттєвість буття знаходить вираження в культурних формах — у поглядах, віруваннях, звичаях, мистецьких зразках.

Якщо відштовхнутися від праці В. Кременя, де зазначено, що «роль механізму закріплення і подальшої еволюції системоутворення в біосфері відіграє генетичний код, у ноосфері в процесі етногенезу — культура, що саме вона як генетичний код самоорганізації ноосфери визначає рівень матеріального виробництва, стосунки людей з природою та між собою, інформаційно закріплюючись у формі символів, знаків та визначених форм поведінки людей» [3, с. 43], то стає логічним, що сакральне визначає рівень матеріального через знаки, символи, обрядові дії. Доведемо це твердження. «Кожна цивілізація структурується на основі певного осового ідеалу, який у свою чергу, містить у собі цілий комплекс системоутворювальних принципів, цінностей і норм — соціонормативну культуру — й закладає модель (формулу) цієї цивілізації» [3, с. 43]. Таким чином, релігійний чинник можна уявити тим осовим ідеалом, навколо якого відбувається буття етносу. «Крім територіально-локальних типів цивілізацій (візантійська православна, римська католицька, ісламська тощо) існує й розгорнуте в часі розуміння цивілізацій: землеробської традиційної та торгово-промислової (урбаністичної). Перехід від першої до другої відбувається не лише в контакті, а й у певному конфлікті внутрішньо притаманних їм культур» [3, с. 43].

«Українська культура посідає вагоме місце в історії людської цивілізації. Ще з давніх часів український народ був високорозвинутою спільнотою, свідченням тому — трипільська культура, пізніше — геніальна пам'ятка українського народу V–IX ст. “Велесова книга”, — зауважує команда українських науковців [9, с. 122]. — Українські вчені довели, що філософський світогляд, поданий у “Велесовій книзі” показав, що народ вірив у власні сили, у власні здібності, розглядав труд як повеління богів, високо поважав людське життя, любив власну землю, мав рішучий оптимізм» [9, с. 122].

В. Кремень зауважує, що у давній громаді з усталеним побутом і способом мислення панувала сила традицій та звичаїв, що передавалися з покоління в покоління на місцевому — сусідському чи сімейному — рівні. «Визначальним типом культурної комунікації при цьому було безпосереднє спілкування між поколіннями людей, що жили поруч» [3, с. 43].

Отже, можна наголосити на силі сімейних традицій. Сім'я є основним осередком, де відбувається трансляція етнокоду. Через виховання, обряди та святкування передаються цінності й традиції. Упродовж історії до цього процесу додається також освіта і мистецтво. Освітні програми та художня діяльність (музика, живопис, література) сприяють передачі сакральних знань і культурних кодів, допомагаючи зберегти історичну пам'ять та культурну спадщину.

Етнічна культура визначається територіально-громадською спільністю походження та єдністю, яку можна метафорично означити як родину. Загальновідомо, що суспільство є системою, що розвивається поетапно, як складний соціальний організм, і має власні фази становлення. Народ у процесі свого існування створює культурні традиції, формуючи особистий та унікальний етнічний образ. Неможливо сформулювати правдивий образ народу як цілості та належно оцінити його самобутність та красу культури, якщо залишати поза увагою саме народну традицію, тобто національну самосвідомість.

«Етносуспільне буття — саморегульована система. Процес його розвитку та функціонування ґрунтується на діалектичному поєднанні об'єктивного та суб'єктивного — об'єктивної саморегуляції та свідомих механізмів саморегулювання; на аналізі такого буття, як складної самоорганізованої системи, якій властива своя відносно самостійна внутрішня логіка саморозвитку, що має системний характер» [9, с. 454].

Будь-яка культурна практика у широкому термінологічному розумінні — чи то промисел, будівництво жител, землеробство, рибальство, скотарство, збиральництво, чи то встановлення міжкультурних контактів — постає, на думку авторки статті, як своєрідний експеримент, що триває століттями. У ньому беруть участь сотні, тисячі людей, а його результатом стає вироблення життєвого укладу, який формує мудрість народу. Таким чином, відбувається інтеграція досвіду освоєння навколишнього світу впродовж віків у єдине цілісне знання. Культурні надбання, що втілюють глибину мудрості народу, сприяють протистоянню сумнівним, позафізичним елементам колективної свідомості та забезпечують стійкість перед деструктивними тенденціями мислення окремих індивідів.

Т. Вільчинська зазначає, що дедалі частіше вчені звертають увагу на той факт, що міфопоетична (сакральна) картина світу охоплює широкий спектр міфологічних світів універсуму. «При цьому на перший план висувається її аналіз якраз у художній творчості яка, розгортаючись у різні історичні епохи, “репрезентує різноманітні літературні напрямки”» [2, с. 10].

Міфи, легенди та символи, що мають сакральне значення, допомагають етносу зрозуміти своє місце у світі, пояснити природні явища та соціальні процеси. Ці елементи стають частиною етнокоду, який визначає світогляд і поведінку людей. Релігійні обряди і ритуали, наділені сакральним змістом, виконують функцію соціальної консолідації, зміцнюючи зв'язки всередині громади та забезпечуючи передачу традицій.

Етнічне буття у найвищому прояві можна трактувати як надособову реальність, тобто трансценденцію. Вона постає результатом самотворення і співтворення, водночас являючи собою найвищий вияв існування особистостей у складі спільноти. Світоглядна неповторність етносу виражається в його архетипах, завдяки чому

можливий міжетнічний діалог за умови врахування унікальності кожної культури.

Т. Вільчинська зважає на тісну взаємозалежність понять «мовна картина світу» та «концептуальна картина світу».

«Дослідження сакральних концептів, притаманних українському етномовному простору, потребувало такого моделювання, яке б з належною повнотою виявило специфіку їх структури, реалізованої у художній мові» [2, с. 11].

Варто пам'ятати, що й релігія формує моральні та етичні норми, які впливають на повсякденне життя, поведінку і традиції людей. Ці норми стають частиною етнокоду, що регулює соціальні відносини.

У 988 році на всій території України почало впроваджуватися християнство. Як наслідок, «світоглядна культура акцентує увагу на таких важливих проблемах як протистояння духу і природі, душі і тіла, духовного і тілесного, Бога і Діявола» [9, с. 122]. За такої умови, як зазначають українські науковці, у центрі цієї системи проблем постає людина з її етико-моральним світом, почуттями і розумінням дійсності [9, с. 122]. У такому контексті концептуальні підходи Т. Вільчинської набувають ширшого сенсу. У другому підрозділі своєї дисертації «Концептосфера сакрального та особливості її вербалізації» дослідниця аналізує проблему моделювання сакрального як структурованої єдності. Однією з провідних засад концептуального аналізу є визнання взаємодії концептів, їхньої здатності творити певну цілісність [9, с. 12].

Оперуючи терміном «сакральне» у дещо вужчому значенні, Т. Вільчинська пов'язує його насамперед із релігійною сферою. «Воно, обіймаючи прадавні міфологічні уявлення, а згодом віру в християнського Бога, виявляє споконвічну ментальну рису українського народу — його релігійність» [9, с. 13]. Змодельована нею концептосфера охоплює сукупність концептів, кожному з яких притаманний саме такий сакральний смисл. Таким чином, постає діалектика сакрального у «протиставній взаємозалежності святого (священного) і демонічного, які, взаємодіючи з профанним, формують релігійний світ» [9, с. 13].

У структурі концептосфери сакрального Т. Вільчинська виокремлює власне сакральну зону — концепти «Бог» і «Богородиця» — та сакрально-хтонічну, маніфестовану концептом «чорт». «Концептуальні величини “Бог” та “Богородиця”, співвідносні з Божественними постатями, і “чорт”, що уособлює протилежну силу, визнаємо ядерними» [9, с. 13].

Відповідно до висновків дослідниці, концепти «Бог» і «Богородиця» як виразники святого (священного) перебувають у центрі концептосфери сакрального, а «чорт», з яким асоціюється зло, — на периферії. «Їх моделювання як цілісних етнокультурних величин спиралося на відповідну інформацію, почерпнуту з лінгвістичних словників, енциклопедичних,

міфологічних, біблійних довідників, етнографічних джерел тощо» [9, с. 13].

Усі три сакральні концепти, як зауважує Т. Вільчинська, існують у певній послідовності [9, с. 13].

Отже, маємо ту саму вісь, яка уособлює релігійний чинник формування етнокоду нашої культури та його трансляції. Доказом цього, як зазначає дослідниця, виступають концепти, матеріалізовані у лексичному втіленні. Основною лексичною одиницею є слово «Бог». У науковій картині світу поняття, виражене цією лексемою, визначається як «сакральна персоніфікація Абсолюту в релігіях теїстичного типу, що характеризується тотожністю сутності та існування», «творець світу і детермінант усього, що в ньому відбувається» [9, с. 13]. «Для пересічних мовців актуальними є не стільки наукові дефініції вказаного поняття, скільки ті смисли, що виявляють себе у так званих “наївній релігії”, репрезентовані у мові окремою лексичною мікросистемою назв надприродних істот. На цьому рівні свідомості Бог — це передусім “творець, володар таїн земних і космічних”, про якого у давніх українців було своє розуміння як про єдиносущого Господа, спасителя світу, що прийде до людей й охоронить від зла» [9, с. 13].

Ієрархія язичницького концепту «Бог» вибудовується на трьох ключових складових: по-перше, визнання єдиного верховного бога, по-друге, віра в багатьох богів, кожен з яких відповідає за якусь ділянку буття, по-третє, влада всіх богів над світом і людиною [9, с. 14].

Як підсумовує Т. Вільчинська, концептуалізація у християнському сценарії ґрунтується на вірі в єдиного Бога, що постає у триєдиному вимірі: Бог Отець — перша особа Святої Трійці, Творець, Всевишній; Бог Син — друга особа Святої Трійці — Ісус Христос; і Бог Дух Святий. Підкреслюючи єдність Божества, дослідниця наголошує, що на вершині небесної ієрархії, згідно з християнським сценарієм, перебуває Триєдиний Бог [9, с. 14].

У контексті дослідження авторки статті достатньо вагомими є докази щодо домінантів згаданих вище концептів, оскільки значущість релігійного чинника простежується й у сучасних практиках. Так, під час подорожі Карпатами авторка особисто спостерігала приклади актуалізації сакрального у народній традиції: біля невеличкого водоспаду в горах було створено культове місце, оздоблене рушником, свічками й іконою із зображенням Богородиці; поруч розміщено прапор України і написано

молитву з проханням про захист та мир. Іншим прикладом є різдвяні колядки, де обов'язковим персонажем є чорт. У нього спеціально наряджаються, хоча в інших регіонах України подібні практики вважаються небажаними, оскільки асоціюються із накликанням злих сил і нещастя.

Отже, за Т. Вільчинською, для концептів «Бог» і «Богородиця» домінантною є позитивно оцінна маркованість, а для концепту «чорт» — протилежна, пов'язана переважно з негативними уявленнями українців про цього демоноперсонажа. Проте межі етноконотації є відкритими, тому будь-які зрушення ціннісних орієнтацій здатні аж до біполярності змінювати аксіологічну маркованість сакральних концептів, передусім хтонічних, зумовлюючи їхню амбівалентність [9, с. 15].

Смислова багатоплановість, ієрархічні координати, аксіологічні параметри власне сакральних концептів «Бог» і «Богородиця» та хтонічного «чорт» засвідчують їхню належність до складних інформаційно-комунікативних, архетипно-міфологічних, релігійних констант, значущих для національної культури, зокрема словесного мистецтва.

Для цієї статті такі спостереження мають важливе методологічне значення. З такої позиції доцільно шукати концепти етнокоду локальної культури не тільки в його трансляції. Етнічну культуру можна розглядати як багатовіковий архетип пізнання. Це величезне сховище відомостей про навколишній світ. Інформація, закладена в релігійний чинник, проникає в усі виміри духовного життя етносу, формуючи його через пізнавальні та загально психологічні вияви, що охоплюють індивідуальну та колективну свідомість, тим самим забезпечуючи можливість трансляції.

Висновки. У результаті проведеного дослідження та особистої подорожі авторки до Карпат можна ствердити, що сакральне як екзистенція етносу охоплює сакральність ідентичності, міфологію і символіку, обряди та ритуали, релігійний чинник формування етнокоду та його трансляції. Передача етнокоду відбувається завдяки сімейним традиціям, освіті, мистецтву, а в наш час — і за посередництва медіа та інтернету. Екзистенція етносу — це буття певної групи людей, що наповнене унікальністю сакрального, сконцентрованого у релігійному чиннику та втіленого в етнокод. Саме він дає можливість виходу за межі кінцевості буття та трансляцію з подальшим впливом на інші культурні формації.

Література

1. Виговський Л. А. Релігія як суспільно-функціонуючий феномен: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: спец. 09.00.11 «Релігієзнавство» / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 2005. 34 с.
2. Вільчинська Т. П. Розвиток концептосфери сакрального в українській поетичній мові XVII–XX ст.: автореф. дис. ... д-ра філолог. наук: спец. 10.02.01. «Українська мова» / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. Київ, 2009. 38 с.
3. Кремень В. Г. Філософія національної ідеї: Людина. Освіта. Соціум. Київ: Грамота, 2010. 576 с.
4. Лозко Г. С. Українське народознавство. Тернопіль, 2011. 512 с.
5. Матвєєва А. Л. Культурологія. Київ: Либідь, 2005. 512 с.
6. Орїон Я. Голос предків // Дім і Сім'я. 2015. № 4(101). С. 22–28.
7. Петрушенко В. Філософський словник: терміни, персоналії, сентенції. Львів: «Магнолія 2006», 2011. 352 с.

8. Теоретичні основи країнознавства: підручник / Н.В. Антонюк, М.П. Мальська, Ю.С. Занько, Н.М. Ганич. Київ: Знання, 2011. 326 с.
9. Філософія / А.В. Губерський, І.Ф. Надольний, В.П. Андрущенко. Київ: Вікар, 2011. 455 с.
10. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії: проблема людини та її меж. Вступ до філософської антропології як метаантропології. Київ: КНТ, 2015. 396 с.
11. Шелюто В.М. Проблема сакрального як світоглядна проблема // Наука. Релігія. Суспільство. 2010. № 4. С. 94–101.
12. Encyclopedia of Philosophy / edited by D. M. Borchert. New York: Thomson Gale, 2006. Vol. 3. P. 493–500.
13. Hasanov E. L. O. Ganja Sebzikar grave-yard as the historical-ethnographic source // ISJ Theoretical & Applied Science. 2020. Vol. 4(84). P. 357–361.
14. Lebedieva Z. ESP Writing as a practical mean of cultural communication between Ukrainian music teachers and Chinese students // Cases on error analysis in foreign language technical writing, edited by N. Lebedeva. IGI Global Scientific Publishing, 2023. P. 187–206. URL: <https://doi.org/10.4018/978-1-6684-6222-5.ch008> (access date: 09.09.2025).
15. Pedziwiatr K. J. Musical influence and propaganda during the Russian-Ukrainian war: Master's Thesis. University of Lousvillr School of Music, 2025. 191 p.
16. Savchuk I., Bilyanska T. Bandura in the late 1990s and early 2000s compositions by Maryna Denysenko: Genre and Stylistic Context of Ideas // Artistic Culture. Topical Issues. 2023. Vol. 19(1). P. 80–98.

References

- Antoniuk, N. V., Malska, M. P., Zanko, Yu. S., & Hanych, N. M. (2011). *Teoretychni osnovy krainoznavstva: pidruchnyk* [Theoretical foundations of regional studies: A textbook]. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
- Borchert, D. M. (ed.). (2006). *Encyclopedia of Philosophy*. New York: Thomson Gale. Vol. 3, 493–500.
- Hasanov, E. L. O. (2020). Ganja Sebzikar grave-yard as the historical-ethnographic source. *ISJ Theoretical & Applied Science*, 4(84), 357–361.
- Huberskyi, L. V., Nadolnyi, I. F., & Andrushchenko, V. P. (2011). *Filosofia* [Philosophy]. Kyiv: Vikar [in Ukrainian].
- Khamitov, N., Harmash, L., & Krylova, S. (2015). *Istoriia filosofii: problema liudyny ta yii mezh. Vstup do filosofskoi antropologii yak metaantropologii* [History of Philosophy: The problem of man and his limits. Introduction to Philosophical Anthropology as Metaanthropology]. Kyiv: KNT [in Ukrainian].
- Kremen, V. H. (2010). *Filosofia natsionalnoi idei: Liudyna. Osvita. Sotsium* [Philosophy of the national idea: Man. Education. Society]. Kyiv: Hramota [in Ukrainian].
- Lebedieva, Z. (2023). ESP writing as a practical mean of cultural communication between Ukrainian music teachers and Chinese students. In N. Lebedeva (Ed.), *Cases on error analysis in foreign language technical writing* (pp. 187–206). IGI Global Scientific Publishing. Retrieved from <https://doi.org/10.4018/978-1-6684-6222-5.ch008>
- Lozko, H. S. (2011). *Ukrainske narodoznavstvo* [Ukrainian ethnography]. Ternopil [in Ukrainian].
- Matvieieva, L. L. (2005). *Kulturolohiia* [Culturology]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Orion, Ya. (2015). Holos predkiv [The voice of the ancestors]. *Dim i Simia*, 4(101), 22–28 [in Ukrainian].
- Pedziwiatr, K. J. (2025). *Musical influence and propaganda during the Russian-Ukrainian war. Master's Thesis*. University of Lousvillr School of Music, 2025.
- Petrushenko, V. (2011). *Filosofskiy slovnyk: terminy, personalii, sententsii* [Philosophical dictionary: terms, personalities, maxims]. Lviv: "Mahnoliia 2006" [in Ukrainian].
- Savchuk, I., & Bilyanska, T. (2023). Bandura in the late 1990s and early 2000s compositions by Maryna Denysenko: Genre and stylistic context of ideas. *Artistic Culture. Topical Issues*, 19(1), 80–98.
- Sheliuto, V. M. (2010). Problema sakralnoho yak svitohliadna problema [The problem of the sacred as a worldview problem]. *Nauka. Relihiia. Suspilstvo*, 4, 94–101 [in Ukrainian].
- Vilchynska, T. P. (2009). *Rozvytok kontseptosfery sakralnoho v ukrainskii poetychnii movi XVII–XX st.* [Development of the conceptual sphere of the sacred in the Ukrainian poetic language of the 17th–20th centuries]. [Candidate's thesis abstract, Educational and Scientific Institute of Philology Taras Shevchenko National University of Kyiv]. Kyiv [in Ukrainian].
- Vyhovskyi, L. A. (2005). *Relihiia yak suspilno-funktsionuiuchyiy fenomen* [Religion as a socially functioning phenomenon]. [Candidate's thesis abstract, H. Skovoroda Institute of Philosophy]. Kyiv [in Ukrainian].

Lebiedieva Z.

The Sacred as an Ethnic Existence and a Religious Factor in the Formation of the Ethnocode of Local Culture and Its Transmission

Abstract. The article examines theoretical approaches in Ukrainian and international scholarship to the sacred as part of the existential dimension of an ethnos and as a religious factor in the formation and transmission of the ethnocode of local culture. The study argues that research into the sacred as a mode of ethnic existence remains relevant even in a rapidly globalizing, technologically driven world. Drawing on Ukrainian scholarly sources and field observations from a research trip to the Carpathians, the article conceptualizes the sacred as a complex phenomenon that encompasses religious beliefs, cultural traditions, symbols, rituals, and values transmitted across generations. The analysis demonstrates that the sacred plays a significant role in shaping and preserving ethnic culture, contributing to its sustainability and adaptability in a changing sociocultural environment. The study posits that the existence of an ethnos includes the cultural, social, historical, and linguistic dimensions of an ethnic community, encompassing both tangible and intangible elements such as traditions, customs, language, and identity. Key factors in preserving ethnic continuity include education, maintaining language and cultural practices, and contemporary forms of digital communication. The article argues that the sacred, concentrated in religious practices and embodied in the ethnocode of a community, functions as a source of cultural continuity capable of extending its influence beyond immediate temporal boundaries and shaping broader cultural formations.

Keywords: the sacred, existence, ethnos, religious factor, ethnocode, local culture, traditions.

Стаття надійшла до редакції 07.07.2025

Стаття прийнята до друку 14.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Contemporary Art:
теорія та практика

Contemporary Art:
Theory and Practice

Олег Коваль Oleg Koval

старший викладач кафедри методологій крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, викладач-методист вищої категорії, Харківський фаховий вищий художній коледж

Senior Lecturer at the Department of Cross-Cultural Practices Methodologies, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Senior Lecturer of the Highest Category, Kharkiv Professional Higher Art College

e-mail: olegbritkoval@gmail.com | orcid.org/0009-0002-7821-2014

Візуальні секвенції українського японізму

Visual Sequences of Ukrainian Japonism

Анотація. Здійснено спробу на матеріалі творчості сучасних українських мистців осмислити феномен «українського японізму», розглядаючи його як проблему зв'язку візуальної образності з вербальним субстратом — механізмом свідомої ієрогліфізації художнього мислення. Акцент зроблено на сегменті, який вимірюється та визначається впливом природної мови на корекцію синтагматичної та семантичної схеми будови візуального тексту. У цьому контексті проаналізовано творчість сучасних українських художників. Доведено, що зазначений процес має характер непрямого семіозису та впливу лінгвістичної свідомості на утворення гнучкої та незамкненої візуальної системи. Ієрогліфізація постає у формі «візуальних японізмів», що сприймаються як окремий текст, розширюючи межі стильової системи та відкриваючи додаткові можливості розвитку пластичної мови. «Особливими прикметами» робіт, що вдаються до творчої семіотизації візуального далекосхідного концепту, є свідомо гра з формою візуальних знаків, фактурою живописної та скульптурної і графічної форми, семіотична гібридизація іконічного та індексального кодів із підсиленням дійсничної складової. У результаті поглиблюється семантична глибина мистецького висловлювання. Дослідження базується на методах формального, функціонального, мистецтвознавчого, семіотичного та лінгвоестетичного аналізу візуального твору. Обрано гнучкий формат аналізу та інтерпретації творів у вигляді «візуальних секвенцій», запропонований у свій час У. Еко («Vertigo»).

Ключові слова: український японізм, перцептивний дейксис, візуальні секвенції, синтез вербального і візуального, ієрогліфізація, сучасне мистецтво.

Постановка проблеми. Ідея «подвійного культурного та семіотичного кодування» [34; 35, с. 50], сформована в мистецтвознавстві та культурології під впливом актуальних постмодерних візуальних практик, активно увійшла в проблематику «українського японізму» [11]. У цьому контексті вона зазнала істотної трансформації, відійшовши від базової гіпотези А. Пайвіо, який наголошував на сумісності візуального й вербального, континуального й дискретного, «образно-недискурсивного» та «поняттєво-дискурсивного» механізмів когнітивної та концептуальної репрезентації світу. У загальних рисах можна стверджувати, що напрям «українського японізму» і є такою репрезентацією. Ба більше, сам японізм у його національно-регіональних мистецьких вимірах є своєрідною семіотикою (тобто окремою «мовою»), де семантична складова переростає у свого роду синтаксичну. На нашу думку, предметом такої семіотики є насамперед синтактика та співвимірність з нею прагматика. Обидві вони існують лише в певному діапазоні знаковості — від іконічності до символізму, завершуючись гібридними утвореннями.

Думка канадського психолога розгорталася навколо експериментально підтвердженої здатності візуальних образів, симультанних за своєю природою, отримувати проєкції у світ природної мови. І навпаки — спроможності мовного матеріалу обов'язково знаходити у свідомості та продуктах творчої діяльності мовця образно-пластичну, візуальну відповідь.

Ідея А. Пайвіо суголосна сьогоднішнім поглядам на візуальний семіотичний текст, який, на думку В. Сарапик, не може бути заснованим «лише на одному засобі вираження» [37, с. 277]. Така дослідницька позиція базується на переконанні, що жодна мовна дія (її розуміємо в прямому та семіотичному плані) не існує в комунікативно-семантичному, «текстуальному» просторі без проєкцій у світ образних, візуальних уявлень — хоча б химерних, а іноді й квазіобразних ментальних конструктів [32; 33; 36].

Водночас гіпотеза А. Пайвіо просуває концепт «комбінованості» всіх форм медіа, а отже, й ідею синкретичної природи мистецтва. Воно постає глобальним інтермедіальним й семіотичним праксисом, що одночасно охоплює візуальні та вербальні коди, дискурсивні й наративні засоби семантизації візуального тексту, його чуттєві й когнітивні моделі, стаючи полем своєрідного міжсеміотичного трансферу та семіотичної гібридизації [3, с. 21–31, 24; 21]. У цьому сенсі японізм цілком вписується у визначену гіпотезу. Це дає підстави дослідникам «українського японізму» [11; 12, с. 7; 22; 23] вбачати в «подвійному кодуванні» механізм культурно-художньої адаптації та інтерференції візуальних практик Сходу й Заходу, що виявляється у творах сучасного мистецтва на рівні іконографії і художніх прийомів. Існує потреба окреслити ті засоби, що надають можливості художнику моделювати та концептуалізувати світ за орієнтальною ознакою. Водночас важливо визначити,

в яких ситуаціях японізм є основним, а в якому — другим елементом внутрішньої структури твору, де він функціонує як формо- та смислотворчий чинник.

Японізм можна розуміти і як продуктивний механізм формування художніх смаків, образно-стилістичних рішень та побудови концептуальних і синтаксичних образних синтагм «Іншого» мистецтва, зануреного в шари персоналізованої візуалізації. Можна висунути гіпотезу: японізм є наслідком процесу ієрогліфізації візуального мислення, результатом якого стане можливість сприймати образотворчу мову не як систему, що потребує подолання її морфологічних обмежень, а як потенційно незамкнений та постійно відкритий організм. З такого погляду японізм не обмежується визначенням його як стратегії певної стилізації (орієнтальної, східної, японської), а виходить на рівень концептуалізованої гаузі, яку варто визначити як «поле transcreation» (термін бразильського поета Аролдо де Кампоса, винайдений для позначення авангардної стратегії непрямого перекладу [27]). Дослідити цю галузь у параметрах візуальної семіотики — нагальна потреба сучасної науки [33; 39].

Доцільно також розглядати практику далекосхідної художньої інтеракції в контексті функціональної типології звернень українських художників до образів традиційної японської культури.

Утім, робити це необхідно не на рівні емпіричного дослідження (воно вже проведене [11]) і не лише в площині загальної культурології й мистецтвознавства [3; 4; 29; 31–32], а на рівні «алгебри візуальної мови», в межах якої японізм розцінюється як тип семіотичної мутації та як відношення знака до знака [26].

Начерк такої функціональної типології був змодельований у дослідженнях А. Ожого-Масловської. Науковця виокремлює серед чинників (складових, «тенденцій») японізму наступні: 1) повне або часткове відтворення стилізованих сюжетів і мотивів японського мистецтва; 2) введення традиційних персонажів японської культури в наративну структуру твору; 3) мистецькі інтерпретації традиційних мотивів японського мистецтва [11, с. 146]. Проте такий підхід фактично зводить увесь арсенал мистецького японізму до відтворювальної техніки, певного «прийому», що обертається навколо «класичних образів і мотивів японської культури» в українській образотворчості [11, с. 148]. Навпаки: феномен «українського японізму» не обмежується постмодерною візуальною грою з екзотичними образами; не є прямою цитацією, «амальгамою естетичних смаків, плюралізму та еkleктизму» (за О. Петровою), — він є феноменом, що зростається й існує на полі вербально-візуальних та культурних інтеракцій [2; 7; 26; 42]. Лише на перший погляд японізм виявляє свою агентність через: а) парафразування образів, мотивів, тематичної іконографії, цитат із творів японського мистецтва, переважно гравюри *укійо-е*, іноді *мушя-е*, живопису *катьо-га*); б) через бажання розширити концептуальні вектори власної творчості

та діапазон індивідуально-стильових пошуків українських мистців [14; 15; 20]. У межах глибокого аналізу японізм як напрям сучасного мистецтва розкриває свою сутність у межах міжсеміотичної транспозиції та «текстуальної прагматики» візуального праксису.

Транспозиція японського «стилю» у власний твір художника, таким чином, стає актом асоціативного абстрагування.

Визначені ідеї кореспондують не лише з доктриною А. Пайвіо, а і з концепцією «*imagetext*» американського мистецтвознавця В. Т. Мітчелла, а також з заувагами Дж. Елкінса щодо розширення інтерпретативних меж візуальної семіотики. Теоретичним підґрунтям для нас є також думки Ю. С. Степанова про дейктичне (а у випадку М. Баль та Н. Брайсена — тілесне та риторичне) породження та розширення візуального й вербального дискурсів. Погляд на відкриту міжмистецьку інтеракцію сформульовано М. Імдалем у термінах «інформативності як перформативності» [3, с. 47; 24; 28; 30; 33; 39].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема «українського японізму» опрацьована з належною глибиною наукової дискусії та обґрунтуванням високого рівня результатів дослідження (В. Личковах, С. Рибалко, І. Павельчук, О. Петрова, І. Тесленко, Ч. Овакі, А. Ожого-Масловська, М. Юр та інші; див.: [8; 9; 10; 11; 13; 14; 18; 22; 23]). Дослідниками визначено засади художньої рефлексії українських митців навколо образів, культурних концептів і контекстів, мистецьких художньо-перформативних практик Японії [19]; виявлено коло художників, для кого використання образів японської культури «відповідало постмодерністському тяжінню до цитування гетерогенних та гетерохронних художніх текстів» [11, с. 9] та ставало програмною темою, хоча і звернутою до візуальних формотворчих та візуально-пластичних й світоглядних завдань [22]; оприямино та теоретично висвітлено стратегії розв'язання просторових й ілюзорних зображальних проблем та засад нарощування формотворчого потенціалу площини, на яку наноситься зображення, що уможливило звернення до матеріалу японської культури та мистецтва [5]; відтворено через мистецький японізм досвід своєрідної текстуальної прагматики [6] та певної жанрово-стильової схематизації запозичених з *укійо-е* та *мушя-е* образів [12, с. 9–10]; теоретично обґрунтовано використання далекосхідних образотворчих стратегій як певної абстрактної формульної схеми та як конкретного взірця стильового рішення [14; 7]. Маємо також доволі змістовну низку творчих портретів художників, через які український японізм піддається емпіричному аналізу. Здається, українські науковці працюють у традиціях емпіризму. Для них кінцевим «атомом» виявляється безпосередньо виозначена в мистецьких практиках художня постмодерністична дійсність, репрезентована через свої наочні якості. Розгляд японізму як асоціативно та метафорично акцентованих секвенцій абстрактної семіотики ними не здійснюється.

Серед вагомих публікацій виокремлюється змістовна, хоч і невеличка штудія В. Личковаха, в якій український японізм розглядається крізь призму філософії етнокультури та візуальної етносемантики [8, с. 134–139; 9]. Автор, не обмежуючись далекосхідним концептуарієм, доводить природність та мотивованість орієнталізму в українському мистецтві, виділяючи для кожного його вектора іманентну стратегію образотворення. Вважаємо важливим зазначити, що філософ неадарма наголошує на пов'язаності орієнталізму в українському мистецтві не тільки і не стільки з тематичним зверненням до образів мистецтва Сходу, а радше з архетипальним стратом художньої творчості як такої (панміфологізм К. Леві-Строса), де використання архетипів, концептів східної культури та мистецтва неодмінно приводить до впровадження нових художніх методів образотворчості. В. Личковах вказує, що звернення до східних етнокультурних ареалів модифікує та виокремлює ейдетичні та пластичні сенси образної мови певного творця, незважаючи на те, до якого типу образної діяльності вона належить: канонічної чи неканонічної. Усе це неодмінно відчувається в колористиці, орнаменталізації та декоративізації форми художнього твору. Філософ завважує і на кореляцію мистецького орієнталізму з технікою постмодерного цитування [8, с. 135]. У дисертаційних дослідженнях І. Тесленко та О. Чієко [10; 22] цілісно та уповні розглянуто процес рецепції мистецтва Сходу у вітчизняній художній практиці (переважно 1900-х та 1910–1920-х років) та оприлюднено й виявлено специфіку розкриття образів мистецтва Японії і Сходу в творах українських модерних художників.

Окреме місце серед наукових напрацювань у вказаному напрямі посідає доробок харківської мистецтвознавиці А. Ожогі-Масловської, яка першою комплексно розглянула сучасне мистецтво України у контексті японізму як явища мистецької та етнонаціональної культури [11; 12]. Найважливішими серед виконаних завдань цього дисертаційного дослідження, окрім виділення засад орієнтальної художньої практики в сучасному мистецтві України, є ретельно охарактеризовані творчі прийоми, вписані у поле мистецького орієнталізму [11]. У цій роботі своєрідна «амальгамність» мистецьких практик Сходу й Заходу знаходить конкретизований виклад. Однак висновки, яких дійшла науковиця, потребують подальшого уточнення та розвитку. Близькою за логіко-теоретичним узагальненням до викладеної тут нашої концепції є аналітична робота І. Павельчук [14; 16]. Авторка вибудовує «діаграму часово-просторових асимілятивних резонансів» та докладно аналізує шляхи абсорбції європейського японізму в межах українського модерну, розглядаючи цей напрям як підґрунтя «нового ірраціонального мистецтва ХХ століття» (С. Рибалко) [20, с. 124].

Мистецтвознавчим варіантом схожого з І. Павельчук підходу став обґрунтований М. Баль та Н. Брайсеном

у численних працях «принцип семіотичного контексту», дія якого може поширюватися і на таке міжсеміотичне явище, як японізм. Кембриджські історики мистецтва оперують ним у своїй аналітичній практиці як «прототропом», породженим певним «текстом культури» (у розумінні Ю. Даміша, Т. Мітчелла, Д. Елкінса, М. Шапіро та Е. Гомбріха [4; 24; 25; 28; 31; 32; 40]). Такий підхід переводить дослідження проблеми в план інтермедіальності та інтрасеміотики. Але, попри таку прискіпливу увагу до міжкультурних та семіотичних трансформацій, японізм й досі залишається відкритою для дискусії темою, що не вичерпується доробком попередників. Тож звернення до концептуальних стратегій візуальної текстуалізації японізму вимагає для свого розуміння подальшого семіотико-мистецтвознавчого декодування [23].

Ця потреба особливо відчутна у випадках, коли японізм у межах авторських візуальних практик стає своєрідним проектом зі створення моделей формально-пластичного, тілесно-дейктичного та природномовного семіозису.

Тож метою запропонованої розвідки є висвітлення та аналіз питань абсорбції далекосхідного мистецького концепту з погляду абстрактної семіотики, візуально-вербального трансферу та текстуальної прагматики. Серед завдань маємо визначити такі: а) накреслити риси функціональної типології українського японізму (не суворо чіткої, а радше такої, що постає як спектри потенційних можливостей); б) з'ясувати діапазон знаковості художніх стратегій японізму; в) встановити закономірності міжкультурної трансакції.

Виклад основного матеріалу. Дослідження емпіричного матеріалу свідчать, що загальну проблематику японізму, який, з огляду на сучасну мистецьку практику, відчувається гнучким, мінливим, протейстичним, необхідно перевести у площину певної функціональної типологізації. Це дає можливість певним чином секвенціоналізувати, підсумувати шляхи абсорбції-асиміляції японського концепту в сучасний український мистецький контекст.

З одного боку, на рівні «тенденцій» таку роботу вже проведено [11]. З іншого — аналіз на рівні схематизації семіотичних механізмів інкорпорації концепту «японськості» в українське образотворче поле виявляється доволі складним завданням. Особливо, коли йдеться про «асоціативну трансляцію японського «стилю» в сучасну візуальну практику». Для цього скористаємося інструментарієм лінгвостетики, обравши для нашої роботи метод порівняльної класифікації «еволюційних семіотичних рядів» (Ю. С. Степанов), ключовою одиницею типу яких є тип трансакції, співмірний діапазону знаковості.

Лінії систематизації тут можуть бути різними та довільними, однак вони вписуються в певну систему знакового метаморфізму. Їх можна визначити і як «маршрути трансферу» (переведення, переходу [29]) японського в українське. Візуальність, інтермедіальність,

ідеограматичність, вербально-іконічний формат, «пикторіальна референція та сигніфікація» стають необхідними умовами існування трансферованого японізму. Він формується завдяки застосуванню вербально-пикторіальних, синтаксично-прагматичних кодів у творчій практиці сучасного мистця [21, с. 87–95]. Параметрами систематизації шляхів цього трансферу стає сам тип візуальної транскреції та вербально-пикторіального синтезу [21; 28; 29].

Першими виділяються відносини *статичного* типу, які простежуються на рівні *інкорпорації*, запозичення образів, культурних концептів, елементів художньої форми культури Японії; це рівень *перекладу* технік образотворення з далекосхідного інструментарію на мову європейської художньої традиції. Можна на рівні секвенцій визнати вказаний тип як ряд аналогій. Другими виокремлюються відносини *динамічного типу*, які простежуються на рівні мутації та модифікації далекосхідної образної форми у новонароджену, трансверсальну форму сучасного художнього твору (вона постає як знак оновлення чи збагачення власної художньої палітри). Це рівень морфосинтаксису, прагматики, дейктики, рівень «функції й глибинного», а також когнітивних станів самого художника.

Таким чином, процес творчої рецепції японізму актуалізує характер мутації від референційної сторони культурного коду (Е-японізм, ентеріоризований) до індексальних та апікативних персоналізованих образних синтагм, утворених на основі далекосхідних візуальних знаків (І-японізм, інкорпорований). Констатуємо, що значення японізму полягає у його вживанні та застосуванні в художній практиці. Творчий акт українських художників, який спирається на ейдетичне мислення, за лінією еволюції художньої форми переходить у нову мистецьку практику. Вона базується на «інтроспективному мисленні, котре започаткувало підходи художньо-образного формалізму» [14, с. 60], притаманного японським майстрам.

Унаочнити та резюмувати викладене вище можна у вигляді схеми трансферу мистецького японізму в сучасну українську образотворчу практику. Його характер визначається діапазоном знаковості, рівень якої поступово згущується від іконізму елементів образотворчої мови до наростання умовності, символізації — аж до переходу від семантико-синтаксичного рівня на рівень перформативізму і художньої прагматики.

Довільно представимо шкалу знаковості українського японізму (окрім вищевикладеної) у такому вигляді: 1) етнокультурна та візуальна релевантність; 2) часткова етнокультурна та візуальна релевантність; 3) етнокультурна та візуальна неповна релевантність; 4) етнокультурна та візуальна нерелевантність. Перебіг знаковості в практиках японізму можна охарактеризувати наступними лініями транскреції: 1) іконізація, символізація; 2) індексалізація, де(й)ктика; 3) гібридизація; 4) перформативність.

«Художньо-образний формалізм» японізму, по суті, є зразком (pattern) процесів сприйняття та ментальної інтерпретації кодів образотворчого мистецтва іншої культури. У нашому випадку — візуальних та перформативних практик давньої та сучасної Японії.

Творчі розширення (перетворення) образних схем (image-schema transcreations) японізму у такому контексті є когнітивною, візуальною та символічною метафорою і когнітивною операцією одночасно: «Оскільки автентичне японське образотворення передбачало створення інтерпретації-враження, ця закономірна потреба визначила специфіку умовно-схематичних засобів. Здійснити таке завдання можливо виключно через формальні художні заходи у вигляді вигаданих форм, що уникають документально-індивідуальних характеристик і передають узагальнено імперсональні стани природи через символи, тому [...] історико-культурні ліміти образотворення протилежно відрізняються від правил дзеркальної подібності натурі, традиційно прийнятої європейцями. Таким чином, і природа японської творчості була зовсім іншою, і змальовувала не річ, до якої можна було торкнутись рукою, а невидиму сутність — нематеріальну ідею» [14, с. 60]. Перейдемо до стислої характеристики ліній транскреції японізму.

Іконізм та проєктивна семіотична гібридизація.
Сергій Ликов. Сергій Алімов. Японська тема у творчості відомих художників С. Ликова та С. Алімова, досліджувана і раніше [11; 5], хоч і має програмний характер втілення, не постає самоцінною та самодостатньою. Вона інспірована візуальними необароковими і трансавангардними практиками актуального мистецтва і є спробою оприятити стереоскопію бачення та розуміння взаємовідкритості культур Заходу і Сходу. Її формою втілення стали декілька синтаксичних трансформацій класичного європейського живопису: застосування анаморфізму як своєрідної текстуалізації пикторіальних кодів далекосхідної культури і філософії (С. Ликов); жанрова типізація, експресивізація та метафоризація художньої форми (С. Алімов). Останній активно розвиває художню практику перетікання японської гравюри *муші-е* в канон європейського репрезентативного портрета, що піддається пластичній редукції завдяки зіставленню в'язкої техніки живописного письма, засад світлотіньового моделювання об'єму з властивими японській графіці паралельною перспективою, кольоровою акцентуацією, чіткістю й пізнаваністю композиційних прийомів, передньоплановістю та «кадруванням візуального простору» [11, с. 156]. На особливу увагу заслуговує орієнтація обох мистців на децентралізовану, асиметричну композицію, запозичену з японської гравюри. Причому анаморфізм С. Ликова, використання ним образів Японії як своєрідних поетичних центонів виходить за межі просторової деформації, стискання, розтягування фігур, трансавангардної цитатності. Він стає концептуалізацією візуальної форми як такої. Ця форма прагне внутрішньої

фігуративної метаморфози та перспективно-оптично-го перетворення зовнішньої європеїзованої матриці живопису на внутрішньосхідну формулу «куті-дзен», «писемного дзену», щоб вивести назовні ментально-семантичні складові власної пластичної мови, оновивши та піддавши її операції очуднення. Особливо це оприявлено в серіях «Недовіра до Караваджо», «Ловці снів» (2007–2008) та подальших живописних роботах «Караваджо. Театр Но» (2009), «Сумо. Привітання», «Сумоїст», «Лики та личини», «Танок» і особливо «Тріумф балету» (2010-ті роки).

Гротескне зіставлення знакових культурних лексем європейського та японського мистецтва (Дарума, Хотей, Венера Мілоська, Гермес із Діонісом, образи сумоїста, самурая, гейш, даоських монахів і дзенських бонз), які розташовані на узагальненому тлі, просякнутому абстрагованими смугами, цятками, плямами та лінійними візерунками (що споріднює роботи С. Ликова з роїтбурдівськими експериментами і перегукується з практикою живописної ізоляції фігури у Ф. Бекона) у поєднанні з меандровою орнаментикою, яка відсилає до давньогрецької архаїки геометричного стилю, дає змогу оприятити семіотичну множинність художніх мов, усуваючи їхній конфлікт та визначаючи власний метод пластичного мислення. Унаслідок цього С. Ликов трактує форму проєкційно, як арабеск, бачить полотно як площину, в межах якої розташовані не сюжети — символи культур Сходу і Заходу, а тільки плями, що формують примхливий гібридний візерунок: «На перше місце тут ставиться цілісність бачення форми, яке забезпечується логічною стрункістю аналізу її конструкції, тектоніки» (О. Шило). С. Алімов у розв'язанні проблеми співвідношення фігури і тла в просторовій і колористичній будові живописного твору (серія «Самураї», 2004–2008) експериментує з кордонами портретного жанру, виокремлюючи самостійну функцію фактури, кольору і просторової атектоніки в межах європейської портретності. І. Павельчук так характеризує означену експериментальну практику: завдання такої дії — «збільшення уявно-розумових здібностей, зокрема потенційного вивільнення фантазії та активізації формально-символічних лімітів сприйняття» [14, с. 60]. Тобто не «японізм», а образний формалізм тут відіграють головну роль. Цікаво, що візуальна інтроспекція тут збігається з лінгвістико-когнітивною: перед нами постає реалізоване мистцем бажання в буквальному сенсі «натягнути» японізм на європейський живописний контекст, не втрачаючи властивості побудови форми, характерної для японської візуальної прагмастратегії. Її втіленням стає ліквіський анаморфізм та алімовська слоїстість живописної техніки письма, загалом зосередженість обох художників на метамовній функції живопису.

Спираючись на притаманну ієрогліфічній писемності криптограматичність змісту візуального знака, на своєрідну японську практику «кайсуро»

(«розв'язування-шифровізації») змісту «ієрогліфічного, візуального» знака, яка дає можливість зоровому образу зберігати найбільш виразні піктографічні та ідеограматичні якості, художники унаочнюють гру з формою живописного знака, що викликає візуальну метаморфозу стилю і технік живописного письма. Таким чином, ієрогліфічний живопис постає у повноті свого творчовияву. Східні фігуративні елементи інтегруються в цілісну форму, уподібнену ієрогліфічному знаку, принцип утворення якого, як вірно вказала М. Юр, застосовано «не до однієї форми у картині, а усієї композиції» [23].

Ієрогліфізація. Індексалізація. Перформативність.
Костянтин Зоркін. Смыслотворення в ситуації японсько-українського трансферу відбувається і завдяки іншій міжсеміотичній транспозиції: не лише на лінії модифікації іконізм/символізм, а і на лінії іконізм/індексальність, де тривають інші семантико-синтаксичні та образно-видові трансформації. Водночас індексальність як певний тип знаковості провокує і зміну засобу видової репрезентації творчої думки: не полотно, а інсталяція, не пікtoralізм, а акціонізм.

Яскравим прикладом, на нашу думку, є твір К. Зоркіна, експонований у приміщенні Музею історії Києва у межах виставкового проєкту «Внутрішня Японія» сходовознавця, професора університету Кейо (Токіо, Японія) Андрія Накорчевського у лютому 2017 року.

За задумом куратора, художник — учасник проєкту, спираючись на заздалегідь створений програмний текст-концепцію, мав засобами власної художньої мови та стилістики відтворити «внутрішній», ментальний образ Японії, її культури, мистецтва, літератури, філософії [2, с. 4], спрямувавши вербальний претекст у складний ланцюг візуальних синтагм.

Перформер, культуролог та скульптор К. Зоркін в інсталяції «Stone crane» («Кістяний журавель») обрав закономірний шлях: його скульптурний композит став не чим іншим, як оречевленим дерев'яним ієрогліфом (зауважимо природні конотації матеріалу та обраного мотиву для культури Японії). Конструкція складалася з двох частин: «Ліс» (п'ять вертикально розташованих елементів: 200/20/30 см) та «Журавель» (умовно абстрагований двочасний образ птаха: 190/150/130 см). У складі ієрогліфа зіставлялися конкретне лексичне та семантико-абстраговане значення компонентів. Інсталяція стала наочним відтворенням ідеограматичного інструментарію східної ієрогліфіки. Автор наділив свій витвір «особливими прикметами японізму»: прямим співвідношенням змісту ієрогліфічного знака із засобом його втілення; використанням характерних знаків і символів японської культури; алюзією на сади каменів (каміння розташовано біля основи інсталяції); імітованими деталями, що нагадують японські торії. Вертикальний ритм та взаємодія абстрагованих елементів першої частини з горизонтальним характером розташування елементів другої створюють інтригу прочитування ієрогліфа,

яка вповні реалізована в просторі інсталяції. Зберігаючи статус пластичної ідеограми, твір водночас набуває ознак візуальної анаграми, здатної навіть трансферувати алогографічний характер (знакопис) висловлювання автора в кінетичну скульптуру. Тут зоровий образ домінує над канонічною формою виконання ієрогліфа, проте він зберігає активну й динамічну ілюкативну силу мовного акту та тяжіє до експресивної піктографіки.

Стійко утримуючи авторський задум у межах графічного дизайну ієрогліфіки — її конфігурації, лінійного ритму та нелінійності семантичного прочитання знака, відповідно до сутності ієрогліфізації, К. Зоркін перетворив автографічне (майже рукописне) повідомлення (за термінологією Н. Гудмена [32]) з його багатоконпонентною смислоутворюваною формою, яка підлягає поступовому узагальненню, на «натяк» про Японію, позбувшись прямого цитування матеріалу. Зміст інсталяції маніфестується так: «Думка про смерть, яка згладжує протиріччя між тугою за минулим та страхом перед майбутнім» [2, с. 20]. Однак сам автор вказує, що «дві частини інсталяції утворюють ієрогліф, сенс якого важко передати дослівно» [2, с. 20].

Зрозуміло чому: візуальні каліграфи не перекладаються, а знакописемне втілення ідеї інсталяції допускає лише метафоричне потрактування. У семіотиці така створена художником прагматична інтерпретативна ситуація визначається як «іносеміотична перформативність», тобто стан, коли сама комбінація елементів твору, їхня анаграматична композиція, становить еквівалент предмета мистецького висловлювання [24; 25; 40]. На прикладі твору К. Зоркіна доходимо висновку, що ієрогліфізація як засіб транскреції є точкою перетину вербальних та пікторіальних кодів, оскільки саме тут відбувається справжній перехід предметного смислу образного знака в абстрагований, ідеограматичний, схематизований вигляд східної стилізації. Її подальша реалізація належить дектичному засобу транскреції японізму.

Рукописемність. Де(й)ктика. Олександр Ройтбурд та Олексій Борисов.

Індексальність як загальна семіотична ознака суб'єктивності в мові, мистецтві та культурі має очевидний прагматичний характер існування. Механізмом оприявлення такої суб'єктивності виступає дейксис (від грецьк. *deiknumi* — «вказую»), що локалізується у полі егоцентричності та вказівки на складові комунікативного акту. Існує також інший вимір індексальності — дектичність (від *dechomai* — «приймаю в себе»), що реалізується у вигляді рукописемності та перформативності і є проєкцією смислу висловлення на власне тіло мовця, поєднуючи візуальний та тілесний дейксис [24; 25; 28].

Прийом пластичної трансформації японізму в О. Ройтбурда чітко визначений. Це грайлива, іронічна та відкрита текстуальність, замішана на постмодерній цитації та фрагментованості мистецького бачення. Серед роїтбурдівських «пригод візуального знака» (термін

О. Петрової) прийом, запозичений з арсеналу трансавангарду, перетворює культурну суть Японії на аморфний об'єкт творчої фантазії. Він опосередковано представляє образи Японії в тілі живописної композиції, квазіцитуючи їх, хоча справді орієнтальна дейктична притягальність замикається у тенетах рукописемності художника і виводиться за межі прямого цитування. Вона є інструментом смислотворення, що діє саме на європейському матеріалі (Караваджо, Рубенс, Тьєполо), хоча О. Ройтбурд вмів вдало індивідуалізувати японський мистецький контекст.

Японізм О. Ройтбурда унаочнено не у таких відомих роботах, як «Самураї» (2006–2010), «Гейші» (2005), де методом аплікативного накладання інтерпретується радше рокайльно-маньєристична та барокова пейзажна стилістика, — а в серії «Ройтбурд vs Караваджо». Тут у вигляді «імпульсивних закарлючок графіті» (вислів Б. Пінчевської [17]) та їхнього накладання на подвоєний живописний код — впізнаваного, суто роїтбурдівського живопису та натуралістичних й еклектичних образів класичних полотен Караваджо — відтворюється справжня феєрія українського японізму. В її межах міметичні знаки стають тлом, а фон піктографічних сутностей — самим предметом живописної гри. Не в цитатах справа, а в інверсії складових пластичної форми. Рукописемні знаки, графолалії О. Ройтбурда, прямо відсилають до умовно-орнаментального, монохромного пейзажного живопису школи Кано XVII ст. (наприклад, до розпису ширми Кано Тосюна «Мавпи, що ловлять відблиск місяця у воді»), не кажучи вже про архаїчну піктографіку.

Так, крізь необарокову стилістику постмодерного майстра проростають здобутки старої японської живописної системи *суйбоку-га*, перетворюючись на ідеографічні, ієрогліфічні гібриди. Вони втілюють інтермедіальну просякнутість культурними кодами та породжують нову фігуративність живопису, подвоюючи силу впливу цих образів.

Інший бік алогографічної візуалізації сучасних соціокультурних сенсів крізь стратегії українського японізму представляє творчість О. Борисова (одного з учасників легендарного неоавангардного угруповання «Літера А»), особливо його нещодавній «Щоденник війни» (2022–2025), до якого входять виразні самостійні візуальні цикли, виконані у нетиповий для сучасного українського мистецтва іконографічний, іконологічний та трансверсальний й семіотичний спосіб.

Мистецький вислів О. Борисова є ідеограматичним візуальним текстом та перформансом одночасно. Формально всі цикли «Щоденника», інколи перетинаючись у способах візуалізації (графічний чи живописний начерк, рисувальний скетч, замальовка, плакат, листівка, візуальна рельєфопластика), вкладаються у звичайну образотворчість, проте водночас виходять за її межі у царину чистої візуалізації, основу якої становить японізм. Авторська парадигма багатовимірності та нелінійності

всього життєво-досвідного, неієрархічного, нелінійного фактично слугує засобом ієрогліфічної концентрованості смислів та образів, які вже не замикаються у незліченних «відображеннях», перетіканнях візуальної граматики та цитатах. Введення О. Борисовим вербальних текстів у простір візуальності є унаочненим виявом текстуралізації візуального тексту, орієнтованої на далекосхідну.

Зберігаючи «важливість натяку» (Ф. Жульєн) на найсуттєвіше (притаманного японській культурі), автор передає саму основу пластичного мотиву в непевному, туманному і тривожному візуальному об'єкті. Примхлива гра з фактурою пластичного знака і фактурою (руко)писма, в межах якого зоровий образ перетворюється на мовний текст як основну «мелодію» борисівських творів, виводить семіотичну стратегію знакотворення на новий міжсеміотичний рівень.

О. Борисов свідомо виходить за межі європейської образотворчої традиції, занурюючись у далекосхідну художньо-перформативну практику: *сигадзіку* (сувої з віршами і картинкою), *итегамі*, *сурімоно*. Недарма його візуальні солілоквиї (монологи) схожі на японську листівку та *manifesto giapponese*, що перетікає у кольоровий палімпсест. Асоціативно, здається, мистець не пориває також зв'язку з американським бітніцтвом живопису і поезії, номадизмом візуальних образів, водночас створюючи своєрідну й оригінальну текстопластику та знаходячи для репрезентації війни свою версію «текстоживопису», схожого за комунікативною силою з японськими *сигадзіку*. Рух пензля тут не менш важливий, ніж рух слова, що «алється з нього».

Динаміка руху спонукає нас і «вчити знаки» (сюдзі), і захоплюватися письмом (сьо), усвідомлюючи межі тематизму та кордони авторської дейктичності. Рукописемність та дектичність візуальних циклів О. Борисова відіграє формотворчу і смислоутворювальну роль, режисерським натхненником якої постає японізм як інтерсеміотичний та інтермедіальний гібрид.

Абстрагування японізму. Олег Омельченко. Ще під час навчання в Харківській державній академії дизайну і мистецтв художник виявив неабиякий інтерес до японської гравюри *укійо-е*, надихаючись естампами Кацушіка Хокусая, Утамаро, живописом Сессю. Осмисливши вплив досвіду японських графіків на творчу систему бойчукізму та її постмодерної гонтарівської репліки, О. Омельченко поширив вплив японського мистецтва і на власну творчу практику (живописний урбаністичний пейзаж, жіночий ліричний портрет, тематична наративна композиція), і на сприйняття доробку «школи Віктора Гонтарова» в контексті розвитку українського мистецтва часів Перебудови, незалежності та сьогодення.

Творче завдання О. Омельченка — ввести конотації японізму, мистецтва та культури Японії в саму тканину фігуративного живопису, поступово абстрагуючи та занурюючи їх у композиційну будову європейської, канонічної живописної сутності. Сучасний художник

долає ізолюваність художнього образу, надаючи іконіко-індексальному знаку можливість вийти за власні кордони, реалізувати бажання укласти з символічним контекстом «єдине смислове поле», в якому обертаються неподібні ідеотетнічні художні стилі, та «здолати дискретність знакових систем», про що у контексті творчості Іккю Содзюна пише Є. Штейнер [41, с. 235].

Творчість художника тут оприявнює остаточну точку трансакції: повну нерелевантність етнокультурного претексту. Головна мета художника — впровадити понятійне мислення у самий нерв картини, динамізувати східний принцип абстрагування образної формули та композиційних прийомів *укійо-е*, *бідзин-га*, увівши їх у слобожанський краєвид, урбаністичний український пейзаж, портретну репрезентацію.

О. Омельченко вибудовує пластичну систему, що завершується формуванням окремої абстрактної семіотики японізму (його чистої логіко-композиційної схеми); ба більше, певною мірою живопис мистця і є абстрактною семіотикою японізму. В ідеалі вона відповідає своїм емпіричним витокам, між тим, найважливішими ознаками такої семіотики японізму, зорієнтованого на «модель живописного сувою» (О. Завадська), стають лінійна ритміка, тональна та плямова акцентуація, проєкційність, тяжіння до живописного арабеску, динамічне кадрування площин, двоїстість структури зображення, переведення предметно-просторового рішення зі статичного геометрального плану в рухливий аксонометрію, багата палітра пауз та зупинок у композиційно-просторовому узагальненні форми, нарешті, її тяжіння до монолітності пластичної організації візуальних сполук. У зрілому доробку художника присутні і цитатність, і концептний символізм, уведений у пейзаж та портрет, але вони залишаються на маргінесах визначеної живописної системи. Невеликий японський естамп на тлі жіночого портрета є знаком знака, що і втілює ідею подвійного кодування, з якого ми і почали нашу розповідь. У творчості мистця «спостерігається і прийом японських графіків: поєднання зображення і тексту, який стає часткою живописної мови художника» [14, с. 150].

У підсумку метод аплікативного, абстрагованого «японізму», який розробляє О. Омельченко, уникає прямих запозичень, іконографічних штампів, надмірної цитатності і стає втіленням метаяпонізму як засобу подолання історико-культурних та візуальних лімітів образотворення, необхідного сучасній мистецькій практиці.

Висновки. Узагальнюючи викладені спостереження щодо характеру та семіотичної природи візуальних стратегій «українського японізму», можна ствердити, що абсорбція образів культури та мистецтва Японії у творчості українських мистців ґрунтується на чіткій функціональній типології візуальних секвенцій. Підтверджено наявність поміченої науковцями «тенденції відчуження японського мистецтва від своєї основної культурної, історичної та соціальної основи» [11, с. 178–179]

та використання японського художнього досвіду українськими мистцями у своїх постмодерністських практиках як способу оновлення й модифікації власної художньої мови. Проте таке оновлення досягається передусім через синтаксичні метаморфози, які відбуваються на рівні міжсеміотичних трансформацій, утримуючись у певному діапазоні (рядів) знаковості.

Перефразовуючи Д. Арасса [1, с. 167], можна ствердити: живопис, що звертається до японських художніх практик, не обмежується одним зображенням та його символізмом — він мислить не через фігури, а через поняття та суголосні ним ідеограматичні синтагми форми. З погляду образотворчих схем український японізм є втіленням феномену трансверсального та інтроспективного бачення, яке ієрогліфікується та трансформується у гібридні семіотичні структури. Дійсною формою їхнього існування є інтрасеміотичний перформанс,

абстрагування та індексалізація на рівні дейктичних відносин. Тобто він є закономірним результатом еволюції семіотичних концептосфер. Саме ними обчислюється мережа «глобальної семіотики», або «глобальної семіотичної мережі», про яку так обґрунтовано писав Т. Себеок [38, с. 5].

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у визначенні динаміки художньої креації, в просторі якої японізм є не самототожним феноменом, а функціональною та структуротворчою (моделюючою) категорією. У чому вона проявляє себе, як семантизується та семіотизується — предмет окремих досліджень, у тому числі й у межах лінгвостетики та візуальної семіотики. Доцільним також видається аналіз специфіки авторських сигнатур та назв, підписів і супровідних текстів творів українських художників, які у своїй художній практиці звертаються до мотивів японської культури та мистецтва.

Література

1. Арасс Д. Історії картин/пер. із франц. Л. Флорізак. Київ: ArtHuss, 2025. 224 с.
2. Внутрішня Японія: живопис, інсталяція: каталог виставки. Київ: ArtHuss, 2017. 49 с.
3. Генералюк А. Претексти інтермедіальності: вербально-візуальний формат. Київ, 2024. 556 с.
4. Гомбріх Е. Г. Оповідь про мистецтво/пер. з англ. А. Накорчевський. Київ: ArtHuss, 2024. 664 с.
5. Коваль О. Одеський Протей: анаморфози й метаморфози Сергія Ликова // Образотворче мистецтво. 2015. № 1(93). С. 72–75.
6. Коваль О. Семіотика реактуалізації мистецтва «старих майстрів» у сучасному українському мистецтві XX–XXI століття // Аркадія. 2015. Вип. 4(45). С. 100–108.
7. Коваль О. Вербалізація в зображальному: візуальна парафраза в колі харківських художників // Образотворче мистецтво. 2020. № 2. С. 82–85.
8. Личкова В. Орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських митців // Мистецтвознавство України. 2001. Вип. 3. С. 375–378.
9. Личкова В. Філософія етнокультури: теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури. Київ: Парапан, 2011. 196 с.
10. Овакі Ч. Японський період в творчості Давида Бурлюка (1920–1922): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Харків: ХДАДМ, 2008. 20 с.
11. Ожога-Масловська А. Японізм в мистецтві України кінця XX — початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ: ДВНЗ ПНУ ім. В. Стефаника, 2021. 242 с.
12. Ожога-Масловська А. Японізм в мистецтві України кінця XX — початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ: ДВНЗ ПНУ ім. В. Стефаника, 2021. 20 с.
13. Ожога-Масловська А. Японізм в європейському науковому дискурсі // Культура України. Мистецтвознавство. 2016. Вип. 54. С. 331–341.
14. Павельчук І. А. Традиції формального образотворення Японії у практиці французьких постімпресіоністів 1880–1890-х років (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України XX–XXI століть) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. № 4. С. 57–65.
15. Павельчук І. На перехресті модерну: інспірації японізму у практиці українських колористів 1900–1930-х років. Київ: КМ академія, 2019. 222 с.
16. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі XX століття: монографія. Київ: КМ академія, 2019. 573 с.
17. Пінчевська Б. Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтві: творчість Олександра Ройтбурда 2008–2010 рр. // Сучасне мистецтво. 2009. Вип. VI. С. 228–229.
18. Рибалко С. Традиційне вбрання в семантичному просторі японської культури: монографія. Харків: ХДАК, 2013. 300 с.
19. Рибалко С. Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії // Art and Design. 2022. № 3(19). С. 149–158.
20. Рибалко С. Постімпресіонізм в українському живописі XX століття: рецензія на книгу І. Павельчук // Образотворче мистецтво. 2022. № 3–4. С. 124–125.
21. Сцяренко Г. Текст та зображення в творчості українських художників другої половини XX століття: О. Соколов, В. Бахчанян, В. Барський // Мистецтвознавство України. 2020. Вип. 20. С. 87–95.
22. Тесленко І. Орієнталізм в українському образотворчому мистецтві першої третини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Харків: ХДАДМ, 2006. 21 с.
23. Юр М. Анаморфізм: умови існування в сучасному живописі України // Сучасне мистецтво. 2020. Вип. VII. С. 320–321.
24. Bal M. Seeing Signs: the use of semiotics for the understanding of visual art // The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1998. P. 74–93.
25. Bryson N. Word and Image: French Painting of the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 277 p.

26. Chisaburo Y. Japonisme in Art: an International Symposium. Tokyo, 2001. 331 p.
27. De Campos H. Novas: selected writings. Evanston, Ill., 2007. P. 315.
28. Elkins J. Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures // *Critical Inquiry*. 1995. No. 21(4). P. 822–860.
29. Espagne M. L'histoire de l'art comme transfert culturel. Paris, 2009. 304 p.
30. Gombrich E. H. Image and Word in Twentieth-Century Art // *Word and Image*. 1985. No. 1(3). P. 213–241.
31. Gombrich E. H. The Visual Image: Its Place in Communication // *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, edited by R. Woodfield. London: Phaidon, 1996. P. 41–64.
32. Goodman N. Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976. 601 p.
33. Greimas A. J., Courtés J. Semiotics and Language: an Analytical Dictionary. Bloomington: Indiana University Press, 1982. 409 p.
34. Paivio A. Mental Representations: a Dual Coding Approach. Oxford: Oxford University Press, 1986. 322 p.
35. Paivio A. Images in Mind: the Evolution of a Theory. New York; London: University of Chicago Press, 1991. 400 p.
36. Mitchell W. J. T. Picture Theory. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994. 445 p.
37. Sarapik V. Picture, Text, and Imagetext: Textual Polylogy // *Semiotica*. 2009. No. 174(1/4). P. 277–308.
38. Sebeok T. Global Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 264 p.
39. Sonesson G. Methods and Models in Pictorial Semiotics. Lund, 1988. 155 p.
40. Schapiro M. Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language. New York: George Braziller, 1996. 199 p.
41. Steiner E. S. Zen-Life: Ikkyu and Beyond. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 475 p.
42. Watanabe T. What is Japonisme? Terminology and Interpretation // *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*. Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2012. P. 215–218.

References

- Arass, D. (2025). *Istории kartyn* [Stories of paintings] (L. Florizak, Trans.). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Bal, M. (1998). Seeing signs: The use of semiotics for the understanding of visual art. In *The subjects of art history: Historical objects in contemporary perspective* (pp. 74–93). Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press.
- Bryson, N. (1981). *Word and image: French painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chisaburo, Y. (2001). *Japonisme in art: An international symposium*. Tokyo.
- De Campos, H. (2007). *Novas: Selected writings* (p. 315). Evanston, IL.
- Elkins, J. (1995). Marks, traces, traits, contours, orli, and splendores: Nonsemiotic elements in pictures. *Critical Inquiry*, 21(4), 822–860.
- Espagne, M. (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel* [Art history as cultural transfer]. Paris [in French].
- Gombrich, E. H. (1985). Image and word in twentieth-century art. *Word and Image*, 1(3), 213–241.
- Gombrich, E. H. (1996). The visual image: Its place in communication. In R. Woodfield (Ed.), *The essential Gombrich: Selected writings on art and culture* (pp. 41–64). London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (2024). *Opovid pro mystetstvo* [The history of art] (A. Nakorchevskiy, Trans.). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (2nd ed.). Indianapolis: Hackett.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heneraliuk, L. (2024). *Preteksty intermedialnosti: verbalno-vizualnyi format* [Pretexts of intermediality: verbal-visual format]. Kyiv [in Ukrainian].
- Koval, O. (2015a). Odeskyi Protei: anamorfozy y metamorfozy Serhiia Lykova [Odesa Proteus: anamorphoses and metamorphoses of Serhiy Lykov]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 1(93), 72–75 [in Ukrainian].
- Koval, O. (2015b). Semiotyka reaktualizatsii mystetstva “starykh maistriv” u suchasnomu ukrainskomu mystetstvi XX–XXI stolittia [Semiotics of reactualization of “old masters” art in contemporary Ukrainian art of the 20th–21st centuries]. *Arkadiia*, 4(45), 100–108 [in Ukrainian].
- Koval, O. (2020). Verbalizatsiia v zobrazhalnomu: vizualna parafraza v koli kharkivskykh khudozhnykiv [Verbalization in the pictorial: Visual paraphrase among Kharkiv artists]. *Obrazotvorche mystetstvo*, (2), 82–85 [in Ukrainian].
- Lychkovakh, V. (2001). Oriientalni motyvy u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh myttsiv [Oriental motifs in the works of contemporary Ukrainian artists]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, (3), 375–378 [in Ukrainian].

- Lychkovakh, V. (2011). *Filosofia etnokultury: teoretyko-metodolohichni ta estetychni aspekty ukrainskoi kultury* [Philosophy of ethnoculture: Theoretical-methodological and aesthetic aspects of Ukrainian culture]. Kyiv: Parapan [in Ukrainian].
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture theory*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Ovaki, Ch. (2008). *Yaponskyi period v tvorchosti Davida Burliuka (1920–1922)* [Japanese period in the works of David Burliuk (1920–1922)]. (Candidate's thesis abstract). Kharkiv [in Ukrainian].
- Ozhoga-Maslovska, A. (2016). Yaponizm v yevropeiskomu naukovomu dyskursi [Japonism in European scholarly discourse]. *Kultura Ukrainy. Mystetstvoznavstvo*, (54), 331–341 [in Ukrainian].
- Ozhoga-Maslovska, A. (2021a). *Yaponizm v mystetstvi Ukrainy kintsia XX—pochatku XXI stolittia* [Japonism in Ukrainian art of the late 20th—early 21st centuries]. (Candidate dissertation). Ivano-Frankivsk: DVNZ PNU im. V. Stefanyka [in Ukrainian].
- Ozhoga-Maslovska, A. (2021b). *Yaponizm v mystetstvi Ukrainy kintsia XX—pochatku XXI stolittia* [Japonism in Ukrainian art of the late 20th—early 21st centuries]. (Candidate's thesis abstract). Ivano-Frankivsk: DVNZ PNU im. V. Stefanyka [in Ukrainian].
- Paivio, A. (1986). *Mental representations: A dual coding approach*. Oxford: Oxford University Press.
- Paivio, A. (1991). *Images in mind: The evolution of a theory*. New York; London: University of Chicago Press.
- Pavelchuk, I. A. (2017). Tradytzii formalnogo obrazotvorennia Yaponii u praktytsi frantsuzkykh postimpressionistiv 1880–1890-kh rokiv... [Traditions of formal visual art of Japan in the practice of French post-impressionists 1880–1890s...]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (4), 57–65 [in Ukrainian].
- Pavelchuk, I. (2019a). *Na perekhresti modernu: inspiratsii yaponizmu u praktytsi ukrainskykh kolorystiv 1900–1930-kh rokiv* [At the crossroads of modernism: Inspirations of Japonisme in the practice of Ukrainian colorists 1900–1930s]. Kyiv: KM akademiia [in Ukrainian].
- Pavelchuk, I. (2019b). *Postimpressionizm v ukrainskomu zhyvopysi XX stolittia: monohrafiia* [Post-impressionism in Ukrainian painting of the 20th century]. Kyiv: KM akademiia [in Ukrainian].
- Pinchevska, B. (2009). Lehitimnist prysutnosti bibliinykh motyviv u suchasnomu mystetstvi: tvorchist Oleksandra Roitburda 2008–2010 rr. [Legitimacy of biblical motifs in contemporary art: works of Oleksandr Roitburd 2008–2010]. *Suchasne mystetstvo*, (VI), 228–229 [in Ukrainian].
- Rybalko, S. (2013). *Tradyttsiine vbrannia v semantychnomu prostori yaponskoi kultury: monohrafiia* [Traditional clothing in the semantic space of Japanese culture]. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
- Rybalko, S. (2022a). Kontseptosfera movchannia v khudozhnikh praktykakh Yaponii [The conceptual sphere of silence in artistic practices of Japan]. *Art and Design*, 3(19), 149–158 [in Ukrainian].
- Rybalko, S. (2022b). Postimpressionizm v ukrainskomu zhyvopysi XX stolittia: retsenziia na knyhu I. Pavelchuk [Post-impressionism in Ukrainian painting of the 20th century: Review of I. Pavelchuk's book]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, 124–125 [in Ukrainian].
- Sarapik, V. (2009). Picture, text, and imagetext: Textual polylogy. *Semiotica*, 174(1/4), 277–308.
- Schapiro, M. (1996). *Words, script, and pictures: Semiotics of visual language*. New York: George Braziller.
- Sebeok, T. (2001). *Global semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Skliarenko, H. (2020). Tekst ta zobrazhennia v tvorchosti ukrainskykh khudozhnykiv druhoi polovyny XX stolittia... [Text and image in the works of Ukrainian artists of the second half of the 20th century...]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, (20), 87–95 [in Ukrainian].
- Sonesson, G. (1988). *Methods and models in pictorial semiotics*. Lund.
- Steiner E. S. *Zen-Life: Ikkyu and Beyond*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 475 p.
- Teslenko, I. (2006). *Orientalizm v ukrainskomu obrazotvorchomu mystetstvi pershoi tretyny XX stolittia* [Orientalism in Ukrainian visual art of the first third of the 20th century]. (Candidate's thesis abstract). Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].
- Vnutrishnia Iaponiia: zhivopys, instalatsiia. *Katalog vystavky*. (2017). [Inner Japan: painting, installation: exhibition catalog]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

- Watanabe, T. (2012). What is Japonisme? Terminology and interpretation. In *Art of Japan, Japonisms and Polish-Japanese art relations* (pp. 215–218). Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House.
- Yur, M. (2020). Anamorfizm: umovy isnuvannia v suchasnomu zhyvopysi Ukrainy [Anamorphism: Conditions of existence in contemporary Ukrainian painting]. *Suchasne mystetstvo*, (VII), 320–321 [in Ukrainian].
-

Koval O.

Visual Sequences of Ukrainian Japonism

Abstract. This study examines the phenomenon of “Ukrainian Japonism” through the works of contemporary Ukrainian artists, focusing on the intersection of visual imagery and verbal structures as a mechanism for hieroglyphization in artistic thought. The research highlights how natural language influences the syntagmatic and semantic organization of visual texts, shaping flexible, open-ended aesthetic systems. By analyzing works by S. Alymov, O. Borysov, K. Zorkin, S. Lykov, and others, the article demonstrates that this process reflects indirect semiosis and linguistic consciousness in the construction of visual meaning. Special attention is paid to the creative semiotization of Far Eastern visual concepts, including deliberate play with the form and texture of visual signs, and the hybridization of iconic and indexical codes toward a stronger deictic dimension. The analysis draws on formal, functional, art historical, semiotic, and linguo-aesthetic methodologies and employs Umberto Eco’s concept of “visual sequences” to interpret the interplay between verbal and visual elements within this stylistic synthesis.

Keywords: Ukrainian Japonism, visual deixis, visual sequences, synthesis of verbal and visual, hieroglyphization, contemporary art.

Стаття надійшла до редакції 30.07.2025

Стаття прийнята до друку 19.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Ірина Яцик

науковий співробітник відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Iryna Yatsyk

Research Fellow, Department of Theory and History
of Culture, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: iryna.iatsyk@gmail.com | orcid.org/0000-0001-7918-7522

Феномен резильєнтності в контексті мистецької репрезентації та соціальної взаємодії

The Phenomenon of Resilience in the Context of Artistic Representation and Social Interaction

Анотація. Досліджено феномен резильєнтності в сучасному українському мистецтві в умовах війни на прикладі проєкту «Формула витривалості» (XVI платформа «Новітні спрямування»). Резильєнтність трактується як динамічний соціокультурний процес, що осмислюється через мистецькі практики. Аналіз здійснено в міждисциплінарному ракурсі, який поєднує дослідницький напрям «Мистецтво і конфлікт», реляційний підхід у сучасному мистецтві (Н. Бурріо) та концепцію культурної травми (Дж. Александер). З метою висвітлення ключових аспектів проєкту запропоновано три взаємопов'язані виміри: форма (різні художні практики, зокрема живопис, графіка, фотографія, інсталяції, перформанс, робота з текстом та партисипативні формати); зміст (війна як тотальна подія з соціальними та екологічними наслідками, травма, пам'ять і колективна рефлексія, досвід війни, персоналізований через мистецькі висловлювання художників, залучених до Сил оборони); а також соціальна взаємодія (волонтерська підтримка, культурний опір, освітньо-комунікативні інструменти платформи, що сприяють співпраці між митцями та аудиторією). Проєкт «Формула витривалості» демонструє, як мистецтво в умовах війни поєднує естетичні, терапевтичні й соціальні функції, виступаючи інструментом резильєнтності у відповідь на виклики воєнного часу.

Ключові слова: культурна травма, мистецька репрезентація, партисипативне мистецтво, феномен резильєнтності, соціальна взаємодія, сучасне українське мистецтво.

Постановка проблеми. У XX столітті мистецтво неодноразово ставало інструментом осмислення глибоких соціальних і психологічних зламів, спричинених війнами, геноцидом та іншими травматичними подіями. Досвід масового насильства — зокрема Першої та Другої світових воєн — поставив під сумнів здатність традиційних художніх форм адекватно репрезентувати травму. Теодор Адорно у своїй відомій тезі про «неможливість поезії після Аушвіцу» наголосив на кризі мови та вираження в контексті екстремального досвіду. Подібну трансформацію аналізував і Пол Фассел у дослідженні «Велика війна та сучасна пам'ять» (1975), показуючи, як травматичні події руйнують усталені моделі репрезентації.

В умовах повномасштабного вторгнення росії в Україну, що розпочалося у 2014 році й загострилося у 2022-му, питання ролі мистецтва набуває особливої актуальності. Цей конфлікт спричинив суспільну травму, яка виходить за межі індивідуального досвіду і формує нову колективну реальність. Переживання війни впливає не лише на соціальні й політичні процеси, а й на мистецьку сферу, яка дедалі частіше стає простором осмислення подій, фіксації досвіду та взаємодії з аудиторією.

У цьому контексті центральним поняттям стає резильєнтність — здатність як індивіда, так і суспільства

адаптуватися до екстремальних умов, зберігаючи при цьому внутрішню цілісність і відкритість до змін. Це поняття лягло в основу проєкту «Формула витривалості» (2024), реалізованого Інститутом проблем сучасного мистецтва (ІПСМ) у співпраці з Центром сучасного мистецтва М17 та Національною академією мистецтв України (НАМУ) в рамках XVI платформи «Новітні спрямування». Проєкт відкриває нову площину для аналізу — як мистецькі практики під час війни не лише репрезентують травму, а й формують стратегії стійкості, адаптації й колективного відновлення. Попри зростаючий інтерес до теми резильєнтності у соціальних і гуманітарних науках, її художні виміри — зокрема в українському контексті — залишаються недостатньо дослідженими, що зумовлює актуальність цієї роботи.

Мета — дослідити варіанти відображення феномену резильєнтності в умовах війни у мистецьких практиках, представлених у проєкті «Формула витривалості».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Явище резильєнтності (від англ. *resilience* — пружність, еластичність) досліджується в різних наукових дисциплінах — від природничих до соціальних. Часто його розглядають і в контексті змін екологічної ситуації. У 2021 році була опублікована стаття «Феномен резилієнс у контексті

соціоекологічного підходу і дискурсу», автори якої зазначають: «Нині більшість дослідників розуміють резильєнс не як індивідуальну рису чи властивість, а як феномен і динамічний процес (*resilience*), який завжди відбувається в конкретних умовах, до того ж є безперервним, має нерівномірну динаміку, оскільки залежить від змін контексту й виникнення нових ризиків, так і від вироблення нових ресурсів адаптації й відновлення. Резильєнс трансформується, розвивається й виявляється у людей (і груп) упродовж їхнього розвитку» [12, с. 60].

Збільшення кількості наукових праць, особливо в галузі психології, українських дослідників після 2014 року підтверджує зростаючу актуальність цього феномену в контексті подолання масового стресу та травм. Це як колективні монографії, як-от «Психологічна резильєнтність в умовах війни» [13], так і численні наукові публікації про різні аспекти цього феномену [4; 14]. Н. Чиханцова зазначає, що «згідно з даними досліджень, резильєнтність не виникає ізольовано. Це інтерактивний процес, який потребує взаємодії з кимось або чимось. Це залежить від контексту або середовища включно з нашими стосунками, тобто людина намагається взаємодіяти у соціальному контексті, особливо під час складних життєвих ситуацій» [14, с. 150]. Дослідниця підкреслює, що резильєнтність є процесом, що вкорінений у соціальному вимірі. Цю думку підтримують і інші науковці, зазначаючи, що формування адаптаційних можливостей особистості значною мірою залежить від особистісно-середовищних ресурсів, серед яких важливу роль відіграють соціальні чинники [13, с. 112].

Однак, попри інтенсивний розвиток досліджень феномену резильєнтності в різних галузях науки, в українському академічному полі недостатньо уваги приділяється його репрезентації в мистецтві, що спонукає звернутися до ширшого кола теоретичних напрацювань. Так, у міжнародному контексті важливим прикладом є міждисциплінарний проект «Мистецтво стійкості: досвід професійних художників у продовженні творчості» («*The Art of Resilience: Professional Artists' Experiences of Continuing Creativity*»), де резильєнтність осмислюється як здатність продовжувати творити, зберігаючи сенс і суб'єктність, попри втрати й вразливість. Автори дослідження пропонують методологічний інструментарій для аналізу сучасного мистецтва, даючи змогу змістити фокус із мистецького «продукту» на «процес» (творчу практику). Мистецтво тут постає не лише як естетична діяльність, а як життя стратегія [18].

Для розширення уявлення про можливості залучення мистецьких студій до дослідження кризових явищ

доцільно звернутися до міждисциплінарної сфери «Мистецтво і конфлікт» («*Arts and Conflict*»). Фахівці, що працюють у межах цього напрямку, аналізують, як мистецькі практики сприяють подоланню травми, підвищенню обізнаності щодо проблеми насильства та розв'язанню інших споріднених завдань. Зокрема, такі ініціативи впроваджують науковці Центру мистецтва і конфлікту при Департаменті воєнних студій Королівського коледжу Лондона (*Arts and Conflict Hub*, Department of War Studies, King's College London), які інтегрують мистецькі інструменти в академічні дослідження війни [19]. Це відображено в серії міждисциплінарних проєктів, серед яких «Візуалізація миру» («*Imaging Peace*»), «Візуалізація соціальної справедливості» («*Imaging Social Justice*»), «Травмоінформовані мистецтва України» («*Trauma-informed Arts Ukraine*») та інші кейси. Такий підхід демонструє, що художня діяльність може слугувати ефективним інструментом рефлексії та трансформації спільного досвіду.

У соціології мистецтва Ніколя Бурріо (*Nicolas Bourriaud*) пропонує концепцію реляційної естетики, де художній твір постає як платформа для взаємодії, а не як автономний об'єкт [16]. Такий підхід відкриває можливість аналізувати мистецтво як соціальний простір формування резильєнтності. Цю думку підтримує І. Гурова в дослідженні, присвяченому партисипативним практикам у культурі: авторка описує зсув від споживання до співучасті, що особливо важливо в контексті мистецьких ініціатив, які виникають у відповідь на війну [3].

Для поглибленого аналізу ролі мистецтва у формуванні резильєнтності необхідно звернутися до травма-студій. Соціолог Джеффри Александер (*Jeffrey C. Alexander*) у своїх працях, присвячених культурній травмі (*cultural trauma*), стверджує, що травма — це не просто подія, а процес, у якому суспільство колективно осмислює її та надає їй символічного значення через мистецтво, меморіали та ритуали [15].

Виклад основного матеріалу. На тлі затяжної збройної агресії, що триває вже четвертий рік у своїй повномасштабній фазі, українське суспільство і далі переживає травматизацію різного ступеня та нестабільність, що підтверджується значними відмінностями у психічному стані різних соціальних груп [5]. Особливу складність становить те, що ці трансформації відбуваються не після завершення війни, а в її активній фазі — в умовах невідомості та тривоги. У такій ситуації мистецтво постає не лише як засіб фіксації або створення художнього образу пережитого, а як динамічний інструмент адаптації, комунікації та символічного спротиву¹. Саме з усвідомлення цієї ролі мистецтва та потреби у глибшому розгляді

¹ Важливою ініціативою, що не лише документує культурне життя під час війни, а й відображає сам процес перебування в ситуації травми, є довгостроковий проєкт «Тривання» Нати Катериненко — співзасновниці та головної редакторки культурного порталу «Мітец». У рамках цього щоденникового формату фіксується широкий спектр культурних проявів: огляди виставок, мистецьких резиденцій, інтерв'ю та рефлексії митців, ініціативи культурних менеджерів та інституцій [7].

механізмів підтримки людської стійкості і виникла ідея², що лягла в основу проекту «Формула витривалості».

У рамках проекту, що об'єднав близько 100 художників** на трьох локаціях у Києві (Інститут проблем сучасного мистецтва, Центр сучасного мистецтва М17 та Національна академія мистецтв України) з жовтня 2024-го до лютого 2025 року, феномен витривалості розглядається не лише як індивідуальна, а й як колективна здатність долати виклики, адаптуватися до змін і зберігати цілісність спільноти через мистецьке висловлювання та взаємопідтримку. Адже з погляду психології, резильєнтність є результатом не так індивідуальних зусиль, як «впливом спроможності соціального середовища і соціальних мереж підтримки надавати ресурси, значущість яких визнається культурою» [12, с. 64].

Отже, культура в широкому сенсі стає ключовим чинником для створення умов, що забезпечують як особистості, так і спільноті безпечний простір та своєрідні точки опори. До прикладу, саме занурення у спільні історичні наративи та культурні коди може допомогти відчутти зв'язок із минулим і усвідомити тяглість культурних процесів, навіть попри драматизм самих подій. Так, під час роботи над проектом у співпраці з куратором Андрієм Сидоренком ми розглядали нашу історію як потужне «джерело живлення» під час екстремальних випробувань для України та українців. Про це також зазначається в концепції проекту: «Не буде перебільшенням сказати, що історія України є одним з найкращих джерел для дослідження цього феномену (резильєнтності). Дві світові війни, Голодомор, репресії, Чорнобиль, революції, а тепер ще й понад десять років війни — не так багато в світі країн, які вистояли після подібних випробувань. Проте українці не тільки не припинили боротьбу за свою незалежність, але і стають тепер набагато більш вмотивованими у ній» [10]. Справді, останнім часом в українському культурному просторі спостерігається стрімке зростання інтересу до національних традицій і звернення до власної історії. Цей процес охоплює найрізноманітніші сфери — від театру, музики, візуального мистецтва до моди та гастрономії.

Такий культурний підйом засвідчує не лише естетичний інтерес, а й глибшу потребу суспільства в осмисленні себе, своєї історії та досвіду через спільні символи і наративи — особливо сьогодні. Ця тенденція стала ще однією відправною точкою нашого проекту, адже його аналітичне питання — як українське суспільство конструює стратегії витривалості під час затяжної кризи. Особливу увагу ми зосередили на культурі як просторі символічної дії, здатному акумулювати досвід

колективної травми та запропонувати механізми її осмислення, адаптації й подолання.

Для аналізу цього процесу ми звертаємося до міждисциплінарного підходу, зокрема до моделі соціокультурної травми, запропонованої Джеффри Александером. У межах цієї теорії травма розглядається не як суто індивідуальне психологічне переживання, а як процес публічного осмислення шоків досвіду, що здійснюється через культурні практики, символічні коди та соціальні інститути. Згідно з підходом Дж. Александера, саме через формування колективних наративів суспільство здатне інтегрувати травматичні події у спільну пам'ять, наділяючи їх значенням і тим самим сприяючи процесам соціального відновлення [15, с. 10].

Ця ідея стала для нас орієнтиром у формуванні змістового наповнення трьох виставок, у яких тема резильєнтності розкривається з різних перспектив. Кожна локація «Формули витривалості» висвітлює окремий тематичний аспект, допомагаючи глядачеві краще орієнтуватися в проекті: ІПСМ — цінність свободи і втрати, М17 — адаптація і трансформація, НАМУ — філософія витривалості. Водночас усі три виставки об'єднані спільним фокусом на осмисленні колективного травматичного досвіду через культурні практики.

В експозиції ІПСМ порушується тема свободи як цінності. Пропонуються спроби пошуку тональності для суспільного діалогу — як про велич подвигів, так і про глибину втрат. Сьогодні мистецтво стикається з викликами: реальні події та особисті трагедії часто впливають на суспільство сильніше, ніж символічні образи. Водночас через колективну пам'ять і мистецькі практики вибудовується критичне осмислення цих процесів, що сприяє глибшому розумінню національної стійкості.

У просторі центру М17 через широкий спектр художніх медіа та концептуальних підходів представлено динамічний процес подолання травми та адаптації до мінливої реальності. Виставка побудована навколо тем психологічної стійкості, трансформації особистісного досвіду та колективної участі в переосмисленні кризи.

В експозиції НАМУ акцентовано на усвідомленні пройденого шляху та формуванні витривалості як ключової риси цього процесу. Через різні художні медіа тут представлені не лише особисті й колективні історії, а й абстрактні твори з пропозицією філософського осмислення витривалості як фундаментальної людської якості.

Запропоноване тематичне розділення треба сприймати радше як орієнтир для індивідуальних роздумів та інтерпретацій, а не як жорстку інструкцію. Проте саме такий напрям відкриває можливості для глибшої взаємодії

² Ідея назви та текст концепції, запропоновані Андрієм Сидоренком, стали основою проекту, розробленого групою кураторів (Андрій Сидоренко та Ірина Яцик). Проект реалізований на двох рівнях: практичному, що включає три виставки та серію освітніх заходів у співпраці з керівниками проекту від інституцій*, та теоретичному — через міждисциплінарний аналіз, виконаний авторкою цієї публікації.

з представленими творами, формуючи своєрідний діалог між минулим, теперішнім і майбутнім суспільства.

Для комплексного розуміння теми адаптації, витривалості та особистісної рефлексії у мистецьких творах і соціокультурних практиках, репрезентованих у рамках XVI платформи «Новітні спрямування», пропонуємо розглянути три ключові виміри, які відображають різні грані проекту «Формула витривалості»:

- *вимір мистецької форми* охоплює різні способи художнього вираження: візуальні практики (живопис, інсталяції тощо), рефлексивні тексти та поезію митців, тілесні практики, а також партисипативні підходи, спрямовані на встановлення зв'язків між митцем, твором і аудиторією;

- *смысловий вимір* охоплює тематику творів — їхній зміст та ідеї; особливу увагу зосереджено на актуальних соціальних і екологічних викликах, зокрема осмисленні війни, екоциду та їхнього впливу на людину та довкілля через символічні художні образи;

- *соціальний вимір* включає соціальні ініціативи, волонтерську, освітню та комунікаційну діяльність, які формують широкую екосистему підтримки й консолідації; цей вимір підкреслює роль мистецтва як платформи для діалогу та взаємодопомоги.

У цій публікації ми не ставимо за мету здійснити вичерпний огляд усіх представлених ініціатив на кожній локації, натомість зосереджуємося на тих роботах, темах та ініціативах, які найбільш виразно репрезентують окреслені вище виміри проекту.

Художня мова цих творів різноманітна і включає широкий спектр методів і підходів. Візуальні практики, такі як живопис, інсталяції, скульптура та різноманітні синтетичні твори, в яких стираються жанрові рамки, створюють багатогранний образний ряд. Чуттєвість і глибина переживань митців проявляються в авторських текстах та поезії, що передають особистий досвід і звертаються до емоційної сфери. Тілесність втілюється у задокументованих різними засобами перформансах. Окрім того, партисипативні підходи забезпечують інтерактивну взаємодію між митцем, твором і спільнотою, сприяючи створенню колективного переживання і соціального діалогу. Поєднання таких різних форм і методів у спільному проєкті створює комплексний художній досвід і дає змогу глибше дослідити заявлену тему.

В експозиції M17 художники з різних ракурсів осмислюють феномен адаптації. Серед таких проєктів варто вказати просторову інсталяцію «Адаптація» Богдани Пацюк, відео «Ендемік» Вартана Маркар'яна та Роксолани Дудки, графічну роботу «Вдих» Марії Матієнко, перформанс Поліни Кузнецової та інші роботи. Богдана Пацюк, використовуючи складні абстрактні паперові форми, які змінюються залежно від простору, створює образ, що символізує необхідність прийняття змін. Авторка акцентує на універсальності процесу адаптації, який є ключовим аспектом соціальної резильентності.

Рефлексії на поточні події є однією з головних особливостей цього річного проєкту. Майже щоденникові записи індивідуального переживання об'єднують багатьох авторів «Формули витривалості». Так, в описі власної роботи «Тиша завантажується» ділиться роздумами Тетяна Богуславська: «Моя робота виникла у контексті повномасштабної війни, розв'язаної Росією проти України. Постійний потік новин про атаки та загиблих. Постійні сирени. Тиша змінила своє значення. Хвилини мовчання за загиблими. Знову потік новин про загиблих — жінок, дітей, чоловіків» [1]. Художник Нікіта Власов у тексті про твір «Випадковий світловий артефакт в туманному світі #32024» згадує свої відчуття: «Це був квітень 2022, коли я поступово почав повертатися до майстерні, але часто не робив там нічого. Іноді брав пензля до рук і міг писати автоматично, адже всередині не було ані образів, ані ідей, ані бажання щось створювати, і так минали місяці» [2]. Автор продовжує: «У нас немає на що опертися в минулому, бо життя кожного кардинально змінилося, і немає планів на майбутнє. Так, є загальна спільна мета, але горизонт планування — максимум до вечора. Ми нічого не плануємо, не загадуємо, ні на що не розраховуємо, просто робимо маленькі кроки у тумані. І нам потрібно буде знову знайти шлях додому, де все проявлене і зрозуміле, де нарешті є світло, де трава під ногами — це просто трава під ногами» [2].

Антонія Баницька в роботі «Моя шкіра тонка» поєднує різні художні засоби виразності: інноваційний матеріал із чайного гриба та традиційну графічну техніку сухої голки. Створюючи фізично крихкі роботи, авторка відображає моменти власної емоційної вразливості. Зазначимо, що дослідження властивостей виробів із цього матеріалу (екозамінника шкіри з чайного гриба) є перспективною галуззю, розробками якою займаються резиденти лабораторії сталих матеріалів івано-франківської платформи «Metalab» [8] — місця, яке саме по собі є спільнототворюючим елементом для місцевої громади. Наводимо цю інформацію, аби підкреслити, наскільки взаємопов'язані різні сфери креативних індустрій, що також є запорукою сталого розвитку та адаптації на макрорівні.

Авторка доповнила свій твір «Моя шкіра тонка» такими рядками, написаними у 2024 році:

*Моя шкіра тонка — така я людина,
часом здається, що аж прозора,
і нутро моє пелюсткове видає навістіж.
Деся серце під нею, як землі крушина,
воно світить назовні,
попри все, що мене ранило
ніяк не згасає.*

Таким чином, художниця засвідчує власний стан емоційної крихкості й вразливості, що фіксує загострене сприйняття реальності, яке потребує активізації захисних механізмів. Вони можуть набувати різних форм — від емоційного відсторонення до внутрішньої стабілізації.

Баланс між відкритістю до переживання і психологічним самозахистом є ключовим для збереження емоційної витривалості. Повне виснаження, як і цілковите відчуження, є ризиками, які не можна ігнорувати. Тож «формула витривалості» постає як метафора збереження чуттєвості в ситуації екстремального досвіду — задля відновлення, співпереживання і майбутнього відродження. Ці приклади демонструють лише частину особистих рефлексій, втілених у проєкті, однак дають змогу простежити глибину індивідуального переживання кожного учасника.

Тема резильентності також розкривається через роботу з тілом і тілесним досвідом — зокрема у форматі перформансу або його складових, представлених наживо чи зафіксованих у фотографіях та відео. Зокрема, художниця Лі Білецька у проєкті «Як це відчувається?» досліджує стани, які виникають у тілі під час травматичних подій: злість, біль, апатію, розгубленість, напругу. Хоча формально проєкт належить до медіуму фотографії, за своєю суттю він наближається до перформативного жесту: тіло художниці виступає центральним інструментом вираження і простором рефлексії, а емоційний спектр — об'єктом дослідження. Таким чином, авторка звертається до перформансу не лише як жанру, а як до широкої мистецької форми, де емоція трансформується в дію, а дія — у фіксацію досвіду.

Інший приклад — відео перформансу Євгенії Бульбас «Стихія» (2023), в якому повторюваність рухів виконавиці є образом дисципліни та контролю над тілом у супереч обставинам. Дія відбувається біля моря і полягає у систематичному переставлянні стільців. Такі маніпуляції з предметом у відкритому просторі створюють ситуацію тривалої, монотонної фізичної діяльності, яка стає метафорою буденності — ритмічного, контрольованого повторення рухів. На тлі стихії це втілює щоденну практику витривалості: внутрішню стійкість і здатність витримувати постійний тиск.

На перетині мистецтва перформансу з елементами бодіарту та відеоарту працює художниця Поліна Кузнецова в роботі «Акваріум. 85 хвилин у воді» (2023). Мисткиня використовує тілесний досвід знерухомлення (занурення протягом 85 хвилин у прозорий акваріум, наповнений холодною водою) як спосіб буквально втілити ідею крихкості тіла у ситуації тотальної вразливості. Цей процес імітує стан ізоляції, безпорадності та постійної загрози, фокусуючи увагу не стільки на події, скільки на досвіді *тривання*. Тут фізичне випробування є не демонстрацією сили, а проявом витривалості як стану, що затягується у часі й не має чіткої межі. Завдяки мінімалістичному підходу увага зосереджена на прожитому досвіді авторки, яка 85 хвилин змогла перебувати в ситуації штучно створеного дискомфорту. Таким чином, робота «Акваріум» стає не просто публічним жестом, а радше символічним запрошенням до співпереживання різних наслідків війни.

Оглянуті проєкти демонструють тісний зв'язок із концепцією «процесуальності» — підходом,

що сформував нові мистецькі парадигми ХХ століття, акцентуючи на процесах і соціальних практиках замість традиційного виробництва об'єктів. Процес комунікації та спільний досвід стали самостійною художньою цінністю в межах партисипативного мистецтва (*participatory art*), концептуалізованого Ніколя Бурріо через реляційну естетику [16]. Схожі принципи визначають мистецтво на основі спільнот (*community art*), в якому основний фокус зосереджено на роботі з локальними громадами для розв'язання соціальних проблем, де взаємодія сама по собі є мистецьким актом [17].

Практичним втіленням цих ідей у проєкті «Формула витривалості» є інсталяція «Спільний простір» Максима Мазура, що включає відео «Толока» Анастасії Пожарської та Дари Шолох. Проєкт став метафоричною відповіддю на руйнування Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва внаслідок чергової російської атаки. Організована толока зібрала сотні людей, переважно митців, які через створення фотографій, етюдів, творчі реконструкції намагалися осмислити наслідки руйнування та відновити спільний простір. Цей досвід унаочнює, як різноманітність методів взаємодії з травматичною реальністю може стати спільним ресурсом для консолідації.

Такий приклад взаємозв'язку художнього жесту з простором та спільнотою відкриває можливості для аналізу трансформаційного потенціалу мистецької практики. У цьому контексті звернемося до інструментарію, запропонованого групою нідерландських науковців у міждисциплінарному дослідженні «Мистецтво стійкості: досвід професійних художників у продовженні творчості». Автори розглядають мистецтво в тісному зв'язку із соціокультурним контекстом, зміщуючи фокус із мистецького «продукту» на «процес» — тобто творчу дію як активний механізм осмислення та перетворення дійсності. Особливу увагу приділено поняттю простору: мистецтво не лише перебуває у «просторі» (*space*), а й трансформує його в емоційно значуще «місце» (*place*), формуючи нові точки опори в досвіді людини [18]. Подібний принцип просторової трансформації втілюється у тих творах, де художники через переосмислення травматичного переживання створюють нові сенси, надаючи просторам емоційного та символічного значення. Такі роботи допомагають громадам сформувати спільну пам'ять, підтримують відчуття ідентичності та сприяють обговоренням про пережите в публічному просторі.

Проєкт Олени Гром «Мавки. Камуфляж» (2024) є прикладом того, як мистецтво здатне трансформувати нейтральний «простір» в особливе «місце», наповнене глибоким соціокультурним змістом. Назва роботи відсилає до образів персонажів «Лісової пісні» Лесі Українки, поєднуючи міфологічну символіку з реаліями сучасної війни. В основі проєкту — документальна та художня рефлексія над досвідом мешканок села Горенка, яке стало зоною бойових дій і зазнало масштабних

руйнувань унаслідок обстрілів. Через волонтерську діяльність — зокрема виготовлення маскувальних сіток і кікімор для українських захисників — ці жінки не лише відновлювали фізичний простір, а й створювали підтримуюче середовище, яке допомагало спільноті зберігати ідентичність і віднаходити внутрішню стійкість у період колективної травми.

Подібним чином працює з темами пам'яті, втрати та спільнотворення через трансформацію традиційного жіночого ремесла Михайло Скопа (#NEIVANMADE) в проєкті «Посаг» (2023). Назва інсталяції відсилає до традиційного українського посагу — приданого, яке символізує жіночий досвід, спадковість і піклування про майбутнє родини. Інсталяція зі шматочків тканини — частин одягу, які використовують для вироблення маскувальних сіток — зшитих навпаки, символізує неможливість повернути втрачене. Натомість через цей образ уламки минулого перезбираються у спільну форму, що відображає процес оновлення і стійкості. Колективний жест, виконаний представницями трьох поколінь, підкреслює тяглість жіночого досвіду, опору і турботу. Через процесуальні практики автор наповнює створений матеріальний об'єкт концептуальною глибиною, підсилюючи зв'язок поколінь.

Таким чином, у партисипативних проєктах «Спільний простір», «Мавки. Камуфляж» і «Посаг» не лише зафіксовано травматичні події, а й закладено можливість для формування резильентності — нового «місця», пов'язаного з пам'яттю, емпатією та культурною самоідентифікацією. Цими роботами художники демонструють, як мистецтво в умовах соціокультурної травми перетворюється на простір діалогу між сучасністю і національною спадщиною, відкриваючи можливість осмислити пережите не лише як руйнування, а й як потенціал для відновлення.

Отже, в мистецтві як формі соціальної взаємодії не лише відображено сучасні виклики, а й окреслено можливості для зміцнення соціальної згуртованості. У кризові періоди мистецькі практики стають формою підтримки індивідуального та колективного психологічного ресурсу. Вони можуть і передавати пережитий досвід, і сприяти подоланню травми через критичне осмислення реальності та її трансформації через творчість.

У сучасних міждисциплінарних дослідженнях цей напрям динамічно розвивається. Хоча «Літня школа з практик травмоінформованого мистецтва», яка відбулася у Київській школі економіки в червні 2024 року в рамках програми «Травмоінформовані мистецтва України» («*Trauma-informed Arts Ukraine*») [9], не була безпосередньо частиною проєкту «Формула витривалості», досвід і підходи, презентовані на цій платформі,

створюють важливий контекст для розуміння ролі мистецтва у процесах адаптації. Під час цих тренінгів було акцентовано на тому, що мистецтво, культура та освіта можуть бути комплексними інструментами не лише фіксації травматичного досвіду, а й формування психологічної та соціальної стійкості.

У проєкті «Формула витривалості» проблема резильентності розглядається як багатовимірний і комплексний феномен. Тема війни постає через різні перспективи, оскільки ступінь особистого досвіду та залучення до неї у кожного митця різний. Учасниками проєкту є як художники з цивільного середовища, так і митці, які проходили військову службу. Для більшості цивільних авторів війна часто набуває характеру гібридного стану, де буденне життя піддається раптовим і непередбачуваним загрозам, зокрема через повітряні тривоги та руйнування. Поряд із цим, неконтрольований інформаційний простір посилює емоційне навантаження, навіть якщо автори не перебувають у безпосередній близькості до подій.

Так, Оксана Камі — авторка, яка осмислює війну через портретування військових у межах документально-художньої практики³. Серія «Воїни» стала одним із ключових візуальних свідчень проєкту. У цих роботах зображено Владислава Жайворонка, Артема Мороза та Олега Івахнюка — конкретних людей, чії обличчя й тіла несуть відбиток досвіду, позначеного невідоротними травматичними подіями, і водночас — внутрішньою зосередженістю та стійкістю. Камера О. Камі уникає абстракції та піднесення, натомість зосереджується на збереженні присутності в її екзистенційному сенсі: бути, дивитися, фіксувати. Створюючи своєрідний міст між документальним і художнім баченням, в цій серії авторка відкриває драматичний людський вимір війни.

Інші митці використовують метафори, символи та емоційно насичені образи, що дає змогу поєднувати різні рівні сприйняття. У роботі Марії Куликівської «Простріляний бюст з квітами та гільзами» війна постає як образ вторгнення в тілесність. Скульптура, зіп'якована з тіла авторки, — це символ вразливості, руйнування і водночас — збереження пам'яті. Міла Чепрасова в проєкті «Леголенд війни» звертається до теми війни у формі гіркої іронії. Художниця поєднує символіку дитячої іграшки та контекст жорсткої реальності — створення зброї. «Війна — частина мого життя, а я її. Друк пластикових деталей вдома на 3D принтері для військових — один з аспектів моєї теперішньої нормальності. А з відбракованих деталей я створюю скульптури. Для мене це свого роду терапія, спосіб запам'ятати цю частину свого життя, а також розповісти про ще один факт з життя в Україні під час повномасштабної війни» [11]. Це символічне

³ У своїх коментарях авторка зазначає, що особисто знайомиться з кожним українським захисником і фотографує його у студії поблизу Чикаго (США), документуючи їхні реальні історії, що вражають глибиною переживань. Реабілітація та протезування поранених військових відбувається в США за підтримки організації «Revived Soldiers Ukraine».

зіставлення стає способом виразити складність і трагізм переживань, водночас створюючи певну художню дистанцію, яка дає змогу глядачеві осмислити біль і втрати, уникаючи ретравматизації. Михайло Рай у «Тригерних кулях» фіксує психоемоційний злам і вплив досвіду насильства на сенсорну пам'ять. Цей проєкт було реалізовано до його вступу до лав Збройних сил України. Така трансформація підкреслює розмитість межі між цивільним і військовим статусом під час повномасштабного вторгнення.

У проєкті представлені роботи митців, які проходять службу в Силах оборони України: Сергій Михальчук, Дмитро Купріян, Віктор Соловар, Володимир Гурін. Серед митців-військових також представлені різні «точки дотику» до цієї проблеми. Одні безпосередньо документують події, людей та ландшафти фронтового життя, створюючи живі свідчення теперішнього. Інші на момент участі в проєкті перебували у лавах Збройних сил, проте не мали можливості працювати над новими творами. Їхня присутність у проєкті реалізується через раніше створені роботи, що допомагає зберегти зв'язок із професійною ідентичністю, попри кардинальні зміни життєвих обставин.

Дмитро Купріян та Сергій Михальчук у своїх роботах фіксують війну як документальну реальність, проте це не зовнішнє спостереження, а форма участі, що поєднує бойову присутність і творчу відповідальність. У період повномасштабної війни Сергій Михальчук виступив одночасно як митець і військовослужбовець, що принципово змінило як умови, так і зміст його творчості. Відомий як кінооператор художніх фільмів («Довбуш», «Я, Ніна»), він продовжив роботу вже у складі Збройних сил України, створюючи фотографії та відео з фронту. Його роботи не є суто документальними — вони зберігають естетичну виразність, характерну для художнього кіно. Це дає змогу розглядати його творчість у межах ширшого гуманітарного дискурсу про війну, де мистецтво виконує не лише репрезентативну, а й аналітичну функцію.

У серії «Мистецтво війни або Правила догляду за автоматом» (2022–2024) Дмитра Купріяна тема війни постає не через образи бою, а через рутину військової повсякденності, де тілесний контакт із предметами набуває символічного значення. Фокус зміщено на технічні й дисциплінарні аспекти служби — зокрема на догляд за зброєю як щоденну, ритуалізовану практику. Звернення до чорно-білої фотографії підкреслює матеріальність, текстури й деталі, акцентуючи на руках, інструментах, механічних жестах. Поєднуючи концепт («мистецтво війни») з прикладною дією («догляд за автоматом») автор звертається до різних рівнів дотичності до війни: концептуального, що пов'язаний зі стратегічним баченням, тактичного — на рівні конкретних дій, і, нарешті, щоденного досвіду бійця, який наповнює ці стратегії змістом, адже саме через його дію війна набуває реальності та змінює світ.

У сучасних умовах мистецтво також може бути способом збереження особистісної ідентичності, осмислення індивідуального досвіду поза межами мілітарного наративу або підтримки зв'язку з цивільним життям. З огляду на це, до проєкту було залучено роботи художників Віктора Соловара та Володимира Гуріна, які на момент реалізації проєкту проходили службу в лавах Сил оборони України. Для кураторської команди важливою була не лише репрезентація їхньої актуальної військової ролі, а й підтримка зв'язку з художньою практикою — зокрема через надання можливості для експонування, фахового розвитку та збереження тягlosti мистецької діяльності.

Війна травмує не лише тіло окремої людини, але й у символічному вимірі — все суспільство, залишаючи глибокі сліди в ландшафті, знищуючи природне середовище, змінюючи топографію пам'яті та ускладнюючи процеси відновлення — як фізичного, так і ментального. Мистецтво, реагуючи на ці втрати, виконує подвійну функцію: з одного боку, документує екологічні злочини, а з іншого — створює простір для емпатійного переосмислення взаємозв'язку між людиною, природою та спільнотою. Саме тому в проєкті «Формула витривалості» мистецька рефлексія на екологічну катастрофу подала як окремий тематичний блок, де ця проблематика розкривається як один із ключових вимірів колективного досвіду війни. Такий підхід дає змогу глибше зануритися в складну тему знищення довкілля — зокрема наслідків руйнування Каховської гідроелектростанції російськими військами у 2023 році.

Художники осмислюють цю трагедію через різні мистецькі практики: Поліна Кузнецова поєднує перформанс із відео в роботі «Акваріум» (2023), Оксана Чепелик створює відеодиптих «Екоцид» (2023), а Юлія Гладка та Микола Гладкий у проєкті «Затоплені спогади» (2023) працюють з архівною пам'яттю, реконструюючи родинний фотоальбом, знайдений волонтерами серед руїн будинків після підриву Каховської ГЕС.

Оксана Чепелик пропонує підхід, у якому документальність поєднується з соціально-критичним висловлюванням. «Екоцид» — це двоканальна відеоробота, що дає змогу глядачеві одночасно сприймати кілька рівнів зображення. Авторка не обмежується фіксацією екологічної катастрофи як факту — вона акцентує на її цивілізаційному та гуманітарному вимірі. Підриг дамби призвів до затоплення величезних територій, загинув тисяч рослин і тварин, руйнування природних екосистем, отруєння води й повітря. Усе це художниця осмислює як свідомий злочин — екоцид, що постає не лише наслідком війни, а й її новітнім інструментом, ще одним видом зброї. Авторка поєднує реальні документальні кадри з метафоричними образами, а саундтрек композитора Юрія Леха (*Iury Lech*) створює додаткову драматичну напругу. Використовуючи засоби відеоарту та можливості новітніх технологій, художниця формує візуальний наратив, який справляє глибокий вплив на глядача.

Робота є універсальною за своїм посилом, спрямованим до глобальної аудиторії, створюючи простір для діалогу про війну, людину, природу та майбутнє.

У живописі Дмитра Ерліха «Останній пакет» (2023) проблематика екології присутня не лише як соціально значуща тема, а й як своєрідна точка входу у метафізичний простір. Через цей твір художник рефлексує над викликами, зокрема над наслідками Чорнобильської катастрофи, яка є символом культурної травми. Художник наголошує, що «романтична традиція “споглядання руїн” є метафорою рефлексії, яка відображає сам процес становлення культури. Це захоплення постіндустріальною величиною породжує фантазії, спрямовані не на формування власної культури, а скоріше на відсторонення від постсоціалістичного чи постіндустріального “Іншого”» [6]. Такий погляд дає змогу бачити екологічну катастрофу не лише як загрозу, а як поштовх до рефлексії та змін. Адже саме через усвідомлення і критичне переосмислення руїн минулого та їхніх наслідків можливе відновлення — створення культурної резильєнтності, що здатна приймати виклики сучасності і трансформувати їх у потенціал для оновлення.

Розглядаючи феномен резильєнтності в контексті війни, важливо звернути увагу не лише на його художнє втілення в мистецтві, а й на соціальні, економічні та освітні виміри, де мистецтво виступає одним із ключових чинників формування та підтримки суспільної стійкості. Воєнний час радикально трансформує мистецьке поле, змінюючи не лише форму й зміст творів, а й умови їхнього виробництва, експозиції та сприйняття. Водночас освітньо-комунікативна складова виставкових проєктів набуває додаткового значення.

У 2024 році до проєкту «Формула витривалості» долучився Bob Basset — художник, що поєднує дизайн та актуальне мистецтво. Це відображає сучасну тенденцію міжвидової дифузії в культурі. Особливістю кейсу стало те, що на початку виставки експонувався оригінальний твір, а пізніше його присутність було замінено фотографією з написом Гамлета, що позначала факт продажу роботи для благодійної підтримки Сил оборони України. Ця ситуація актуалізує питання функціонування мистецтва в країні, що переживає гарячу фазу війни.

Воєнний стан суттєво трансформує український артриннок, який дедалі більше інтегрується у волонтерський рух⁴. Цей процес свідчить про гнучкість мистецького поля у відповідь на кризу. У сучасних умовах мистецтво виконує низку додаткових функцій: воно стає простором

солідарності, інструментом культурного опору, джерелом підтримки для армії й платформою для суспільної взаємодії. Водночас збереження критичного потенціалу мистецтва є запорукою його здатності порушувати складні теми й зберігати внутрішню свободу художнього висловлювання навіть у періоди викликів.

Сприяння стійкості мистецьких спільнот — завдання багатьох культурних ініціатив в Україні⁵. У проєкті «Формула витривалості» платформи «Новітні спрямування» освітньо-комунікативна складова постає дієвим інструментом створення простору для обміну знаннями, підтримки та міжпоколінневої взаємодії. Окрім виставкового формату, це відкриті майданчики для презентації мистецтва та формування нових зв'язків між митцями, кураторами й аудиторією, де сучасне мистецтво є не лише формою самовираження, а й інструментом навчання, комунікації та соціальної інтеграції. Серед таких ініціатив зазначимо наступні:

- *Відкритий конкурс (open call)* — це не лише інструмент відбору, а й можливість здобуття практичних навичок для тих авторів, які тільки починають свій шлях (зокрема для студентів вищих мистецьких закладів). Це включає розробку художньої концепції, формування професійного портфоліо та взаємодію з кураторами й інституціями — компетенції, важливі для побудови сталого мистецького шляху.
- *Кураторські екскурсії* є однією з форм комунікації, яка містить освітню складову. Це не просто ознайомлення зі змістом експозиції, а авторське прочитання художніх стратегій і контекстів. Відмінність цього формату від традиційних екскурсій полягає у глибшому зануренні глядача в символічну мову мистецтва. Куратор у такому разі виконує функцію медіатора між художнім висловлюванням і публікою. Приклади кураторських екскурсій у межах проєктів «Формула витривалості» та «Концентрація волі» демонструють, що такий підхід спонукає глядачів до рефлексії, дискусії та особистісного залучення.
- *Творчі зустрічі та публічні презентації художників у форматах Artist talk* також є невіддільною частиною освітньої стратегії платформи. Ці події створюють простір для безпосереднього діалогу між митцем і аудиторією, в якому обговорюються теми творів, джерела натхнення, контекстуальні особливості мистецьких стратегій тощо. Завдяки кураторській модерції такі зустрічі набувають структури неформального освітнього заходу, сприяючи обміну думками

⁴ Front Art — волонтерська ініціатива, започаткована Ігорем Абрамовичем у 2022 році, яка об'єднала широке коло українських митців для підтримки Сил оборони. Проєкт забезпечує фронт технікою, транспортом, засобами зв'язку та гуманітарною допомогою, використовуючи ресурси мистецької спільноти. Front Art постає як приклад солідарності та активної участі представників художнього середовища у спротиві на тлі масштабного волонтерського руху в Україні.

⁵ Сприяння стійкості мистецьких спільнот в Україні здійснюється через державні, приватні, регіональні та міжнародні ініціативи, які підтримують культурний розвиток, соціальну згуртованість і адаптацію в умовах війни. Інформація про актуальні програми та гранти доступна у відкритих джерелах і регулярно оновлюється.

й досвідом. У цьому форматі глядач постає не як споживач мистецтва, а як співучасник, чия залученість у процес формує глибокий рівень сприйняття.

Таким чином, мистецький проєкт перетворюється з об'єкта споглядання на платформу соціальної взаємодії, яка стимулює обмін ідеями, рефлексію та спільний діалог — досвід, що поглиблює взаєморозуміння, формує довіру і спільні цінності, укріплюючи витривалість і згуртованість спільноти.

Висновки. Проєкт «Формула витривалості» є важливою ініціативою в сфері сучасного українського мистецтва, яке в умовах війни трансформується й набуває нових функцій — соціальних, терапевтичних та освітніх. Аналіз мистецьких практик в рамках трьох ключових вимірів — формального, смислового та соціального — дає змогу комплексно осмислити феномен резильентності як здатність до адаптації, гнучкості та внутрішньої трансформації. У вимірі форми й вираження представлено широкий спектр художніх стратегій: від тілесних практик і чуттєвого досвіду — до партисипативних підходів, що залучають глядача до спільнотворення. У смисловому вимірі проєкту автори звертаються до тем війни, екоциду, травматичного досвіду, пам'яті та рефлексії — індивідуальної та колективної. Роботи митців, серед яких є й військовослужбовці, стають символічним способом осмислення нової реальності. Водночас витривалість розглядається як складний і багатограний механізм, що включає рефлексію, адаптацію та здатність до трансформації. Соціальний вимір актуалізує роль мистецького проєкту як інструменту волонтерської підтримки та освітньо-комунікативної платформи. Таким чином, мистецтво через міждисциплінарну взаємодію та відкритість до співучасті стає простором для побудови довіри, діалогу й консолідації, розширюючи традиційні уявлення про художню автономію. Це визначає сучасне мистецтво як важливий чинник суспільної стійкості, що відкриває нові можливості для соціальних змін у відповідь на виклики сьогодення.

Керівники проєкту від інституцій: Ігор Абрамович (ІПСМ), Андрій Пучков (НАМ України), Наталія Шпітковська (М17). Куратори проєкту «Формула витривалості»: Андрій Сидоренко, Ірина Яцик.

Художники, які брали участь в експозиціях платформи «Новітні спрямування»:

- **в Інституті проблем сучасного мистецтва:** Олександр Антонюк, Bob Basset, Лі Білецька, Олександр Богомаз, Галла Березовська, Катерина Бондаренко, Андрій Блудов, Євгенія Бульбас, Omnia Voivat, V.P. V.P (Артем Карась, Вероніка Синенька), Алла Волобуєва, Wodeman, Marianna G, Володимир Гончаренко, Юрій Денисенков, Гамлет Зінківський, Ірина Каленик, Валерій Калиновський, Оксана Камі, Сергій Корнієвський, Ave Libertatemaveamor, Марія Матієнко, Сергій Мельниченко, Едуард Потапенков, Людмила Раштанова, Тетяна Русецька, Владислав Рябоштан, Дарина Святун, Юрій Сивирин, Анатолій Твердий, Олег Тістол, Андрій Цой, Нікіта Цой, Оксана Чепелик, Юлія Шибірка, Маша Шубіна;
- **у Центрі сучасного мистецтва М17:** Євгеній Аксьоненко, Антонія Баницька, Петро Бевза, Тетяна Богуславська, Анастасія Буднікова, Нікіта Власов, Микола Гладкий, Юлія Гладка, Катерина Гринько, Олена Гром, Роксолана Дудка, Дмитро Ерліх, Гамлет Зінківський, Ліза Жданова, Маргарита Журунова, Віталій Кравець, Поліна Кузнецова, Марія Куліковська, Дмитро Купріянов, Ігор Лесенко (GO.RA), Богдан Локатир, Руслан Лучко, Максим Мазур, Вардан Маркар'ян, Марія Матієнко, Нікіта Наслимов, #NEIVANMADE, Богдана Пацюк, Надія Петровська, Андрій Підлісний, Анастасія Подерв'янська, Михайло Рай, Олег Савін, Антоніна Семенова, Сергій Сімутін, Віктор Сидоренко, Ілля Туригін, Наталія Філатова, Нікіта Цой, Міла Чепрасова, Оксана Чепелик, Саша Чичкан, Ілля Чичкан, Дара Шолох, Олена Штепура;
- **у виставковому просторі Національної академії мистецтв України:** Ігор Бабій, Юлія Беляєва, Володимир Бовкун, Юрій Вакуленко, Юрій Віслоух, Ірина Водолажченко, Мар'яна Гончаренко, Сергій Гулевич, Володимир Гурін, Дмитро Доценко, Андрій Дудченко, Сергій Западня, Світлана Карунська, Олександр Клименко, Антон Логов, Максим Мазур, Сергій Михальчук, Володимир Падун, Євген Піскунов, Віктор Соловар, Іванна Стратійчук, Анатолій Твердий, Олена Хомякова.

Література

1. Богуславська Т. Тиша завантажується. Про роботу. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/silence-downloading/> (дата звернення: 06.11.2024).
2. Власов Н. Випадковий світловий артефакт в туманному світі #3. Про роботу. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/sun/> (дата звернення: 23.11.2024).
3. Гурова І. Культура співучасті або спільнотворення: переосмислення способів продукування культури // Культурологічна думка: збірник наукових праць. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України. 2023. № 24. С. 27–35. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/Kulturologichna_dumka_24_2023.pdf (дата звернення: 10.06.2025).
4. Дмитришин С. Резильентність особистості: сутність феномену та методи розвитку // Вісник Львівського університету. Серія психологічні науки. 2024. Вип. 20. С. 67–74. URL: http://psy-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/20_2024/12.pdf (дата звернення: 17.06.2025).
5. Духай П. М., Трофімова Д. О. Вплив війни на психологічний стан громадян України: аналіз

- емпіричних даних // Габітус. 2024. Вип. 68. С. 24. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.68.24>
6. Ерліх Д. Останній пакет. Про роботу. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/the-last-bag/> (дата звернення: 26.11.2024).
7. Катериненко Н. Проєкт «Тривання» // Мітец. URL: <https://mitec.ua/category/projects/tryvannya/> (дата звернення: 18.07.2025).
8. Лабораторія сталих матеріалів // Metalab. URL: <https://metalab.space/project/laboratoriya-stalykh-materialiv/> (дата звернення: 01.12.2024).
9. Літня школа. Практика травмоінформованого мистецтва // Art Therapy Force. URL: <https://artherapyforce.com.ua/project/litnya-shkola-praktyka-travmoinformovanogo-mystetstva/> (дата звернення: 23.06.2025).
10. Сидоренко А. Концепція проєкту «Формула витривалості».
11. Чепрасова М. Леголенд війни. Про роботу. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/legoland-of-war/> (дата звернення: 06.11.2024).
12. Чернобровкіна В. А., Чернобровкін В. М. Феномен резильєнс у контексті соціоекологічного підходу і дискурсу // Психологія та психосоціальні інтервенції. 2020. Т. 3. С. 59–66. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/f19035ba-f0bf-4905-a99c-29a623b952ab> (дата звернення: 07.11.2024).
13. Психологічна резильєнтність особистості в умовах війни: колективна монографія/Ю. Ю. Чистовська та ін.; за заг. ред. Ю. Ю. Чистовської, О. В. Куліш. Черкаси: ЧНУ імені Б. Хмельницького, 2024. 168 с. URL: <https://eprints.cdu.edu.ua/6347/3/Монографія%20колективна.pdf> (дата звернення: 10.06.2025).
14. Чиханцова О. Резильєнтність як особистісний ресурс українців в умовах воєнного стану // Журнал сучасної психології. 2025. № 2(37). URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/746187/1/Стаття.pdf> (дата звернення: 15.07.2025).
15. Alexander, J. C. Culture, trauma, morality and solidarity: The social construction of “Holocaust” and other mass murders // Thesis Eleven. 2016. Vol. 132, No. 1. P. 3–16. DOI: 10.1177/0725513615625239
16. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon: Les Presses du Réel, 2002. 125 p.
17. Community Art. Art-terms // Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art> (access date: 22.06.2025).
18. Jense Bal J., Franco A., Honné H., van Oosten E., Swinnen A. The Art of Resilience: Professional Artists’ Experiences of Continuing Creative Practices in Place. 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/357242087_The_Art_of_Resilience_Professional_Artists’_Experiences_of_Continuing_Creative_Practices_in_Place (access date: 23.05.2025).
19. The Arts and Conflict Hub // King’s College London. URL: <https://www.kcl.ac.uk/research/arts-and-conflict-hub> (access date: 09.06.2025).

References

- Alexander, J. C. (2016). Culture, trauma, morality and solidarity: The social construction of “Holocaust” and other mass murders. *Thesis Eleven*, 132(1), 3–16. DOI: 10.1177/0725513615625239
- Bal, J. J., Franco, A., Honné, H., van Oosten, E., & Swinnen, A. (2019). *The Art of Resilience: Professional Artists’ Experiences of Continuing Creative Practices in Place*. URL: https://www.researchgate.net/publication/357242087_The_Art_of_Resilience_Professional_Artists’_Experiences_of_Continuing_Creative_Practices_in_Place
- Bohuslavskaya, T. (2024). *Tysya zavantazhuetsia. Pro robotu* [Silence is downloading. About the artwork]. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/silence-downloading/> [in Ukrainian].
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Cheprasova, M. (2024). *Leholend viyny. Pro robotu* [Legoland of War. About the artwork]. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/legoland-of-war/> [in Ukrainian].
- Chernobrovkina, V. A., & Chernobrovkin, V. M. (2020). Fenomen rezylentnosti u konteksti sotsioekologichnoho pidkhodu i dyskursu [The phenomenon of resilience in the context of the socio-ecological approach and discourse]. *Psychology and Psychosocial Interventions*, 3, 59–66. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/f19035ba-f0bf-4905-a99c-29a623b952ab> [in Ukrainian].
- Chykhantsova, O. (2025). Rezyliantnist yak osobystisnyi resurs ukrainsiv v umovakh voiennoho stanu [Resilience as a personal resource of Ukrainians in the context of martial law]. *Journal of Modern Psychology*, 2(37). URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/746187/1/Стаття.pdf> [in Ukrainian].
- Chystovska, Yu. Yu., & Kulish, O. V. (Eds.). (2024). *Psykhologichna rezylentnist osobystosti v umovakh viiny: kolektyvna monohrafiya* [Psychological resilience of personality in wartime conditions: collective monograph]. Cherkasy: Bohdan Khmelnytskyi National University. URL: <https://eprints.cdu.edu.ua/6347/3/Монографія%20колективна.pdf> [in Ukrainian].
- Dmytryshyn, S. (2024). Rezyliantnist osobystosti: sutnist fenomena ta metody rozvytku [Personal resilience: Essence of the phenomenon and methods of development]. *Visnyk of Lviv University. Series Psychological Sciences*, 20, 67–74. URL: http://psy-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/20_2024/12.pdf [in Ukrainian].
- Dukhlii, P. M., & Trofimova, D. O. (2024). Vplyv viiny na psykholohichni stan hromadian Ukrainy: analiz empyrychnykh

- danykh [The impact of war on Ukrainians' mental state: Analysis of empirical data]. *Habitus*, 68, 24. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.68.24> [in Ukrainian].
- Erlh, D. (2024). *Ostannii paket. Pro robotu* [The last bag. About the artwork]. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/the-last-bag/> [in Ukrainian].
- Hurova, I. (2023). Kultura spivuchasti abo spilnotvorennia: pereosmyslennia sposobiv produkuvannia kultury [Culture of co-participation or community-building: Rethinking cultural production methods]. *Cultural Thought*, 24, 27–35. Kyiv: Institute of Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/Kulturologichna_dumka_24_2023.pdf [in Ukrainian].
- Katerynenko, N. (2025). Proiekt "Tryvannia" [Project "Duration"]. *Mitec*. URL: <https://mitec.ua/category/projects/tryvannia/> [in Ukrainian].
- King's College London. (n.d.). *The Arts and Conflict Hub*. URL: <https://www.kcl.ac.uk/research/arts-and-conflict-hub>
- Laboratoriia stalykh materialiv. (2024). [Sustainable Materials Laboratory]. *Metalab*. URL: <https://metalab.space/project/laboratoriya-stalykh-materialiv/> [in Ukrainian].
- Litnia shkola. Praktyka travmoinformovanoho mystetstva. (2025). [Summer School. Practice of trauma-informed art]. *Art Therapy Force*. URL: <https://artherapyforce.com.ua/project/litnya-shkola-praktyka-travmoinformovanogo-mystetstva/> [in Ukrainian].
- Sydorenko, A. (n.d.). *Kontseptsiiia proiektu "Formula vytryvalosti"* [The concept of the project "Formula of endurance"] [in Ukrainian].
- Tate. (n.d.). *Community Art*. *Art-terms*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art>
- Vlasov, N. (2024). *Vypadkovyi svitlovyi artefakt v tumannomu svi ti #3. Pro robotu* [Random light artefact in a foggy world #3. About the artwork]. URL: <https://m17.kiev.ua/painters/sun/> [in Ukrainian].

Yatsyk I.

The Phenomenon of Resilience in the Context of Artistic Representation and Social Interaction

Abstract. The article examines the phenomenon of resilience in contemporary Ukrainian art during wartime through the case study of the project *Formula of Endurance* (XVI "New Directions" Platform). Resilience is interpreted as a dynamic sociocultural process articulated and understood through artistic practices. The analysis is conducted from an interdisciplinary perspective that integrates the research field "Art and Conflict," the relational approach in contemporary art (N. Bourriaud), and the concept of cultural trauma (J. Alexander). To illuminate the key dimensions of the project, three interrelated analytical planes are proposed: form (diverse artistic practices, including painting, graphics, photography, installation, performance, text-based works, and participatory formats); content (war as a total event with social and ecological consequences; trauma, memory, and collective reflection; the experience of war personalized through the artistic statements of creators involved in the Defense Forces); and social interaction (volunteer support, cultural resistance, and the platform's educational and communicative tools fostering collaboration between artists and audiences). The *Formula of Endurance* project demonstrates how, in conditions of war, art integrates aesthetic, therapeutic, and social functions, acting as an instrument of resilience in response to wartime challenges.

Keywords: cultural trauma, artistic representation, participatory art, resilience, social interaction, contemporary Ukrainian art.

Стаття надійшла до редакції 20.08.2025

Стаття прийнята до друку 22.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Ігор Абрамович

молодший науковий співробітник відділу кураторської
виставкової діяльності та культурних обмінів, Інститут
проблем сучасного мистецтва НАМ України

e-mail: info@art-agent.com.ua

Igor Abramovych

Junior Research Fellow, Department of Curatorial
and Exhibition Activity and Cultural Exchange, Modern Art
Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0003-3404-2375

Діалектика свободи та відповідальності в сучасному українському мистецтві:

аналіз виставок «Універсалізм» і «Глосарій»

The Dialectics of Freedom and Responsibility in Contemporary Ukrainian Art: An Analysis of the Exhibitions “Universalism” and “Glossary”

Анотація. Розглянуто два виставкові проекти — «Універсалізм» (Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 21 червня — 15 серпня 2025 року) та «Мистецтво після 2000-го. Глосарій» (Національний центр «Український дім», 17 липня — 24 серпня 2025 року) — як репрезентативні моделі сучасного українського мистецтва, що поєднують художній, етичний і культурно-пам'ятний виміри. Обидва проекти демонструють зростання ролі мистецтва як форми осмислення досвіду війни, суспільних трансформацій і пошуку нової гуманістичної мови. У центрі дослідження — діалектика свободи творчого висловлювання та відповідальності перед суспільством, історією й майбутнім. Показано, як кураторські стратегії та тематичні структури перетворюють мистецький простір на лабораторію етичних рішень, де естетика взаємодіє з етикою, а індивідуальна позиція митця інтегрується у колективний досвід пам'яті. Методологічну основу дослідження становлять герменевтичний і семіотичний аналіз кураторських текстів, порівняльний підхід до виставкових структур та культурно-пам'ятна перспектива, що дає змогу розглядати експозиційний простір як медіум збереження і трансляції смислів. Під час аналізу виявлено спільні риси обох проектів: орієнтацію на діалог, відкриту інтерпретацію, залучення глядача як співтворця сенсів — і показано, як ці принципи втілюють сучасні тенденції етичного кураторства. У висновках підкреслено, що взаємодія свободи й відповідальності, національного й універсального, традиції й сучасності формує концептуальний профіль українського мистецтва доби війни та визначає його місце в глобальному гуманітарному дискурсі.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, культурна пам'ять, етика мистецтва, діалектика, посткризова культура.

Постановка проблеми. Упродовж останнього десятиліття українське мистецтво переживає безпрецедентну активізацію як у внутрішньому культурному полі, так і в міжнародному контексті. Війна, що триває від 2014 року й особливо загострилася після 2022-го, стала каталізатором для переосмислення етичних, естетичних і суспільних засад художньої діяльності. В умовах глибоких цивілізаційних трансформацій митці дедалі частіше звертаються до теми свободи — індивідуальної, національної, творчої — та до питання відповідальності автора перед суспільством і історією. Ця діалектика свободи й відповідальності не лише визначає зміст художніх висловлювань, а й формує нову кураторську та інституційну чутливість.

У такому контексті виставкові проекти «Універсалізм» (ІПСМ НАМ України, 21 червня — 15 серпня 2025 року) та «Мистецтво після 2000-го. Глосарій» (Національний центр «Український дім», 17 липня — 24 серпня 2025 року) постають не лише як художні події, а як інтелектуальні моделі, що відображають

способи мислення сучасного українського мистецтва про себе. Виставки репрезентують дві комплементарні тенденції: «Універсалізм» — спробу вибудувати етичну систему координат, де свобода митця співіснує з його суспільною відповідальністю, «Глосарій» — рефлексію над мовою, засобами та історією українського мистецтва початку XXI століття. Вони є характерними зразками переходу від пострадянських моделей репрезентації до постгуманістичних і постнаціональних форм кураторського мислення, у яких мистецтво постає як соціальний процес і медіум колективної пам'яті.

Актуальність обраної теми визначається кількома взаємопов'язаними чинниками. Сучасне українське мистецтво дедалі частіше розглядається як простір не лише естетичного, а й соціального висловлювання, у якому формуються нові моделі колективної пам'яті та культурної ідентичності. За свідченням Аліси Ложкіної, історія українського мистецтва є безперервним процесом переосмислення минулого й реакцією на суспільні трансформації,

що надає художній практиці рис «постійної революції» та політичної чутливості до часу [11]. У цьому контексті сучасна виставка постає не просто як форма демонстрації творів, а як дослідницьке середовище, у якому відбувається вироблення знань і смислів. Як зазначають Пол О'Ніл і Мік Вілсон, кураторство набуває характеру відкритого процесу, що поєднує естетичне, когнітивне й соціальне, перетворюючи виставковий простір на лабораторію пізнання та комунікації [10].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Однією з фундаментальних теоретичних платформ для аналізу сучасного мистецтва як носія колективного досвіду є теорія культурної пам'яті. Ян Ассман розрізняє три рівні пам'яті: індивідуальний, комунікативний та культурний, — підкреслюючи, що останній формує діакронну ідентичність спільноти через збереження значущих символів у текстах, ритуалах та артефактах. У цьому сенсі виставковий простір можна розглядати як своєрідну інфраструктуру пам'яті, де твори мистецтва стають медіумами культурної рефлексії. Алейда Ассман уточнює, що культурна пам'ять не лише зберігає минуле, а й репрезентує його в соціальному контексті, підтримуючи ідентичність через повторювані акти осмислення.

Паралельно з цим у кураторських студіях відбувся перехід до концепції виставки як дослідницької практики. Як зазначають Пол О'Ніл і Мік Вілсон, сучасне кураторство розвивається у напрямі «research through exhibition» — процесуальної та діалогічної форми створення знання, де експозиція функціонує як простір пізнання, взаємодії й експерименту [10]. Такий підхід співзвучний із «педагогічним поворотом» у кураторській практиці, який передбачає залучення глядача до процесу інтерпретації.

В історико-культурному контексті дослідження українського мистецтва спирається на праці, що висвітлюють його траєкторію від авангарду до сучасності. У монографії «Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: Contested Memory» [4] аналізується, як художні практики раннього модернізму формували конфліктні наративи пам'яті, а у збірнику «Permanent Revolution. Art in Ukraine» [11] — як митці 1990–2000-х років реагували на соціальні злами й пошуки нової ідентичності. Ця перспектива дає змогу розглядати виставкові проекти 2020-х років як етап конструювання культурної пам'яті в умовах війни.

Дослідження Світлани Кот [9] та Томаша Шершеня [13] актуалізують новий вимір — мистецтво як медіум переживання травми, де образи виконують роль етичних і меморіальних знаків. Такий підхід перегукується з філософським розумінням свободи й відповідальності у творах Альбера Камю [7, с. 54] та Ханни Арендт [1, с. 199–203], які вбачали в людській дії не втечу від світу, а спосіб його осмислення.

Таким чином, сучасний корпус літератури формує цілісну теоретико-методологічну базу для аналізу

українських виставкових практик — від концепцій культурної пам'яті та кураторського дослідження до етичних і філософських вимірів мистецтва доби війни.

Метою статті є аналіз способів втілення ідеї діалектики свободи й відповідальності у концепціях і візуально-експозиційних структурах виставок «Універсализм» та «Глосарій» та розгляд способів моделювання художніх наративів сучасної України. Завдання дослідження полягає у визначенні теоретичних та філософських засад зазначеної діалектики, аналізі кураторських стратегій і концептуальних підходів до обох виставок, а також виявленні смислових та ціннісних паралелей між художніми практиками та суспільним контекстом.

Методологічну основу дослідження становлять інтердисциплінарні підходи сучасного мистецтвознавства, що поєднують герменевтичний, семіотичний, феноменологічний та культурно-пам'ятний аналіз. Герменевтичний підхід використано для інтерпретації кураторських концепцій і текстів, виявлення прихованих смислів та етичних орієнтирів, які визначають способи репрезентації свободи й відповідальності у виставкових проєктах. Семіотичний аналіз застосовано для дослідження візуальних структур, просторової організації експозиції та взаємодії творів у межах кураторського монтажу. Феноменологічна перспектива дає змогу розглядати досвід глядача як активного співтворця сенсів і співучасника процесу осмислення, що зближує мистецтво з практиками партисипації, описаними Клер Бішоп [6]. У цьому контексті кураторські стратегії постають як просто-ри етичної взаємодії, де естетичне поєднується з соціальним і політичним виміром дії.

Важливим аналітичним інструментом є концепція «мандрівних понять» Міке Баль [5], яка окреслює можливість діалогу між гуманітарними дисциплінами, утворюючи спільне епістемологічне поле для осмислення мистецтва як культурного тексту. Теорія культурної пам'яті Яна та Алейди Ассман [2; 3] задає культурно-пам'ятну рамку дослідження, що дає змогу трактувати виставковий простір як медіум збереження, трансляції й критичного переосмислення колективного досвіду. Філософська лінія аналізу спирається на концепт «діалектики свободи», розроблений у працях Альбера Камю [7] — як акт усвідомленого спротиву абсурду — та Ханни Арендт, яка тлумачила свободу як форму дії в публічному просторі, що утверджує людську відповідальність перед світом [1, с. 199]. Застосування цих взаємопов'язаних підходів забезпечує цілісне прочитання кураторських стратегій як лабораторій етичного мислення, де естетика взаємодіє з етикою, а мистецький простір функціонує як інструмент пам'яті, діалогу та гуманістичної рефлексії.

Отже, дослідження спрямоване на те, щоб показати, як сучасне українське мистецтво формує нову гуманістичну парадигму через поєднання творчої автономії та громадянського обов'язку, як виставкові формати стають медіумом діалогу між естетичним і соціальним,

між індивідуальним жестом митця та колективною історією. Таке прочитання відкриває можливість трактувати українське мистецтво не лише як реакцію на кризу, а як активного агента етичної та культурної реконструкції сучасності.

Виклад основного матеріалу. У контексті мистецтва поняття свободи традиційно пов'язане зі здатністю художника виходити за межі усталених канонів, конвенцій, соціальних очікувань. Водночас поняття відповідальності акцентує на етосі художника — його обов'язку перед суспільством, історією, глядачем, культурною спадщиною. У філософській традиції обидва поняття репрезентують свою динаміку: наприклад, у Платона мистецтво в контексті «ідеальної держави» має служити істині і благу, таким чином свобода митця інтегрована в етичну відповідальність перед суспільством. У парадигмі Альберта Камю свобода постає як свідомий вибір, здійснений попри абсурдність буття, а відповідальність — як збереження внутрішньої гідності перед собою й іншими (на прикладі міфу про Сізіфа). Ці філософські рамки забезпечують аналітичну лінзу, через яку ми прочитаємо виставкові практики українського мистецтва.

Діалектика — це метод мислення, що передбачає єдність і боротьбу протилежностей. У нашому дослідженні вона стає структурним принципом: свобода ↔ відповідальність, індивідуальність ↔ колективна пам'ять, сучасність ↔ традиція, національне ↔ універсальне. Через цю модель ми можемо простежити, як виставкові формати «Універсалізму» та «Глосарію» активують такі антитези і створюють простір для їхнього осмислення.

Комбінуючи теорію культурної пам'яті та концепцію дослідницького кураторства, ми розглядаємо виставку як інфраструктуру пам'яті (Ассман).

Це означає, що мистецький проєкт не лише відображає, а формує смисли: він продукує символічні архіви, мовні коди, інтерактивний простір для глядача-учасника. У випадку українського мистецтва, особливо в умовах війни і трансформації, ця функція набуває особливо значення: виставка стає платформою для репрезентації національної ідентичності, соціальної відповідальності, а також інтерпретації глобальних гуманістичних цінностей через локальний досвід.

Методологічна основа дослідження ґрунтується на поєднанні герменевтичного, семіотичного, культурно-пам'ятного та порівняльного підходів, що уможливає комплексне прочитання виставкових практик у сучасному українському мистецтві. Герменевтичний аналіз спрямований на інтерпретацію кураторських текстів і концепцій, виявлення їхніх прихованих смислів та етичних установок, які формують рамки сприйняття мистецтва. Семіотичний підхід дає змогу дослідити структуру виставок — тематичні вузли, просторову організацію, взаємодію творів у межах експозиційного монтажу. Культурно-пам'ятна перспектива дає змогу розглядати експозиційні проєкти як медіуми колективної пам'яті, що фіксують

і трансформують історичні наративи через матеріальні об'єкти, простір і тексти супроводу. Нарешті, порівняльний аналіз виставок «Універсалізм» і «Глосарій» дає можливість простежити спільні й відмінні стратегії репрезентації свободи та відповідальності митця, виявити діалектичну взаємодію між естетичним і соціальним вимірами. Така теоретико-концептуальна рамка забезпечує аналітичну цілісність дослідження і створює підґрунтя для подальшого розгляду виставок як операцій із художньою свободою та суспільною відповідальністю в контексті сучасної України.

Виставковий проєкт «Універсалізм», відкритий 21 червня 2025 року у приміщенні Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (ІПСМ НАМУ), позиціонувався як майданчик для рефлексії над фундаментальними цінностями людського буття: життям, свободою, відповідальністю, справедливістю та істиною [14]. Куратор — Віталій Адлерманн, консультантка — Олеся Авраменко, архітекторка експозиції — Надія Баштаннік.

Експозиційна стратегія виставки побудована за моделлю діалогу: замість лінійного кураторського наративу запропоновано систему тем і взаємодіючих блоків, що провокують глядача самотійно «скласти» сенси. У супровідному тексті зазначено, що «Універсалізм» у цьому проєкті «не готова конструкція, а дієвий інструмент пошуку, де мистецтво виконує свою головну роль: дає людині можливість зрозуміти себе, навколишній світ і своє місце в ньому» [14].

З погляду тематики виставка акцентує саме на діалектичному союзі свободи і відповідальності. Перша у ній представлена не як тотальна незалежність, а як усвідомлений вибір митця, а друга — як обіцянка перед історією, суспільством, майбутнім поколінням. Простір експозиції, за повідомленнями, виступає як територія філософського діалогу, де глядач заохочується бути не просто пасивним спостерігачем, а активним співучасником.

Для аналізу важливо вказати на кілька ключових елементів виставки. Її структура вибудована навколо тематичних блоків, що слугують інструментом кураторської організації й умовно поділяються на три напрями: «митці-філософи», «митці-воїни» та «митці-ремесники». У кураторському повідомленні зазначено, що перша група репрезентує художників, які осмислюють буттєві питання через призму філософії (зокрема, Олег Тістола), друга — тих, чия творчість постає як форма духовного й громадянського спротиву (наприклад, Віктор Сидоренко), а третя — митців, що утверджують цінність ремесла, матеріальності та праці (серед них Марина Скугарева, Анастасія Подерв'янська). Виставка позиціонує мистецтво як «простір самоврядування, де свобода поєднується з етикою, а творчість — з відповідальністю», підкреслюючи автономний характер художнього мислення. Водночас її зміст безпосередньо пов'язаний із контекстом воєнної дійсності та масштабних історичних змін: експозиція апелює до ситуації України у стані

трансформації і до необхідності вироблення нових культурно-етичних орієнтирів.

З погляду нашої теоретико-концептуальної рамки, «Універсалізм» виступає прикладом експозиційної моделі, яка реалізує діалектичну логіку: свобода ↔ відповідальність, індивідуальність ↔ пам'ять, сучасність ↔ традиція. Простір виставки функціонує як інфраструктура пам'яті, де художні твори, супровідні тексти й кураторський монтаж утворюють мережу смислів, яка консолідує колективну ідентичність у кризовому контексті.

Другий ключовий проєкт — «Мистецтво після 2000-го. Глосарій» — був відкритий 18 липня 2025 року у Національному центрі «Український дім» (Київ). Кураторська команда: Тетяна Кочубінська, Валерій Сахарук, Олександр Соловйов, Катерина Цигикало. Концептуально виставка оформлена як «поетичний словник» сучасного українського мистецтва: через семантичні ключі та категорії («терміни») глядач читає художню мову перших десятиліть XXI століття; в проєкті представлено близько 70 митців і мисткинь.

Структура виставки вирізняється тематично-лексикографічним підходом: замість хронологічного або ієрархічного наративу пропонується «глосарій» понять: форма, матеріал, техніка, медіум, ікона, пам'ять, трансформація тощо. У цьому сенсі виставка виступає як метарефлексія над мовою мистецтва: вона не просто демонструє твори, а запрошує переосмислити засоби художньої виразності й їхню зміну у відповідь на соціокультурні зрушення.

Особливість проєкту — його звернення до історії українського мистецтва початку третього тисячоліття: як художня практика формує нові смисли, реагує на виклики часу і стає складником національної та глобальної пам'яті [8]. У рамках теоретико-концептуальної моделі виставка «Глосарій» виступає прикладом лексикографічної виставкової логіки, де свобода художньої мови поєднується з відповідальністю — не лише через звернення до соціальних тем, але і через актуалізацію засобів виразності як носіїв пам'яті і смислів. Вона демонструє, як мистецтво 2000-х років в Україні стає одночасно архівом та інструментом для майбутнього, використовуючи мову зображення для переосмислення національного досвіду.

Порівняння обох виставкових проєктів дає змогу виділити спільні риси, відмінності та їхнє значення для сучасного українського мистецтва. По-перше, обидві виставки працюють із темою свободи та відповідальності. В «Універсалізмі» свобода і відповідальність представлені через прямий етичний дискурс, у «Глосарії» — через рефлексію над засобами і мовою мистецтва, що теж є формою відповідальності перед минулим і майбутнім. По-друге, обидва проєкти функціонують як інфраструктури пам'яті: вони не просто демонструють твори, але створюють тематичні простори, у яких

продукцію смислів можна трактувати як частину культурної пам'яті (згідно з теорією Ассмана). По-третє, кураторські стратегії обох виставок відповідають сучасному модусу кураторства — виставка як дослідницька платформа, глядач як учасник, а не просто пасивний споживач. Як зазначають Пол О'Ніл і Мік Вілсон, «кураторська діяльність дедалі більше пов'язується з дослідницькими, діалогічними практиками, у яких процес і спекулятивність поєднуються з відкритими, незавершеними формами творення» [10, с. 12–13].

Незважаючи на багато спільного, відмінності між виставками також значущі. В «Універсалізмі» акцент зроблений на тематичному, філософському рівні: кураторська модель діалогу, ролі митців як філософів / воїнів / ремісників, фокус на етичних універсалиях. У «Глосарії» ключовий акцент зміщено на мову мистецтва: терміни, техніки, медіуми, символи; також представлено ширший хронологічний пласт (2000-ті роки) та фокус на поколіннях. Крім того, формат «Універсалізму» менш звернений до історичної ретроспекції (він сконцентрований на зараз-і-тут) і більше на універсальних цінностях, тоді як «Глосарій» має сильний історіографічний компонент — це дослідження «мови» мистецтва 2000-х, його змін та еволюції.

Разом ці два проєкти утворюють своєрідний синтез: вони свідчать, що сучасне українське мистецтво не лише реагує на виклики часу, а й формує нові смисли та нову репрезентацію національної ідентичності. «Універсалізм» утверджує мистецтво як етичну автономію, «Глосарій» — мистецтво як лексикон пам'яті і мови. У сукупності вони демонструють, як український художній простір працює на межі свободи і відповідальності, індивідуального й колективного, національного й універсального — саме ті пари, які ми визначили як діалектичну оптику цього дослідження. На рівні кураторської практики — обидва проєкти свідчать про дозрівання української виставкової моделі: від репрезентації кейсів до формування знання, архіву, смислу. Таким чином, вони не лише фіксують стан мистецтва, але і сприяють формуванню його майбутнього в історичному просторі.

Висновки. Порівняльний аналіз виставкових проєктів «Універсалізм» та «Мистецтво після 2000-го. Глосарій» засвідчує суттєву еволюцію сучасного українського мистецтва у бік рефлексивних, дослідницьких та етично навантажених форм. Обидві виставки не лише представляють твори, а й виконують пізнавальну функцію — формують середовище для мислення, діалогу та переосмислення базових цінностей. У цьому сенсі вони реалізують діалектичну модель свободи та відповідальності, де свобода митця виражається у пошуку нових форм і смислів, а відповідальність — у здатності до критичного самоусвідомлення та етичного реагування на суспільні процеси. Проєкт «Універсалізм» окреслює філософсько-етичний вимір сучасного мистецтва, розглядаючи художню практику як простір

морального вибору. Через звернення до платонівських ідей про баланс між індивідуальною автономією та суспільним обов'язком виставка утверджує мистецтво як дієвий інструмент духовного самоврядування спільноти. Водночас «Глосарій» представляє мистецтво початку XXI століття як систему понять і категорій — динамічний словник, у якому фіксуються культурні трансформації, соціальні травми й естетичні пошуки останніх десятиліть.

У порівнянні обидва проекти демонструють різні, але взаємодоповнювальні способи осмислення мистецтва як медіуму пам'яті: «Універсалізм» апелює до універсальних етичних цінностей, тоді як «Глосарій» акцентує на історичній і мовній тягості художнього досвіду. Вони обидва виходять за межі пострадянського простору і позиціонують українське мистецтво як частину глобального гуманістичного діалогу, де локальний досвід стає носієм універсальних сенсів.

Теоретичною новизною аналізу є осмислення виставкової діяльності як форми продукування знання, що інтегрує мистецтво у ширший гуманітарний дискурс. Розглядаючи експозицію як інфраструктуру культурної пам'яті (у розумінні Яна та Алейди Ассман) і як дослідницьку лабораторію (за Полом О'Нілом та Міком Вілсоном), можна стверджувати, що сучасні українські кураторські практики здійснюють етичний поворот у бік рефлексії над цінностями, комунікацією та соціальною залученістю. Загалом виставки «Універсалізм» і «Глосарій» є не лише мистецькими подіями, а й важливими культурними документами епохи, що фіксують зрушення у свідомості суспільства, перехід від реактивного до відповідального способу мислення. Вони демонструють, що сучасне українське мистецтво здатне не тільки репрезентувати реальність, а й моделювати нову гуманістичну перспективу, у якій творча свобода поєднана з етичною відповідальністю — як перед історією, так і перед майбутнім.

Література

1. Arendt H. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. 332 p.
2. Assmann A. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 410 p.
3. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 319 p.
4. Shkandrij M. *Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: Contested Memory*. Boston: Academic Studies Press, 2021. 187 p.
5. Bal M. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. 369 p.
6. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London; New York: Verso, 2012. 382 p.
7. Camus A. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942. 125 p.
8. Куринська А. Як розповісти про українське мистецтво після 2000-го: розбираємося на прикладі виставки в «Українському домі» // *Суспільне Культура*. 2025. 28 липня. URL: <https://suspilne.media/culture/1076471-ak-rozpovisti-pro-ukrainske-mistectvo-pisla-2000-go-rozbiraemos-na-prikladi-vistavki-v-ukrainskomu-domi/> (дата звернення: 20.08.2025).
9. The Discursive Power of Digital Popular Art during the Russo-Ukrainian War: Re/Shaping Visual Narratives / Kot S. et al. // *Arts*. 2024. No. 13. P. 38. DOI: 10.3390/arts13010038.
10. *Curating Research* / edited by P. O'Neill, M. Wilson. London: Open Editions; Amsterdam: de Appel, 2015. 260 p.
11. Lozhkina A. *Permanent Revolution. Art in Ukraine*. Kyiv: ArtHuss, 2018. 543 p.
12. Plato. *The Republic* / transl. by Allan Bloom. 2nd ed. New York: Basic Books, 1991. 485 p.
13. Szerszeń T. Painful Images: Ukraine 1993, 2014 and 2022 // *Arts*. 2024. No. 13. P. 8. DOI: 10.3390/arts13010008.
14. Виставковий проєкт «Універсалізм» в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України // Національна академія мистецтв України. 2025. URL: <https://academyart.org.ua/news/vystavkovyi-proiekt-universalizm-v-institut-i-problem-suchasno-ho-mystetstva-nam-ukrainy> (дата звернення: 26.08.2025).

References

- Arendt, H. (1958). *The human condition*. University of Chicago Press.
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Bal, M. (2002). *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*. University of Toronto Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe* [The Myth of Sisyphus]. Gallimard [in French].
- Lozhkina, A. (2018). *Permanent revolution: Art in Ukraine*. ArtHuss.
- Kotyńska, A. (2025, July 28). Yak rozpovisty pro ukrayins'ke mystetstvo pis-lyya 2000-ho: rozbyrayemosya na pryklady vystavky v "Ukrayins'komu domi" [How to tell about Ukrainian art after 2000: Understanding through the exhibition at "Ukrainian House"]. *Suspil'ne Kul'tura*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/1076471-ak-rozpovisti-pro-ukrainske-mistectvo-pisla-2000-go-rozbiraemos-na-prikladi-vistavki-v-ukrainskomu-domi/> [in Ukrainian].

- Kot, S., Mozolevska, A., Polishchuk, O., & Stodolinska, Y. (2024). The discursive power of digital popular art during the Russo–Ukrainian war: Re/shaping visual narratives. *Arts*, 13(1), 38. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts13010038>.
- O'Neill, P., & Wilson, M. (Eds.). (2015). *Curating research*. Open Editions / de Appel.
- Plato. (1991). *The Republic* (A. Bloom, Trans.; 2nd ed.). Basic Books.
- Shkandrij, M. (2021). *Avant-garde art in Ukraine, 1910–1930: Contested memory*. Academic Studies Press.
- Szerszeń, T. (2024). Painful images: Ukraine 1993, 2014 and 2022. *Arts*, 13(1), 8. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts13010008>.
- Vystavkovyy proyekt “Universalizm” v Instytuti problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrayiny. (2025, August 26). [Exhibition project “Universalism” at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine]. *Natsional'na akademiya mystetstv Ukrayiny*. Retrieved from <https://academyart.org.ua/news/vystavkovyi-proiekt-universalizm-v-instytuti-problem-suchasnoho-mystetstva-nam-ukrainy> [in Ukrainian].

Abramovych I.

The Dialectics of Freedom and Responsibility in Contemporary Ukrainian Art: An Analysis of the Exhibitions “Universalism” and “Glossary”

Abstract. The article examines two exhibition projects—*Universalism* (Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, June 21—August 15, 2025) and *Art after 2000: A Glossary* (National Center “Ukrainian House,” July 18—August 24, 2025)—as representative models of contemporary Ukrainian art that integrate artistic, ethical, and mnemonic dimensions. Both projects demonstrate the growing role of art as a means of comprehending the experience of war, social transformations, and the search for a new humanistic language. The analysis focuses on the dialectics of artistic freedom and responsibility toward society, history, and the future. The exhibitions reveal how curatorial strategies and thematic structures transform the artistic space into a laboratory of ethical decisions where aesthetics interacts with ethics, and the artist's individual position becomes integrated into the collective experience of memory. The methodological framework combines hermeneutic and semiotic analyses of curatorial texts, a comparative approach to exhibition structures, and a cultural-memory perspective that allows the exhibition space to be understood as a medium of preserving and transmitting meanings. The analytical part of the study identifies the shared features of both projects—a focus on dialogue, open interpretation, and the involvement of the viewer as a co-creator of meanings—and traces how they embody current tendencies in ethical curating. The conclusion emphasizes that the interaction between freedom and responsibility, the national and the universal, tradition and contemporaneity, forms the conceptual profile of Ukrainian art in wartime and defines its place within the global humanitarian discourse.

Keywords: contemporary Ukrainian art, cultural memory, art ethics, dialectics, post-crisis culture.

Стаття надійшла до редакції 05.08.2025

Стаття прийнята до друку 20.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Борис Лепшов **Borys Liepshov**аспірант кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського, старший науковий співробітник
Національної академії мистецтв УкраїниPhD Student, Department of Theory and History of Culture,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Senior
Research Fellow, National Academy of Arts of Ukrainee-mail: lepshov.borys@gmail.com | orcid.org/0009-0000-4237-1254

Роль звукового оформлення у формуванні культурно-емоційного впливу блокбастерів про Бетмена (1940–2020-ті)

The Role of Soundscape in Shaping the Cultural and Emotional Impact of Batman Blockbusters (1940s–2020s)

Анотація. Проаналізовано роль звукового оформлення у формуванні культурно-емоційного впливу блокбастерів про Бетмена (1940–2020-ті) як логічного продовження візуального ряду, що передає емоційну навантаженість мізансцен. Показано, що в сучасному кінематографі звук є самостійним художнім елементом, який визначає ритм епізоду, підкреслює драматургічні акценти, розкриває психологічний стан персонажів. Музичні мотиви, ефекти руху, амбієнтні (фонові, «атмосферні») й аудіотехнічні компоненти органічно інтегруються з візуальним рядом, створюючи цілісну аудіовізуальну композицію, яка є продовженням дії та логічним маркером настроєвого заповнення сцени. Підкреслено, що в блокбастерах про Бетмена звук виконує кілька взаємопов'язаних функцій. По-перше, є емоційним інструментом, який формує атмосферу, поглиблює переживання і дає змогу глядачеві прочитувати внутрішній стан персонажів поза словами. По-друге, звук допомагає розповідати історію: тембр, ритм ударів, відлуння та розташування шумових ефектів у просторі акцентують мистецтво монтажу, дозволяючи глядачеві зрозуміти і відчувати те, що відбувається в сцені. Тому музичні лейтмотиви стають символічними маркерами персонажів і конфліктів, окреслюючи структуру і динаміку мізансцен. Встановлено, що звукове рішення блокбастерів про Бетмена формує своєрідний культурно-емоційний простір, де підкреслюються контрасти, акценти, психологічна напруга. Звук стає автономним носієм сенсу, допомагає створювати цілісний кінематографічний досвід, відмінний від фільмів інших жанрів. Аудіальна складова, інтегрована в мізансцену, дає змогу глядачеві не лише спостерігати, а й переживати історію, роблячи слухове сприйняття невіддільною частиною художнього змісту та культурного впливу блокбастера як системного наративу. Наукове вивчення кінофраншизи про Бетмена з погляду культурологічного значення звукового оформлення блокбастерів, розрахованих на широке коло глядачів, дозволяє з'ясувати ключовий момент стрижневого фактора повнометражних і багатосерійних фільмів у розкритті внутрішньої та зовнішньої природи людини й усвідомленні безмежної величі естетичної гармонії.

Ключові слова: аудіовізуальний твір, Бетмен, блокбастер, звук, кінокартина, супергерой, фільм.

Постановка проблеми. Упродовж усього часу існування масового кінематографа, що бере початок від презентації перших публічних німих фільмів на початку ХХ століття, зростає попит на нові підходи до створення та усвідомлення мистецтва. Поява кінозвуку стала причиною інноваційної революції, яка докорінно змінила світову візуальну культуру й історію кіно. Окрім зорового сприйняття зображення, дедалі більшої ваги почав набувати слух як чинник формування глибокого зв'язку глядача з художнім твором.

Блокбастери є яскравою інтерпретацією розповіді на екрані, де звукове рішення втілює максимальний ефект емоційної співприсутності з глядачем, продукує видовище, але водночас і дає змогу досягнути смислові концепти, які недостатньо лише побачити очима.

Кіноадаптації коміксів, що зберігають популярність поряд із літературними першоджерелами, є відмінним базисом для розуміння культурологічного значення аудіоінформації в контексті масового аудіовізуального твору, спрямованого на широку глядацьку аудиторію.

Дослідження теми робить вагомий внесок у розуміння ролі звукової складової та її впливу на свідомість і підсвідомість людини в межах кінематографа та в зображальному мистецтві загалом.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Цілісно окреслена проблема в сучасному українському й іноземному кінознавстві не розглядалася. Окремим аспектам теми присвячено численні інтерв'ю, статті, друковані та цифрові інформаційні видання, проте варто зазначити, що саме у цій роботі на прикладі кінофраншизи

про Бетмена вперше здійснено цілісний аналіз культурологічного значення звуку в блокбастерах із поглибленим опрацюванням усіх повнометражних фільмів про цього персонажа.

Мета статті — визначити роль звукового оформлення у формуванні культурно-емоційного впливу блокбастерів про Бетмена (1940–2020-ті) через аналіз аудіальних засобів кінофраншизи.

Виклад основного матеріалу. Внесок кінематографа у світову мистецьку скарбницю творчих здобутків людства є неоціненним.

Від кінця XIX століття і до сьогодення знято величезну кількість кінокартин, серед яких провідним інструментом масового культурного впливу є високобюджетні блокбастери, а одним із найпопулярніших жанрів можемо вважати фільми про супергероїв.

Сучасні аудіовізуальні твори про особистостей із «надлюдськими можливостями» мають значний попит серед глядачів різного віку, охоплюючи всі континенти та формуючи відповідний смак масової кіноаудиторії

Супергеройські блокбастери — це видовищні фільми, зосереджені на діях персонажів, які переважно мають «надприродні здібності» та є відданими служінню і захисту суспільства. Такі твори зазвичай поєднують елементи пригоди, бойовика, комедії, фентезі чи фантастики.

Цей жанр надає багатий матеріал для розуміння релевантності масового кінематографа, музичного мистецтва чи ілюстрованої літератури. Він виник на сторінках коміксів (мальовисів / мальованих історій) у США в кризовий для країни час. Під час Великої депресії та напередодні Другої світової війни постала потреба у нових формах мистецтва, здатних об'єднувати людей та вселяти віру в завтрашній день і надію на зміни на краще. Персонажі коміксів стали символом наснажливого захисту, якого так бракувало суспільству, уособлюючи закон і справедливість. Згодом, отримавши адаптацію коміксів у формі аудіовізуальних творів, супергеройський жанр перетворився на повноцінний блокбастер, цікавий як для творців кінокартин, так і для широкої глядацької аудиторії. Новий вектор масової культури утвердився завдяки застосуванню звукового рішення як обов'язкового та доволі глибокого елементу дії, що передає емоційне наповнення розповіді. Вирішальною стала поява Бетмена (англ. Batman) — персонажа без надздібностей, проте з розвинутим інтелектом, фізичною витривалістю та, що досить важливо, стабільним фінансовим становищем. Він не розголошує своє справжнє ім'я та виходить вершити правосуддя вночі в костюмі й масці кажана. Це дало початок новій гілці еволюції коміксів.

Бетмен вперше з'явився на обкладинці випуску «Detective Comics» № 27 навесні 1939 року, за час свого існування отримавши безліч імен: Темний лицар, Найкращий детектив у світі, Син ночі, Хрестоносець у плащі, Син Готема та ін. Своєму виникненню людина-кажан, справжнє ім'я якої Брюс Вейн, зобов'язана письменнику Біллу

Фінгеру та художнику Бобу Кейну [6, с. 21, 23]. До розроблення нових персонажів видавців компанії «DC Comics» спонукав успіх Супермена (англ. Superman) на сторінках «Action Comics» № 1 1938-го. Наслідком і стала поява супергероя, чиє ім'я спочатку писалося через дефіс — Bat-Man.

У рамках дослідження на тему культурологічного значення звуку в масових фільмах — блокбастерах варто зазначити, що взаємозв'язок між аудіовізуальними творами та коміксами справді доволі міцний.

Поява звукового кіно дала можливість митцям не лише фрагментарно візуалізувати розповідь на екрані, а й передавати історію безперервним потоком, який заглиблює глядача у царину уяви та робить ефект присутності максимально наближеним до реальності. Важливою умовою мейнстримного напрямку є здатність заохотити людину купити квиток на нову прем'єру в кіно-театрі, оформити підписку на стримінгових платформах чи придбати фізичний носій певного мистецького продукту. Залучення сюжетів і образів із коміксів у кіно дає змогу поєднувати різні можливості для якісної реалізації задуму.

По-перше, паперові першоджерела мають величезний попит у дитячо-підліткової аудиторії більшості країн світу. У разі комерційного успіху випусків про конкретного персонажа або групу дійових осіб видавництво і далі дотримується обраної стратегії та презентує наступні номери коміксів, щоб утримати зацікавленість уже сформованого кола прихильників, паралельно намагаючись привернути увагу нових поціновувачів цього жанру.

По-друге, адаптація коміксу у формі аудіовізуального твору дає переконливу змогу охопити не лише сформовану спільноту фанатів, а й людей, жодним чином не пов'язаних із паперовим оригіналом. Залучення відомих акторів, режисерів, професійних сценаристів та кваліфікованих фахівців творчо-технічної знімальної групи на всіх етапах роботи над фільмом майже гарантує майбутній успіх проєкту. Поєднання улюбленого персонажа з талановитим кінематографічним втіленням забезпечує підвищену увагу як до самого фільму, так і до оригінальних коміксів, які отримують «нове життя» завдяки вдалому задуму.

По-третє, фільми супергеройського жанру є чудовим прикладом застосування сучасних технологій під час усіх етапів виробництва, хоч і потребують достатньо великого бюджету для реалізації намірів. Спецфекти, монтаж, декорації та, звичайно, звук є ключовими чинниками, що роблять блокбастер справжнім хітом як у домашньому, так і у світовому прокаті.

У рамках подальшого дослідження теми необхідно виокремити складові частини аудіального сприйняття інформації. Звук у кіно можемо поділити на чотири нерозривні елементи цілого: мова, музика, шуми, атмосфера.

У період німого кіно глядачі формували загальне враження від побаченого на екрані здебільшого лише завдяки

візуальному контакту з кінострічкою; роль тапера, який забезпечував музичний супровід у режимі реального часу, була лише додатком до повністю готового окремого твору. Але повноцінне введення звуку в процес кіновиробництва докорінно змінило вплив фільмів на суспільство та культуру загалом, розширюючи спектр емоційних переживань та залучаючи слух як другий ключовий канал сприйняття, що забезпечує гармонійну взаємодію проєкції кінокартини з підсвідомістю глядача.

Приклад блокбастерів кінофраншизи про Бетмена яскраво засвідчує потужну конверсію між перцепцією та креативною фаболою.

Дебютом супергероя на екрані є 15-серійний фільм «Бетмен» (англ. «Batman») 1943 року (іл. 1). У ньому з'являється і його напарник Робін, який до того вперше був представлений на сторінках «Detective Comics» № 38 навесні 1940 року. Кіносеріал знімали в часи Другої світової війни, тому він відображає дух часу: сюжет побудовано навколо боротьби антигітлерівської коаліції проти країн Осі. У центрі уваги — спротив злочинній банді з Японської імперії, що намагається створити зброю масового ураження. Головним лиходієм є Доктор Дака, агент «країни Сонця, що сходить», який діє у США разом зі своїми американськими співниками. Йому протистоїть Бетмен — у цій версії не лише герой-борець зі злочинністю, а й агент таємного уряду Америки. Ця незвична сюжетна лінія відрізняє найпершу екранну адаптацію від усіх інших.

Музика у серіалі використовується як засіб підсилення драматургії: підкреслює найбільш напружені або поворотні сцени, допомагає розкриттю намірів персонажів там, де одних візуальних засобів не вистачає. Варто зазначити, що у той час подивитися багатосерійні фільми можна було лише в кінотеатрі, тому звук виконував ще й функцію утримання уваги глядачів, акцентуючи напругу та викликаючи бажання дізнатися продовження історії. Кожна серія зазвичай включала епізод смертельної небезпеки для героя. У момент кульмінації звучав різкий ударний інструмент, що посилював емоційний ефект «хибної загибелі» Бетмена. Музика вдало підкреслювала рух, а шуми надавали сценам динаміки: глухий стукіт ударів у бійках між противниками чи спеціально посилені ефекти об'єктів, які є драматургічно необхідними для розуміння боротьби за ідейні позиції сторін.

Наступною кіноадаптацією став серіал «Бетмен і Робін» (англ. «New Adventures of Batman and Robin, the Boy Wonder», скорочено «Batman and Robin»), який вийшов 1949 року і також складався з 15 епізодів (іл. 2).

За звуковою стилістикою він близький до попереднього. Музика тут виконує функцію коментаря від автора — з іронічним відтінком, підкреслюючи намагання героїв попри все протистояти лиходію. Моральне оцінювання в таких сценах виявляється через комічність боротьби Бетмена і Робіна із ворогами за закон і справедливість, що підкреслюється постійною тривалістю



Іл. 1. Кадр із кіносеріалу «Бетмен» (англ. «Batman»), 1943 р.



Іл. 2. Кадр із кіносеріалу «Бетмен і Робін» (англ. «New Adventures of Batman and Robin, the Boy Wonder», скорочено «Batman and Robin»), 1949 р.

однохарактерної мелодії. Таким чином, можемо сказати, що тут простежується поліфункційність звукової сфери: один і той самий музичний фрагмент має кілька функцій у тому ж або різних епізодах. Для шумових ефектів тут характерне озвучення деталей дії і поява аудіоакцентування на задньому плані. Проте шум тут не є художнім засобом, а лише супроводжує кадр — як і в першій кіноадаптації [4, с. 249].

Головна відмінність цього серіалу від попереднього полягає у використанні різної за жанром музики під час початкових титрів. Якщо у версії 1943 року звучали плавні переливи від струнних до духових інструментів, викликаючи відчуття казковості вже з перших кадрів, то в серіалі 1949 року простежується чіткий ритм маршу. Не створюючи прямих асоціацій із війною, парний розмір та ритм барабана у поєднанні з духовими інструментами все ж налаштовують глядача-слухача на сприйняття історії як епічної й піднесеної.

Стильовий контрапункт музики початкових титрів другої серії простежується завдяки поєднанню мелодії іншої епохи — пісні «When Johnny Comes Marching Home» часів Громадянської війни в США — та подій серіалу, які відбуваються після завершення Другої світової. У такий спосіб в основу звукового образу абсолютно осмислено закладено базис донесення



Іл. 3. Кадр із телесеріалу «Бетмен» (англ. «Batman»), 1966–1968 рр.



Іл. 4. Кадр із фільму «Бетмен» (англ. «Batman»), 1989 р.

переможного значення «американської мрії». У поєднанні з образом Бетмена, що уособлює такі риси, як мужність, хоробрість, рішучість і наполегливість, ця ідея вдало презентує твір масовій аудиторії, акцентуючи провідну роль Сполучених Штатів Америки у світі у питанні захисту національних інтересів і лідерства на міжнародній арені.

Цілих сімнадцять років знадобилося, щоб на екрани вийшла нова версія пригод протагоніста — серіал «Бетмен» (англ. «Batman») 1966–1968 років, який включає три сезони та 120 серій (іл. 3), а також однойменний повнометражний фільм, випущений між першим і другим сезонами у 1966-му. На відміну від більш нуарних багатосерійних кінострічок 1940-х, ця адаптація набула іншого визначення: сімейна комедія про супергероїв із виразним дитячо-підлітковим ухилом та суттєвою зміною стилю.

Цікавими у звуковому рішенні серіалу і фільму стали так звані бульбашки, запозичені зі сторінок коміксів, де вони візуалізують діалоги для розуміння сенсу розмови або певні емоції чи роздуми персонажа. Тут же «бульбашки» демонструють результат удару суперника і супроводжуються спеціальним звуковим ефектом, створеним за допомогою духових інструментів та ритм-секції. Лейтмотивом цього спільного проєкту стала музична тема зі вступу, яка фрагментами повторюється через певний проміжок часу залежно від подій на екрані. Кожному персонажу, важливому для конкретної сцени, надається власне музичне рішення з комедійним відтінком, яке рухає сюжет уперед навіть без опори на зображення. Серіал і фільм мають багату палітру музичних і шумових звукових особливостей, які вирізняють цю версію Бетмена серед усіх інших кіноадаптацій. Пісня «Batman» зі вступних титрів побудована на гітарному хуку, що відсилає глядача до шпигунських кінокартин і серфу для створення піднесено-драйвового ритму [1, с. 338].

Можемо провести аналогію зі звуковим образом у франшизі фільмів про Джеймса Бонда, де окреслюється типаж головного героя — людини під прикриттям, професіонала своєї справи, який використовує

новітні технічні засоби для подолання різноманітних суперників і намагається врятувати світ майже самотужки. Візитівкою обох прикладів є музичні теми, які доводять, що сюжет можна й забути, проте звуковий супровід легко впізнається й закріплюється як ознака блокбастера, розрахованого на широку аудиторію. У такому форматі аудіальний посил є не менш, а інколи і більш вагомим, ніж візуальна складова.

У 1989 році вийшов фільм Тіма Бертон «Бетмен» (англ. «Batman»), який запровадив революційний підхід до презентації аудіовізуальних творів на основі коміксів для широкої аудиторії (іл. 4). Він досить сміливо експериментував із максимальною достовірністю подій на екрані, зосереджуючи увагу на більш наближеному до реальності підході до оповіді. Режисер хотів і продемонструвати прихильникам першоджерела та поціновувачам мейнстримного кіно зовнішній блиск американського мегаполіса, і водночас створити відчуття повної безнадії, неначе «пекло прорвалося крізь тротуар і розрослося» [12]. Стрічка виразно відтворює естетику 1930-х, зокрема товарні знаки та елементи міського дизайну в стилі ар-деко першої половини XX століття. Автори підкреслюють відсутність яскравих кольорів і сувору ритмічну закономірність композицій. Відчутний вплив таких стрічок, як «Кабінет доктора Калігарі» Роберта Віне (1920) та «Метрополіс» Фріца Ланга (1927): у кадрі домінують монументальні споруди, які своєю величиною ніби відтісняють людину, застосовано виразні засоби експресіонізму й мотиви антиутопії. Суттєвий акцент зроблено на чіткій взаємодії світла й темряви.

Можна навіть сказати, що фільм має риси неонуару, з характерною для нього приреченістю героя і розкриттям проблематики впливу мафії та корупції на певній території, підкріплені відчутним політичним підтекстом [11, с. 121, 156]. Звукове рішення кінострічки повністю відповідає заданій стилістиці драматургії, посилюючи напругу й позначаючи блокбастер як новий етап у розвитку жанру супергеройського кіно.

Саундтрек композитора Денні Ельфмана відрізняється від усіх попередніх адаптацій коміксів потужністю та атмосферою темряви. Від початкових титрів і до фіналу він створює відчуття таємниці і небезпеки. В одній зі сцен ми бачимо Брюса Вейна у провулку з двома червоними трояндами в руках, зануреного у спогад про вбивство його батьків на цьому ж місці багато років тому. Звуковий супровід стає метафорою болю втрати, який не дає герою можливість знайти щастя і спонукає його боротися, щоб інші не страждали так само [3, с. 70, 83]. Музика тут підкреслює відчуття зникнення опори та невпевненості у власному майбутньому.

Особливо відчутною є роль звуку в сцені, де Бетмен вирішує покарати Джокера — персонажа, який з'явився вперше на сторінках коміксу «Batman» № 1 навесні 1940 року. У фільмі він постає і винуватцем зламаного життя Брюса, і водночас причиною його становлення як захисника знедолених. Після низки страшних витівок Клоуна — принца злочинного світу — супергерой остаточно вирішує покласти цьому край: вдягає костюм, вирушає у лігво антагоніста, нищить його спільників та врешті долає і самого лиходія. Музика тут сповнена всього звукового розмаху симфонічного оркестру, де струнні, духові й ударні інструменти в поєднанні зі звуковими ефектами створюють атмосферу люти Бетмена та його нещадного удару по ворогах.

Окрему роль у стрічці відіграють пісні Prince. Вони підкреслюють характер антагоніста та перегукуються з попередніми адаптаціями Бетмена, де образ антигероя мав комічне забарвлення. Проте в цьому фільмі гумор та усмішка є лише обгорткою, тоді як справжня мета — підрив свідомості громадян через божевільні дії. Тому і сцена, де кохана Брюса Вейна опиняється у пастці в ресторані, і момент, коли злочинці розкидають гроші з атракціону на колесах, щоб позбавити відвідувачів людяності та життя заразом, сприймаються як гротескні, майже фарсові епізоди, що чудово ілюструється музичним супроводом. Тим паче композиція «Waltz to the Death» і звуковий ефект ляльки в кишені усміхненого мертвого Джокера наочно демонструють, наскільки тонкою може бути межа між комедією та трагедією. Водночас це свідчить, що наукове дослідження культурно-емоційного впливу аудіовізуальних творів про Бетмена є складною та глибокою темою.

Таким чином, можемо впевнено стверджувати, що еволюція стилю коміксів відіграла значну роль у становленні нового виду блокбастера. Попри те, що спочатку він може здаватися штампованою екранізацією супергеройських коміксів, фільм завдяки похмурій історії заглиблюється у філософські, релігійні та культурологічні аспекти одвічного протистояння добра і зла, підкреслюючи важливість звукового рішення як ключового елемента, що поєднує сприйняття віртуального світу та реального життя.



Іл. 5. Кадр із фільму «Бетмен повертається» (англ. «Batman Returns»), 1992 р.

Продовження історії під назвою «Бетмен повертається» (англ. «Batman Returns») 1992 року витримане у схожій стилістиці, де готика у поєднанні з нуаром наповнює драматургічний простір сюжету необхідними елементами містики і трилеру (іл. 5). Цей кіномікс виглядає психологічно серйознішим та жорсткішим, ніж попередні, більш гуманні версії історії людини-кажана, орієнтуючись на дорослішу аудиторію. Наскрізна тема політичної влади розкрита теж глибше. Головний антагоніст через вроджену потворність та психологічні проблеми намагається здобути особистий контроль над містом, щоб компенсувати цим свої страждання. Бажання персонажа утвердити свою значущість перед іншими втілюється через зовнішню і внутрішню квестію [2].

Серед усіх повнометражних фільмів про Бетмена саме ця адаптація, можливо, є найбільш показовим прикладом душевної порожнечі Брюса Вейна, яка виявляється у його нездатності створити сім'ю, що відображено відповідними музичними темами у взаємодії з головним жіночим персонажем. Звукова палітра майстерно грає на контрастах як досить світлих, так і темних відтінків, що відображають психологічні процеси та передчуття подій, конверсію індивідуальних образів у колективного героя, додаючи містичності, але водночас розкриваючи внутрішній та зовнішній світ особистості.

Варто зазначити, що аудіально кінокартина зосереджує увагу глядача на важливості взаємодії між людьми й пошуку свого місця у соціумі, наголошує на необхідності будувати життя з усвідомленням своїх сильних і слабких сторін. Цілком імовірно, що ця кінематографічна версія про супергероя є однією із найпохмуріших, але її вплив на майбутні авторські інтерпретації у формі масових фільмів був визначальним.



Іл. 6. Кадр із фільму «Бетмен назавжди»
(англ. «Batman Forever»), 1995 р.



Іл. 7. Кадр із фільму «Бетмен і Робін»
(англ. «Batman & Robin»), 1997 р.

За три роки з'явилася нова стрічка про Бетмена, яка хоча й продовжує історію, розпочату двома попередніми частинами, проте її варто розглядати окремо.

Фільм «Бетмен назавжди» (англ. «Batman Forever») 1995 року відтворює атмосферу кінопроєкту 1966–1968 років (іл. 6), вирізняючись яскравими кольорами, костюмами та перебільшеним комічним ефектом. Використання елементів експресіонізму, конструктивізму, футуристичного дизайну та нової технології захоплення руху з аркадних відеоігор підкреслює, що ця кінокартина представляє свіжий погляд на історію супергероя. Вона досліджує його взаємодію із соціумом та прагнення діяти за чіткими правилами, які не загублять, а збережуть чийсь долю [5]. Зміна стилістики фільму проявляється не лише у візуальному оформленні, а й у музичній партитурі, що передає більш енергійний та авантюрний характер Бетмена. Звукове рішення підкреслює атмосферу яскравої комедійності та виконане у набагато об'ємнішій оркестровій палітрі, що відображено й у характерному змалюванні головних лиходіїв. Можемо сказати, що відбувається постійне зіставлення серйозності та розваги, драми і маскараду, аудіального розмаху й візуально-драматургічної стійкості. Центральною темою є відносини між головним героєм та його помічником — Робіном. Обидва пережили схожі життєві трагедії, мають навчитися довіряти один одному та стати партнерами, щоб покласти край свавіллю самовпевнених негідників у Готемі.

Блокбастер починається з ефекту фанфарної епічності, продовжується певною звуковою безглуздістю на екрані та завершується маршованою точністю. Зацікавленість масового глядача, який отримує задоволення від перегляду та прослуховування, орієнтуючись на попередні кіно- та телеадаптації коміксу, свідчить про охоплення широкої аудиторії та врахування смаків шанувальників Бетмена як героя художнього фільму.

У 1997 році у прокат вийшло продовження — «Бетмен і Робін» (англ. «Batman & Robin»). Як і в минулій кінокартині, тут багато елементів футуристики (іл. 7).

Фільм сприймається легковажно через недосконалу драматургію та надмірну графіку, яка відвертає увагу від важливих тем, перетворюючи сюжет на карикатуру. Проте творцям вдалося показати любов головних персонажів до свого дворецького, який із перших кадрів бореться з важкою хворобою. Це єдиний з усіх фільмів франшизи, де розв'язка концентрується саме на цьому персонажі та на методах його порятунку.

Окрім подібного до приквелу звукового рішення, ця версія Бетмена споріднена з ним і тематично — вона не лише порушує тему взаємодопомоги і підтримки, а й намагається переконати глядача у важливості сім'ї та боротьби за життя близьких. Завдяки оркестровому звучанню композитор розширив визначальність оповіді. Нові особливості простежуються вже у головній темі: вона звучить майже однаково на початку й наприкінці фільму, проте у фіналі ансамбль духових та ударних супроводжує хор, що створює відчуття величчя та підсилює тріумфальний настрій у момент підготовки головних персонажів до рішучих дій. Функція лірично-драматичної музики полягає у тому, щоб формувати загальну атмосферу та водночас висвітлювати психологічні стани героїв — наприклад, через спогади та відчуття Бетмена й Альфреда. Яскравим прикладом є епізод, де ледь живий дворецький підбадьорює Брюса, наголошуючи, що смерть не означає поразку героя: він продовжує рятувати інших, навіть якщо не може вберегти найдорожчих.

Музика акцентує важливість душевного зв'язку між близькими людьми у найдраматичніші моменти. Так, звуковий фон підкреслює емоційну невизначеність Брюса: прийняти природну смерть Альфреда чи спробувати кинути виклик долі і шукати способи вилікувати друга, щоб цього разу зберегти свою сім'ю. Блокбастер наголошує, що найважливіше у житті — сімейне щастя.

Попри певні недоліки у структурі цього кінокоміксу, потрібно констатувати, що музична складова фільму справді чітко відображала розвиток сюжету та забезпечила основу для культурологічного аналізу драматургії твору.



Іл. 8. Кадр із фільму «Бетмен: Початок» (англ. «Batman Begins»), 2005 р.

Наступного разу Син Готема з'явився на екранах уже 2005 року (іл. 8). Після низки невдалих спроб продовжити історію попереднього фільму до справи взявся Крістофер Нолан, який до того мав на рахунок лише три кінострічки в жанрі психологічного трилеру. Його бачення світу супергероя чітко вирізнялося прагненням до максимальної достовірності того, що відбувається на екрані. Цей фільм про Бетмена разом із двома наступними об'єднані в трилогію, що розкриває три ключові теми: страх, хаос, біль.

«Бетмен: Початок» (англ. «Batman Begins») відразу демонструє приземленість порівняно з попередніми адаптаціями та зосереджує увагу на темах, актуальних для сучасного суспільства. Корупція, виробництво та розповсюдження наркотичних засобів, а також політичні і релігійні мотиви отримання влади — все це проблеми, які порушуються у фільмі і з якими змушений боротися Брюс Вейн. Творчий колектив підійшов до роботи надзвичайно відповідально, детально розкривши передісторію супергероя: переяк від зустрічі з кажанами, вбивство батьків, подорожі світом у пошуках себе, знайомство та навчання у таємному ордені «Ліга тіней», повернення додому та пошук можливостей реалізувати бажання дати відсіч злу [9, с. 144–145]. Фільм формує новий погляд на історію супергеройської тематики завдяки не лише реалістичності дії на екрані, забезпеченій якісною драматургією, а й особливому звуковому оформленню, яке викликає зовсім інше враження та сприйняття історії.

Аби суттєво змінити стилістику головного персонажа, композитори Ганс Ціммер і Джеймс Ньютон Говард створили партитуру, що поєднала живий оркестр та віртуальну електронну музику. Було знайдено потрібне рішення, яке не просто характеризувало Бетмена, а й нарешті дало змогу сприймати його в кіно не тільки як розважального персонажа. У фільмі також вперше було поглиблено використано саунд-дизайн для музичного оформлення історії: поєднання шумів та акустичних ефектів максимально занурює глядача в екшн-події на екрані, а провідні мелодії підкреслюють героїзм, нестримність, хоробрість та силу духу, протиставляючи трагізму волю до справедливої перемоги.

Блокбастер вдало розкрив головну фабулу: що таке страх і чому важливо з ним боротися. Звуковий образ лише доповнив ядро історії, що почала сприйматися як драматичний масовий фільм із ґрунтовним режисерським задумом, де супергеройський жанр є лише «верхівкою айсберга».

Наступний кінотвір «Темний лицар» (англ. «The Dark Knight») 2008 року відіграє важливу роль у дослідженні гріховності людини не лише у світі Готема (іл. 9), а й у повсякденній реальності глядача. Головним антагоністом є Джокер — персонаж, який маніакально хоче довести недосконалість світового порядку та невідворотність радикальних змін. Сюжетна й концептуальна основа фільму вибудовується навколо теми хаосу як вияву людських вад, що зосереджує увагу на трагедії втрати особистості і водночас на поглибленому усвідомленні справжньої цінності життя.

Це перший фільм у франшизі, де майже немає мелодій, що запам'ятовуються гармонійністю. Натомість оркестровий саундтрек доповнюється шумо-музикою, яка частково використовувалася і раніше та відіграє значну роль у сприйнятті. Варто підкреслити, що композиції були написані без попереднього перегляду відзнятого матеріалу, що, за задумом режисера, мало посилити вагу аудіальної складової кінокартини та задати додатковий вектор для інтерпретації історії.



Іл. 9. Кадр із фільму «Темний лицар» (англ. «The Dark Knight»), 2008 р.



Іл. 10. Кадр із фільму «Темний лицар повертається» (англ. «The Dark Knight Rises»), 2012 р.



Іл. 11. Кадр із фільму «Бетмен проти Супермена: На зорі справедливості» (англ. «Batman v Superman: Dawn of Justice»), 2016 р.

Головний звуковий мотив звучить у творі лічені рази, а сама тема Бетмена використовується швидше як відвертальний маневр чи музичне передбачення, що цілком виправдано: постійна присутність «героїчної» мелодії лише заважала б розкриттю темряви та складності персонажів [7, с. 255–256]. Провідний антагоніст вперше постає на екрані з виразним втаємниченим віддзеркаленням власної сутності, відрізняючись від інших ворогів Темного лицаря. Його музична характеристика постійно підкреслюється як драматургічними, так і звуковими засобами виразності. У цій адаптації вже протагоніст місцями сприймається як другорядна фігура — сміливий хід

для масового твору на основі коміксів із різким соціальним підтекстом і новаторським режисерським задумом трактування супергеройського жанру. Звукове рішення формує атмосферу цього світу, де хаос відображає невідомість, страждання і горе, руйнуючи звичний порядок життя, трансформуючи людську сутність, але водночас даючи герою внутрішню силу для щоденної, невпинної боротьби. Саундтрек підкреслює кожний момент напруги і поворот сюжету, допомагає контрасту «світло — темрява» реалізуватися як наративна й емоційна категорія для глядача. Ця кіноадаптація про Бетмена вдало поєднує елементи мейнстріму та артхаусу, зміщує фокус на нашу буденність, де кожен зможе сформувати власне бачення дійсності, проаналізувати еволюцію мистецтва, відчути перехід від розважального видовища до творення осмисленої культурної реальності.

Фільм «Темний лицар повертається» (англ. «The Dark Knight Rises») вийшов у світовий прокат 2012 року та завершив трилогію Крістофера Нолана (іл. 10). Центральна тема тут — біль як ключовий аспект подолання фізичних страждань і душевного відродження.

Як і попередні, твір використовує стилістику неонуару та рефлексію у контексті антиутопії, яка досліджує природу болю і його вплив на кожного з нас: здає він зміцнити чи зламати. Протистояння Бетмена та його головного і наймогутнішого суперника у цій частині спочатку призводить до тяжких тілесних ушкоджень героя, проте завдяки завзятості й цілеспрямованості йому все ж вдається покарати лиходія та врятувати життя багатьом людям, що неодмінно акцентується відповідним звуковим рішенням. Особливе місце у музичному оформленні кінокартини посідає фраза «Deshi Basara», яка в перекладі з марокканської означає «він підіймається / повстань» [8]. Вона промовляється голосами тисяч людей із різних країн, які, відгукнувшись на онлайн-заклик творців фільму, записали її індивідуально. Цей хор створює ефект колективної присутності, що надає ще більшої емоційної сили. У поєднанні з оркестровою музикою він підкреслює ключовий момент — сцену перемоги Брюса Вейна / Бетмена над власним болем, втечу із зовнішньої та внутрішньої в'язниці та повернення до свого призначення. Завдяки насиченому звуковому оформленню тема Бетмена підкреслює міць його сили духу, а хорова фраза, що символізує його відродження, наповнює дію тріумфом.

Питання, порушені в фільмі «Темний лицар повертається», охоплюють проблематику обмеження використання зброї масового ураження, загрози запровадження надзвичайного або воєнного стану в начебто мирний час, а також можливості особистісного зростання й катарсису через подолання болю. Страждання, що здається невимовним і нездоланим, у підсумку зникає завдяки сильній волі, міцному характеру, рішучості та хоробрості йти до кінця.

Іл. 12. Кадр
із фільму «Бетмен»
(англ. «The Batman»),
2022 р.



Використання оркестрових інструментів, звукового дизайну та навіть прийому а *cappella* дає змогу докорінно простежити центральну тему стрічки й усвідомити символічне значення усієї трилогії у межах дослідження вагомої ролі звуку у кінопроєктах масового виробництва.

У 2016 році відбулося оновлення адаптації історії про супергероя. Фільм «Бетмен проти Супермена: На зорі справедливості» (англ. «Batman v Superman: Dawn of Justice») вперше продемонстрував відкрите протистояння та різні світоглядні позиції двох культових персонажів (іл. 11). Хоч ця стрічка і не є розповіддю саме про Хрестоносця у плащі, вона порушує важливі питання межі між законом і справедливістю. Головне правило Бетмена — збереження життя людини — радикально порушується впродовж усього твору. Персонаж виявляє незвичну для себе жорстокість, якої ще не було в минулих теле- та кіноверсіях. Каліцтво і вбивство людей, безпідставні руйнування, упевненість у своїй правоті, навіть якщо це може нашкодити іншим, — ось що становить основу нового образу супергероя.

Візуальна складова фільму вирізняється похмурою символічністю попри те, що його стиль значно ближчий до коміксової естетики, аніж до реального життя. Це насамперед простежується в драматургії: вперше на екрані суперником Бетмена впродовж більшої частини фільму є не звичайна людина, а прибулець із Криптона — Супермен. Надзвичайно важливим елементом звукового рішення є композиція «Beautiful life», яка звучить під час вступних титрів, де вже вкотре розповідається історія загибелі сім'ї Брюса Вейна. Тема Бетмена вирізняється значною насиченістю: потужні барабани задають ритм, мідні духові додають епічності, струнні підкреслюють пульс героя й немов наголошують на його незламності. У поєднанні з величним виконанням хору це створює враження брутальної музики, що водночас втілює жорстокість, похмурість, нещадність [13]. Треба зазначити, що в одній з екшн-сцен чутно всесвітньо відомий «крик Вільгельма» — характерний аудіоефект,

який звукорежисери в кіно використовують як своєрідне кліше для позначення загибелі другорядних персонажів.

Кульмінаційна сцена протистояння між супергероями вибудована на основі повноцінної звукової палітри: у ній поєднуються саунд-дизайн, який є невіддільною складовою цього фільму і додає необхідного забарвлення дії, та оркестровий розмах — із використанням ударних, духових, струнних інструментів і хору. У момент примирення, коли Супермен називає ім'я своєї матері, яке збігається з іменем матері Брюса Вейна, лунає початкова тема фільму. Це рішення підкреслено контрастом у музичному оформленні: звучить лірика фортепіанного мотиву, жіночого соло та скрипок, яка символізує пам'ять про минулу травму та водночас примушує зупинити бій.

Основні теми цього блокбастеру: фатум, протистояння людини з Землі та «бога» із космосу, а також образ матері — душевного оберега і символу миру. Культурологічне значення звуку, а саме музики, у фільмі має філософський вимір: вона стає стрижнем наративу та відображає глибинність теологічно-етичних роздумів.

Варто зазначити, що Бетмен з'являється також у низці повнометражних фільмів: «Загін самогубців» (англ. «Suicide Squad», 2016), «Ліга справедливості» (англ. «Justice League», 2017), «Ліга справедливості Зака Снайдера» (англ. «Zack Snyder's Justice League», 2021), «Флеш» (англ. «Flash», 2023). Крім того, образ Брюса Вейна представлено й у кінокартині «Джокер» (англ. «Joker», 2019). Проте у цих творах супергерой не є центральним персонажем. Тому для подальшого аналізу зосередимося на ще одній сольній появі Сина ночі на великому екрані, де відбулася інтерпретація коміксів у модернізованому вимірі.

«Бетмен» (англ. «The Batman») вийшов у світ у 2022 році. Жанр фільму можна визначити як супергеройський детективний трилер (іл. 12). Стилистика нуару та неонуару, а також порушення актуальних тем

боротьби проти організованої злочинності, корупції в органах правопорядку і влади формують основу аудіовізуального твору. Тут йдеться не лише про покарання злочинців, а й про примирення з власними душевними ранами на шляху до радикальної трансформації свого «я». Творці кінокартини надали персонажу нових рис: більшої песимістичності, внутрішніх переживань і сумнівів в ефективності власних добрих намірів. Проте водночас вони підкреслили його щире турботу про інших, розуміння свого призначення на користь суспільству, місту, самому собі.

Звукове рішення фільму включає значну кількість академічних композицій. Уже з перших кадрів звучить твір епохи романтизму «Ave Maria» австрійського композитора Франца Шуберта, який занурює глядачів в атмосферу дитинства антагоніста та розкриває причини його психічних травм. Так музика стає інструментом характеристики героя й рушієм дії. Головна тема Бетмена вперше лунає після сцени вбивства мера Готема та передає жах, який образ супергероя навіює злочинному світу. Струнні, духові та ударні інструменти, підсилені звуком дзвона, символізують відлік часу перед вирішальним виходом героя. У фільмі також широко застосовано саунд-дизайн, наприклад, автомобіль Бетмена має звук транспорту із двигуном внутрішнього згорання, який послідовно переходить у вибух реактивного палива ракети [14]. Звукові ефекти постійного дощу створюють похмуру атмосферу, підкреслюючи численні проблеми у місті: бандитизм, терористичні заклони, а також цілковитий брак підтримки героя з боку поліції. Важливу роль відіграє і пісня «Something in the Way» гурту Nirvana, яка звучить двічі упродовж твору, розкриваючи емоційний стан героя та позначаючи його зовнішній вигляд. Уперше — коли Бетмен спостерігає за хлопчиком, батька якого вбив головний антагоніст, та згадує своє трагічне минуле. Вдруге — вже під час перемоги над колективним ворогом та порятунку величезної кількості людей [10]. Цей трек стає дзеркалом внутрішніх монологів героя: якщо спочатку він сумнівається в ефективності власних дій, то під час другого виконання вже усвідомлює своє призначення, свою місію й можливість змінити світ — і самого себе.

Висновки. Дослідження культурологічного значення звуку на прикладі кінофраншизи про Бетмена дає змогу зробити висновок про важливу роль аудіального оформлення під час створення та презентації масового фільму.

У добу поширення інтернету, постійного науково-технічного розвитку й інклюзивності культурних практик масовий кінематограф віддзеркалює симетрію між уявою та реальністю, ілюзією та правдою, мрією та дійсністю. Блокбастери на всіх етапах виробництва — доволі складні кінокартини, які поєднують дві стратегічні складові: мистецький задум творчого колективу та керівників компанії, що полягає у трансляції актуальних ідей і культурних сенсів, та комерційний аспект, спрямований на досягнення фінансового успіху через співвідношення бюджету й касових зборів. Саме баланс цих елементів визначає успішність і впливовість проєкту.

Фільми про Бетмена — яскравий приклад того, як відома кінофраншиза постійно еволюціонує, фокусує увагу на актуальних темах внутрішнього та зовнішнього світу кожної людини окремо й суспільства загалом, продукує синергію між творчим виробником і естетичним споживачем. Кінозвук є важливою складовою художнього впливу на глядача. Музичний супровід у фільмах — це своєрідний «рудимент», який залишився від таперів у кінотеатрах німого кіно і який надалі виконує функцію доповнення та поглиблення смислів кінострічок, формуючи емоційно-естетичне враження на рівні з наративною складовою. Компаративний аналіз на прикладі кінофраншизи про Бетмена від 1940-х до 2020-х років свідчить, що звукове рішення має розглядатися як невіддільна частина фільму поряд із візуальним рядом та драматургією у цілісному аудіовізуальному наповненні.

Вивчення цієї теми дає змогу краще зрозуміти особливості взаємовідношення музики і кіномистецтва, окреслити можливості масової культури й авторського бачення, а також точніше пояснити механізми передачі змісту і формування емоційному відгуку глядача.

Література

1. Burlingame J. TV's Biggest Hits: The Story of Television Themes from "Dragnet" to "Friends". New York: Schirmer Books, 1996. 338 p.
2. Burton B. Batman Returns At 25: Stars Reveal Script Cuts, Freezing Sets and Aggressive Penguins // The Hollywood Reporter. June 19, 2017. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/batman-returns-at-25-stars-reveal-script-cuts-freezing-sets-aggressive-penguins-1013942> (access date: 26.06.2025).
3. Burton T., Burton on Burton / edited by M. Salisbury. 2nd Revised Edition. London: Faber & Faber, 2006. 289 p.
4. Cline W. C. In the Nick of Time: Motion Picture Sound Serials (McFarland Classics). London: McFarland & Company, Inc. Publ., 1984. 293 p.
5. Coin-Op News: Acclaim Technology Tapped for "Batman" Movie / edited by V. Cognevich // Play Meter. 1994. Vol. 20, Nr 11 (October). P.22.
6. Daniels L. Batman the Complete History: The Life and Times of the Dark Knight. San Francisco: Chronicle Books, 1999. 206 p.
7. Duncan J., Pourroy J. The Art and Making of the Dark Knight Trilogy. New York: Abrams Books, 2012. 299 p.
8. Hans Zimmer Speaks on the "Deshi Basara" Chant In "The Dark Knight Rises" // Flicks and Bits. July 25, 2012. URL: <https://web.archive.org/web/20130109150657/http://www.flicksandbits.com/2012/07/25/hans-zimmer-speaks-on-the-deshi-basara-chant-in-the-dark-knight-rises/28983/> (access date: 26.06.2025).
9. Kalindjian C. Batman Begins: The Official Movie Guide. New York: Time Home Entertainment, 2005. 160 p.
10. King J. "Why is a Nirvana song so prominent in The Batman?" // GQ. March 2, 2022. URL: <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/the-batman-nirvana-song> (access date: 26.06.2025).

11. McMahan A. *Burton's Batman: Myth, Marketing, and Merchandising. The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. Farmington Hills, Michigan: Gale, 2005. 262 p.
12. Murphy V. *Gotham: The Evolution of Batman's Hometown: In honor of the Gotham season finale, we look at how Gotham City has evolved throughout Batman history*. May 4, 2015. URL: <https://www.denofgeek.com/movies/gotham-the-evolution-of-batmans-hometown/> (access date: 26.06.2025).
13. Reynolds S. *Hans Zimmer poised to return for Batman vs Superman score* // Digital Spy. April 15, 2014. URL: <https://www.digitalspy.com/movies/a564672/hans-zimmer-poised-to-return-for-batman-vs-superman-score/> (access date: 26.06.2025).
14. Rhoades C. *The Batman: 10 Behind-The-Scenes Facts About the Music & Sound Design* // Screen Rant. March 26, 2022. URL: <https://screenrant.com/the-batman-facts-trivia-music-sound-design/> (access date: 26.06.2025).

References

- Burlingame, J. (1996). *TV's Biggest Hits: The Story of Television Themes from "Dragnet" to "Friends"*. New York: Schirmer Books.
- Burton, B. (2017, June 19). *Batman Returns At 25: Stars Reveal Script Cuts, Freezing Sets and Aggressive Penguins*. The Hollywood Reporter. Retrieved from <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/batman-returns-at-25-stars-reveal-script-cuts-freezing-sets-aggressive-penguins-1013942>
- Burton, T. (2006). *Burton on Burton*. 2nd Revised Edition. London: Faber & Faber.
- Cline, W. C. (1984). *In the Nick of Time: Motion Picture Sound Serials (McFarland Classics)*. London: McFarland & Company, Inc. Publ.
- Cognevich, V. (ed.) (1994). *Coin-Op News: Acclaim Technology Tapped for "Batman" Movie*. *Play Meter*. Vol. 20, No. 11 (October), 22.
- Daniels, L. (1999). *Batman the Complete History: The Life and Times of the Dark Knight*. San Francisco: Chronicle Books.
- Duncan Jessor, J & Pourroy, J. (2012). *The Art and Making of the Dark Knight Trilogy*. New York: Abrams Books.
- Hans Zimmer Speaks on the "Deshi Basara" Chant In "The Dark Knight Rises". (2012, July 25). *Flicks and Bits*. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20130109150657/http://www.flicksandbits.com/2012/07/25/hans-zimmer-speaks-on-the-deshi-basara-chant-in-the-dark-knight-rises/28983/>
- Kalindjian, C. (2005). *Batman Begins: The Official Movie Guide*. New York: Time Home Entertainment.
- King, J. (2022, March 2). "Why is a Nirvana song so prominent in The Batman?" *GQ*. Retrieved from <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/the-batman-nirvana-song>
- McMahan, A. (2005). *Burton's Batman: Myth, Marketing, and Merchandising. The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. Farmington Hills, Michigan: Gale.
- Murphy, V. (2015, May 4). *Gotham: The Evolution of Batman's Hometown: In honor of the Gotham season finale, we look at how Gotham City has evolved throughout Batman history*. Retrieved from <https://www.denofgeek.com/movies/gotham-the-evolution-of-batmans-hometown/>
- Reynolds, S. (2014, April 15). *Hans Zimmer poised to return for Batman vs Superman score*. *Digital Spy*. Retrieved from <https://www.digitalspy.com/movies/a564672/hans-zimmer-poised-to-return-for-batman-vs-superman-score/>
- Rhoades, C. (2022, March 26). *The Batman: 10 Behind-The-Scenes Facts About the Music & Sound Design*. *Screen Rant*. Retrieved from <https://screenrant.com/the-batman-facts-trivia-music-sound-design/>

Liepshev B.

The Role of Soundscape in Shaping the Cultural and Emotional Impact of Batman Blockbusters (1940s–2020s)

Abstract. The research focuses on the role of soundscape in shaping the cultural and emotional impact of Batman blockbusters (1940s–2020s) as a logical continuation of the visual series that conveys the emotional intensity of mise-en-scene. The article shows that in contemporary cinema, sound is an independent artistic element that determines the rhythm of the episode, emphasizes dramatic accents, and conveys the psychological state of the characters. Musical motifs, motion effects, ambient (background, "atmospheric") and audio-technical components are organically integrated with the visuals, creating a coherent audio-visual composition that acts as a continuation of the action, becoming a logical marker of the mood of the scene. It is emphasized that in Batman blockbusters, sound performs several interrelated functions. Firstly, it is an emotional tool that creates an atmosphere, deepens the experience and allows the viewer to read the internal state of the characters beyond words. Secondly, sound helps to tell a story: the timbre, rhythm of beats, echoes, and location of noise effects in space emphasize the art

of editing, helping the viewer to understand and feel what is happening in the scene. As a result, musical leitmotifs become symbolic markers of characters and conflicts, helping the viewer to represent the structure and dynamics of the mise-en-scene. The research showed that the soundscape of Batman blockbusters creates a kind of cultural and emotional space where contrasts, accents, and psychological tension are emphasized, and it becomes an autonomous carrier of meaning, helping to create a holistic cinematic experience that is different from films of other genres. The audio component, integrated into mise-en-scene, allows the viewer not only to observe but also to experience the story, making auditory perception an integral part of the artistic content and cultural impact of the blockbuster as a systemic narrative. The scientific study of the Batman film franchise in terms of the cultural significance of the soundscape of blockbusters intended for a wide range of viewers allows us to find out the key point of the pivotal factor of full-length and multi-part movies in revealing the inner and outer nature of man and realizing the boundless greatness of aesthetic harmony.

Keywords: audiovisual work, Batman, blockbuster, sound, motion picture, superhero, film.

Стаття надійшла до редакції 09.07.2025

Стаття прийнята до друку 31.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Петро Шопін Petro Shopin

аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв УкраїниPhD Student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: shopinpeter@gmail.com | orcid.org/0009-0008-8418-6792

Симетрія та її руйнування як формотворчі чинники в сучасному мистецтві

Symmetry and Its Disruption as Formative Factors in Contemporary Art

Анотація. Досліджено діалектику симетрії та її руйнування як формотворчих принципів у модерному та сучасному мистецтві. Спираючись на комплексну методологію, що поєднує культурологічний, філософський, математичний та когнітивний підходи, симетрію розглянуто як динамічну категорію, що набуває життєвої сили завдяки своєму порушенню. Дослідження ґрунтується на п'яти впливових розвідках: Ієна Крістофера Мак-Мануса — про асиметрію як естетичну необхідність; Пітера Лу і Пола Стейнгардта — про квазікристалічну модульність; Річарда Тейлора, Адама Миколича та Девіда Джонаса — про фрактальну складність; Крістофера Тайлера — про перцептивні «якорі»; Ганні Вайксельбаум, Гельмута Ледера й Ульріха Анзорге — про вплив мистецького досвіду на сприйняття симетрії та асиметрії. На прикладі творчості чотирьох митців — Соні Делоне, Віктора Сидоренка, Жанни Кадирової і Романа Мініна — доведено, що художники використовують симетрію як упізнаваний конвенційний засіб й водночас руйнують її, щоб вибудувати ритм, сенс і досягти емоційної реакції. З'ясовано, що орфічні композиції С. Делоне дестабілізують геометрію через кольорову дисонантність; «Жорна часу» В. Сидоренка розламують канонічну рівновагу, відображаючи екзистенційну відчуженість; Ж. Кадирова у трагічний час війни трансформує модульні сітки та симетричні архетипи у метафори крихкості; Р. Мінін переосмислює індустріальну модульність як зруйновані монументи праці й пам'яті. Узагальнюючи результати, доведено, що художня виразність постає не з ідеального порядку чи хаосу самих по собі, а з їхньої взаємодії. Показано, що симетрія є основою стабільності та зрозумілості, тоді як її цілеспрямоване руйнування надає мистецтву експресивної глибини та семантичної значущості.

Ключові слова: математичні ідеї в мистецтві, симетрія й асиметрія, естетика, сучасне мистецтво, фрактали, модульність, перцептивні якорі.

Постановка проблеми. Принцип симетрії здавна посідав привілейоване місце в культурі, поєднуючи сфери філософії та математики, мистецтва і природничих наук. Від античності до сьогодення він функціонує як естетичний ідеал та концептуальна рамка, крізь яку пізнаються порядок, гармонія і рівновага. Водночас порушення симетрії — чи то через навмисне відхилення, чи під впливом випадкових процесів — постає як важливе джерело динаміки, виразності та інновацій. У культурології діалектику між рівновагою та дисбалансом можна досліджувати на рівнях композиції, форми, а також символічних функцій художніх творів.

З філософської перспективи симетрія пов'язана з істиною та красою. Платон ототожнював красу з математичними пропорціями, тоді як Арістотель — з гармонією та мірою. І. Кант описував симетрію як умову пізнання порядку в природі, естетичний принцип, на якому тримається раціональне розуміння світу. Проте симетрію ніколи не трактували як винятково статичний стан. Видатний французький фізик П. Кюрі підкреслював, що асиметрія — це те, що створює феномен. Його принцип, що лежить в основі фізичних процесів, також

знаходить відгук у мистецтві: ідеально симетричне середовище породжує застій, тоді як поява асиметрії пробуджує сприйняття, емоції та творить нові сенси. Таким чином, симетрія функціонує як діалектична категорія: рівновага набуває сили лише тоді, коли протиставлена її порушенню, а останнє черпає свою потугу з тієї стабільності, яку воно розриває.

У математиці симетрія визначається через перетворення — віддзеркалення, обертання, трансляції, інверсії — які залишають об'єкт незмінним. Теорія груп формалізує це поняття, даючи змогу з високою точністю класифікувати симетрії. Принципи симетрії лежать у самій основі природничих наук, вони є підґрунтям для законів збереження у фізиці, для класифікації кристалів у хімії та для визначення закономірностей розвитку організмів у біології. Водночас сучасна математика й фізика наголошують на ролі порушення симетрії, адже чимало фундаментальних явищ — від взаємодій частинок до формування галактик — виникають не з ідеального порядку, а внаслідок його порушення. Цю логіку можна сміливо перенести й у сферу мистецтва: візуальні композиції часто використовують симетрію як структурний каркас, аби

потім зруйнувати його засобами зміщення перспективи, нерівномірного масштабу чи контрастів кольору й фактури. Гра симетрії та її руйнування постає водночас естетичним і структурним принципом, що поєднує художні новації з універсальною логікою розгортання форми.

В історії мистецтва симетрія часто розглядалася як синонім гармонії та порядку. В античній архітектурі й скульптурі вона була закріплена як канон і пропорція; у живописі доби Ренесансу пов'язувалася з перспективою та божественною геометрією; у класичній композиції правила за основу раціональної завершеності. Проте зі зміною художніх парадигм симетрія перестала бути беззаперечним ідеалом. ХХ століття стало часом радикальних художніх експериментів: авангардні течії на кшталт кубізму, футуризму, дадаїзму й абстрактного експресіонізму трактували симетрію як основу для художнього дослідження. У сучасному мистецтві симетрія і далі відіграє важливу роль, проте майже завжди вона виступає у зв'язці з її руйнуванням. Сучасна культура критично переосмислює категорію симетрії, дестабілізує її, іронізує над нею.

Цифрові технології, алгоритмічний дизайн і генеративні практики відкрили нові способи створення симетричних зображень та їхнього руйнування. Водночас нейронаука та емпірична естетика свідчать, що симетрія залишається глибоко вкоріненою в людську підсвідомість принадою: мозок людини швидко й майже автоматично виявляє її, насолоджується нею та гостро реагує на її порушення. Аналіз симетрії та її порушення в мистецтві доводить, що візуальний досвід функціонує на перетині біології, математики, філософії й культури.

У цій статті зроблено спробу дослідити взаємодію симетрії та її руйнування у творчості чотирьох митців. Соня Делоне (1885–1979) — представниця західноєвропейського модернізму, яка народилася на території України. Віктор Сидоренко — визнаний у світі український митець, який практикує цілу низку новаторських зображальних технік. Жанна Кадирова і Роман Мінін — відомі українські митці, чия творчість резонує з тенденціями глобального сучасного мистецтва та водночас вступає в діалог із наріжними українськими викликами. Кожен із них має власну стратегію у використанні симетрії як візуального «якоря» та принципу трансформації.

Мета статті — аналіз стратегій застосування симетрії та її руйнування у творчості Соні Делоне, Віктора Сидоренка, Жанни Кадирової та Романа Мініна, а також погляд на творчість цих митців у контексті дискусій про симетрію та асиметрію в естетиці, математиці, когнітивних науках, філософії та культурології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема симетрії та її порушення посідає важливе місце у студіях на перетині естетики, математики, філософії, когнітивних наук та культурології. В останні десятиліття науковці підходили до неї з різних перспектив — насамперед філософії мистецтва, вивчення культурних традицій,

аналізу індивідуальних художніх практик та емпірично-го дослідження сприйняття.

Зокрема, Ієн Крістофер Мак-Манус у статті «Симетрія й асиметрія в естетиці та мистецтві» стверджує, що для сучасної людини асиметрія є естетичною необхідністю, тоді як «симетрії, привабливій із математичного погляду, властиві також прохолодність, черствість, застиглість, відчуття статичності, що робить її менш цікавою, менш принадою, навіть менш красивою, ніж асиметрія» [9, с. 157]. І. Мак-Манус доводить, що митці використовують симетрію як структурну основу і свідомо додають до неї риси асиметрії — невеликі відхилення, зміщення чи контрасти, які пожвавлюють композицію. Він порівнює асиметрію з приправою до страви, яка додає симетрії життєвої сили. Цю думку дослідник наводить як результат аналізу ренесансних зображень Розп'яття, де Христос ніби підставляє ліву щоку, а не дивиться прямо на глядача. Відхід від ідеальної симетрії надає композиції символічного звучання, передає глибину страждання. І. Мак-Манус трактує асиметрію як необхідну умову художньої виразності, доводячи, що естетична сила мистецького твору нерідко полягає в напрузі між симетричним каркасом і його тонким порушенням.

Інші науковці, Пітер Лу і Пол Стейнгардт, простежили математичні особливості симетрії в історії культури. У статті «Декагональні та квазікристалічні мозаїки в середньовічній ісламській архітектурі» [8] вони доводять, що ісламські архітектори XIII–XV століть використовували розвинені системи «гірих-плиток» для створення складних неперіодичних орнаментів. Наприклад, декагональні та квазікристалічні візерунки у мавзолеї Дарб-і Імам в Ісфагані (1453) випередили сучасні відкриття англійського науковця Роджера Пенроуза на п'ять століть. Це дослідження фактично підважує євроцентричний наратив, відповідно до якого квазікристали були відкриті у ХХ столітті, доводячи натомість, що східні майстри віддавна використовували принципи модульності та самоподібності для створення складних орнаментів. Важливо, що ці візерунки поєднують симетричну передбачуваність із порушеннями симетрії, що унеможливає буквальну повторюваність. У результаті постає впорядкований і водночас неоднотонний орнамент, що набуває значення культурної та математичної практики. У вимірі модерного і сучасного мистецтва цей приклад допомагає зрозуміти, як митці на кшталт Соні Делоне чи Романа Мініна використовують модульне повторення для структурування простору, але водночас порушують ідеальну симетрію візерунка через зміни масштабу, кольору чи орієнтації.

Річард Тейлор, Адам Миколіч і Девід Джонас пропонують поглянути на картини Джексона Поллока, створені методом «drip painting», крізь призму фрактальної геометрії [10]. На перший погляд, полотна Дж. Поллока видаються хаотичними. Проте фрактальний аналіз свідчить, що вони містять самоподібні

структури на різних масштабах, причому їхня фрактальна розмірність поступово зростала — від приблизно 1,0 у 1943 році до 1,72 у 1952-му. Це, як виснову-ють дослідники, свідчить про те, що Дж. Поллок удо-сконалював свою техніку для створення впорядкованої складності. Праця Р. Тейлора, А. Миколича і Д. Джона-са, що поєднує в собі математичний та естетичний під-ходи, доводить, що привабливість творчості Дж. Полло-ка полягає в поєднанні непередбачуваності та цілісно-сті. Фрактальна розмірність його творів наслідує приро-дні візерунки, що нагадують морське узбережжя, крону дерева чи обриси хмари — все те, що людина любить споглядати. Тож порушення симетрії тут варто тракту-вати не як брак порядку, а як його новий тип — інваріант-ний до масштабу, а не симетричний у класичному розу-мінні. Це дослідження допомагає зрозуміти, як україн-ські митці, зокрема Віктор Сидоренко та Жанна Каді-рова, застосовують прийоми нашарування, фрагментації чи підміни, щоб створити нібито нестабільне зображен-ня, яке при докладнішому аналізі виявляє свою струк-турну впорядкованість, той «прихований порядок», що лежить в основі багатьох експериментів сучасного мистецтва із симетрією.

Інший науковець, Крістофер Тайлер, розглядає симе-трію із позицій нейронауки та перцептивної психоло-гії. У статті «Людське сприйняття симетрії: мистецтво та нейронаука» [11] він доводить, що людський мозок (ділянки у середній потиличній звивині) має спеціальні засоби для розпізнавання симетричних візерунків із від-дзеркаленнями, обертаннями та повтореннями. К. Тай-лер зауважив цікаву тенденцію: у багатьох портретах митці несвідомо вирівнювали одне око зображуваного вздовж вертикальної осі полотна, часто на рівні «золо-того перетину». Цей «принцип центрування ока» свід-чить, що симетрія є закоріненою на перцептивному рівні. Художники реагують на ці перцептивні «якорі», вводять глядача в композицію через симетрію, а тоді вже ведуть його до асиметричної складності. Дослідження К. Тайле-ра пропонує продуктивну аналітичну рамку й для модер-ного та сучасного мистецтва, адже «кругові» полотна Соні Делоне, діалогічні перегуки між творами Віктора Сидоренка і Леонардо да Вінчі, а також вертикальні шах-ти Романа Мініна використовують «якірну» силу симе-трії для фокусування уваги, навіть якщо інші елементи зображення порушують рівновагу.

Дослідження Ганни Вайксельбаум, Гельмута Ледера й Ульріха Анзорге доводить, що на сприйняття симетрії та асиметрії доволі суттєво впливає накопичений рані-ше мистецький досвід. Тестування, яке вони провели серед експертів у сфері мистецтва та пересічних учасни-ків, засвідчило, що обидві групи віддають перевагу симе-трії. Проте в своїх судженнях експерти значно вище оці-нювали асиметрію, ніж неексперти: «Вищий рівень мис-тецької досвідченості йде поруч із вищими задекларова-ними оцінками краси асиметрії» [12, с. 15]. Тож можна

зробити висновок, що попри універсальну перцептив-ну привабливість симетрії, її порушення набуває ваго-мого культурного й інтелектуального значення в резуль-таті навчання і критичної рефлексії. Наприклад, роботи Жанни Кадирової чи Романа Мініна можуть приваблюва-ти глядачів своєю симетрією плитки чи модульних сіток, але їхній глибший естетичний і політичний сенс відкрива-ється насамперед тим, хто здатен побачити в них навмис-ні порушення симетрії. Таким чином, мистецька досвід-ченість врівноважує закладене в людській природі пер-цептивне тяжіння до симетрії та важливість критичного розуміння мистецьких стратегій, спрямованих на пору-шення симетрії.

Виклад основного матеріалу. Одним з яскравих при-кладів використання симетрії та її порушення у зобра-жальному мистецтві є творчість Соні Делоне (1885–1979) — видатної французької мисткині доби модер-нізму, яка провела ранні дитячі роки на Полтавщині й зберегла інтерес до українського народного орнамен-ту [7]. У 1910-х Соня та її чоловік, французький модер-ніст Робер Делоне (разом з іншими художниками) роз-винули нову абстрактну стилістику, що дістала назву «орфізм», або ж «симультанізм». Їй притаманні були геометрична абстракція, яскраві кольори, динамічність та ритмічні повтори, які створювали ефект музичності. Ці стилістичні особливості та зображальні засоби Соня Делоне почала застосовувати й у текстилі, дизайні одя-гу, театральній сценографії.

Свідченням дослідження симетрії та її свідомого порушення стали такі твори художниці, як «Симультан-ні сукні» (1913; назва пов'язана з ідеєю «симультанно-го контрасту кольорів» Соні і Робера Делоне), «Елек-тричні призми» (1914), «Ритм кольору» (1939), чис-ленні текстильні візерунки тощо. Коло і його радіальна симетрія стали моделлю для дослідження кольору й рит-му. Проте стабільність симетричних побудов підважу-вали контрастні відтінки: теплі кольори контрастували з холодними, яскраві й відкриті — з глибокими, складни-ми. Таким чином, симетрія кола врівноважувалася аси-метрією кольору, породжуючи нові сенси й емоції. У тек-стилі Соня Делоне використовувала модульні орнамен-ти: квадрати, ромби, кола, — уникаючи одноманітності завдяки змінам кольору, масштабу й орієнтації. Це ство-рювало «квазіпорядок» [8], у якому рівновага поєдну-ється з нерегулярністю. Відповідно до теорії перцептив-них «якорів» [11], симетрія ставала «точкою входу», яку художниця свідомо порушувала кольоровими зсу-вами чи діагоналями. Наприклад, у «Симультанних сук-нях» симетрія людського тіла стає основою для кольо-рових відхилень.

Значення творчості Соні Делоне в історії мис-тецтва полягає в перенесенні модерністської абстрак-ції на прикладні мистецтва. Для художниці не існувало жорстких меж між «високим» і «ужитковим». Симе-трія в композиціях її творів забезпечувала впізнаваність

і відтворюваність, а порушення симетрії — їхню унікальність. Її творчість доводить, що симетрія набуває найбільшої виразності тоді, коли її порушено.

Одним із виразних прикладів використання принципів симетрії та її порушення є творчість *Віктора Сидоренка* — одного з провідних сучасних українських митців, чия практика охоплює живопис, інсталяцію, відео, фотографію та перформанс [5]. Його проєкт «Жорна часу» (2003), представлений на 50-й Венеційській бієнале, досліджує проблеми пам'яті й екзистенційної ізоляції. Беручи за основу композиційну рівновагу «Таємної вечери» Леонардо, Віктор Сидоренко вводить до свого проєкту алюзію на канонічну форму, проте заповнює її фігурами, позбавленими взаємодії й емоцій, перетворюючи симетрію на тло для досвіду відчуження. Симон Демп'є зазначає: «У своєму проєкті “Жорна часу” Віктор Сидоренко не цитує “Таємну вечерю” Леонардо да Вінчі. Він запозичає її структуру і перспективу для створення власного відеоплану. Він пропонує власну версію, повторюючи відлуння оригінального живопису Леонардо у трапезному монастирі Санта-Марія дельла Грассіє у Мілані. Цей проєкт — не проста данина, а віртуозний варіант іншого середовища» [6]. Отже, В. Сидоренко апелює до культурного ідеалу єдності, закладеного в образі Таємної вечери, й водночас руйнує його, засвідчуючи сучасний стан фрагментації та відчуження. Симетрія тут виступає метафорою прагнення до порядку, а її порушення — метафорою історичної й екзистенційної реальності. Проєкт «Жорна часу» вкотре доводить, що симетрія в мистецтві зазвичай не є кінцевою метою, а радше «точкою відліку», смислом якої розкривається у свідомому порушенні.

Жанна Кадірова належить до числа найвідоміших українських художниць середнього покоління. У своїй творчості мисткиня перетворює буденний матеріал на кшталт плитки, бетону, каменю, асфальту на мистецькі форми, що в її руках набувають соціально-політичного змісту. Симетрія у творчій практиці Ж. Кадірової задає впорядкованість і впізнаваність, але завжди піддається фрагментацією, підміною та контекстуальною суперечністю. Наприклад, у серії «Second Hand» (від 2014 року, див. [2]) вона перетворює радянську плитку на «одяг». Крій одягу зберігає симетрію плитки, проте функційне призначення й одягу, і плитки тут руйнується. Можемо припустити, що «сітка» плитки символізує тут нав'язаний порядок, а його порушення — прожити реальність. У проєкті «Паляниця» (2022) камені у формі буханців хліба створюють впізнавану симетрію, яку ламає жорстка іронія: на вигляд поживне виявляється неїстівним. Слово «паляниця» як назва проєкту додає йому політичного сенсу, стаючи кодом національної ідентичності та опору. У контексті російсько-української війни ця діалектика, порушений зв'язок між формою і змістом набувають особливої ваги: симетрія нагадує про нав'язаний ззовні порядок, тоді як її руйнування стає декларацією суб'єктності й солідарності. Спрямований

на гуманітарну допомогу [1] проєкт «Паляниця» показує, що порушення формальних правил може містити в собі важливу політичну ідею, а порушення симетрії забезпечує твору місце і в політичному дискурсі сьогодення, і в історії мистецтва.

Харківський художник *Роман Мінін* працює в живописі, вітражі, створює мурали, цифрові інсталяції і розвиває власну концепцію трансмонументалізму — бачення монументів як модульних та здатних до відтворення в різних контекстах [3]. У центрі його мистецтва — мотив шахтарської праці, що уособлює Донбас. Повторювані, типізовані фігури в касках, шахтні стовбури, драбини та конвеєрні стрічки формують мову модульності й симетрії, проте художник свідомо її руйнує за допомогою кольорових дисонансів й наративних розривів, тим самим критично переосмислюючи у своїх творах реальність. У проєкті «План втечі з Донецької області» (2011) [4] ряди шахтарів нагадують сувору індустріальну теселяцію. Але несподівані повороти фігур, проходи та яскраві кольори дестабілізують структуру, натякаючи на опір і втечу. Трансмонументалізм Мініна підкреслює цю діалектику: на відміну від статичних традиційних монументів, його модульні твори мобільні й адаптивні. Симетрія забезпечує впізнаваність, але контекст завжди змінює роботу, не даючи їй змоги стати застиглою. Таким чином, індустріальний порядок у його мистецтві постає одночасно символом контролю й приводом для критичного висловлювання: симетрія виражає дисципліну, асиметрія повертає індивідуальність та свободу.

Висновки. Аналіз творчих проєктів чотирьох митців показав, що симетрія у візуальній творчості є важливою і гнучкою «точкою відліку», яку художники можуть або адаптувати до власних потреб, або опонувати цьому естетичному ідеалу, з огляду на власне розуміння мистецтва та його завдань. Симетрія надає творчим проєктам зрозумілість, стабільність і впізнаваність, а її порушення перетворює їх на особистісне критичне висловлювання. Роботи Соні Делоне, Віктора Сидоренка, Жанни Кадірової і Романа Мініна, попри належність цих митців до різних поколінь і художніх шкіл чи угруповань, демонструють, що життєдайність мистецтва полягає не у досконалості порядку, а в динамічній напрузі між рівновагою та її руйнуванням.

Симетрія та її порушення залишаються одними з найстійкіших і найпродуктивніших принципів у візуальному мистецтві. Протягом століть у різних культурних контекстах діалектика між порядком і дисбалансом єднає філософію, математику, перцептивну психологію, мистецькі інновації та дослідження культури. У сучасному світі симетрія та її руйнування набувають значення культурних метафор. Вони промовляють до людського буття, до нашого пошуку порядку та зустрічі з хаосом, до прагнення стабільності й усвідомлення крихкості життя. У кольорових ритмах Соні Делоне, ритуальних алюзіях Віктора Сидоренка, матеріальних інверсіях Жанни

Кадирової та індустриальних орнаментах Романа Мініна можна побачити варіації на одну й ту саму тему: симетрія стає потужною лише тоді, коли її порушено, а порушення набуває сенсу лише у співвідношенні із симетрією.

Перспективи подальших досліджень. Комплексне дослідження симетрії та її руйнування як формотворчих чинників у доробку чотирьох митців також окреслює напрями для майбутніх наукових розвідок. Воно вказує на можливість розширити цю рамку на сферу цифрового та генеративного мистецтва. Алгоритмічний дизайн часто продукує симетричні або фрактальні візерунки, тоді як митці свідомо вводять випадковість, «збої» чи асиметрію, аби запобігти стерильності. Аналіз того, як у цифровому мистецтві використовується руйнування симетрії, міг би розширити розуміння тягости між модерністською абстракцією, сучасною інсталяцією та постцифровою

естетикою. Дослідження симетрії як математичного принципу в мистецьких практиках підкреслює важливість міжкультурного зіставлення, адже робота з симетричними зображеннями присутня як в ісламських квазікристалічних орнаментах, так і в українській народній орнаментіці. Інтеграція до культурології емпіричної естетики та нейронауки відкриває інші перспективні напрями. Нові технології на кшталт айттрекінгу, fMRI, комп'ютерного моделювання можуть допомогти зафіксувати, як глядачі сприймають і тлумачать симетричні структури та їхнє порушення в реальному часі. Нарешті, розглянуті приклади підкреслюють соціально-політичний вимір симетрії. Майбутні дослідження можуть бути спрямовані на розкриття того, як митці в різних геополітичних контекстах мобілізують симетрію як метафору влади, контролю й опору.

Література

1. Горлач П. 7 мн грн для ЗСУ: мисткиня Жанна Кадирова збирає кошти для військових завдяки своїм роботам // Суспільне Культура. 2023. 23 жовтня. URL: <https://suspilne.media/culture/600321-7-miljoniv-griven-dla-zsu-mistkina-zanna-kadirova-zbraie-kosti-dla-vijskovih-zavdaki-svoim-robotam/> (дата звернення: 26.09.2025).
2. Кадирова Ж. Second Hand. Київська кінокопіювальна фабрика. 2017. Кахельна плитка, фотографії, відео // PinchukArtCentre. Research Platform. [2019]. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/zhanna-kadirova-second-hand-kiyivska-kinokopiyu> (дата звернення: 26.09.2025).
3. Ковальчук Н. Монументи як цвинтар доповненої реальності: Роман Мінін про трансмонументалізм // Район. Культура. 2022. 21 липня. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/530870-monumenti-yak-tsvintar-dopovnenoi-realnosti-roman-minin-pro-transmonumentalizm> (дата звернення: 26.09.2025).
4. Мінін Р. «План втечі з Донецької області» // Abramovych. Art. [2017]. URL: <https://www.abramovych.art/articles/view/25> (дата звернення: 26.09.2025).
5. Сидоренко В. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон / Концепція і загальна редакція: О. Клековкін, В. Сидоренко; упорядкування: О. Горшков, А. Пучков. Київ: ArtHuss, 2018. 240 с.
6. Сидоренко В. Жорна часу. 2003–2004. URL: <https://sydbook.com/uk/millstones-of-time> (дата звернення: 26.09.2025).
7. Стахівська Ю. Соня та гра кольорів. Київ: Дух і Літера, 2022. 44 с.
8. Lu P.J., Steinhardt P.J. Decagonal and quasi-crystalline tilings in medieval Islamic architecture // Science. 2007. No. 315(5815). P. 1106–1110. DOI: <https://doi.org/10.1126/science.1135491>
9. McManus I. C. Symmetry and asymmetry in aesthetics and the arts // European Review. 2005. Vol. 13, Iss. S2. P. 157–180. DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S1062798705000736>
10. Taylor R. P., Micolich A. P., Jonas D. Fractal analysis of Pollock's drip paintings // Nature. 1999. No. 399(6735). P. 422. DOI: <https://doi.org/10.1038/20833>
11. Tyler C. W. The human expression of symmetry: Art and neuroscience // Symmetry 2000: Proceedings of the International Conference on Symmetry, edited by I. C. McManus, C. Stumpf, R. R. Miller. Singapore: World Scientific, 2000. P. 23–44.
12. Weichselbaum H., Leder H., Ansorge U. Implicit and explicit evaluation of visual symmetry as a function of art expertise // I-Perception. 2018. Vol. 9, Iss. 2. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/2041669518761464>

References

- Horlach, P. (2023, October 23). 7 mln hrn dla ZSU: mystkynia Zhanna Kadyrova zbyraie koshty dla viiskovykh zavdiaky svoim robotam [7 Million Hryvnias for the Armed Forces of Ukraine: Artist Zhanna Kadyrova Raises Funds for the Military Through Her Artwork]. *Suspilne Kultura*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/600321-7-miljoniv-griven-dla-zsu-mistkina-zanna-kadirova-zbraie-kosti-dla-vijskovih-zavdaki-svoim-robotam/> [in Ukrainian].
- Kadyrova, Zh. ([2019]). *Second Hand. Kyivska kinokopiiuvalna fabryka*. 2017. *Kakhelna plytka, fotohrafi, video* [Second Hand. Kyiv Film Copying Factory. 2017. Ceramic Tiles, Photographs, Video]. PinchukArtCentre. Research Platform. Retrieved from <https://archive.pinchukartcentre.org/works/zhanna-kadirova-second-hand-kiyivska-kinokopiyu> [in Ukrainian].
- Kovalchuk, N. (2022, July 21). Monumenty yak tsvyntar dopovnenoi realnosti: Roman Minin pro transmonumentalizm [Monuments as a Cemetery of Augmented Reality: Roman Minin

- on Transmonumentalism]. *Raion. Kultura*. Retrieved from <https://kultura.rayon.in.ua/news/530870-monumenti-yak-tsvintar-dopovnen-o-realnosti-roman-minin-pro-transmonumentalizm> [in Ukrainian].
- Lu, P.J., & Steinhardt, P.J. (2007). Decagonal and quasi-crystalline tilings in medieval Islamic architecture. *Science*, 315(5815), 1106–1110. DOI: <https://doi.org/10.1126/science.1135491>
- McManus, I. C. (2005). Symmetry and asymmetry in aesthetics and the arts. *European Review*, 13(S2), 157–180. DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S1062798705000736>
- Minin, R. ([2017]). "Plan vtechi z Donetskoi oblasti." ["Escape Plan from Donetsk Region."] *Abramovych.Art*. Retrieved from <https://www.abramovych.art/articles/view/25> [in Ukrainian].
- Stakhivska, Y. (2022). *Sonia ta hra koloriv* [Sonia and the Play of Colors]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Sydorenko, V. (2003–2004). *Zhorna chasu* [Millstones of Time]. Retrieved from <https://sydbook.com/uk/millstones-of-time> [in Ukrainian].
- Sydorenko, V. (2018). *Heroi, Obiekt, Fantom Viktora Sydorenka: Leksykon* [Hero, Object, Phantom of Viktor Sydorenko: Lexicon] (O. Klekovkin, V. Sydorenko, O. Horshkov, A. Puchkov, Eds.). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Taylor, R. P., Micolich, A. P., & Jonas, D. (1999). Fractal analysis of Pollock's drip paintings. *Nature*, 399(6735), 422. DOI: <https://doi.org/10.1038/20833>
- Tyler, C. W. (2000). The human expression of symmetry: Art and neuroscience. In I. C. McManus, C. Stumpf, & R. R. Miller (Eds.), *Symmetry 2000: Proceedings of the International Conference on Symmetry* (pp. 23–44). Singapore: World Scientific.
- Weichselbaum, H., Leder, H., & Ansorge, U. (2018). Implicit and Explicit Evaluation of Visual Symmetry as a Function of Art Expertise. *I-Perception*, 9(2). DOI: <https://doi.org/10.1177/2041669518761464>

Shopin P.

Symmetry and Its Disruption as Formative Factors in Contemporary Art

Abstract. The article explores the dialectics of symmetry and its disruption as formative principles in modern and contemporary art. Drawing on a comprehensive methodology that integrates cultural, philosophical, mathematical, and cognitive approaches, symmetry is considered as a dynamic category that acquires vitality through its violation. The study is grounded in five influential investigations: Ian Christopher McManus on asymmetry as an aesthetic necessity; Peter Lu and Paul Steinhardt on quasicrystalline modularity; Richard Taylor, Adam Micolich, and David Jonas on fractal complexity; Christopher Tyler on perceptual "anchors"; Hanna Weichselbaum, Helmut Leder, and Ulrich Ansorge on the impact of artistic experience on the perception of symmetry and asymmetry. Using the work of four artists—Sonia Delaunay, Victor Sydorenko, Zhanna Kadyrova, and Roman Minin—as case studies, the article demonstrates that artists employ symmetry as a recognizable conventional device while simultaneously breaking it to construct rhythm, meaning, and emotional response. Delaunay's orphic compositions destabilize geometry through chromatic dissonance; Sydorenko's *Millstones of Time* fracture canonical balance, reflecting existential alienation; Kadyrova, in the tragic time of war, transforms modular grids and symmetrical archetypes into metaphors of fragility; Minin reinterprets industrial modularity as broken monuments of labor and memory. Taken together, these examples suggest that artistic expressiveness emerges not from perfect order or chaos in themselves, but from their interaction. Symmetry provides stability and intelligibility, while its deliberate disruption imparts expressive depth and semantic significance to art.

Keywords: mathematical ideas in art, symmetry and asymmetry, aesthetics, contemporary art, fractals, modularity, perceptual anchors.

Стаття надійшла до редакції 17.07.2025

Стаття прийнята до друку 13.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Олександр Федоренко

звукорежисер, викладач естрадного відділу,
Київська дитяча школа мистецтвe-mail: fedorenko.studio@gmail.com | orcid.org/0009-0005-8140-115X

Oleksandr Fedorenko

Sound Engineer, Lecturer of the Pop Music
Department of Kyiv Children's School of Arts

Акустичні наративи як інструмент м'якої сили

Acoustic Narratives as an Instrument of Soft Power

Анотація. Проаналізовано акустичні наративи як інструмент *м'якої сили* (*soft power*) у сучасному світі. Звук розглянуто не лише як естетичний феномен, а як чинник соціальної та політичної комунікації. Теоретичне підґрунтя дослідження становлять концепції «звукової екології» М. Шефера, *acoustemology* С. Фельда, медіадослідження аудіальних практик (М. Булл, Дж. Стерн) та теорія м'якої сили Дж. Ная, розширена підходами до культурної дипломатії. Акустичні наративи визначено як структуровані звукові практики (музику, мовлення, подкасти, саунд-дизайн), що мають символічний зміст і формують уявлення про спільноту чи культуру. Проаналізовано їхню роль у створенні емоційного впливу, формуванні довіри та солідарності.

Застосовано міждисциплінарний підхід (культурологія, медіазнавство, музикознавство, соціологія звуку), що дає змогу дослідити акустичні наративи як медіатори культурного діалогу й інструменти формування міжнародного іміджу держави. Розглянуто та проаналізовано приклади їхнього функціонування у практиках культурної дипломатії: програми «Jazz Ambassadors» у США під час Холодної війни, сучасні українські фестивалі, діаспорні радіо- та подкаст-проекти. Особливу увагу приділено ролі пісні як носія ідентичності та засобу просування культурних цінностей. Показано, що в умовах воєнного часу акустичні наративи України — пісні, концерти солідарності, діаспорні медіа — стали чинником міжнародної підтримки та символом стійкості. Доведено, що вони є стратегічним ресурсом м'якої сили, здатним формувати культурний імідж, мобілізувати суспільство й впливати на глобальний дискурс.

Ключові слова: акустичні наративи, м'яка сила, культурна дипломатія, звук, музика, медіа, Україна.

Постановка проблеми. У сучасному світі, де комунікація дедалі більше виходить за межі тексту й візуального образу, звук набуває особливого значення як канал соціокультурного впливу. Акустичні практики — від музики та саунд-дизайну до радіоефірів й аудіобрендингу — формують культурні уявлення і політичні смисли не меншою мірою, ніж візуальні медіа. Канадський дослідник М. Шефер у класичній праці «The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World» підкреслював, що акустичний простір не має фіксованих меж і не є пасивним фоном, а становить «динамічне середовище, яке творить власні виміри момент за моментом» («*Auditory space has no favoured focus. It's a sphere without fixed boundaries... dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment*» [8, с. 158]). Таким чином, звук постає не лише як естетична категорія, а як політичний та комунікативний інструмент, здатний мобілізувати, переконувати й формувати колективну ідентичність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сфері культурології звуку важливим є підхід акустичної екології, розроблений Мюрреєм Шефером [8], який трактує звук як складову середовища, здатну впливати на соціальні процеси. Водночас американський антрополог Стівен Фельд запропонував концепцію *acoustemology* — «знання

через звук», визначаючи її як «звуковий спосіб пізнання і буття у світі» («*a sonic way of knowing and being in the world*» [3, с. 97]). Цей підхід розглядає звук не лише як фізичний феномен, а як культурну й когнітивну практику, що формує уявлення про простір і спільноту.

У медіазнавстві дослідження аудіальних медіа [2; 9] свідчать, що звук має унікальну властивість занурювати слухача у досвід, створюючи інтимність і довіру. Майкл Булл у роботі «Sounding Out the City» наголошує, що використання персональних стереопристроїв «трансформує досвід міста, створюючи індивідуалізовані простори переживання» («*creating individualized spaces of experience*» [2, с. 30]).

Джонатан Стерн у праці «The Audible Past» доводить, що звук — це культурно сконструйована категорія, а слух — медіум інтимності («*Sound is not simply a physical fact but a culturally constructed category... Listening is a medium of intimacy*» [9, с. 15]).

Водночас концепція м'якої сили (*soft power*) дедалі активніше застосовується до аналізу музики й звуку як інструментів культурної дипломатії. Джозеф Най визначає м'яку силу як «здатність досягати бажаних результатів через привабливість, а не примус чи гроші» («*the ability to get what you want through attraction rather than coercion or payments*» [7, с. 11]) та «здатність

формувати вподобання інших через привабливість ідей, цінностей та політичних практик» («*Soft power rests on the ability to shape the preferences of others*» [7, с. 12]).

У гуманітарній площині м'яка сила функціонує як **культурна дипломатія**, спрямована на просування цінностей і смислів для створення позитивного міжнародного іміджу.

Дослідження Джессіки Гієнов-Гехт [5] свідчать, що музика може виступати «емоційним медіумом транскультурної комунікації», створюючи ефекти, подібні до дипломатичних. Вона аналізує музику як засіб формування емоційної єдності та взаєморозуміння між державами, підкреслюючи її здатність викликати довіру і співпереживання у глобальному контексті.

Поняття наративу, традиційно пов'язане з текстом і візуальними образами, у XX–XXI століттях набуває нових форм, включно зі звуковими. Акустичні наративи — це звукові послідовності та практики, що передають історії, формують ідентичність та впливають на колективну свідомість. Вони можуть бути вербальними (радіопередачі, подкасти), музичними (пісні, гімни, композиції, що репрезентують культуру) або мультимедійними (саунд-дизайн у кіно, перформанси чи віртуальних середовищах). Їхня відмінність від текстових і візуальних полягає у тілесно-емоційному впливі: звук не потребує перекладу, адже діє на фізіологічному та афективному рівнях. Слух як медіум інтимності за Дж. Стерном створює ефект довіри, що є недосяжним для інших форм комунікації.

Саме тому акустичні наративи є особливо ефективним інструментом *soft power*, поєднуючи естетичний, культурний та емоційно-комунікативний вимір.

Метою статті є дослідження феномену акустичних наративів як механізму культурного впливу в глобалізованому світі. Особливу увагу приділено їхньому функціонуванню в межах концепції *soft power* Дж. Ная. У цьому сенсі акустичні наративи можна розглядати як аудіальні репрезентації культурних смислів, що створюють ефект привабливості, довіри чи емоційної близькості. Саме через звук — найменш матеріальну, але найвпливовішу форму комунікації — формуються ті «поля привабливості», які забезпечують дію м'якої сили в міжнародному культурному просторі.

Відповідно до мети визначено наступні завдання:

- проаналізувати наукові підходи до вивчення звуку як культурного чинника;
- визначити ключові характеристики акустичних наративів та їхній вплив на формування ідентичності;
- розглянути акустичні наративи як інструмент культурної дипломатії та м'якої сили;
- окреслити українську специфіку, зокрема у контексті воєнного досвіду та медійних практик.

Методологія дослідження. Вивчення акустичних наративів потребує міждисциплінарного підходу, який поєднує кілька наукових оптик.

З одного боку, важливим є культурологічний аналіз, що розглядає звук як елемент культурних практик і носій колективної пам'яті, здатний формувати уявлення про ідентичність та спільність [8].

З іншого, у межах медіазнавства значну увагу приділяють аудіальним медіа — від радіо й подкастів до цифрових стримінгових платформ, — адже саме вони визначають способи поширення та сприйняття звуку сучасною аудиторією [2]. Не менш суттєвим є музикознавчий аспект, оскільки музичні форми й стилі можуть мати потенціал ідентифікації та дипломатичної репрезентації, виконуючи функцію культурного маркера й засобу трансляції цінностей [4]. Водночас соціологія звуку, зокрема концепція *acoustemology* С. Фельда, пропонує розглядати звук як спосіб структурування знання та взаємодії в соціальних спільнотах, що поглиблює розуміння його ролі у комунікації [3, с. 97]. Застосування такого міждисциплінарного підходу дає змогу комплексно осмислити акустичні наративи не лише як мистецькі чи технічні феномени, а як медіатори міжкультурного діалогу, інструменти *soft power* і чинники формування міжнародного іміджу країни.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

Звук як інструмент впливу. Звук формує не лише естетичне враження, а й соціальну тканину спільнот. М. Шефер у вже згаданій праці «*The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*» підкреслював, що акустичне середовище можна розглядати як «звукову екологію», де кожен сигнал має комунікативне значення [8, с. 205]. Звуки міста, політичних подій чи обрядових практик є маркерами часу й простору, формуючи відчуття приналежності до спільноти. С. Фельд розвинув цю ідею в концепції *acoustemology*. Таким чином, акустичний простір постає як середовище комунікації, пам'яті та колективної ідентичності.

Історія культури свідчить, що звук та музика завжди виконували політичні функції. Державні гімни символізували легітимність і стабільність влади, тоді як протестні пісні мобілізували суспільство до дії — від «*We Shall Overcome*» у русі за громадянські права у США до українських пісень часів Майдану. Військові марші ще від XIX століття формували уявлення про героїзм та дисципліну, стаючи символічними «звуковими прапорами» на полі бою [5, с. 63]. У сучасному медійному середовищі політичну функцію частково перебрали на себе аудіальні медіа — джінгли, слогани й брендові мелодії, що використовуються у передвиборчих кампаніях або державних інформаційних проєктах. Їхній вплив ґрунтується на повторюваності й асоціативності, завдяки чому формується звуковий «бренд» політичного повідомлення.

Унікальність звуку полягає в його здатності безпосередньо впливати на емоційну сферу. Як зазначає С. Фріт, музика «не лише відображає, а й формує емоційний

досвід слухача» [4, с. 275]. Ця властивість пояснює, чому звукові практики є ефективним інструментом збереження колективної пам'яті: мелодії, гімни, інтонації голосу стають тригерами історичних асоціацій. Звук здатний викликати відчуття спільності, що особливо важливо у кризових ситуаціях. Саме завдяки своїй емоційній силі акустичні наративи можуть мобілізувати аудиторію, пробуджувати патріотичні почуття та підтримувати моральний дух у часи воєнних загроз.

Таким чином, звук постає не лише як мистецьке явище, а як інструмент соціального й політичного впливу, що інтегрує культурну пам'ять, емоційний досвід та комунікативні механізми.

Акустичні наративи в культурній дипломатії.

Музика та акустичні практики традиційно входять до арсеналу культурної дипломатії. Держави й культурні інституції використовують фестивалі, міжнародні тури й концерти як інструменти формування позитивного культурного іміджу. Класичним прикладом є програма «Jazz Ambassadors» у США під час Холодної війни, коли тури Дюка Еллінгтона, Луї Армстронга та Дізі Гіллеспі стали своєрідною «музичною візитівкою» демократії [10, с. 3]. Подібні стратегії нині активно застосовуються і в Україні: музичні фестивалі, зокрема «ГогольFest», «Porto Franko», інтегрують українську культуру у європейський простір, а професійні звукорежисери забезпечують її якісне звучання в міжнародних трансляціях.

Важливу роль відіграють і діаспорні ініціативи — від концертів українських хорів у Канаді до фестивалів у Нью-Йорку й Чикаго, де сучасна звукорежисюра поєднує автентичне звучання з новими технічними форматами. Від початку ХХ століття саме радіо стало одним із найефективніших каналів культурної дипломатії, здатним формувати «уявлені спільноти» через спільний слуховий досвід [1, с. 145]. Сьогодні його роль частково перебрали на себе подкасти, які стають мостами між культурами. Як свідчать сучасні дослідження, аудіальні формати створюють ефект інтимності та довіри, який рідко досягається у візуальних медіа [6, с. 24].

Для України це має особливе значення. Діаспорні радіопрограми, такі як «Davidzon Radio» у Нью-Йорку, «Radio Kontakt» у Торонто, та новітні українськомовні подкасти функціонують як платформи збереження й трансляції культурної ідентичності за кордоном, водночас протидіючи дезінформації. Пісня як акустичний наратив є одним із найпотужніших носіїв ідентичності. Як зазначає Дж. Гієнов-Гехт, музика здатна «викликати емоційний резонанс, що формує уявлення про націю навіть у тих, хто не має з нею безпосередніх контактів» [5, с. 89]. Сьогодні українська пісня виконує функцію *soft power*, просуваючи образ країни через фестивалі, міжнародні конкурси та цифрові платформи. Прикладом є успіхи українських виконавців на «Євробаченні» або трансляція у Європі та США воєнних пісень і симфонічних творів, які стають не лише актами мистецтва,

а й дипломатичними жестами. У цьому сенсі акустичні наративи є ключовим ресурсом культурної дипломатії, діючи на емоційному й символічному рівнях, формуючи довіру, емпатію та культурну присутність країни у світі.

Звукові практики під час війни. Повномасштабна війна 2022 року радикально змінила звуковий ландшафт України. Сигнали тривоги, вибухи, трансляції новин стали частиною повсякденної акустичної реальності, а водночас — матеріалом для мистецьких рефлексій. Українські митці активно створюють воєнні пісні та музичні твори, що транслюють досвід спротиву й незламності. Вони поєднують традиційні мотиви з сучасними аранжуваннями, утворюючи нову форму колективного звучання. Такі твори виконують не лише мобілізаційну, а й терапевтичну функцію, допомагаючи суспільству долати травму та формуючи новий символічний наратив України.

Українська музика у воєнний час стала важливою складовою міжнародної культурної дипломатії. Перемога гурту «Kalush Orchestra» на «Євробаченні-2022» перетворила пісню на символ опору й водночас на потужний прояв *soft power*: через звук Україна здобула мільйонну аудиторію й світову підтримку. Благодійні концерти українських хорів, оркестрів та солістів у європейських столицях спрямовані не лише на збір коштів, а й на трансляцію звукового образу України як держави культури, гідності й стійкості. Як наголошує С. Фріт, «музика стає соціально значущою не сама по собі, а у спосіб, яким вона звучить» [4, с. 275]. Цей принцип повною мірою підтверджується актуальним українським досвідом, який свідчить, що звук став не лише елементом спротиву, а й формою символічної присутності країни у глобальному просторі.

Висновки. У сучасному світі, де інформаційні війни та культурні зіткнення розгортаються не лише на політичному, а й на смисловому рівні, звук постає одним із ключових ресурсів впливу. Акустичні наративи — від державних гімнів і протестних пісень до діаспорних радіопрограм та воєнних композицій — формують простір довіри, емпатії та солідарності, здатний об'єднувати людей незалежно від географічних чи мовних бар'єрів. Вони діють у площині *м'якої сили* (*soft power*), впливаючи не через примус, а через емоції, ідентичність і культурну привабливість.

Міждисциплінарний аналіз, що поєднує підходи культурології звуку, медіазнавства, музикознавства й соціології, засвідчує: акустичні практики виходять за межі мистецької сфери, набуваючи політичного, дипломатичного й комунікативного виміру. Вони функціонують як культурні медіатори, що сприяють просуванню позитивного образу держави та суспільства на міжнародній арені.

Для України, що переживає війну, акустичні наративи набувають особливого значення. Воєнні пісні, концерти солідарності, благодійні події та діаспорні медіа

стали не лише засобом мобілізації й підтримки, а й голо-
сом культурної дипломатії, який формує міжнародний
імідж країни як нації, здатної транслювати стійкість,
гуманістичні цінності та творчий потенціал навіть у най-
складніших умовах. У цьому процесі професійна робота
звукорежисерів і медійних фахівців є критично важли-
вою: саме вони забезпечують якість звучання, що пере-
творює музику й мовлення на символи опору, гідності
та ідентичності.

Таким чином, акустичні наративи слід розглядати
як стратегічний ресурс м'якої сили, здатний впливати
не лише на формування культурного іміджу, а й на полі-
тичні рішення і міжнародні відносини. Подальше дослі-
дження цих практик відкриває перспективи розроблен-
ня нових форматів культурної дипломатії, зокрема у сфе-
рі VR/AR, подкастингу, інтерактивних аудіопроєктів
і гібридних медіа, що можуть стати ключовими інстру-
ментами глобального культурного діалогу у XXI столітті.

Література

1. Anderson B. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2006. 240 p.
2. Bull M. *Sounding out the city: Personal stereotypes and the management of everyday life*. Oxford: Berg Publishers, 2000. 204 p.
3. Feld S. *Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea* // *Senses of place*, edited by S. Feld, K.H. Basso. Santa Fe: School of American Research Press, 1996. P.91–135.
4. Frith S. *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996. 352 p.
5. Gienow-Hecht J.C.E. *Sound diplomacy: Music and emotions in transatlantic relations, 1850–1920*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2009. 335 p.
6. Lindgren M. *Podcasting: New aural cultures and digital media*. London: Palgrave Macmillan, 2016. 210 p.
7. Nye J.S.Jr. *Soft power: The means to success in world politics*. New York: Public Affairs, 2009. 208 p.
8. Schafer R. M. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, VT: Destiny Books, 1994. 301 p.
9. Sterne J. *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham, NC: Duke University Press, 2003. 450 p.
10. Von Eschen P.M. *Satchmo blows up the world: Jazz ambassadors play the Cold War*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004. 329 p.

References

- Anderson, B. (2006). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. ed.). London: Verso.
- Bull, M. (2000). *Sounding out the city: Personal stereotypes and the management of everyday life*. Oxford: Berg Publishers.
- Feld, S. (1996). *Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea*. In S. Feld & K.H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp.91–135). Santa Fe: School of American Research Press.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gienow-Hecht, J.C.E. (2009). *Sound diplomacy: Music and emotions in transatlantic relations, 1850–1920*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Lindgren, M. (2016). *Podcasting: New aural cultures and digital media*. London: Palgrave Macmillan.
- Nye, J.S.Jr. (2009). *Soft power: The means to success in world politics*. New York: Public Affairs.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Von Eschen, P.M. (2004). *Satchmo blows up the world: Jazz ambassadors play the Cold War*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Fedorenko O.

Acoustic Narratives as an Instrument of Soft Power

Abstract. The article explores acoustic narratives as an instrument of *soft power* in the contemporary world. Sound is examined not only as an aesthetic phenomenon but also as a factor of social and political communication. The theoretical framework draws on R. Murray Schafer's concept of the "soundscape" and acoustic ecology, Steven Feld's *acoustemology*, media studies of auditory culture (Michael Bull, Jonathan Sterne), and Joseph Nye's theory of *soft power*, further developed in the context of cultural diplomacy. Acoustic narratives are defined as structured sonic practices—music, speech, podcasts, and sound design—that carry symbolic meanings and shape perceptions of community, state, or culture. Their specificity lies in their immediate emotional impact and capacity to generate trust and solidarity.

An interdisciplinary approach combining cultural studies, media theory, musicology, and the sociology of sound makes it possible to interpret acoustic narratives as mediators of cultural dialogue and tools for shaping a state's international image. The article analyzes examples of their use in cultural diplomacy: the *Jazz Ambassadors* program in the United States during the Cold War, as well as contemporary Ukrainian festivals, diaspora radio, and podcast projects. Special attention

is given to the role of song as a bearer of identity and a medium for promoting cultural values abroad. In wartime Ukraine, acoustic narratives—songs, concerts of solidarity, and diaspora media—have become both a means of mobilization and a symbol of resilience. The study concludes that acoustic narratives represent a strategic resource of soft power, capable of shaping cultural image, strengthening social cohesion, and influencing global discourses.

Keywords: acoustic narratives, soft power, cultural diplomacy, sound, music, media, Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025

Стаття прийнята до друку 27.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Shan Qiushi Шань Цюші

PhD Student of the Department of History of Ukrainian
Music and Musical Folklore at the Tchaikovsky National
Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

аспірантка кафедри історії української музики
та музичної фольклористики Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського

e-mail: zshanj2022@gmail.com | orcid.org/0009-0001-0291-0732

Traditions of the Ukrainian Piano Performance School within the Contemporary European Cultural Space

Традиції українського фортепіанного виконавства у сучасному європейському культурному просторі

Abstract. The article examines the traditions of the Ukrainian piano performance school in the context of contemporary European cultural processes. The study analyzes the historical foundations, stylistic features, and aesthetic priorities that shaped the development of the Ukrainian piano tradition from the nineteenth century to the present, focusing on its integration into the broader European musical space. Special attention is given to the cultural and educational institutions that influenced the formation of the national pianistic style, as well as the activities of outstanding Ukrainian pianists whose work contributed to the recognition of Ukrainian performance practices on the European stage. The article highlights the continuity of pedagogical lineages, the synthesis of national and European interpretative models, and the role of cultural exchange in shaping modern perspectives on piano performance. Methodologically, the study relies on historical, comparative, and cultural analysis, enabling the identification of stable traditions and new tendencies in Ukrainian pianism in the twenty-first century. In light of recent developments, the article also considers the artistic trajectories of internationally recognized Ukrainian pianists active between 2015 and 2025, demonstrating how their work reinforces the visibility of Ukrainian pianism within leading European cultural platforms. Their interpretative approaches, which combine expressive lyricism with structural clarity and intellectual precision, illustrate the adaptability of the Ukrainian school in dialogue with current European performance aesthetics. The study further explores the participation of Western European pianists in masterclasses and collaborative programs involving Ukrainian pedagogues, highlighting the growing influence of Ukrainian interpretative principles beyond national borders. Particular attention is given to the expanding presence of Ukrainian piano repertoire in European concert programming, competitions, and academic research, reflecting both increasing artistic interest and sustained performer advocacy. These developments reveal a dynamic process in which Ukrainian pianism contributes to the diversification of the European musical canon while simultaneously renewing its own aesthetic priorities. Overall, the study argues that the contemporary European cultural space both provides a platform for the internationalization of Ukrainian piano art and stimulates its transformation, strengthening intercultural dialogue and expanding the presence of Ukrainian musical heritage in Europe.

Keywords: Ukrainian piano school, performance traditions, European cultural space, interpretative models, musical heritage, pianism, cultural exchange.

Problem Statement. The Ukrainian piano performance school constitutes a significant phenomenon within the national musical tradition, characterized by a distinct interpretative culture, an established pedagogical lineage, and a long-standing engagement with European artistic processes. In recent decades, the cultural conditions in which this school operates have undergone considerable changes, influenced by increased international mobility, the expansion of professional networks, participation in European competitions and festivals, and the overall intensification of cultural exchange within Europe. These developments have drawn renewed attention to the historical

foundations and contemporary evolution of Ukrainian pianism, as well as to its positioning within broader European artistic dynamics. At the same time, contemporary European piano performance continues to maintain important lines of continuity with the Ukrainian tradition. These connections, shaped by shared pedagogical influences, the circulation of performers, and the integration of Ukrainian pianists into European institutions, reveal a complex system of reciprocal interactions. Elements of Ukrainian interpretative practice have been increasingly recognized within European performance culture, while Ukrainian performers themselves actively incorporate European stylistic approaches

in their artistic development. Such mutual influence suggests that the Ukrainian piano school is an active participant in an ongoing transnational exchange of artistic ideas. In this context, examining the current state of the Ukrainian piano performance school requires a comprehensive analysis of both its internal developmental logic and its interactions with contemporary European culture. Understanding these processes is crucial for identifying the mechanisms by which the tradition adapts, transforms, and contributes to the broader European musical landscape.

Literature Review. Over the past decades, scholarly interest in the Ukrainian piano performance tradition has grown markedly, in line with broader European research on national performance schools. Foundational Ukrainian musicological studies have traced the formation of the national piano school through the activities of leading pedagogues, composers, and performers whose artistic trajectories helped to shape the stylistic foundations of Ukrainian pianism. More recent European scholarship has shifted attention towards intercultural influences, performance analysis, and artistic mobility—perspectives that are essential for understanding the current state of Ukrainian pianism in a transnational context. Within this wider field, studies by Liliya Shevchenko (2019), Zoryana Lastovetska-Solanska (2024), and Nataliia Huralnyk (2007) have significantly deepened the understanding of Ukrainian performance style, its historical continuity, and its contemporary integration into the European artistic environment, demonstrating how the Ukrainian piano school assimilates European influences while preserving recognisable national features. European scholarship also provides essential methodological frameworks for studying piano performance schools. In the English-speaking academic field, David Rowland's *The Cambridge Companion to the Piano* (1998), Kenneth Hamilton's *After the Golden Age* (2008), Colin Lowson & Robin Stowell's *The Historical Performance of Music* (2009), James Parakilas's *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano* (2001) offer comprehensive analyses of historically informed performance, interpretative practices, and the evolution of piano culture in Europe. Their works contribute to understanding shared European traditions that have shaped national schools, including Ukraine's. German academic literature, including the works of Alfred Brendel, Detlef Altenburg (2004), and Ulrich Mählert (2024), examines the structural and aesthetic foundations of German piano pedagogy and performance culture. These studies illuminate the pedagogical rigor characteristic of the German tradition and highlight intersections with Ukrainian pianistic training, particularly through historical connections with Central European conservatoires. French scholarship also plays an important role in documenting interpretative aesthetics and performance history. Anatole Leikin's (2015) and Jean-Jacques Eigeldinger's (2014) research on Chopin interpretation reveals the stylistic nuances of the international pianistic

lineage, which has influenced many European national traditions, including the Ukrainian school. Additionally, Jean-Noël von der Weid's (2010) work on modern French pianism offers a cultural and analytical perspective on contemporary performance approaches in France.

More recent international studies address globalization and artistic mobility in piano performance. Works published in journals such as *Musicae Scientiae*, *Journal of Musicological Research*, and *Piano Journal* explore interpretative trends, cultural identity in performance, and the impact of cross-border educational exchange on national pianistic traditions. Notably, the research of John Rink (1995) and Nicholas Cook (2013) advances analytical approaches to performance studies, emphasizing performer agency and interpretative decision-making concepts relevant for analyzing Ukrainian pianism within the European context. Ukrainian contributions to performance studies continue to expand the field. Scholars such as Olena Berehova (2021), N. Huralnyk (2007), and L. Shevchenko (2019) examine pedagogical continuity, regional performance centers (for example, Kyiv and Lviv schools), and the historical evolution of the Ukrainian piano school. Their work situates Ukrainian pianism within broader artistic processes and documents the role of conservatoire traditions in shaping performance culture. Taken together, these Ukrainian and European studies create a comprehensive intellectual landscape for analyzing the traditions of the Ukrainian piano performance school. They provide insights into historical development, stylistic features, pedagogical systems, and ongoing cultural exchange with Europe. At the same time, they reveal a need for focused research that examines how Ukrainian piano performance traditions function specifically within the contemporary European cultural space, where artistic mobility, intercultural dialogue, and the transformation of performance aesthetics play decisive roles.

The aim of this article is to provide a comprehensive examination of the traditions of the Ukrainian piano performance school within the contemporary European cultural space, focusing on how historical pedagogical lineages, interpretative models, and national stylistic features are preserved, reinterpreted, and integrated into European performance practices. The article also aims to identify the cultural and artistic factors that shape this interaction, including artistic mobility, institutional collaboration, and the evolution of performance aesthetics in today's transnational environment.

Results and Discussion. The analysis presented in this article sheds light on the position of the Ukrainian piano performance school within the contemporary European cultural space as a phenomenon shaped by historical continuity, evolving pedagogical values, and expanding intercultural engagement. While the tradition remains grounded in the interpretative principles established by earlier generations of Ukrainian educators and performers, its present

development is inseparable from broader European artistic processes. The findings indicate that Ukrainian pianism occupies a dynamic and increasingly visible place within European performance culture, maintaining its stylistic distinctiveness while participating in an expanding network of artistic exchange.

A central observation of this inquiry concerns the enduring significance of pedagogical succession. The transmission of artistic and methodological principles through teacher-student lineages, well-documented in Ukrainian scholarship, continues to shape the interpretive orientation of contemporary Ukrainian pianists. These pedagogical traditions, many of which were historically influenced by German, Austrian, Polish, and French conservatoire models, created an early synthesis that became characteristic of Ukrainian pianism. Although European performance practice has diversified considerably over recent decades, these historical pedagogical foundations remain evident in the Ukrainian approach to phrasing, tone production, and structural articulation.

The influence of these lineages is clearly observable in the artistic trajectories of several internationally recognized pianists active between 2015 and 2025 who embody the principles of the Ukrainian piano school while contributing to its evolution. One of the most prominent examples is Anna Fedorova, whose performances with leading European orchestras and major festival appearances, including her widely noted engagements at the Royal Concertgebouw, the Verbier Festival, and with the Ukrainian Freedom Orchestra, have been acclaimed for their distinctive fusion of emotional immediacy, structural lucidity, and refined tonal shading. Critics frequently emphasize her ability to combine expressive warmth with architectural integrity, illustrating how Ukrainian interpretative values resonate within major European concert venues.

Another representative figure is Vadym Kholodenko, whose recital cycles across European centers such as Milan, Zurich, and London exemplify a sophisticated interpretative approach marked by clarity of form, rhythmic precision, and finely sculpted voicing. His interpretations of twentieth-century repertoire, particularly Prokofiev and Bartók, are often characterized as analytical yet deeply poetic, reflecting both the intellectual rigor and lyric sensibility associated with the Ukrainian school. Kholodenko's work demonstrates how Ukrainian pianists contribute to the European performance landscape by integrating national expressive priorities with modernist aesthetics and contemporary performance practices.

Equally significant is the emergence of a younger generation of Ukrainian pianists who have achieved global recognition after 2019. Dmytro Choni, laureate of the Leeds International Piano Competition and finalist of the Van Cliburn International Piano Competition, has attracted international attention for the combination of technical impeccability, clear articulation, and finely graduated dynamic

control in his playing. His performances of both canonical repertoire and contemporary Ukrainian works reveal an interpretative palette rooted in the national emphasis on cantabile shaping and emotional depth while embracing a modern clarity of texture and structural precision. Similarly, Illia Ovcharenko, winner of the Honens International Piano Competition, has drawn critical praise for his narrative-driven phrasing and transparent architectural layering—qualities that continue the Ukrainian pedagogical tradition of expressive storytelling through sound. Recent recordings and European recital engagements by these artists foreground Ukrainian repertoire alongside standard European works, thereby inscribing the national tradition within wider transnational performance circuits.

The analysis further reveals that Ukrainian pianism retains a recognizable set of stylistic attributes, particularly its lyrical expressivity, structural clarity, and emphasis on melodic plasticity. These qualities, frequently noted in European concert criticism, emerge not as rigid characteristics but as evolving tendencies that interact with wider European aesthetic discourses. The careers of pianists such as Oleksandr Hrynyuk, whose performances in major European concert halls combine virtuosic brilliance with a highly developed sensitivity to tonal balance, illustrate the adaptability of the Ukrainian interpretative model. Likewise, Stanislav Khristenko, active in European recital venues throughout the last decade, demonstrates a characteristic synthesis of intellectual intensity and expressive lyricism—features deeply embedded in the national performance tradition and increasingly recognized as part of Europe's broader pianistic plurality.

A further dimension of contemporary development concerns the influence of Ukrainian pedagogues on Western European performers. While documented cases are often embedded within larger international frameworks, several Western European pianists have participated in masterclasses and workshops that included prominent Ukrainian representatives. For example, Italian pianist Benedetto Lupo has participated in interpretive workshops at international festivals, where Ukrainian pedagogues were among the principal instructors. Reviews of these events note the emphasis placed on tonal balance, structural precision, and expressive phrasing—qualities central to the Ukrainian school. Similarly, British pianist Martin James Bartlett has attended collaborative sessions incorporating Ukrainian teachers within wider European masterclass programmes, where the focus on cantabile shaping and narrative-centred interpretation aligned closely with Ukrainian pedagogical values. These examples demonstrate that Ukrainian interpretive principles increasingly circulate within Western European artistic training environments, contributing to a broader intercultural synthesis.

Artistic mobility exerts a particularly transformative effect on Ukrainian pianism. Increasing participation in competitions, masterclasses, international festivals,

and collaborative academic initiatives exposes Ukrainian performers to diverse interpretative models and aesthetic perspectives. Recent performance scholarship underscores the role of such mobility in shaping interpretative decision-making and stylistic formation. The integration of Ukrainian pianists into European artistic networks has led to heightened openness toward historically informed performance, text-oriented analysis, and experimental performance aesthetics. However, while these influences broaden the artistic horizon of Ukrainian performers, they do not displace established national traits; instead, they coexist with them, producing an identifiable interpretative hybridity.

Institutional collaboration between Ukrainian conservatoires and European music academies constitutes another significant factor influencing the present development of the Ukrainian piano school. Joint artistic projects, academic partnerships, research exchanges, and visiting professorships create platforms for sustained cultural interaction. European scholarship on higher music education highlights the value of such cooperation for pedagogical renewal and the diversification of artistic training. Ukrainian institutions benefit from access to evolving European methodologies, while European partners gain insight into Ukrainian artistic perspectives, repertoire, and pedagogical approaches, thereby deepening intercultural understanding within the broader musical community.

A further outcome of this research is the identification of increasing European interest in Ukrainian piano repertoire. Works by Ukrainian composers—including Mykola Lysenko, Levko Revutsky, Borys Liatoshynsky, Valentyn Silvestrov, Myroslav Skoryk, and a growing number of composers active after 2019, are receiving heightened attention in European concert programs, competitions, and scholarly publications. Performers such as Anna Fedorova, Artem Yasynskyi, and Dmytro Choni have frequently incorporated Ukrainian repertoire into their European recital tours, thereby reshaping programming priorities and fostering greater international awareness of Ukrainian musical heritage.

Taken together, these findings confirm that the Ukrainian piano performance school operates as an influential and intellectually engaged participant in contemporary European artistic life. Its development is characterized by a productive interplay between historical continuity and ongoing transformation, shaped by pedagogical heritage, artistic mobility, institutional cooperation, and expanding repertoire recognition. The Ukrainian piano tradition thus emerges as an integral contributor to the richness and plurality of European performance culture in the twenty-first century.

Conclusions. The examination undertaken in this article yields a set of substantive conclusions regarding the position, development, and contemporary significance of the Ukrainian piano performance school within the broader European cultural context. The evidence

suggests that the Ukrainian pianistic tradition constitutes an increasingly influential contributor to Europe's evolving performance landscape. Its sustained relevance arises from the productive interaction of long-established pedagogical foundations with new artistic conditions shaped by intensified cultural mobility, transnational collaboration, and the growing international visibility of Ukrainian performers and repertoire.

First, the resilience of historical continuity emerges as a central marker of the Ukrainian piano school. The long-standing pedagogical lineages preserved within the Kyiv, Kharkiv, Lviv, and Odesa traditions continue to inform contemporary interpretative practice. These lineages—rooted in the synthesis of Central European conservatoire models and uniquely Ukrainian expressive priorities—shape the ways in which modern Ukrainian performers approach phrasing, tonal cultivation, structural articulation, and the expressive logic of musical narrative. Even in an era of rapidly diversifying performance aesthetics, these inherited principles continue to function as stable reference points that define a recognizable artistic identity.

Second, the analysis demonstrates that the twenty-first century has brought an unprecedented expansion of artistic mobility for Ukrainian pianists. Participation in premier European competitions, festivals, and academic programmes has facilitated exposure to a wide spectrum of interpretative approaches and performance philosophies. Such mobility has a dual impact: it broadens the stylistic horizons of Ukrainian performers while simultaneously strengthening Europe's awareness of Ukrainian pianism as a distinct artistic lineage. The resulting interaction generates a hybrid interpretative space in which Ukrainian performers integrate new influences while preserving core expressive values.

Third, the interpretative identity of Ukrainian pianism—characterized by lyrical eloquence, clarity of structural thinking, and a heightened sensitivity to melodic contour—continues to undergo refinement as it engages with continental aesthetic currents. The careers of leading Ukrainian pianists active between 2019 and 2025 show that national stylistic markers are dynamic tendencies that evolve through critical engagement with European performance discourses. Contemporary Ukrainian performers are increasingly situating their interpretative choices within transnational analytical frameworks, incorporating historically informed approaches, text-centered performance analysis, and nuanced stylistic differentiation. This evolution signals a growing intellectualization of Ukrainian pianism, aligned with broader European trends toward reflective performance practice.

Fourth, sustained institutional collaboration between Ukrainian conservatoires and European music academies constitutes an essential factor in the present transformation of the Ukrainian piano school. Joint research initiatives, exchange programs, visiting professorships,

and collaborative concerts foster the exchange of pedagogical experiences and promote methodological renewal. These partnerships demonstrate that Ukrainian institutions are fully integrated into the European cultural and educational sphere, contributing their own interpretative perspectives and benefiting from exposure to diverse European pedagogical strategies. Such collaboration strengthens the capacity of Ukrainian pedagogy to adapt to contemporary artistic challenges while preserving its distinctive heritage.

Fifth, the increasing presence of Ukrainian piano repertoire on European stages reflects both artistic merit and purposeful advocacy. Rising interest in works by Lysenko, Revutsky, Lyatoshynsky, Silvestrov, Skoryk, and contemporary Ukrainian composers indicates that European musicians and audiences recognize the expressive and structural richness of this repertoire. As Ukrainian performers incorporate national works into their recital programmes and recordings, the European musical canon becomes more inclusive and diversified. This process contributes to both the dissemination of Ukrainian cultural heritage and the expansion of Europe's artistic vocabulary.

Finally, the combined evidence presented in this study confirms that the Ukrainian piano performance school

operates today as a dynamic, intellectually engaged, and culturally resonant component of European musical life. Its capacity to maintain continuity while embracing transformation demonstrates a high degree of artistic adaptability. The integration of Ukrainian pedagogues, performers, and repertoire into European cultural systems underscores the school's enduring relevance and its potential for future influence. Ukrainian pianism is increasingly asserting its position as a formative participant in shaping contemporary European performance culture.

Overall, these conclusions affirm that the Ukrainian piano school represents a multifaceted cultural phenomenon whose evolution exemplifies the complex interplay between national identity and transnational artistic integration. Its continued development within the European cultural framework will depend on the preservation of its pedagogical foundations, the expansion of intercultural dialogue, and the sustained promotion of Ukrainian repertoire on the international stage. Taken together, these factors ensure that the Ukrainian piano performance school will continue to be a vital contributor to the richness, diversity, and intellectual vibrancy of twenty-first-century European musical life.

References

- Berehova, O. (2021). Ukrainski fortepianni konkursy v prostori hlobalnoho mizhkulturnoho dialohu [Ukrainian Piano Competitions in the Space of Global Intercultural Dialogue]. *The Culturology Ideas*, 20, 2–12 [in Ukrainian].
- Brendel, A., & Altenburg, D. (2004). *Die Geschichte der Musik* [The History of Music]. Band 3. Die Musik der Moderne. Laaber: Fourier Verlag GmbH [in German].
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Eigeldinger, J.-J. (2014). *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamilton, K. (2008). *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Huralnyk, N. (2021). *Ukrainska fortepianna pedahohika v konteksti muzychnoi pedahohiky: istoriko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnologichni aspekty* [Ukrainian Piano Pedagogy in the Context of Music Education: Historical-Methodological and Theoretical-Technological Aspects]. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova [in Ukrainian].
- Lastovetska-Solanska, Z. (2024). Sotsiokulturni funktzii suchasnoho ukrainskoho mystetstva v proektsii na infrastrukturu muzychnoho zhyttia [Sociocultural Functions of Contemporary Ukrainian Art in Relation to the Infrastructure of Musical Life]. *Ukrainian Music*, 1(48), 89–100 [in Ukrainian].
- Lawson, C., & Stowell, R. (2009). *The Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leikin, A. (2015). *The Mystery of Chopin's Préludes*. Santa Cruz: University of California Press.
- Mahlert, U. (2024). *Stückwerk. Blicke in mein Leben* [Piecwork: Glimpses into My Life]. Berlin: Epubli [in German].
- Neuhaus, H. (1973). *The Art of Piano Playing*. London: Barrie & Jenkins.
- Parakilas, J. (2001). *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. New Haven: Yale University Press.
- Rink, J. (1995). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rowland, D. (Ed.). (2011). *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shevchenko, L. (2019). *Stylistychni kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoï kultury XX stolittia* [Stylistic Characteristics of Ukrainian Piano Culture of the 20th Century]. Odesa: Astroprynt [in Ukrainian].
- von der Weid, J.-N. (2010). *La musique du XX^e siècle* [Twentieth-Century Music]. Paris: Fayard [in French].

Література

1. Берегова О. Українські фортепіанні конкурси в просторі глобального міжкультурного діалогу. // The Culturology Ideas. 2021. № 20. С. 2–12.
2. Гуральник Н. Українська фортепіанна педагогіка в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2007, 462 с.
3. Ластовецька-Соланська З. Соціокультурні функції сучасного українського мистецтва в проекції на інфраструктуру музичного життя. // Українська музика: науковий часопис. 2024. № 1 (48). С. 89–100.
4. Шевченко Л. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
5. Brendel A., Altenburg D. Die Geschichte der Musik. Band 3. Die Musik der Moderne. Laaber: Fourier Verlag GmbH, 2004.
6. Cook N. Beyond the Score: Music as Performance. Oxford: Oxford University Press, 2013.
7. Eigeldinger J.-J. Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
8. Hamilton K. After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance. Oxford: Oxford University Press, 2008.
9. Lawson C., Stowell R. The Historical Performance of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
10. Leikin A. The Mystery of Chopin's Préludes. Santa Cruz: University of California, 2015.
11. Mahler U. Stückwerk. Blicke in mein Leben. Berlin: Epubli, 2024.
12. Neuhaus H. The Art of Piano Playing. London: Barrie & Jenkins, 1973.
13. Parakilas J. Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano. Yale University Press, 2001.
14. Rink J. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
15. Rowland D. (Ed.). The Cambridge Companion to the Piano. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
16. Von der Weid J.-N. La musique du XXe siècle. Paris: Fayard, 2010.

Шань Цюші

Традиції українського фортепіанного виконавства у сучасному європейському культурному просторі

Анотація. У статті досліджено традиції української фортепіанної виконавської школи в контексті сучасних європейських культурних процесів. Проаналізовано історичні засади, стилістичні особливості та естетичні пріоритети, що визначали розвиток української піаністичної традиції від XIX століття до сьогодення, зосереджуючи увагу на її інтеграції у європейський музичний простір. Особливу увагу приділено культурним і освітнім інституціям, які вплинули на формування національного піаністичного стилю, а також діяльності видатних українських піаністів, чия творчість сприяла визнанню українських виконавських практик на європейській сцені. У статті підкреслено тяглість педагогічних традицій, синтез національних та європейських інтерпретаційних моделей і роль культурного обміну у формуванні сучасних підходів до фортепіанного виконавства. Методологічно дослідження спирається на історичний, компаративний та культурологічний аналіз, що дозволяє виявити сталі традиції та нові тенденції в українському піанізмі XXI століття. З урахуванням останніх художніх процесів розглянуто також творчі траєкторії українських піаністів, визнаних на європейській сцені, активних останнім часом, тобто у 2015–2025 роках, що засвідчує зростання видимості українського піанізму в провідних європейських культурних середовищах. Їхні інтерпретаційні підходи, що поєднують виразну ліричність зі структурною ясністю та інтелектуальною виваженістю, демонструють здатність української школи до адаптації в діалозі з сучасними європейськими виконавськими естетиками. У дослідженні також висвітлено участь західноєвропейських піаністів у майстеркласах і колаборативних програмах за участю українських педагогів, що підкреслює зростання впливу українських інтерпретаційних принципів поза межами країни. Окрему увагу приділено розширенню присутності українського фортепіанного репертуару в європейському концертному житті, конкурсах і наукових студіях, що відображає як зростання мистецького інтересу, так і цілеспрямовану діяльність виконавців. Здійснений аналіз виявляє динамічний процес, у межах якого український піанізм робить вагомий внесок у розширення європейського музичного канону та водночас оновлює власні естетичні пріоритети. Загалом доведено, що сучасний європейський культурний простір не лише створює платформу для інтернаціоналізації українського фортепіанного мистецтва, але й стимулює його трансформацію, посилюючи міжкультурний діалог та розширюючи присутність української музичної спадщини в Європі.

Ключові слова: українська фортепіанна школа, виконавські традиції, європейський культурний простір, інтерпретаційні моделі, музична спадщина, піанізм, культурний обмін.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2025

Стаття прийнята до друку 26.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Культурологічні студії:
дискурсивна аналітика

Cultural studies:
Discursive Approaches

Ірина Зубавіна

учений секретар відділення кіномистецтва НАМ
України, головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, доктор
мистецтвознавства, професор, академік НАМ України

Iryna Zubavina

Doctor of Art Studies, Professor, Full Member
of the National Academy of Arts of Ukraine
(Academician), Chief Researcher of the Department
of Theory and History of Culture, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: zubavina@mari.kiev.ua | orcid.org/0000-0002-0816-0207

Лялька як артефакт культури та філософський концепт у кінотекстах Кіри Муратової

The Doll as a Cultural Artefact and a Philosophical Concept in the Film Texts of Kira Muratova

Анотація. Надано огляд історико-культурного контексту появи ляльки та формування її функціоналу від первісних примітивних дерев'яних або кам'яних фігурок ритуального призначення до людиноподібних іграшок, манекенів, артоб'єктів у культурі і мистецтві ХХ століття. Наведено приклади фігурування ляльки / манекену в творах авангардистів — насамперед використання цього символу еротизму та моторошної «іншості» експресіоністами та сюрреалістами у візуальних мистецтвах — фотографії та кінематографії.

Наукову увагу автора статті сфокусовано на особливостях введення лялькоподібних об'єктів та маріонеточних персонажів у наратив екранних творів Кіри Муратової — режисерки, для якої лялька є не простим символом, радше — концентрованою ідеєю, ефективним інструментом осягнення відчуження, абсурду, екзистенційної порожнечі. Систематизовано форми й контексти появи лялькоподібних об'єктів у ключових фільмах мисткині. Зокрема, розкрито символічні, наративні функції ляльки, її роль у створенні ефекту моторошності та гротеску; обґрунтовано використання маріонеткової поведінки персонажів як метафори виснаженості, позбавлення волі, втрати внутрішньої сутності, ознаки підвладності зовнішнім маніпулятивним впливам у розгубленому перебуванні в стані комунікативної кризи на межі симулятивного буття.

Застосовуючи теоретичні підходи Жака Лакана, Славоя Жижека, Жана Бодріяра, Юлії Кристевой та Жилья Делеза до аналізу муратівських фільмів, автор піддає осмисленню особливості використання Кірою Муратовою «лялькообразу» як філософсько-семіотичного феномену. Артикульовано введення ляльки в наратив як своєрідної фігури *іншості*, що проблематизує традиційні уявлення про суб'єктність, тілесність і вербальну комунікацію. Проаналізовано логіку ніби випадкового виникнення антропоморфної безсловесної фігури як акцентованої присутності в ситуаціях, що не піддаються «проговоренню» та адекватній вербалізації.

Виявлено та комплексно досліджено динаміку змін статусу ляльки в авторських інтерпретаціях Кіри Муратової: від артефакту, тобто предметно оформленого людиноподібного об'єкта, до симулякру — «клона» тілесності homo, копії, що, втративши прямий зв'язок з оригіналом, підміняє людину, радше — переозначає, викриваючи її вторинність, замінність, фейковість репрезентації.

Ключові слова: Кіра Муратова, авторське кіно, лялька, естетика мовчання, симптом, симулякр, суб'єктність, психоаналіз, постструктуралізм.

Постановка проблеми. Лялька як артефакт, матеріальний об'єкт, предметна копія homo супроводжує людство з найдавніших часів. В історико-культурному контексті — від первісних вірувань до сьогодення, від сакральних ритуальних фігурок до сучасних артоб'єктів — лялька постає одним із найбільш багатограних і символічно насичених предметів, функціональне призначення яких розширюється, постійно трансформується, відбиваючи колективні уявлення про життя та смерть, ідеали краси та потворності, людську природу та її межі. Поєднуючи в собі життєподібність та неживу матерію, антропоморфні фігури здатні викликати неоднозначні, переважно моторошні відчуття. Чим точніше лялька імітує людські риси, тим більш зловистими видаються її застигла міміка, нерухомість, осклянілі очі. Ще більше лякає, коли неживе

видає себе за живе, радше — несподівано оживає. Свідченням тому фобії, пов'язані з живими статуями, іноді — роботами, андроїдами, гіноїдами тощо.

У літературі та мистецтві лялька має традиційно широкий діапазон впроваджень / використань — від готичних оповідань до перформативних практик авангардистів, від екранної «класики» до сучасного високотехнологічного кіно.

Значущим для розширення функціоналу ляльки стало мистецтво рухомого зображення: кіно радо експлуатує антимімію живе-неживе практично від початку свого існування. Зокрема, яскраві приклади використання лялькових персонажів пов'язані з феноменом, що був описаний З. Фрейдом як «моторошне / незвичне» [Freud, 1919]. Фігури, що репрезентують / вдають людиноподібність, за браком ознак життя



Кіра Муратова, художній фотопортрет



Кіра Короткова, дитяче фото режисерки, 1936–1937 рр.

фактично належать до світу речей. При цьому, порушуючи конвенцію нерухомості, німоти, браку емоцій / почуттів, інших узвичаєних характеристик / ознак предметного контенту, ляльки здатні провокувати в спостерігача / глядача / реципієнта несвідоме відчуття дискомфорту, приваблюючи та відштовхуючи одночасно, викликаючи суміш різних почуттів: зацікавлення, захоплення, страху тощо.

Один із найбільш поширених підходів до тлумачення ляльки — *антропологічний* — передбачає прочитання людиноподібної фігури як «двійника», *homo simulacrum*, допеленгенера, копії, своєрідного «дублера» людини, тим самим проблематизуючи питання різниці між живим та неживим, суб'єктом та об'єктом. Показовою є стратегія використання фундаментальної знаковості неприродних, фантастичних персонажів, керованих зовнішньою волею фігур у фільмах європейського кінематографічного авангарду 1920-х, де гуманоїди, що іноді постають із неживої матерії, використовуються / функціонують як форма без психології. Класичні приклади: підвадний волі психопатичного доктора сомнамбула та його лялькова копія в експресіоністському



Режисерка разом із чоловіком Євгеном Голубенком

фільмі Роберта Віне «Кабінет доктора Калігарі» (1919), глиняний бовван Голем із картин Пауля Вегенера («Голем», 1915 та «Голем, як він прийшов у світ», 1920), механістичний робот — копія жінки — гіноїд Марія у стрічці Фріца Ланга «Метрополіс» (1927).

У дусі психоаналітичних інтерпретацій лялька постає потужним символом несвідомого, дитячих травм та моторошної *інішності*. Саме в такому контексті людиноподібні об'єкти, манекени часто фігурували у творах сюрреалістів. Серед найвідоміших прикладів — роботи Ганса Беллмера, чия серія спотворених жіночих манекенів «Лялька» (1930–1940) опрацьовує теми сексуальності, еротизму, тілесності та об'єктивації. Варто згадати використання манекенів та подібних до ляльок фігур в інсталяціях і деяких картинах одного з найвідоміших сюрреалістів — Сальватора Далі, в живописі якого манекеноподібні фігури символізують внутрішні стани або фрагменти сновидінь. Фотограф Ман Рей не тільки знімав манекени, створені іншими сюрреалістами (Андре Массоном, Джоаном Міро) для виставки 1938 року, а й винайшов власного, в образі якого простежується тема таємничості людської форми, що має очевидний перегук із ляльковою тематикою. Дослідники творчості сюрреалістів Чарльз Крамер і Кім Грант зазначають: «Жінки були центральною темою сюрреалістичного мистецтва. Художники-сюрреалісти часто зображували фрагментовані, деформовані та розчленовані жіночі тіла як об'єкти жорстких еротичних фантазій. Це може бути пов'язаним, принаймні частково, з прихильністю сюрреалістів до фрейдистських психоаналітичних теорій, в яких жіноче тіло є одночасно і головним об'єктом чоловічого гетеросексуального бажання, й джерелом сильної тривоги, що викликана чоловічим страхом кастрації. Таким чином, жінки являють собою найбільше джерело еротичного задоволення, одночасно викликаючи відразу й жах» [Cramer C., Grant K., 2025]. Тому ляльки, манекени сюрреалістів нагадують страхітливі мізогінічні фетіши. Водночас, піддаючи ірраціональній фрагментації та руйнації манекени як стандартизовані копії тіла, митці постають проти ідеї уніфікованої норми.

Поєднання людиноподібності з механістичністю, характерне для модерністичних напрямів у мистецтві, зазнає

радикальних змін у межах постмодерної парадигми насамперед з огляду на переосмислення підходів до ідентичності, реальності та автентичності. Якщо в експресіонізмі та сюрреалізмі напруга між механізмом і організмом метафоризувала психологічну травму, критичну для суб'єкта перспективу втрати душі, то в постмодерних інтерпретаціях на зміну відчуттям тривоги, страху, моторошності приходить відсторонена іронічність та гра.

За приклад парадоксального взаємодоповнення, взаємopоникнення модерністичного та постмодерністичного підходів — фільми послідовника сюрреалістичних традицій, чеського режисера-аніматора Яна Шванкмаєра, який у своїх творах, часто поєднуючи ігрове кіно з ляльковою анімацією, використовує ляльок, фігури та автомати, різноманітні форми буттєвості для відображення сюрреалістичних, тривожних станів та маніакальних ідей. Лялькообрази Я. Шванкмаєра, зокрема у фільмах «Дещо з Аліси» (1988), «Урок Фауста» (1994), «Конспіратори насолоди» (1996), «Поліно» (2000), «Божевілья» (2005), сприяють переосмисленню конфігурацій тілесності та життєвості в ігрових моделях буття, демонструють ірраціональність світу, сприяють поглибленню режисерських дослідів маргінальності, інакшості та *інішості*. Я. Шванкмаєр вважав, що ляльки найкращим чином символізують характер людини у маніпулятивному світі сьогодення [Hames, 2008, p. 103].

З огляду на те, як швидко втрачає свою значущість людина в умовах сучасності, де її повсякчасно намагаються перетворити на «маріонетку» різноспрямовані сили соціуму, влади, моди, технологій, фігура ляльки набуває дедалі більшої актуальності. Насамперед у кінематографі, де звернення до «тіла» ляльки отримує додаткове смислове навантаження у спробах доторкнутися до нерозв'язаних проблем нового часу, іноді поміркувати про них у підкреслено ігровому режимі. Отже, не потребує додаткових обґрунтувань перспективність вивчення специфіки використання лялькових фігур у фільмах Кіри Муратової, в авторському кіносвіті якої лялька, маріонетка, механістичний персонаж посідають не останнє місце.

Зазвичай творчість К. Муратової осмислюється через призму унікального, новаторськи еклектичного кіностилю, що поєднує елементи модерністичного та постмодерністичного підходів у злагоджену, хоча й несподівану композицію. Транслюючи модерністський пошук сенсу буття пересічної / «звичайної» людини, режисерка звертається до відверто ігрової форми, притаманної постмодерну. Найбільш опукло домінування формальних елементів проявляється в муратівських фільмах наприкінці 1980-х, коли характерними рисами авторського мовлення стають: колажування різних стилів, жанрів та естетик, сполучання фрагментів німого кіно з відвертою театралізацією. У фільмах К. Муратової реалізм документальних кадрів цілком може межувати з прийомами кінематографічного бароко. Показовим стає застосування пародії та гротеску, іронічного карнавалу маргіналів і «фріків», впровадження іронічних симуляцій різного рівня при осмисленні недоладності / безглуздості / спустошеності

Постер та кадри з фільму «Серед сірого каміння», 1983 р.



суспільного життя — насамперед пізнюбродяжської та пострадянської дійсності.

Режисерка часто вдається до запровадження прийомів на межі конвенцій екранного мистецтва. Йдеться, зокрема, про звернення до інтенсивних візуальних та звукових подразників, що підсилюють відчуття хаосу та дисбалансу. Використання нелінійного, переривчастого монтажу, багаторазових



Кадр із фільму «Зміна долі», 1987 р.

повторів слів, фраз, окремих сцен та інших прийомів, які, руйнуючи традиційну лінеарність оповіді, покликані вирвати / вивести глядача зі стану інертного / автоматичного сприйняття.

Важливу роль у поглибленні нонсенсу, гротеску та витонченого психологізму в фільмах Кіри Муратової відіграє лялька, що, виходячи за межі банального реквізиту, наділена широким функціоналом. Може виступати епізодичним персонажем (камео), знаком, символом, метафорою, з'являтися у кадрі як самостійний візуальний жест або провокація, що порушує звичний ритм екранної оповіді тощо. У фільмах режисерки постмодерного періоду творчості статус ляльки підноситься до *філософєми*, дієвого оператора хаосу та абсурду. Дедалі виразніше ляльки як фізичні об'єкти доповнюються «маріонетковими» персонажами в акторському виконанні, чим проблематизується дихотомія суб'єкт-об'єкт. Режисерка подає «лялькування» результатом об'єктивації людини, яка потрапляє під вплив маніпуляцій, тиск владної вертикалі, суспільних стереотипів та стандартів поведінки й мислення, інших обмежень у проявах індивідуальності.

Отже, дослідження динаміки змін у введенні Кірою Муратовою ляльки в екранний наратив дасть змогу краще зрозуміти процеси дегуманізації та відмінності автентики *homo soveticus*, *homo postsoveticus* та нашого сучасника. Вивчення підходів Кіри Муратової до використання антропоморфних об'єктів та лялькоподібних персонажів в екранному висловлюванні відкриє нові перспективи для осмислення світоглядних засад режисерки в кореляції з особливостями її унікального авторського стилю. У цьому і вбачаємо **актуальність** нашої статті.

Здавалось би, існує чимало розвідок творчості Кіри Муратової, але основний масив становлять кінознавчі праці, в яких аналізуються різні аспекти неповторного почерку режисерки та характерна для майстрині естетика гротеску. Окремі дослідження концентруються на висвітленні проблематики «маленької людини», інші — зосереджені на гендерному дискурсі тощо. При цьому існування та функції муратівської «ляльки-на-екрані», якщо і розглядалися, то переважно в межах прочитання її як простого символу

або декоративного елементу. Така ситуація видається дещо дивною, адже у кіносвіті Кіри Муратової звернення до ляльки та її похідних (манекенів, персонажів із лялькоподібною поведінкою) справедливо визнати одним із найбільш загадкових мотивів. Попри це, міждисциплінарні підходи до інтерпретації ляльки в авторському кінематографі Кіри Муратової на перетині кінознавчого, культурологічного та філософського дискурсів досі не запроваджувалися.

Проблема дослідження зумовлена необхідністю філософсько-кінознавчої інтерпретації одного з найбільш значущих і водночас недостатньо розвіданих мотивів в авторському кінематографі Кіри Муратової. Йдеться про введення у кінонаратив ляльки, яку режисерка розглядає не стільки як простий символ або декоративний елемент, а робить потужним інструментом організації сенсу, що дає змогу артикулювати складні світоглядні ідеї.

Стан наукової розробленості проблеми. Необхідний інструментарій проведення розвідок у цьому напрямі надає сучасна філософія культури, у пригоді стануть теорія симулякру, віртуалістика. Виходячи з різних теоретичних засад, принципівими для наших розвідок є роботи Ролана Барта, Мішеля Фуко, Славоя Жижека. Окремі аспекти вивчення ляльки як культурного феномену знаходимо в працях Сюзен Зонтаґ (у вимірі кіноестетики). Теоретичну базу для концепції екзистенційного абсурду, що візуалізується через безглузду повторюваність (слів, подій, окремих сцен), надає «Міф про Сізіфа» Альбера Камю. Важливими є підходи Юлії Кристєвої та Джудіт Батлер, які сприймали ляльку як суперсильну фігуру *іншості*. Психоаналітичний підхід Ж. Лакана інтерпретує ляльку як порожній означник, що зовні виглядає як суб'єкт, насправді не будучи таким; постструктуралістські інтерпретації Ж. Бодріяра дають змогу осмислити ляльку як симулякр, «формальну», суто зовнішню імітацію людської подоби — копію без оригіналу, що вказує на програмну «вторинність», засвідчує фальш емоцій та взаємодій; а постгуманістичне прочитання виводить тілесність за межі фізичної «актуальності», у віртуальний вимір розгалужених потенцій — рис, афектів, стосунків на перетині людського й технологічного.

Серед останніх досліджень і публікацій необхідно назвати монографії Ганни Чміль «Людина — екран: візуальна антропологія (пост)сучасності» (2020) та «Візуалізація реального в сучасному культурному просторі» (2013), де авторка розглядає філософські аспекти візуальної культури та екранності через динамічні буттєві процеси. Серед іншого, вона досліджує особливості конструювання смисломісткої реальності за допомогою візуальних образів у репрезентації життєвих світів. У статті «Тілесний ландшафт у сучасному культурному полі» (2016) дослідниця розглядає дотичну до наших розвідок проблему репрезентації тіла в контексті постмодерністських і постструктуралістських теорій із зосередженням на проблемах тілесності та ідентичності.

Аналіз творчості Кіри Муратової неодноразово був предметом уваги українських кінознавців. Лариса Брюховецька у статті «Другорядні люди як діагноз» (2025) наголошує соціокультурні контексти творення та сприйняття фільмів

Кіри Муратової, зокрема, інтерпретує фільм «Астенічний синдром» як протест проти лакувального кіно часів СРСР.

Дисертацію Єлизавети Онищенко «Поетика кіномови Кіри Муратової» (2018) присвячено вивченню засобів, принципів та шляхів організації авторського кіноsvіту режисерки.

Асмаї Чібалашвілі в праці «Роль автора в мистецтві нових медіа на прикладі композиторських пошуків» (2021) аналізує концепції авторства, відображені в літературознавчих роботах французьких структуралістів, а також моделі авторства в культурі нових медіа Л. Мановича. Дослідницею виявлено, що, з одного боку, означені ідеї ґрунтуються на парадигмі постмодернізму, а з іншого — відображають вплив цифрових технологій на мистецькі процеси, що згодом підштовхує до формування нових моделей творення та, відповідно, авторства.

Послідовно досліджує феномен авторського кіно від його витоків до тепер Галина Погребняк. У монографії «Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості» (2012) розглядається творчість автора-режисера у вимірах екранного і сценічного мистецтва, оскільки аудіовізуальні мистецтва дедалі активніше проникають у простір сцени. У праці «Авторський кінематограф в культурному просторі другої половини XX — початку XXI століття» (2020) Г. Погребняк вивчає розвиток авторського кіно, аналізуючи його культурне значення та еволюцію в контексті суспільних змін.

Дотичними до нашої теми є проблеми анімування театральної ляльки. Сутність такої віталізації, тобто акту надання «неживому» ілюзії життя, розглядає польський історик театру ляльок Халіна Вашкель у праці «Ляльковий театр в Польщі».

При цьому немає наукових розвідок, які б цілісно вивчали поставлену нами проблему у триєдності кінознавчого, культурологічного та філософського підходів. Така лакуна утворилася унаслідок недостатньої розробленості методології, яка б дала змогу цілісно проаналізувати ляльку на перетині трьох площин, з огляду на культурологічне осмислення історичного шляху ляльки як артефакту від обрядового символу до кінематографічного знаку, філософські підходи до ляльки як метафори відчуженої людини, що діє за «механічним сценарієм» екзистенційного абсурду та кінематографічні аспекти візуалізації цих ідей / концепцій у фільмах Кіри Муратової через використання лялькоподібних об'єктів, гру виконавців, освітлення, мізансценування тощо.

Представлена стаття прагне розпочати заповнення цієї наукової прогалини, перевівши дискусію про ляльку в творчості Кіри Муратової з описового рівня на рівень теоретичного осмислення.

Метою статті є комплексне дослідження функціонування ляльки в кіноsvіті Кіри Муратової, що передбачає: детальне вивчення стратегій / способів інтегрування режисеркою ляльки / маріонетки та «злялькованих» персонажів в кіноповідь; осмислення цих стратегій з урахуванням соціокультурного контексту та унікального авторського мовлення; артикуляцію логіки використання маріонеткоподібних персонажів та запровадження ефекту «лялькування» як «операторів»



Кадри з фільму «Астенічний синдром», 1989 р.

абсурду, дискомунікації, екзистенційної порожнечі в різні періоди творчості режисерки.

У розвідках виходимо з гіпотези, що лялька в фільмах К. Муратової — насамперед постмодерністичного періоду її творчості — перетворюється на інструмент, своєрідний «ключ» до деконструкції / препарування різноманітних «невідповідностей», маркер перетворення кінопростору на специфічний «театр ляльок / маріонеток» — виставу симулякрів. Одним із базових завдань дослідження вважаємо артикуляцію режисерських стратегій у поступовому зміщенні акцентів з ляльки як фізичного об'єкта, артефакту культури до «лялькових» персонажів, волевияв яких замінено механічною повторюваністю рухів, дій, фраз. Аналіз цих стратегій дасть змогу глибше зрозуміти витoki авторської філософії абсурдизму.

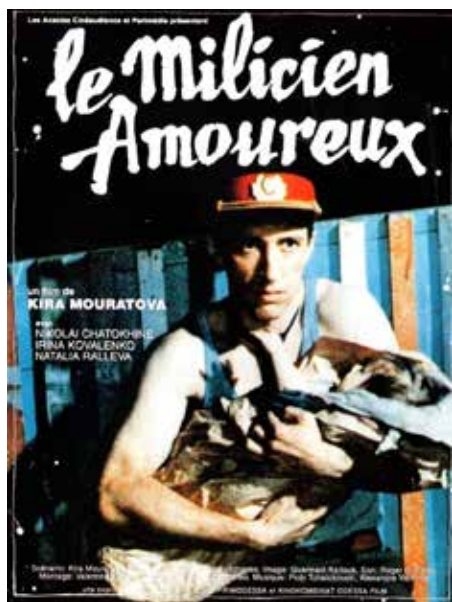
Виклад основного матеріалу. Вивчаючи творчий доробок Кіри Муратової, важко не помітити появу ляльок майже в кожній її картині. Послідовна людина гри, К. Муратова зробила ляльку своєрідним «талісманом», латентним зв'язком між окремими творами і водночас — засобом невербального вираження складних філософських ідей та авторського світобачення.

Уже в перших самостійних фільмах режисерки — «провінційних мелодрамах» «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971) — людиноподібні

фігурки використовуються для створення емоційних наголосів (чекання маска, що висить над ліжком у «Коротких зустрічах»). Одночасно унаочнюються зародки ставлення до людини в кадрі як до механізованого «тіла для вистави». Свідченням тому — багаторазові повтори пустопорожніх фраз, виразно «неорганічні» рухи, жести, інтонації вкрай невротизованих героїнь цих фільмів.

Уперше К. Муратова обрала для ляльки значущу епізодичну роль, можна сказати — «лялькове камео», в фільмі «Серед сірого каміння» (1983) — картині, що позначена оновленням авторської стилістики, тематики, експресивністю виразно метафоричного мовлення. Насправді в стрічці фігурують дві ляльки. У маленькій бідної хворобливої дівчинки Марусі є подоба іграшки, зроблена з ганчір'я. Подарована ж їй омріяна гарна велика лялька Катя стає об'єктом психоаналітичного переносу, а вслід за тим — провідником хворої дитини в небуття смерті. Отже, предмет / бездушний об'єкт активував драматургічні події. В якомусь розумінні виявився їх каталізатором, набуваючи не меншої наративної ваги, ніж персонажі.

Чимдалі введення К. Муратовою ляльки в екранний текст розширює векторність смислового навантаження, тим більше розкриваються аспекти суто людського. Послідовна зосередженість на людині властива Кірі Муратовій, яка в різні періоди творчості переосмислює своє ставлення до ідей антропоцентризму, але незмінно фокусує увагу на суб'єкті, його невротичних відхиленнях, фобіях, виявах неповторного, сутнісно індивідуального. У фільмах, починаючи з кінця 1980-х, поява в кіносвіті Кіри Муратової ляльки як штучної копії, імітації людського тіла постає знаком, що відсилає до інших знаків у інтертекстуальній грі з цитатами та алюзіями. Лялькоподібний об'єкт більше не потребує оригіналу, заміщуючи його, радше переозначаючи. У дискурсі постмодернізму лялька може бути інтерпретована як позбавлений референції симулякр, вказувати на нестачу, виступати як означник втрати суб'єкта.



Французька версія постеру українсько-французького фільму «Чутливий міліціонер», 1992 р.

Наприкінці 1980-х, на схилку радянської доби, відчуваючи занепокоєння ознаками соціальної втоми, виснаженості культури, К. Муратова знімає «Астенічний синдром» (1989). У першій частині фільму погляд камери зупиняється на зламаній ляльці з чорними провалами замість очей, що визирає з купи зав'язаних та штучних квітів на звалищі цвинтаря. Цей знецінений предмет є промовистим символом занепаду і водночас — віддзеркаленням внутрішнього стану героїні, яка поховала чоловіка і який весь світ здається мертвим екзистенційним провалом. Зрештою, виявляється, що чорно-біла оповідь є фільмом-у-фільмі — таким собі симулякром-у-симулякрі (принцип ляльки-матрьошки). Друга частина «Астенічного синдрому», зафільмована у кольорі, починається з включення світла в кінозалі, що, розсіюючи ілюзію витиснення / заміщення реальності на одному рівні, переводить нас на інший.

У спорожнілому кінозалі залишається єдиний глядач, який проспав увесь сеанс. Це персонаж, який центрує другу частину фільму, — вчитель-письменник Михайло Олексійович. Не маючи сил опиратися шаблонам соціального буття, він періодично впадає у хворобливий нарколептичний сон як провалля між свідомим буттям і забуттям, коли тіло, наявне, але позбавлене живого імпульсу, маркує шов між присутністю і свідомістю — стан, характерний для людини і соціуму кінця 1980-х. Істеричний сон персонажа як «онтологічний розрив» між буттям і небуттям, живим і неживим відсилає до міжбуття маріонеткоподібного об'єкта. З іншого боку, безконтрольні напади сну можна інтерпретувати як акт ескапізму. Така «втеча» від реальності в безсилій реакції на неможливе існування резонує з ідеєю Жюльєн Делеза. Французький філософ-постструктураліст у дослідженні «Марсель Пруст і знаки», в розділі «Знаки мистецтва і сутність» трактує сон як «чудове / чарівне звільнення, що зупиняється лише в мить прокидання, коли сплячий змушений робити вибір, слідуючи порядку часу, що розгортається наново» [Deleuze, 1964, p. 59].

Напади нарколепсії приводять учителя-письменника до божевільні — репресивного інституту «нормалізації», що симптоматично прикрашений меморіальним погруддям — людиноподібною фігурою як реплікою пам'яті, мовчазним свідченням марності колишнього визнання. Пацієнти клініки, сусіди Михайла Олексійовича по палаті, представлені у межах улюбленої муратівської естетики багаторазових повторів слів та типажів. Зав'язнувши в психопатології власних переживань, вони надокучливо повторюють свої спогади-монологи, нагадуючи тим самим зламані механізми. У вимірі гротескного буття інтелектуалу Михайлу Олексійовичу дедалі важче долати тривожне усвідомлення автоматизму буття та порожнечі людських стосунків. В останньому епізоді фільму його тіло в стані повного виснаження сповзає з лавки у вагоні метро й застигає у позі роз'яття поруч зі зрізаною рожевою трояндою на підлозі потягу, що мчить тунелем в інфернальне Нікуди.

Отже, ввівши ляльку в наратив спочатку як культурний артефакт, Кіра Муратова вслід за тим поступово розширює її функціонал — до постмодерністичного концепту, філософемі. Це дає змогу режисерці деконструювати модель

«психологічного» кіно, оприяваючи симптоми суспільної нечуйності, бездушності.

Відповідно, спостерігаємо дрейф в інтерпретації ляльки — від штучного об'єкта, понівеченої дитячої іграшки до «лялькування» людини з наступним її перетворенням на очевидний знак. У такий спосіб режисерка демонструє взаємопроникність межі живе-мертве, суб'єкт-об'єкт. Лялька при цьому стає своєрідною репрезентаційною фігурою.

Ніби бажаючи відійти від наданого в «Астенічному синдромі» песимістичного діагнозу / вироку соціуму й невтішного прогнозу, К. Муратова знімає фільм казково-міфологічної орієнтації «Чутливий міліціонер» (1992). У цій стрічці лялька виступає структурно-фабульним ключем. Зламаний пупс, що його знаходить на капустяному полі та лагодить міліціонер Толя, є прозорим символом. Такий атрибут у руках дорослого персонажа підкреслює його незрілість, інфантильність, складнощі з адаптацією до дорослого світу. Водночас лялька виявляється провокацією: запускаючи процес ініціації професійного захисника порядку, іграшковий пупс провіщує іншу знахідку — в капусті представник закону Толя знаходить маленьку дівчинку. У рамках такого майже фантастичного сюжету шляхетне бажання в дочерити дитину несподівано стає тригером подій, що викривають симулятивну «ефективність» соціальних інститутів, громадських активістів та інших «зацікавлених» осіб. Повернувшись після судової відмови в усиновленні на місце колишньої знахідки, Толя бачить там опудало — хтось приніс на поле страхітливу «ляльку» для відлякування птахів.

Незалежно від стратегії прочитання, можна впевнено стверджувати, що у фільмах Кіри Муратової лялька ніколи не використовується випадково. Вона завжди вплетена у філософські та психологічні контексти. У виснаженому світі «Астенічного синдрому» син завуча школи, підліток, який не в змозі сепаруватися від матері, звично відпочиває на дивані, займаючи місце між ляльками, що розкладені при узголів'ї як симптоми затяжної інфантильності юнака, та саксофоном — фалічним символом і водночас — інструментом, на якому любить грати його мати.

У такий спосіб лялька стає потужним засобом авторського коментаря. У фільмі «Лист до Америки» (1999) уважний глядач бачить текстильну ляльку, що виглядає з капелюшної полиці шафи хижкої орендарки квартири «зайвого інтелігента». У цій же шафі маніпуляторка ховає свого коханця: іронічний натяк на інші можливі «скелети в шафі». Варто зазначити, що частіше за hand made артефакт у фільмах Кіри Муратової різних періодів використовуються інші лялькоформи, зокрема, стереотипний пупс. Зламаною пупса знаходить уже згаданий міліціонер Толя в фільмі «Чутливий міліціонер»; у новелі «Офа» з «Трьох історій» (1997) несподівано бачимо оголеного целулоїдного пупса. З піднятими до гори руками він стоїть на столі, в архіві пологового будинку. По застиглому в штучній усмішці обличчю ляльки не зрозуміло: чи це жест радості, чи відчаю. Ясно, що сам пупс — продукт масового виробництва — забавка, атрибут дитинства і водночас лячний символ непотрібності залишених у закладі немовлят.



Фрагмент кадру з фільму «Три історії», 1997 р.

Рандомне / спонтанне введення ляльки в кадр треба визнати авторською художньою стратегією, що її режисерка часто сполучає з технікою відсторонення / учуднення, коли буденне постає дивним у відриві від життєвого контексту.

У картинах Кіри Муратової часто все виявляється не таким, як видається спочатку. Ось і трагікомедія «Другорядні люди» (2001) тільки на перший погляд є оповіддю про «маленьких», пересічних людей, другорядність яких можна інтерпретувати як вторинність і невідповідність своїм соціальним ролям. Вбивці, охоронці, лікарі, вчитель-філолог із мафіозними звичками, працівниці пошти та інші персонажі не здатні вправно виконувати свої функції. Навіть покійник, тіла якого ексцентрична дружина намагається позбутися упродовж більшої частини фільму, насправді виявляється живим. Лженебіжчик має брата-близнюка. Взаємозамінність близнюків у фільмі відсилає до ідеї дублювання, клонування, відтворюваності, що є очевидною алюзією до втрати неповторності індивіда. Мотив близнюківства, подвоєння завжди цікавив Кіру Муратову й неодноразово запроваджувався нею в наратив фільмів, у тому числі через різні форми ляльковості. Ідея такого «клонування» опосередковано співвідноситься з практикою штампування ляльок у добу масового конвеєрного виробництва — на кшталт целулоїдних пупсів, що часто фігурують у муратівських фільмах. Звернімося за теоретичною підтримкою до автора ідеї «втрати аури» предметом масового виробництва — Вальтера Беньяміна, який у статті «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» стверджував: «Техніка репродукції вивільняє репродуковане зі сфери традиції. Тиражуючи репродукцію, ця техніка заміняє її неповторний вияв масово повторюваним» [Беньямін, 2002, с. 58]. «Однак, тієї миті, — розвиває думку теоретик культури, — коли чинник справжності мистецької продукції припиняє діяти, настає зміна і всієї соціальної функції мистецтва. Замість ритуалу мистецтво починає ґрунтуватися на іншій практиці, а саме — на політиці» [Беньямін, 2002, с. 61]. Підтвердженням тому — концепція заміності індивіда як елемента системи, закодована К. Муратовою в практиці абсурдної взаємопідміни персонажів, що сполучається у режисерки з ідеєю формальної «технічної» відтворюваності. За приклад: брати-близнюки у «Другорядних



Кадри з фільму «Другорядні люди», 2001 р.

людях», два Діди Морози в стрічці «Два в одному», змінні пари акторів у «Вічному поверненні» тощо.

На відміну від об'єктного статусу ляльок та штучного лялькоподібного існування людей, у фільмах Кіри Муратової символом / втіленням справжнього інстинктивного життя часто виступають тварини. Режисерка знімала тварин у всіх своїх фільмах: собак, котів, коней, папугу, тигра, ведмедя, мавпочку. У стосунках людина-тварина К. Муратова завжди чутливо ставиться до «братів менших», часто показуючи їхні страждання, коли ці вразливі істоти стають жертвами людської жорстокості. Відштовхуючись від думки Моріса Реймса, що «річ для людини є чимось на кшталт неживого собаки [...] щось типу дзеркала, що вірно являє їй не реальний, а бажаний образ» [Rheims, 1959, p. 50], Жан Бодріяр розвиває цю ідею: «Дійсно, кімнатні тварини утворюють проміжну категорію між людьми і речами» [Baudrillard, 1968, p. 125]. Далі філософ логічно обґрунтовує судження, чому річ, а отже, і лялька, перетворюється на дзеркало: «Це бездоганне дзеркало, оскільки відбивається в ньому не реальний, а бажаний образ. Отже, собака, від якої залишилась лише вірність» [Baudrillard, 1968, p. 126]. У праці зрілого періоду «Симулякри і симуляція» Ж. Бодріяр, розглядаючи шлях, що його пройшли тварини поряд із людиною — «від божественної жертви до собачого кладовища», зазначає: «Ми вважаємо їх за ніщо, і саме на цій основі [...] ми створили з них

радикально нижчий світ, котрий навіть не заслуговує на нашу справедливість, хіба що на нашу прив'язаність і соціальне милосердя» [Бодріяр, 2004, с. 193]. «Щодо тварин, то вони не розмовляють. [...] Та саме через це ми перебуваємо з ними у близьких взаєминах. У світі, який пристав до гегемонії знаків і дискурсу, їхнє мовчання набуває дедалі більшого значення для нашої організації смислу» [Бодріяр, 2004, с. 197]. Водночас «ми стаємо об'єктом аналізу з боку їхнього мовчання» [Бодріяр, 2004, с. 198].

У контексті динамічної взаємодії *людина-лялька-тварина* в фільмах Кіри Муратової лялька може бути протиставлена тварині як символ штучного, позбавленого живої душі. Утім, і лялька, і тварина «дзеркалять» недосконалість людини, її девіації.

Глядачеві надається свобода на власний розсуд інтерпретувати гіпотетичні враження цих безсловесних свідків від абсурдності, хаотичності, маріонетковості людського світу, гротеску та самоприреченості індивідів. К. Муратова свідомо обирає стратегію відкритості (у дусі «відкритого твору» Умберто Еко) [Еко U., 1979, p. 40], що передбачає нескінчену можливість інтерпретацій такого свідкування. Глядач вільний скласти власну позицію у цьому «художньому діалозі», радше — полілозі з автором, персонажами та лялькоподібними об'єктами, що мають чимало версій «прочитання».

У психоаналітичній оптиці Жака Лакана та Славоя Жижека лялька постає як об'єкт «маленького а» — непрорахований залишок бажання, що не піддається повній репрезентації, але постійно збуджує суб'єкта [Žižek, S., 1992]. Семіотик психоаналітичної орієнтації Юлія Кристева іменує ляльку «аб'єктом», наділяючи її здатністю зберігати відлуння архаїчних стосунків. У тезаурусі Ю. Кристеві «аб'єктність» ляльки міститься на межі між суб'єктом і об'єктом поза повнотою тілесного і визначеністю соціального «Я» [Kristeva, J., 1982]. З позицій постгуманістичного підходу лялька є тим, що Жиль Делез та Фелікс Гваттарі назвали «тілом без органів» (ТБО) [Deleuze, G., & Guattari, F., 1983]. На противагу цілісному організму як метафізичній категорії, що визначає буття людини у світі, ТБО — лише проста явленість, репрезентація тілесності — тіло, з якого усунули волю, мову, життєвий функціонал.

К. Муратова активно використовує індиферентний погляд мовчазної ляльки як погляд *іншого*, стороннього, сказати б, відстороненого. Ця запакована в антропоморфну форму порожнеча стає для режисерки інструментом дотримання дистанції, особливим типом означника, що функціонує в полі між означенням і замовчуванням.

Одним з улюблених авторських прийомів є введення ляльки в кадр у неочікуваних місцях, що утворює своєрідну паузу / цезуру. Такий акт здолаття лінійної семіотики стає елементом деструкції оповіді, викликає емоційно-символічну аномалію у сприйнятті подій, і це місце візуальної зупинки у певному розумінні символізує «фігуру смерті суб'єкта за межею емоційного співчуття» [Barthes, R., 1977, p. 147].

Принципово інший підхід до введення лялькоподібних об'єктів у кадр спостерігаємо у фільмі «Настроювач» (2004):



Кадри з фільму «Другорядні люди», 2004 р.

бронзові скульптури, порцелянові статуетки, антикварні фігурки тощо присутні в композиції кадру, ніби побачені «боковим зором», на другому плані, у дзеркальних відображеннях тощо. Лялькоподібні об'єкти маркують буттєві простори персонажів. Помешкання володарки статусного рояля фірми «Циммерман», Анни Сергіївни, перенасичено предметністю. Її вітальню щедро прикрашено безсистемним скупченням антикваріату та «новоробу», що створює загальну атмосферу абсурдно перевантаженого предметністю простору. Разом із маленьким, майже іграшковим песиком Міккі лялькоподібні фігури спостерігають за театром людських пристрастей, жадібності, вишуканого крутіства. Інші інтер'єрні акценти спостерігаємо в приватному будинку приятельки респектабельної Анни Сергіївни, медика Люби. Тут стоїть білий рояль і домінують опудала диких тварин. Натомість на горищі, де мешкають ніби на тимчасовій мансарді представники «нового світу», носії пластичних моральних цінностей — настроювач роялів, приймний у спілкуванні молодий чоловік Андрій зі своєю коханкою Ліною, бачимо понівечений манекен — фігуру людського зросту, виготовлену з дешевого пап'є-маше, через розломи якої прозирають елементи металевої конструкції. Такий атрибут являє очевидний генеалогічний зв'язок із манекенами, фігурами, подібними до маріонеток, у творах сюрреалістів — скульптурами та фотографіями шарнірних ляльок Ганса Беллмера, картинами Джорджо де Кіріко, інсталяціями Сальвадора Далі, фотографіями Мана Рея тощо.

Різні лялькоподібні об'єкти не тільки маркують людино-простори в «Настроювачі», а й виступають симулятивною формою тілесності, балансуючи між психоаналітичним означником і симптомом переносу, утворюючи своєрідний «трикутник не-Карпмана» між суб'єктом, симптомом і симулякром, де симулятивне лялькове тіло відсилає до «препарованої» суб'єктності. Постає безсловесним *іншим* у взаємодії з людиною, для якої виступає симптомом переносу або ж проєкцією бажань.

У цьому фільмі ляльки та інші штучні об'єкти (манекени, порцелянові фігурки) задають фоновий візуальний мотив, що створює атмосферу штучності та іронії, символізуючи подвійність і дисонансність соціальних / буттєвих ролей / машкар персонажів. Екранне дослідження такого зв'язку між лялькооб'єктом і персонажем продовжене Кірою

Муратовою в фільмі «Два в одному» (2007). Під час вивчення кордонів між грою й реальністю, театром та життям, між індивідуальним тілом виконавця та тілесністю його сценічного втілення К. Муратова не тільки артикулює мотиви паралельних / взаємозамінних персонажів, викриває штучність, умовність будь-якої соціальної ролі (самозакоханий актор, відчайдушна трамвайниця, донька актора), а й оприявляє симптоматику суб'єктів поза симулятивним існуванням їхніх «театральних тіл». Виконавці, актори виявляються такими ж «маріонетками», як і цілком «буттєві» прототипи. У другій новелі під назвою «Жінка-життя» «механістичність» поведінки Маші, інфантильної доньки підстаркуватого альфа-самця, свідчить про перебування її під контролем та постійним тиском. Симптомом виглядає навіть хобі цієї інфантилізованої жінки: вона зосереджено шие одяг своїм лялькам, ніби в такий спосіб прикрашаючи ними свідків накопичених образ і таємниць. Її імпровізований танець ляльки транслює комплекси пригніченого «я», нівеляцію індивідуальності, є знаком нестачі, понад це — внутрішньої порожнечі, навколо якої вибудовується / формується комплекс її посттравматичного мовчання. Антиподом Маші є зухвала трамвайниця Аліска, яку Маша приводить до батька, аби уникнути протиприродних домагань старого ловеласа. Попри зовнішні ознаки часткової причетності Аліски до лялькового світу (загіпсована рука), активна трамвайниця не планує ставати «жертвою». Гіпсова пов'язка на її руці зникає, коли дівчині вдається захистити власні кордони. Натомість гіпс як елемент штучної тілесності з'являється на плечі тиранічного прем'єра / актора. Така передача зовнішніх ознак «лялькування» виглядає символічно, хоча й пов'язана з суто життєвими обставинами під час знімального процесу (про що Кіра Муратова неодноразово згадувала в своїх інтерв'ю). По-різному можна зчитати симетричне розміщення огрядних хтонічних фігур «скіфських баб» (символика яких пов'язана з землею, родючістю та світом мертвих) із двох боків ванни самозакоханого донжуана. У його вітальні бачимо ширму, прикрашену копіями класичних живописних зображень розкішних жіночих тіл — підробними «двійниками» відомих мистецьких артефактів. Як знак дзеркального подвоєння і театральний кін розділено дзеркалом, але події, що відбуваються по два боки відбиваючої поверхні, виявляються хоч і пов'язаними, та далеко не тотожними. «Криве



Кадри з фільму «Два в одному», 2007 р.

дзеркало» театральних симуляцій повсякчасно провокує «недовіру»: то сніг йде зі стелі глядацької зали, то актора в сценічному вбранні білого клоуна знаходять повішеним на гілці дерева в декораціях минулої вистави, де мертве тіло в гримі виглядає недоладною лялькою. Такі «атракції» породжують у глядача сумнів щодо «реальності» зображаного за метафоричною «завісою». Задаючи такі «правила гри», К. Муратова свідомо підкреслює / артикулює природу людської поведінки як «тіла театру» у вирі симуляцій та невротичних самопрезентацій гротескних, дивних, абсурдних персонажів.

У фільмах, що належать до пізнього періоду творчості Кіри Муратової, — «Мелодія для шарманки» (2009), «Вічне повернення. Кастинг» (2012) — присутність лялькоподібних об'єктів помітно втрачає свою «буквальність». У «Мелодії для шарманки» лялькоподібні фігури мимохіть виникають у неформальних просторах вуличного мистецтва; манекени прикрашають вітрини дорогих магазинів, контрастуючи з непотрібними речами й старими іграшками на звалищах. Такі реалії холодного передріздвяного міста, сповненого байдужих людей-клонів, з якими зустрічаються осиротілі брат і сестра. Діти — єдині, хто не скутий стереотипами (мислення, поведінки тощо), а тому вільні від штучності машкар. Тим самим вони нагадують прогресивних персонажів італійського вуличного театру дель арте. Натомість ефект ляльковості дорослого оточення підсилюється використанням специфічних типажів дорослих акторів, які нагадують гротескні маски, розширюючи обшир аномальних експонатів муратівської «Кунсткамери».

У фільмі «Вічне повернення. Кастинг» (назва якої відсилає до циклічності як концепції сприйняття світу і водночас римується / корелює з базовою ідеєю «Веселої науки» Фрідріха Ніцше) змінні пари акторів, кожен з яких є пізнаваною медійною «маскою» — своєрідною «лялькою культури», розігрують одну й ту саму сцену на кастингу майбутнього фільму, втілюючи ідею тотальної заміненості як антиномії / антиподу неповторності. Багаторазові повтори банального тексту — псевдодіалогів, що «пласко» ковзають по поверхні «вічних» тем кохання та вірності, викривають спустошеність під завченим набором слів сценарію — семантично порожньої «матриці». Натомість лялька, розміщена десь у глибині кадру, серед нагромадження інших речей — картин, меблів тощо, виглядає доволі вагомо як фізичний елемент декорацій. Ця штучна подоба homo стає свідком фатальних спроб розв'язання безсмертних питань у театрі людських драм. Для К. Муратової (насамперед пізнього періоду її творчості) характерно створювати копії без оригіналу, оприявлювати порожнечу в поведінці та стосунках людей, які діють наче заведені механізми, маріонетки під тиском обставин, чужої волі тощо. Так і актори, беручи участь у кінопробах, є лише функціями сценарію та режисерського задуму. Те, що кастинг проходять претенденти на ролі в майбутньому фільмі, режисер якого помер, є очевидною алюзією до констатації «смерті автора» у працях філософів-постмодерністів [Р. Барт, 1967; М. Фуко, 1969]. У певному розумінні цей майстерний муратівський «симулякр» став логічною фіналізацією трансформацій від об'єктності ляльки / манекену до «зляльковілої» людини-знаку в коконі пустопорожньої / беззмістовної комунікації в світі, що застиг на межі абсурду в наближенні тотального Хаосу. Є певний сенс у тому, що після «Вічного повернення» Кіра Муратова нічого не знімала. Але напрацьований матеріал дає підстави екстраполювати знахідки майстрині на дослідження ляльок доби панування цифри та ідей трансгуманізму. Це могло б стати перспективним напрямом продовження досліджень, оскільки подальші трансформації ляльки перейшли вже у віртуально-цифровий вимір. Цікаво, скажімо, порівняти ляльок в фільмах К. Муратової з творіннями представників руху трансгуманізму — різноманітними цифровими фігурами, постлюдськими істотами (posthuman), біотехнологічними гібридними фігурами, що виводять на новий рівень усвідомлення людського, осмислення проблем тілесності та ідентичності.

Висновки. У результаті комплексного дослідження художніх стратегій Кіри Муратової щодо введення в екранний наратив лялькоподібних об'єктів та персонажів у міждисциплінарному дискурсі сучасної філософії культури, структуралістських, постструктуралістських студій та кінознавчої науки, із залученням психоаналітичних підходів до екранного тексту осмислено функціонування в авторському кінопросторі режисерки «ляльки» як мультифункціонального етико-естетичного знаку, що поєднує в собі обрядову символіку артефакту культури, психологічний симптом (витиснених феноменів несвідомого) та постмодерний симулякр.

Перебуваючи на перетині кількох онтологічних і семіотичних осей: живе / неживе, суб'єкт / об'єкт, заміна / перенесення тощо, лялька в фільмах К. Муратової виступає не просто об'єктом в кадрі, а елементом авторського філософського коментаря в проблемному полі ідентичності, небанальної тілесності, *іншості*, мовчання, свідкування, порожності форми — своєрідним медіумом / посередником у пізнанні суб'єкта доби пізнього модерну та постмодерну.

Підтверджено гіпотезу, що «ляльковість» у фільмах Кіри Муратової, насамперед постмодерністичного періоду творчості, запроваджується як своєрідний «інструмент», що використовується авторкою для препарування / деструкції понять *людяності* та *справжності*. Запропонований Кірою Муратовою «диполь» людина-лялька, передбачаючи дедалі нові інтерпретації в психоаналітичному, семіотичному, постструктуралістському, постгуманістичному та інших



Кадр із фільму «Одвічне повернення», 2012 р.

актуальних дискурсах, доводить суголосність ідей режисерки бутевості сьогодення.

Література

1. Barthes R. The Death of the Author // Image, Music, Text. 1977. P. 142–148. URL: https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes_Roland_Image-Music-Text.pdf (access date: 17.08.2025).
2. Butler J. The Psychic Life of Power: Theories in Subjection. Stanford: Stanford University Press, 1997. 117 p. URL: <https://web.education.wisc.edu/halverson/wp-content/uploads/sites/33/2012/12/Judith-Butler-The-Psychic-Life-of-Power-copy.pdf> (access date: 17.08.2025).
3. Baudrillard J. Le système des objets. 1968. URL: https://monoskop.org/images/0/0e/Baudrillard_Jean_Le_syteme_des_objets_1968.pdf (access date: 17.08.2025).
4. Belton J. Digital doubles and virtual actors: A genealogy // Screen. 2019. Vol. 60, No. 1. P. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjy066> (access date: 17.11.2025).
5. Boudoir Doll Salon. 2008–2020. URL: <http://www.boudoirdollsalon.com> (access date: 17.08.2025).
6. Buchan S. Puppet animation in the digital age // Animation: An Interdisciplinary Journal. 2011. Vol. 6, No. 3. P. 289–305. DOI: <https://doi.org/10.1177/1746847711417933> (access date: 17.11.2025).
7. Choi J. The uncanny in digital performance: Puppetry, avatars, and affect // Journal of Visual Culture. 2021. Vol. 20, No. 2. P. 203–220. DOI: <https://doi.org/10.1177/14704129211021652> (access date: 17.11.2025).
8. Cramer C., Grant K. Surrealism and Women // A Beginner's Guide: Surrealism. 2025. URL: [https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_\(1840Present\)/03%3A_Dreams_and_Nightmares_Invention_and_Abstraction_\(c_1900c.1945\)/3.07%3A_Dada_and_Surrealism_\(II\)](https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_(1840Present)/03%3A_Dreams_and_Nightmares_Invention_and_Abstraction_(c_1900c.1945)/3.07%3A_Dada_and_Surrealism_(II)) (access date: 17.11.2025).
9. Deleuze G. Cinema I: The Movement-Image. Paris: Editions de Minuit; Bloomsbury, 1983/2013. 304 p.
10. Deleuze G. Proust et les signes. Paris: Presses Universitaires de France, 1964. 221 p.
11. Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia / trans. by R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 400 p. URL: <https://files.libcom.org/files/Anti-Oedipus.pdf> (access date: 17.08.2025).
12. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 228 p.
13. Foucault M. What Is an Author? // Language, Counter-Memory, Practice. Ithaca: Cornell University Press, 1977. P. 113–138. URL: https://www.dumn.edu/~cstroupe/handouts/8906/What_is_an_author_foucault%20.pdf (access date: 17.11.2025). (First published: Bulletin de la Société française de Philosophie. 1969. Vol. 63, No. 3. P. 73–104.)
14. Freud S. Das Unheimliche // Imago. 1919. Jahrg. 5, Heft 5/6. P. 297–324.
15. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection / trans. by L. S. Roudiez. European Perspectives: A Series of the Columbia University Press. New York: Columbia University Press, 1982. 219 p. URL: <https://www.thing.net/~rdm/ucsd/Zombies/Powers%20of%20Horror.pdf> (access date: 17.08.2025).
16. Lacan J. Écrits / trans. by B. Fink. W. W. Norton & Company, 2006. 878 p. URL: https://mudrac.ffzg.hr/~bmikulic/Filoz-Psy2012/JL_0393329259.pdf (access date: 17.08.2025).
17. Mori M. The uncanny valley / trans. by K. F. MacDorman & N. Kageki // IEEE Robotics & Automation Magazine. 2012. Vol. 19, No. 2. P. 98–100. DOI: <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811> (access date: 17.11.2025). (Original work published: Mori M. Bukimi no tani // Energy. 1970. Vol. 7(4). P. 33–35.)
18. The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy (Directors' Cuts) / ed. by P. Hames. London: Wallflower Press, 2008. 224 p.
19. Hanáková P. Jan Švankmajer and the uncanny valley: Puppets, objects, and surrealist cinema // Illuminace: Journal for Film Theory, History and Aesthetics. 2014. Vol. 26(3). P. 45–61.
20. Rheims M. La vie étrange des objets. Paris: Plon, 1959. 274 p. Edition in English: Rheims M. The strange life of objects: 35 centuries of art collecting & collectors. Atheneum Publishers, New York, 1961, 274 p.
21. Schulzki I. Touch and Sight in the Films of Kira Muratova: Towards the Notion of a Cinema of Gesture // Frames Cinema Journal. 2021. Issue 18. P. 296. URL: <https://www.researchgate.net/>

- publication/353078370_Touch_and_Sight_in_the_Films_of_Kira_Muratova (access date: 17.08.2025).
22. Shpolberg M. Deconstructing socialism in the early films of Kira Muratova // *Frames Cinema Journal*. 2021. Issue 18. P. 291–295.
 23. Waszkiel H. The Puppet Theatre in Poland // *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education*. 2018. Vol. 51. P. 164–179. DOI: 10.34064/kh-num1–51.09 (access date: 17.08.2025).
 24. Wells P. Re-figuring the puppet: Contemporary contexts for animated bodies // *Animation Studies*. 2018. Vol. 13, No. 2. P. 45–58.
 25. Žižek S. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1992. 188 p.
 26. Бенґямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // *Вибране* / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. 214 с.
 27. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховкун. Київ: Основи, 2004. 230 с. (Оригінальний твір опубліковано 1981.)
 28. Брюховецька Л. Другорядні люди як діагноз // *Кіно-Театр*. 2025. № 1. С. 38–40.
 29. Ювченко А. Феномен ляльки у світовому театральному просторі: естетика і технологія / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т сцен. мистецтва, Каф. режисури. Харків: ХДАК, 2021. 112 с. URL: <https://herository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/1129> (дата звернення: 17.08.2025).
 30. Зубавіна І. Концепт антропоцентризму та його втілення в фільмах Кіри Муратової // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. № 21(1). С. 9–18.
 31. Камю А. Міф про Сізіфа. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3221> (дата звернення: 17.08.2025).
 32. Канівець А. Кіра Муратова в західному кінознавстві, або проблема російськомовної української кіноспадщини // *Кіно-Театр*. 2025. № 1. С. 40–43.
 33. Корабельова В. Віртуальна реальність як простір симулякрів у поліонтологічному світі постсучасності // *Практична філософія*. 2008. № 1. С. 114–120.
 34. Ніцше Ф. *Весела наука* / пер. з нім. В. Б. Чайковського. Харків: Фоліо, 2020. 284 с. (Оригінальний твір опубліковано 1882.)
 35. Онищенко Є. Поетика кіномови Кіри Муратової: дис. ... канд. н./Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2018.
 36. Погребняк Г. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості. Київ: НАКККіМ, 2012. 128 с.
 37. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.
 38. Сосюр Ф. де. *Курс загальної лінгвістики*. Київ: Основи, 1998. 324 с.
 39. Фуко М. Що таке автор? // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка; за ред. М. Зубрицької*. Львів: Літопис, 1996. С. 442–456.
 40. Чібалашвілі А. Роль автора в мистецтві нових медіа на прикладі композиторських пошуків // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17(2). С. 54–59. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247962](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247962) (дата звернення: 17.11.2025).
 41. Чміль Г. Людина — екран: візуальна антропологія (пост)сучасності. Київ: Інститут культурології НАНУ, 2020. 256 с.
 42. Чміль Г., Корабельова Н. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі. Київ: Інститут культурології НАНУ, 2013. 256 с.
 43. Яковленко К. Дитинство й страх: впливи сюрреалізму в творчості українських митців 1990-х років // *Korydor*. 2018. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/ditinstvo-j-strah-uplyvi-syurrealizmu> (дата звернення: 17.11.2025).

References

- Barthes, R. (1977). *The Death of the Author*. In *Image, music, text* (pp. 142–148). Fontana Press. (Original work published 1967.)
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets* [The system of objects]. [in French].
- Baudrillard, J. (2004). *Symuliakry i symulatsiia* [Simulacra and Simulation] (V. Khovkun, Trans.). Osnovy (Original work published 1981.) [in Ukrainian].
- Belton, J. (2019). Digital doubles and virtual actors: A genealogy. *Screen*, 60(1), 1–20. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjy066>
- Benjamin, W. (2002). *Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. In *Vybrane* (Y. Rybachuk & N. Lozynska, Trans.). Litopys. (Original work published 1936.) [in Ukrainian].
- Boudoir Doll Salon. (2008–2020). Retrieved from <http://www.boudoirdollsalon.com>
- Briukhovetska, L. (2025). *Druhoriadni liudy yak diahnoz* [Secondary People as Diagnosis]. *Kino-Teatr*, (1), 38–40 [in Ukrainian].
- Buchan, S. (2011). Puppet animation in the digital age. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6(3), 289–305. DOI: <https://doi.org/10.1177/1746847711417933>
- Butler, J. (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford University Press.
- Camus, A. (n.d.). *Mif pro Sizifa* [The Myth of Sisyphus]. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3221> [in Ukrainian].

- Chibalashvili, A. (2021). Rol avtora v mystetstvi novykh media na prykladi kompozytorskykh poshukiv [The Role of the Author in New Media Art on the Example of Composer Explorations]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 17(2), 54–59. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247962](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247962) [in Ukrainian].
- Choi, J. (2021). The uncanny in digital performance: Puppetry, avatars, and affect. *Journal of Visual Culture*, 20(2), 203–220. DOI: <https://doi.org/10.1177/14704129211021652>
- Chmil, H. (2020). *Liudyna—ekran: vizualna antropolohiia (post)suchasnosti* [Human—Screen: Visual Anthropology of (Post)Modernity]. In-t kul'turolohii NAMU [in Ukrainian].
- Chmil, H., & Korablova, N. (2013). *Vizualizatsiia realnoho v suchasnomu kulturnomu prostori* [Visualization of the Real in the Contemporary Cultural Space]. In-t kul'turolohii NAMU [in Ukrainian].
- Cramer, C., & Grant, K. (n.d.). Surrealism and Women. In *A beginner's guide: Surrealism*. LibreTexts. Retrieved from [https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_\(1840Present\)/03%3A_Dreams_and_Nightmares_Invention_and_Abstraction_\(c._1900c.1945\)/3.07%3A_Dada_and_Surrealism_\(II\)](https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_(1840Present)/03%3A_Dreams_and_Nightmares_Invention_and_Abstraction_(c._1900c.1945)/3.07%3A_Dada_and_Surrealism_(II)).
- Deleuze, G. (1964). *Marcel Proust et les signes* [Proust and Signs]. Press University de France. [in French].
- Deleuze, G. (2013). *Cinema I: The movement-image*. Bloomsbury. (Original work published 1983.)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trans.). University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1994). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Indiana University Press. (Original work published 1979.)
- Foucault, M. (1977). What Is an Author? In *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* (D. Bouchard & S. Simon, Trans.; pp. 113–138). Cornell University Press. (Original work published 1969.)
- Foucault, M. (1996). Shcho take avtor? [What Is an Author?] In *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [Anthology of world literary and critical thoughts of the 20th century] (pp. 442–456). Litopys [in Ukrainian].
- Freud, S. (1919). Das Unheimliche. *Imago*, 5(5/6), 297–324.
- Hames, P. (Ed.). (2008). *The cinema of Jan Švankmajer: Dark alchemy (Directors' Cuts)*. Wallflower Press.
- Hanáková, P. (2014). Jan Švankmajer and the uncanny valley: Puppets, objects, and surrealist cinema. *Illuminace: Journal for Film Theory, History and Aesthetics*, 26(3), 45–61.
- Kanivets, A. (2025). Kira Muratova v zachidnomu kinozhnavstvi, abo problema rosiiskomovnoi ukrainskoi kinospadshchyny [Kira Muratova in Western Film Studies, or the Problem of Russian-Language Ukrainian Film Heritage]. *Kino-Teatr*, (1), 40–43 [in Ukrainian].
- Korablova, V. (2008). Virtualna realnist yak prostir symuliakriv u poliontolohichnomu sviti postsuchasnosti [Virtual Reality as a Space of Simulacra in the Poly-Ontological World of Postmodernity]. *Praktychna filosofiia*, (1), 114–120 [in Ukrainian].
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W.W. Norton & Company. (Original work published 1966.)
- Mori, M. (2012). The uncanny valley (K. F. MacDorman & N. Kageki, Trans.). *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19(2), 98–100. DOI: <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811> (Original work published 1970.)
- Nietzsche, F. (2020). *Vesela nauka* [The Gay Science] (V. Chaikovskyi, Trans.). Folio. (Original work published 1882.) [in Ukrainian].
- Onyshchenko, Ye. (2018). *Poetyka kinomovy Kiry Muratovoi* [The Poetics of Kira Muratova's Film Language] [Candidate's thesis, Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television] [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H. (2012). *Avtorskyi kinematohraf kriz pryzmu mystetskoi osobystosti* [Auteur Cinema Through the Lens of Artistic Personality]. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H. (2020). *Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX—pochatku XXI stolittia* [Auteur Cinema

- in the Cultural Space of the Late 20th—Early 21st Century]. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Rheims, M. (1961). *The strange life of objects: 35 centuries of art collecting & collectors*. Atheneum Publishers. (Original work published 1959.)
- Saussure, F. de. (1998). *Kurs zahalnoi linhvistyky* [Course in General Linguistics]. Osnovy [in Ukrainian].
- Schulzki, I. (2021). Touch and Sight in the Films of Kira Muratova: Towards the Notion of a Cinema of Gesture. *Frames Cinema Journal*, (18), 296.
- Shpolberg, M. (2021). Deconstructing socialism in the early films of Kira Muratova. *Frames Cinema Journal*, (18), 291–295.
- Waszkiel, H. (2018). The Puppet Theatre in Poland. *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 51(51), 164–179. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-51.09>
- Wells, P. (2018). Re-figuring the puppet: Contemporary contexts for animated bodies. *Animation Studies*, 13(2), 45–58.
- Yakovlenko, K. (2018). Dytynstvo y strakh: vplyvy syurrealizmu v tvorchosti ukrainskykh myttsiv 1990-kh rokiv [Childhood and Fear: Surrealist Influences in the Works of Ukrainian Artists of the 1990s]. *Korydor*. Retrieved from <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/dytynstvo-j-strah-uplyvi-syurrealizmu> [in Ukrainian].
- Yuvchenko, A. (2021). *Fenomen lialky u svitovomu teatralnomu prostori: estetyka i tekhnolohiia* [The Phenomenon of the Puppet in the Global Theatre Space: Aesthetics and Technology]. KhDAK. Retrieved from <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/1129> [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2025). Kontsept antropotsentryzmu ta yoho vtilennia v filmakh Kiry Muratovoi [The Concept of Anthropocentrism and Its Realization in the Films of Kira Muratova]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 21(1), 9–18 [in Ukrainian].
- Žižek, S. (1992). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. The MIT Press.

Zubavina I.

The Doll as a Cultural Artefact and a Philosophical Concept in the Film Texts of Kira Muratova

Abstract. The article offers an overview of the historical and cultural context of the emergence of the doll and the evolution of its functions—from primitive wooden or stone ritual figurines to human-like toys, mannequins, and art objects in the culture and arts of the twentieth century. It outlines key examples of the use of dolls and mannequins in the works of avant-garde artists, focusing particularly on their deployment by Expressionists and Surrealists in visual arts—photography and cinema—as symbols of eroticism and uncanny otherness.

The author's scholarly attention is directed toward the specific ways in which doll-like objects and puppet-like characters are introduced into the narrative structure of Kira Muratova's films. For Muratova, the doll is not merely a symbol but a concentrated idea, an effective instrument for conveying alienation, absurdity, and existential emptiness. The article systematizes the forms and contexts in which doll-like objects appear in the director's key films. In particular, it reveals the symbolic and narrative functions of the doll and its role in producing effects of uncanniness and grotesque; it also substantiates the use of puppet-like behavior of characters as a metaphor for exhaustion, loss of agency, erosion of inner essence, and susceptibility to external manipulative forces amid communicative crisis and quasi-simulative existence.

Drawing on the theoretical approaches of Jacques Lacan, Slavoj Žižek, Jean Baudrillard, Julia Kristeva, and Gilles Deleuze, the author analyzes Muratova's use of the "doll-image" as a philosophical and semiotic phenomenon. The introduction of the doll into the narrative is examined as a figure of otherness that problematizes conventional understandings of subjectivity, corporeality, and verbal communication. The article explores the logic of seemingly random appearances of anthropomorphic, voiceless figures as emphasized presences in situations resistant to articulation or adequate verbalization.

The study reveals and comprehensively examines the dynamics of the doll's changing status in Muratova's authorial interpretations: from an artefact—a materially shaped human-like object—to a simulacrum, a "clone" of human corporeality, a copy that, having lost its direct connection to the original, substitutes for the human or, rather, redefines it by exposing its secondariness, replaceability, and the inherent artificiality of representation.

Keywords: Kira Muratova, auteur cinema, doll, aesthetics of silence, symptom, simulacrum, subjectivity, psychoanalysis, post-structuralism.

Стаття надійшла до редакції 28.08.2025

Стаття прийнята до друку 17.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Віктор Шостакдоцент кафедри культурології та менеджменту
соціокультурної діяльності ВНУ імені Лесі Українки

e-mail: Shostak.Viktor@vnu.edu.ua |

Victor ShostakPhD in History, Associate Professor of the Department
of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University

orcid.org/0000-0002-4837-9633

Сергій Виткаловдоктор культурології, професор, професор кафедри
івент-індустрій, культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет

e-mail: sergiy_vsv@ukr.net |

Serhii VytkaiovDSc in Cultural Studies, Professor of the Department
of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne
State University of the Humanities

orcid.org/0000-0001-5345-1364

Володимир Виткаловкандидат педагогічних наук, професор, завідувач
кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет

e-mail: volodumyr_vitkaiov@ukr.net |

Volodymyr VytkaiovPhD in Education, Professor, Head of the Department
of Event Industries, Cultural Studies and Museum
Studies, Rivne State University of the Humanities

orcid.org/0000-0003-0625-8822

Напрями вдосконалення культурної політики України: державний і регіональний рівні в нових соціокультурних умовах

Directions for Improving Ukraine's Cultural Policy at the State and Regional Levels Under New Sociocultural Conditions

Анотація. Визначено ключові аспекти вдосконалення культурної політики України на основі аналізу чинної нормативно-правової бази для культури, а також реакції громадськості та експертів на її реалізацію, відображену в різних аналітичних звітах. Ці питання диференційовано на державному та регіональному рівнях. Виділено провідні напрями культурної політики, реалізація яких сприятиме підвищенню якості культурного життя в країні. На основі статистичних даних доведено хибність залишкового принципу (або залишкового фінансування) культури, особливо у воєнний час. Запропоновано низку пропозицій, що базуються на сучасних наукових дослідженнях та законодавчій базі, втілення яких дасть змогу загалом покращити ситуацію у культурній та духовній галузі суспільства.

Методологія дослідження спирається на використання низки методів, за допомогою яких отримано відповідні результати, зокрема контент-аналізу сучасних досліджень, культурологічного підходу, методу порівняльних характеристик тощо. Наукова новизна дослідження полягає у систематизації проблем та формулюванні відповідних пропозицій щодо вдосконалення культурної політики України в контексті сучасних викликів. Практичне значення результатів визначається можливістю використання зібраного та критично проаналізованого матеріалу для подальших наукових досліджень і вироблення ефективних стратегій державної культурної політики.

Ключові слова: культурна політика, залишковий принцип, законодавча та нормативно-правова база, регіональний та державний рівень, сучасні суспільні виклики.

Постановка проблеми. Розвиток сучасного суспільства неможливий без належної уваги до культурних аспектів життя громадян. В умовах зростаючої глобалізації, впливу новітніх технологій та трансформації

культурних цінностей держава має забезпечити своєчасну й адекватну реакцію у галузі культурної політики. Пріоритетами такої політики мають бути розвиток людського потенціалу, орієнтованого на формування

креативних можливостей суспільства, а також збереження й передача національних традицій у нових соціокультурних контекстах.

Упродовж усього періоду державної незалежності культурна галузь, як відомо, отримувала фінансування за залишковим принципом, що виявилось неефективним для реалізації її стратегічних завдань. Різноманітні податкові пільги, надані урядами протягом останніх десятиріч, не мали суттєвого впливу на стабілізацію діяльності закладів культури, що свідчить про необхідність перегляду механізмів державної підтримки. З огляду на це, важливо забезпечити розвиток конкурентоздатних інноваційних проєктів, спрямованих на збагачення населення культурними цінностями; економічну самодостатність у галузі культури; залучення інвестицій від держави для галузі культури, враховуючи масштабні завдання, які перед нею стоять; розвиток державних і громадських інститутів, спрямованих на підтримку інноваційної культурної діяльності, зокрема у впровадженні інновацій у галузі державного управління. Такі заходи мають здійснюватися шляхом ліквідації адміністративних бар'єрів та формування культурної політики на основі широкого громадського діалогу, у межах якого державні інституції мають виступати не стримувальним чинником, а джерелом інноваційного розвитку [6].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслена проблема має значний теоретичний та практичний вимір, оскільки дає можливість критично осмислити сучасний стан галузі культури і спробувати сформулювати відповідні рекомендації, реалізація яких може сприяти її подальшому розвитку. Серед останніх публікацій звернемо увагу на нормативно-правову та законодавчу базу [4; 7; 8–12], у змісті та критичному осмисленні якої виявлено низку системних проблем, що суттєво впливають на нинішній стан галузі. До цього кола джерел належать також аналітичні довідки, автори яких осмислюють поточний стан галузі чи пропонують шляхи її вдосконалення [3; 5; 6]. У дослідженні також ураховано результати низки загальнонаціональних опитувань, проведених останнім часом [1; 2; 13], які відображають тенденції у ціннісних орієнтаціях населення України, його здатності реагувати на наявні пропозиції у галузі державної культурної політики, а отже — активно включитися у реалізацію окреслених питань. Додатковий аналітичний інтерес становлять матеріали соціальних мереж, у яких простежується актуалізація порушених питань і формується цілісна картина сприйняття сучасного стану культурної галузі [14]. Утім, запропонована до розгляду проблематика залишається відкритою для подальших досліджень, адже динамічні суспільні зміни постійно вносять нові аспекти до її осмислення та, відповідно, пропонують інші підходи до розв'язання окреслених завдань.

Мета дослідження — осмислити напрями вдосконалення сучасної культурної політики України, виокремивши її державний та регіональний виміри.

Виклад основного матеріалу. У сучасний період із різних міркувань виникає необхідність розроблення та ухвалення стратегічного документа державної політики, що визначав би концептуальні засади культурного розвитку України в умовах військової агресії та в повоєнний період. Оновлення стратегічних документів культурної політики має важливе значення з огляду на завдання адаптації національного законодавства до норм європейського права, зважаючи на набуття Україною статусу кандидата на членство в Європейському Союзі (ЄС).

Необхідно акцентувати на удосконаленні ролі культурної та гуманітарної роботи в контексті вивчення, засвоєння та впровадження європейських цінностей, що сприятиме формуванню соціокультурної ідентичності українського суспільства. У новій стратегії культурного розвитку мають бути визначені складові, спрямовані на втілення гуманітарних та суспільних цінностей ЄС, викладених у відповідних нормативно-правових актах. Концепція стратегії культурного розвитку України має базуватися на фундаментальних цінностях Європи, серед яких свобода, справедливість, солідарність, демократія, верховенство права, захист прав людини, подолання бідності та забезпечення прав меншин.

Потрібно концептуалізувати основні пріоритети розвитку культури, зосереджуючи увагу на таких ключових аспектах, як сприяння засвоєнню громадянами сучасних культурних навичок; подолання явища «культурної бідності»; забезпечення рівного доступу до культурних цінностей незалежно від матеріального стану, національності та місця проживання; розвиток культурного розмаїття; збереження та охорона культурної спадщини; державна та суспільна підтримка різних форм творчості та інноваційної культури.

Важливою складовою оновлення культурної політики України є активізація інституційної та законодавчої діяльності. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України має ініціювати створення нової Стратегії розвитку державної культурної політики, залучаючи до цього процесу представників експертної громадськості. Необхідним є також проведення слухань у профільному комітеті Верховної Ради України, спрямованих на визначення стратегічних аспектів культурної політики, у яких мають брати участь представники наукових інститутів та неприбуткових організацій. Одним з актуальних напрямів законодавчого забезпечення культурної політики є, як відомо, запровадження субвенцій з державного бюджету для гарантованого фінансування культурних потреб населення — за аналогією з наявними моделями освітньої та медичної субвенцій. Законодавча ініціатива Міністерства культури та інформаційної політики, що передбачала зміни до проєкту Закону України «Про внесення

змін до Бюджетного кодексу України стосовно впровадження культурної субвенції для фінансування базового набору культурних послуг», заслуговувала на імplementацію, однак не була ухвалена [7]. Утім, упровадження культурної субвенції могло б забезпечити стабільне фінансування комплексу культурних послуг і, відповідно, сприяти рівномірному розвитку культури в регіонах, що стало б ефективним інструментом подолання «культурної бідності». Показовим є те, що 31 липня 2025 року було зареєстровано Проект Закону «Про внесення змін до статті 97 Бюджетного кодексу України щодо запровадження культурної субвенції для сільських громад із метою поживлення культурного життя у сільській місцевості».

3 вересня 2025 року законопроект було включено до порядку денного засідання Верховної Ради України. Ініціаторами подання виступили народні депутати М. Заремський, Р. Підласа, М. Потураєв, О. Шуляк, А. Радіна, І. Климпуш-Цинцадзе. Наразі документ повторно опрацьовується в профільних комітетах і ще не ухвалений [9].

Особлива увага має бути приділена галузі креативних індустрій, оскільки внаслідок військової агресії вона зазнала масштабних втрат та руйнувань. Наприклад, за період січень-березень 2022 року кількість платників податків у цій галузі зменшилася на 60 %, а обсяг задекларованих доходів впав на 41 %. Доходи фізичних осіб — підприємців, які оподатковуються за спрощеною системою, зменшилися на 64 %, а така ж частка ФОПів припинила свою діяльність [5]. Сучасні тенденції засвідчують нагальну необхідність ухвалення нормативно-правових актів, спрямованих на створення умов для запобігання зростанню безробіття у галузі креативних індустрій та, відповідно, відтоку талановитих фахівців за кордон. Одним із перспективних напрямів державної політики є створення анонсованого Національного офісу розвитку креативних індустрій та розроблення державної цільової програми, що забезпечить систематизацію заходів зі стимулювання цієї галузі.

Серед актуальних завдань у нормативно-правовому забезпеченні розвитку креативних індустрій можна виокремити:

- забезпечення доступу до пільгових кредитів, зокрема у рамках чинної програми «Доступні кредити 5–7–9 %»;
- розгляд можливості введення пільгових тарифів на оренду комунальної власності;
- упровадження заходів щодо спрощення митних процедур та зменшення зборів, пов'язаних з імпортом обладнання й матеріалів для виробництва товарів і надання послуг;
- розроблення регіональних програм стимулювання попиту на культурні та креативні продукти;
- розвиток освітніх програм у галузі креативних індустрій;

- державна підтримка експортного потенціалу креативних індустрій;
- створення законодавчої бази для розвитку державно-приватного партнерства в культурній галузі.

У сучасних умовах основними джерелами підтримки культури залишаються фінансування з державних і місцевих бюджетів, а також внески міжнародних партнерів. Проте очевидно, що цих фінансових ресурсів недостатньо для повноцінного відновлення галузі. Згідно з даними профільного комітету парламенту, у державному бюджеті України на 2022 рік спостерігалася зменшення номінальних видатків на культуру та мистецтво (–36,79 %), тоді як у місцевих бюджетах ці видатки, навпаки, показали певне зростання (+10,11 %). Аналогічна тенденція спостерігалася й у 2023 році: державне фінансування скоротилося (–10,82 %), тоді як місцеве дещо зросло (+2,75 %). Такий перерозподіл фінансового навантаження на користь місцевих бюджетів без належної компенсації з державного рівня, очевидно, не сприятиме поліпшенню фінансового стану закладів культури [3]. У 2024 році державне фінансування галузі культури становило майже 10,7 млрд грн, а на 2025 рік прогнозується 10,5 млрд грн. Ці кошти спрямовані передусім на підтримку Міністерства культури та стратегічних комунікацій, а також таких інституцій, як «Суспільне Мовлення» та Український інститут книги. Утім, фінансування культури може бути додатково збільшене за рахунок залучення коштів партнерів, меценатства та державно-приватного партнерства.

Пріоритетними напрямками 2025 року стали фінансова підтримка національних художніх колективів та концертних організацій — 794,7 млн грн, розвиток Українського інституту книги та книговидавничої справи — 278,6 млн грн, а також інші видатки, спрямовані на забезпечення діяльності культурних інституцій та медіапростору. Передбачається, що залучення коштів партнерів та ухвалення законопроекту про меценатство сприятимуть покращенню фінансової спроможності культурної галузі.

У сучасних умовах державно-приватне партнерство (ДПП) може стати ефективним додатковим інструментом фінансової підтримки культурної політики. На думку фахівців, в Україні найбільш доцільними формами реалізації ДПП в культурній галузі є оренда, концесія, аутсорсинг та інвестиційні угоди. Наприклад, механізм оренди може застосовуватися щодо музейних приміщень, бібліотек, концертних зал, архітектурних пам'яток тощо. Водночас важливо, щоб усі форми ДПП, що стосуються об'єктів культурної спадщини, супроводжувалися обов'язковою вимогою збереження їхньої автентичності та історико-культурної цінності.

Наразі бракує конкретних нормативних-правових актів та методичних рекомендацій, які б регулювали механізми застосування ДПП у галузі культури, зокрема щодо використання об'єктів культурної спадщини.

Невизначеність спостерігається, зокрема, у питаннях розподілу відповідальності між державою та приватними суб'єктами, координації дій відомств, які реалізують культурну політику. З огляду на це, потрібно посилити експертну підтримку наукових установ у процесі підготовки проєктів ДПП, а також чітко визначити повноваження та відповідальність суб'єктів у втіленні культурних ініціатив. Необхідно розробити і впровадити відповідні правила щодо оренди культурних об'єктів, які перебувають у державній або комунальній власності.

Окрім економічної ефективності, наявність відповідних методичних розроблень важлива для збереження об'єктів культурної спадщини та запобігання їхнього пошкодження у процесі комерційного використання. У цьому контексті законопроекти, зареєстровані у Верховній Раді України, потребують ґрунтовного експертного аналізу та широкого громадського обговорення перед ухваленням, аби мінімізувати ризики та забезпечити баланс інтересів держави, громади й бізнесу.

Наприклад, законопроект «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України (щодо збереження об'єктів культурної спадщини)» від 16 липня 2021 року № 5781 передбачає лише приватизацію об'єктів культурної спадщини як одну з можливих форм ДПП, однак не враховує інші форми співпраці, серед яких концесія чи оренда [11]. Крім того, у документі не розкривається специфіка приватизації історичних пам'яток, а запропоноване здійснення таких процедур за загальними правилами для об'єктів малої приватизації фактично нівелює особливий статус об'єктів культурної спадщини та спотворює зміст концепції ДПП у галузі культурної політики.

Щодо законопроекту «Про внесення змін до деяких законів України щодо створення умов для реалізації проєктів у сфері розвитку об'єктів культурного призначення та управління пам'ятками культурної спадщини в рамках державно-приватного партнерства» від 20 липня 2021 року № 5808, то він також не забезпечує комплексного підходу до розвитку партнерських механізмів, зосереджуючись переважно на відкритті готелів на території музеїв [10]. Згідно з висновками Головного науково-експертного управління Верховної Ради України, цей законопроект вимагає доопрацювання, оскільки запропоновані положення можуть створити ризики для збереження музейних фондів і не відповідають принципам охорони культурної спадщини.

Галузь культури до початку масштабної військової агресії РФ мала низьку привабливість для приватних інвесторів, що зумовлювалося насамперед непослідовністю нормативно-правового регулювання ДПП. Тому особливої актуальності набуває створення сприятливого середовища для залучення інвестицій від представників приватного сектору, а також оптимізація системи обмежень та заборон використання культурної

спадщини, зокрема шляхом створення привабливих стимулів для представників бізнесу.

Важливим напрямом удосконалення нормативно-правової бази є розроблення законодавства, спрямованого на регулювання меценатської діяльності, яка може стати ефективним додатковим інструментом підтримки фінансових та матеріальних аспектів культурної політики. Нині законодавче регулювання меценатства обмежується Законом України «Про благодійну діяльність та благодійні організації», який має загальний характер і не враховує особливостей цієї галузі в культурному контексті. Попередні спроби ухвалення законопроектів про меценатство не були успішними головним чином через побоювання щодо можливих корупційних ризиків, коли благодійна фінансова допомога та податкові пільги можуть використовуватися як механізми ухиляння від оподаткування. Для порівняння — у 2021 році було ухвалено закон, який конкретизує особливості меценатської діяльності в галузі спорту [8].

Отже, у процесі розроблення законодавчої бази, що регулюватиме меценатську та благодійну діяльність у сфері культури й мистецтва, важливо чітко визначити принципи, на яких ґрунтуватиметься майбутній закон про меценатство. Передусім варто врегулювати права та обов'язки як меценатів, так і отримувачів допомоги, а також окреслити компетенції органів державного управління та місцевого самоврядування в галузі меценатської діяльності.

Важливо і визначити обмеження для запобігання зловживанням — зокрема, заборонити надання меценатської допомоги органам влади, посадовим особам державного та місцевого управління, а також фінансування з державного та місцевих бюджетів. Зазначимо, що меценатська діяльність має бути поза політичними та рекламними цілями, а органи влади — не втручатися в меценатську діяльність або обмежувати вибір форми допомоги. Меценат повинен мати право на самостійне визначення отримувачів, форм та розмірів допомоги. Водночас меценат або корпорація, що здійснює корпоративну філантропію, не мають втручатися у творчу самостійність.

З огляду на це, у новому законі доцільно передбачити можливість для органів державної влади встановлювати економічні, податкові та репутаційні стимули для підтримки меценатської діяльності, такі як пільгове оподаткування, повернення коштів, пов'язаних із технічним удосконаленням та експлуатацією культурних закладів, а також пільгове кредитування культурних проєктів. Водночас ці заходи повинні бути розроблені таким чином, щоб унеможливити їхнє використання як інструментів ухиляння від оподаткування під виглядом меценатської діяльності.

Підкреслимо необхідність визначення ефективного механізму державного та громадського контролю, спрямованого на уникнення можливих зловживань

при використанні меценатських коштів. Цей механізм має забезпечувати обов'язковість публічного звітування про витрати та контроль над процесами збору та розподілу отриманих коштів. Крім того, доцільно передбачити у законі визначення конкретних механізмів і стимулів для створення спеціалізованих культурних фондів, спрямованих на залучення позабюджетних ресурсів для підтримки культурної та мистецької галузі.

Ще одним ключовим аспектом є впровадження законодавчих ініціатив, які забезпечують формування соціокультурної ідентичності. Зазначимо, що в умовах повномасштабної війни з росією спостерігається консолідація українського суспільства, посилення національної свідомості та утвердження спільних цінностей [1; 2; 13]. У цьому контексті особливої ваги набувають законодавчі ініціативи, спрямовані на підтримку і зміцнення соціокультурної ідентичності. З урахуванням зазначеного, важливо звернутися до Закону «Про основні засади державної політики у галузі утвердження української національної та громадянської ідентичності», імplementованого ВРУ у грудні 2022 року [12], який визначає правові основи державної політики у формуванні ідентичності громадян, що має стратегічне значення для сучасної гуманітарної та культурної роботи. Проте, незважаючи на актуальність, чинна редакція цього закону потребує подальшого вдосконалення для більш комплексного охоплення завдань у галузі формування соціокультурної ідентичності. Актуальними напрямками вдосконалення державної культурної політики України, на думку фахівців, є:

I. Створення та ухвалення нової редакції Закону України «Про культуру», в рамках якого пріоритетною метою є:

- розроблення юридичного механізму для формування та реалізації культурної політики на всіх етапах — від планування до оцінювання ефективності, з урахуванням сучасних вимог та наукових підходів;
- визначення особливостей впровадження культурної політики в умовах децентралізації управління, чітке визначення компетенцій місцевих, регіональних та центральних органів влади в галузі культурної політики, з урахуванням нових форм територіального устрою;
- забезпечення врахування ціннісних, мистецьких, живописних та послугових потреб у положеннях закону, що стосуються права на культурно-історичну тотожність нації;
- легалізація принципів реалізації культурної політики в нових територіальних громадах;
- введення культурної субвенції з державного бюджету для підтримки культурних закладів із метою гарантування культурних прав громадян та підтримки довгострокових культурних проєктів;
- оптимізація фінансування галузі культури від органів місцевого самоврядування, визначення

нормативів для частки бюджетів територіальних громад, спрямованих на підтримку культурної діяльності та обслуговування об'єктів культурної спадщини;

- визначення особливостей культурної політики для територій, що постраждали внаслідок бойових дій на Сході України, з метою ефективного відновлення та підтримки культурної галузі [14].

II. Створення моделі культурної політики, де центр (зокрема, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України) зберігає повноваження у справах загальнонаціонального значення, тоді як регіональні та місцеві органи влади відповідають за інші аспекти та ухвалення рішень.

III. Проведення комплексних соціологічних та статистичних досліджень щодо становища культури в Україні, функціонування культурних закладів, ставлення населення до культурних цінностей та визначення культурних потреб громадян.

IV. Створення ресурсного центру або агентства для координації інноваційних ініціатив у галузі «культурних індустрій», що може включати навчання фахівців для реалізації інноваційних культурних проєктів та проведення моніторингу з метою визначення кращих ініціатив для забезпечення подальшої підтримки. Важливим завданням центру або агентства має стати адаптація європейського досвіду у галузі культурних індустрій для українських умов та розвиток міжнародного співробітництва з аналогічними структурами в ЄС.

V. Сформувати ефективний комунікативно-культурний простір, який би забезпечував задоволення різноманітних потреб суспільства у видових, семантичних та культурно-ідеологічних аспектах.

VI. Виробити механізм паритетного використання публічних коштів організаціями всіх форм власності.

VII. Сформувати належні умови для розвитку підприємництва у галузі культури та конкурентоздатного сектору культурних та креативних індустрій [4].

Висновки. Отже, з огляду на актуальність та важливість удосконалення державної культурної політики для державотворчих процесів у контексті європеїзації України, стає очевидним, що нормативне забезпечення культури має бути інструментом для задоволення ціннісно-орієнтаційних потреб людини.

Цілком логічним є створення в Україні інструментально-інституційного комплексу «культурологізації» за стандартами ЄС, забезпечення економіко-фінансового стимулювання з боку державного управління, що стає важливим для культурного розвитку країни, а отже, потребує скерування прямих видатків на розвиток культурної галузі України. Впровадження вищезазначених рекомендацій можливе лише за умов ефективно-ї юридично-правової участі держави, активної культурно-творчої діяльності місцевих органів влади і скоординованих зусиль територіальних громад різного рівня.

Література

1. Восьме загальнонаціональне опитування: Україна в умовах війни (6 квітня 2022) / Соціологічна група «Рейтинг». 2022. URL: https://ratinggroup.ua/research/ukraine/vosmoy_obschenacionalnyy_opros_ukraina_v_usloviyah_voyny_6_aprel-ya_2022.html (дата звернення: 20.08.2025).
2. Десяте загальнонаціональне опитування: ідеологічні маркери війни (27 квітня 2022 року) / Соціологічна група «Рейтинг». 2022. URL: https://ratinggroup.ua/research/ukraine/desyatty_obschenacionalnyy_opros_ideologichesk-ye_markery_voyny_27_aprel-ya_2022.html (дата звернення: 22.08.2025).
3. Інформаційно-аналітична довідка про бюджетне фінансування предметів відання Комітету з питань гуманітарної та інформаційної політики Верховної Ради України (2022; 2023 роки) / Комітет з питань гуманітарної та інформаційної політики. URL: <https://kompkd.rada.gov.ua/uploads/documents/34461.pdf> (дата звернення: 21.08.2025).
4. Інформаційні матеріали до комітетських слухань на тему: «Національна культурна стратегія 2015–2025: вектори розвитку». URL: https://undiasd.archives.gov.ua/doc/news/2015_07_15/2015_07_15_02.pdf (дата звернення: 22.08.2025).
5. Креативні індустрії у I кварталі 2022 року: Статистичний огляд / Міністерство культури та інформаційної політики України. 2022. URL: <https://mkip.gov.ua/news/7654.html> (дата звернення: 24.08.2025).
6. Актуальні проблеми державної підтримки інновацій у культурній політиці: Аналітична записка / НІАДС. 2014. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/aktualni-problemi-derzhavnoi-pidtrimki-innovaciy-u-kulturniy> (дата звернення: 23.08.2025).
7. Про внесення змін до Бюджетного кодексу України щодо запровадження культурної субвенції для фінансування надання базового набору культурних послуг: Проект Закону України № 9297 від 12.05.2023 / Міністерство культури та інформаційної політики України. 2022. URL: <https://mkip.gov.ua/news/7692.html> (дата звернення: 21.08.2025).
8. Про внесення змін до деяких законів України щодо меценатської діяльності у сфері фізичної культури і спорту: Закон України від 02.06.2021 № 152021-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1520-20#Text> (дата звернення: 20.08.2025).
9. Проект Закону про внесення змін до статті 97 Бюджетного кодексу України щодо запровадження культурної субвенції для сільських громад із метою поживлення культурного життя у сільській місцевості. 4586-IX від 03.09.2025. URL: <https://itd.rada.gov.ua/billinfo/Bills/Card/56982> (дата звернення: 27.08.2025).
10. Проект Закону про внесення змін до деяких законів України щодо створення умов для реалізації проектів у сфері розвитку об'єктів культурного призначення та управління пам'ятками культурної спадщини в рамках державно-приватного партнерства від 20.07.2021 № 5808. URL: <https://itd.rada.gov.ua/billInfo/Bills/Card/27470> (дата звернення: 22.08.2025).
11. Проект Закону про внесення змін до деяких законодавчих актів України (щодо збереження об'єктів культурної спадщини) від 16.07.2021 № 5781. URL: <https://itd.rada.gov.ua/billInfo/Bills/Card/27250> (дата звернення: 24.08.2025).
12. Проект Закону про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності від 23.11.2021 № 6341. URL: <http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc41?pf3511=73263> (дата звернення: 27.08.2025).
13. Сьоме загальнонаціональне опитування: Україна в умовах війни (30–31 березня 2022) / Соціологічна група «Рейтинг». 2022. URL: https://ratinggroup.ua/research/ukraine/sedmoy_obschenacionalnyy_opros_ukraina_v_usloviyah_voyny_30-31_marta_2022.html (дата звернення: 25.08.2025).
14. Valevskyi O. Legislative background of state cultural policy in time of war // *Strategic Panorama*. 2023. No. 2. P. 85–95. URL: <https://doi.org/10.53679/2616-9460.2.2022.08> (дата звернення: 24.08.2025).

Reference

- Aktual'ni problemy derzhavnoi pidtrymky innovatsii u kulturnii politytsi: Analitichna zapyska.* (2014). [Current Issues of State Support for Innovation in Cultural Policy: An Analytical Note]. Retrieved from <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/aktualni-problemi-derzhavnoi-pidtrimki-innovaciy-u-kulturniy> [in Ukrainian].
- Desiate zahal'nonatsional'ne opytuvannia: ideolohichni markery viiny. (2022, April 27). [The Tenth Nationwide Survey: Ideological Markers of War]. *Sotsiolohichna hrupa "Reitynh"*. Retrieved from https://ratinggroup.ua/research/ukraine/desyatty_obschenacionalnyy_opros_ideologichesk-ye_markery_voyny_27_aprel-ya_2022.html [in Ukrainian].
- Informatsiyno-analitychna dovidka pro biudzhette finansuvannia predmetiv vidannia Komitetu z pytan humanitarnoi ta informatsiinoi polityky Verkhovnoi Rady Ukrainy.* (2022). [Information-Analytical Report on Budget Financing of Areas under the Jurisdiction of the Committee on Humanitarian and Information Policy of the Verkhovna Rada of Ukraine]. Retrieved from <https://kompkd.rada.gov.ua/uploads/documents/34461.pdf> [in Ukrainian].
- Informatsiini materialy do komitetskykh slukhan na temu: "Natsional'na kulturna stratehiia 2015–2025: vektory rozvytku"*. (2015). [Information Materials for Committee Hearings

- on “National Cultural Strategy 2015–2025: Development Vectors”]. Retrieved from https://undiasd.archives.gov.ua/doc/news/2015_07_15/2015_07_15_02.pdf [in Ukrainian].
- Kreatyvni industrii u I kvartali 2022 roku: Statystychnyi ohliad.* (2022). [Creative Industries in Q1 2022: Statistical Review]. Retrieved from <https://mkip.gov.ua/news/7654.html> [in Ukrainian].
- Pro vnesennia zmin do Byudzhethnogo kodeksu Ukrainy shchodo zaprovadzhennia kulturnoi subventsii dlia finansuvannia naddannia bazovoho naboru kulturnykh posluh: Proekt Zakonu Ukrainy № 9297 vid 12.05.2023.* (2022). [On Amendments to the Budget Code of Ukraine on the Introduction of a Cultural Subsidy to Finance the Provision of a Basic Set of Cultural Services: Draft Law No. 9297]. Retrieved from <https://mkip.gov.ua/news/7692.html> [in Ukrainian].
- Pro vnesennia zmin do deiakykh zakoniv Ukrainy shchodo metsenatskoi diialnosti u sferi fizychnoi kultury i sportu: Zakon Ukrainy vid 02.06.2021 № 152021-IX.* (2021). [On Amendments to Certain Laws of Ukraine Regarding Patronage Activities in Physical Culture and Sports: Law of Ukraine No. 152021-IX]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1520-20#Text> [in Ukrainian].
- Proekt Zakonu pro osnovni zasady derzhavnoi polityky u sferi utverdzhennia ukraïnskoi natsional'noi ta hromadianskoi identychnosti vid 23.11.2021 № 6341.* (2021). [Draft Law on the Basic Principles of State Policy in the Sphere of Affirming Ukrainian National and Civic Identity]. Retrieved from <http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc41?pf3511=73263> [in Ukrainian].
- Proekt Zakonu pro vnesennia zmin do deiakykh zakonodavchykh aktiv Ukrainy (shchodo zberezhenia ob'ektiv kulturnoi spadshchyny) vid 16.07.2021 № 5781.* (2021). [Draft Law on Amendments to Certain Legislative Acts of Ukraine (Regarding Preservation of Cultural Heritage Sites)]. Retrieved from <https://itd.rada.gov.ua/billInfo/Bills/Card/27250> [in Ukrainian].
- Proekt Zakonu pro vnesennia zmin do deiakykh zakoniv Ukrainy shchodo stvorennia umov dlia realizatsii proektiv u sferi rozvytku ob'ektiv kulturnoho pryznachennia ta upravlinnia pamiatkami kulturnoi spadshchyny v ramkakh derzhavno-pryvatnoho partnerstva vid 20.07.2021 № 5808.* (2021). [Draft Law on Amendments to Certain Laws of Ukraine on Creating Conditions for the Implementation of Projects in the Field of Development of Cultural Facilities and Management of Cultural Heritage Monuments within the Framework of Public-Private Partnership]. Retrieved from <https://itd.rada.gov.ua/billInfo/Bills/Card/27470> [in Ukrainian].
- Proekt Zakonu pro vnesennia zmin do statyi 97 Byudzhethnogo kodeksu Ukrainy shchodo zaprovadzhennia kulturnoi subventsii dlia silskykh hromad iz metoiu pozhyvlennia kulturnoho zhyttia u silskii mistsevolosti. 4586-IX vid 03.09.2025.* (2025). [Draft Law on Amendments to Article 97 of the Budget Code of Ukraine Regarding the Introduction of Cultural Subsidy for Rural Communities to Revitalize Cultural Life in Rural Areas]. Retrieved from <https://itd.rada.gov.ua/billInfo/Bills/Card/56982> [in Ukrainian].
- S'iome zahal'nonatsional'ne opytuvannia: Ukraina v umovakh viiny. (2022, March 30–31). [The Seventh Nationwide Survey: Ukraine in Conditions of War]. *Sotsiologichna hrupa “Reitynh”*. Retrieved from https://ratinggroup.ua/research/ukraine/sedmoy_obshchenacionalnyy_opros_ukraina_v_usloviyah_voyny_30-31_marta_2022.html [in Ukrainian].
- Valevskiy, O. (2023). Legislative background of state cultural policy in time of war. *Strategic Panorama*, (2), 85–95. Retrieved from <https://doi.org/10.53679/2616-9460.2.2022.08>.
- Vos'me zahal'nonatsional'ne opytuvannia: Ukraina v umovakh viiny. (2022, April 6). [The Eighth Nationwide Survey: Ukraine in Conditions of War]. *Sotsiologichna hrupa “Reitynh”*. Retrieved from https://ratinggroup.ua/research/ukraine/vosmoy_obshchenacionalnyy_opros_ukraina_v_usloviyah_voyny_6_aprel-ya_2022.html [in Ukrainian].

Shostak V., Vytkaľov S., Vytkaľov V.

Directions for Improving Ukraine's Cultural Policy at the State and Regional Levels Under New Sociocultural Conditions

Abstract. The study identifies key aspects of improving Ukraine's cultural policy, drawing on the existing regulatory and legal framework for culture as well as public and expert reactions to its implementation, reflected in various analytical reports. It differentiates these issues at the state and regional levels. The research outlines the main directions of cultural policy whose implementation

would strengthen the country's cultural life. Based on statistical data, the study emphasizes the shortcomings of the residual principle (residual financing) in cultural policy, especially during wartime. Several proposals are put forward, grounded in contemporary scholarly research and current legislation, whose implementation would improve the situation in both the cultural sector and the country's broader cultural sphere. The research methodology combines different approaches, including content analysis of current studies, cultural studies methods, comparative analysis, and others. The study's novelty lies in presenting relevant proposals that, in the authors' view, can help improve the overall situation in the field of culture. The practical significance of the results is reflected in the possibility of using the collected and critically analyzed material in future research.

Keywords: cultural policy, residual principle, legislative and regulatory framework, regional and state level, contemporary societal challenges.

Стаття надійшла до редакції 29.08.2025

Стаття прийнята до друку 25.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Павло Шопін

Pavlo Shopin

доктор філософії з германістики, молодший
науковий співробітник відділу новітніх методів
дослідження Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

PhD in German, Junior Research Fellow in the Department
of Advanced Research Methods, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: pavloshopin@gmail.com | orcid.org/0000-0002-8022-5327

Культурний вплив студентських перекладацьких конкурсів The Cultural Impact of Student Translation Competitions

Анотація. Проаналізовано культурний вплив Міжнародного студентського конкурсу «Переклад як засіб актуалізації етно-мовних картин світу», який від 2017 року щорічно проводить кафедра прикладної лінгвістики, порівняльного мовознавства та перекладу Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Захід сприяє розвитку мовної культури, підвищенню інтересу до перекладу та реалізації творчого потенціалу студентів. Описано організаційні аспекти конкурсу, критерії оцінювання робіт, а також результати його проведення у 2023–2025 роках. Культурний вплив заходу виявляється у знайомстві студентів із творчістю сучасних поетів, поширенні знань про іноземні культури, збагаченні української культури новими перекладами, формуванні активної перекладацької спільноти та розвитку творчої суб'єктності студентів-перекладачів. Дослідження підкреслює важливість перекладацької діяльності як засобу міжкультурної комунікації та розвитку творчої активності серед українського студентства.

Ключові слова: культурний вплив перекладу, англійсько-український та українсько-англійський переклад, художній переклад, навчання перекладу, практика письмового перекладу.

Постановка проблеми. На профільних кафедрах українських закладів вищої освіти регулярно проводяться студентські конкурси художнього перекладу, в яких беруть участь майбутні перекладачі з різних куточків країни, а подекуди й з-за кордону. Такі заходи покликані заохотити студентів до перекладацької діяльності та водночас вплинути на становлення молодих фахівців, що потребує наукової рефлексії. Питання студентського поетичного перекладу є актуальним, адже такі конкурси здобули популярність серед викладачів та студентів, проте їхній вплив на українську культуру та міжкультурний діалог ще недостатньо осмислено.

Схожі конкурси художнього перекладу в Україні проводяться не лише для студентів, а й для школярів. І якщо останні мають виразну прагматичну мету (профориєнтацію та залучення майбутніх вступників), то щодо студентських змагань такий практичний компонент не є очевидним — адже їхні учасники вже навчаються у вишах. Тому організатори конкурсів у закладах вищої освіти мають усвідомлювати ширший культурний вплив цих подій. Існує ризик занадто спрощеного підходу, коли захід використовують лише для заохочення власних студентів чи підтримки колег із партнерських закладів, що може спричинити

конфлікт інтересів. Щоб уникнути упередженості, важливо розуміти потенційний культурний ефект конкурсу та орієнтувати його організацію на справжній розвиток перекладацької культури. Інший проблемний аспект — формалізація участі, коли сам захід розглядається лише як рядок у резюме чи пункт для атестації. Для формування правильної мотивації потрібне усвідомлення художньої значущості перекладацької діяльності. Тож дослідження культурного впливу студентських конкурсів перекладу є актуальним і необхідним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вплив перекладу на українську культуру перебуває у центрі уваги багатьох перекладознавчих досліджень. Проте внесок студентських робіт, зокрема тих, що виконуються для участі в університетських конкурсах, раніше спеціально не розглядався. На загальному тлі варто відзначити ґрунтовне дослідження Андрія Даниленка «Від Біблії до Шекспіра: Пантелеймон Куліш і формування української літературної мови» (2023), де проаналізовано, як перекладацька діяльність Пантелеймона Куліша вплинула на становлення української літературної мови [1]. Ця праця, вперше опублікована англійською 2016 року [4], у перекладі стала помітною подією: автор у передмові визнає, що українськомовна

версія є не менш авторитетною та інформативною, ніж оригінал. Також значущою є монографія Максима Стріхи «Український художній переклад: між літературою і націєтворенням» (2006) — одне з перших системних досліджень ролі художнього перекладу у творенні модерної української культури та національної ідентичності [2]. Важливість цієї праці підтверджує її перевидання 2020 року під назвою «Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням» [3] і жваві дискусії довкола культурного впливу перекладу, що тривають донині. Наше ж дослідження зосереджується на окремому аспекті цієї проблематики — культурному впливі студентських поетичних перекладів (з англійської мови українською та навпаки), виконаних для участі в конкретному конкурсі.

Мета дослідження — проаналізувати культурний вплив перекладів поетичних творів, які студенти підготували для участі у Міжнародному студентському конкурсі «Переклад як засіб актуалізації етномовних картин світу». 2017 року цей захід започаткувала кафедра прикладної лінгвістики, порівняльного мовознавства та перекладу факультету іноземної філології Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, яку очолювала Наталія Леміш. Відтоді конкурс проводиться щорічно в межах лінгвокультурного проєкту «Міжкультурна комунікація і перекладознавство: точки дотику та перспективи розвитку». У березні 2024 року відбувся восьмий конкурс, а в березні 2025-го — дев'ятий, що свідчить про становлення академічної традиції. **Матеріалом** для нашого аналізу стали результати заходів 2023–2025 років, зокрема англомовні поетичні тексти та їхні українські переклади, які виконали студенти.

Організаційні аспекти. Конкурс традиційно оголошується восени (вересень — листопад), приймання робіт триває до початку або середини березня, а наприкінці березня оприлюднюються результати. Журі складається з викладачів кафедри-організаторки, а також студентів-магістрантів, що забезпечує різнобічний підхід до оцінювання. Переможців визначають більшістю голосів членів журі. Захід має статус міжнародного: до змагання запрошують студентів і українських закладів вищої освіти, і закордонних. Кожен учасник може подавати роботи одночасно до кількох номінацій. Згідно з положенням про конкурс, мета останнього — розвиток і поширення мовної культури, підвищення інтересу майбутніх фахівців до перекладацької діяльності, розкриття та стимулювання творчого потенціалу особистості.

Номінації конкурсу. Змагання відбувається у чотирьох номінаціях. Перша, «Переклад англійського поетичного твору українською мовою», пропонує сучасний англомовний вірш: у 2023-му це був «Роем» («Поетія») американської поетки та лавреатки Нобелівської премії Луїзи Глік (Louise Glück), у 2024-му — «Dawn Revisited» («Знову, на світанку») американської поетки Рити Дав (Rita Dove), відзначеної золотою медаллю

від Американської академії мистецтв і літератури, а 2025 року — «Love» («Кохання») британського репера і spoken-word виконавця Кея Темпеста (Кеа Tempest). Друга номінація, «Переклад українського поетичного твору англійською мовою», відкриває англомовній аудиторії сучасну українську поезію: у 2023-му — «Ті, що люблять» Богдани Матіяш, у 2024-му — «Ars poetica» Святослава Гординського, а 2025 року — «Відгомін» Катерини Балашової. Третя, «Переклад тексту української пісні англійською мовою», залучає студентів до роботи з пісненими текстами: у 2023-му це був твір «Вставай-мо» (композитор В'ячеслав Рубель, автор тексту Андрій Подиряк), у 2024-му — «Не втратимо зв'язок!» реп-виконавиці Alyona Alyona, а 2025 року — «Під весняним дощем» від гурту «Крихітка». Четверта номінація, «Переклад тексту англомовної пісні українською мовою», ставить завдання осмислити й відтворити українською знакові англомовні композиції: у 2023-му «Your Power» у виконанні американської співачки Біллі Айліш (Billie Eilish), у 2024-му «Wuthering Heights» британської артистки Кейт Буш (Kate Bush), а 2025 року — «I'm Coming Out» міжнародного гурту «Gogol Bordello» на чолі з українським фронтменом Євгеном Гудзем. Такий стабільний, двосторонній формат — від англомовної поезії та пісні до української й навпаки — розширює міжнаціональний діалог, дає змогу студентам вправлятися у різних жанрах і править за місток між культурами, знайомлячи українських читачів із визначними англомовними творами та водночас пропонуючи світові українську поезію й пісенну творчість.

Критерії оцінювання. Критерії оцінювання охоплюють широкий спектр параметрів. Естетична еквівалентність перекладу до оригіналу вимагає зіставного емоційно-естетичного відгуку. Точність та близькість до першотвору означає збереження змісту, образності й деталей. Відчуття мови передбачає майстерне знання мов обох культур і доречність мовних засобів. Адекватність лексико-граматичних засобів гарантує граматичну й стилістичну коректність відповідно до норм цільової мови (тієї, якою здійснюється переклад). Відтворення культурно маркованої специфіки передбачає передавання реалій, власних назв і культурних алюзій у зрозумілий для іншомовного читача спосіб. Виклад змісту оцінюється з огляду на повноту й глибину розкриття теми. Стилїстика тексту потребує збереження авторського стилю, тональності та риторичних особливостей. Поетична форма (для віршів і пісень) залежить від правильного відтворення римування, ритму, метру оригіналу. Нарешті, оригінальність творчих рішень заохочує новаторський підхід, що не суперечить духові першотвору, — тож журі оцінює водночас відповідність мовним конвенціям та творчий підхід, два невіддільні складники перекладацької майстерності.

Результати конкурсів 2023–2025 років. За час існування заходу суттєво зросла кількість учасників та розширилася репрезентація вишів, включно з іноземними.

2023 року у VII конкурсі взяв участь 51 студент (47 з України, 3 із Великої Британії та 1 із Литви), які разом подали 61 заявку (адже, нагадаємо, можна змагатися одночасно у декількох номінаціях). Учасники представляли 15 закладів вищої освіти України, а також Університетський коледж Лондона (Велика Британія) і Каунаський технологічний університет (Литва). 2024 року під час VIII конкурсу кількість учасників уже становила 106 (усі з України), а поданих перекладів — 142. Було представлено 27 університетів із 16 областей України (19 міст). Це свідчило про широкую популярність змагання серед українського студентства. 2025 року заявки подали 179 студентів (174 з України та 5 із вишів Великої Британії, Литви та Австрії). Загальна кількість конкурсних робіт сягнула 229. Студенти представляли 41 місто (у 5 різних країнах) і 43 університети, з них 40 українських і 3 закордонних (Університетський коледж Лондона, Каунаський технологічний університет, Грацький університет імені Карла і Франца). Така динаміка свідчить про зростання інтересу до заходу та його міжнародне визнання. Додамо, що через російсько-українську війну чимало українських студентів живуть за межами країни, навчаючись у вітчизняних вишах, а деякі, навпаки, здобувають освіту за кордоном, перебуваючи в Україні, тому місце проживання та навчання можуть відрізнитися.

Медіапідтримка і розголос. Важливим показником суспільно-культурного значення заходу є висвітлення його результатів у медіа. Зокрема, партнером конкурсу з інформаційної підтримки виступає часопис «Критика» — на його сайті публікуються оголошення про змагання, списки переможців і найкращі студентські переклади. Міжнародний культурний портал «Експеримент» також регулярно оприлюднює результати конкурсу та тексти, що отримали нагороди. У 2025 році портал опублікував переклади переможців IX конкурсу, що дозволило ширшій аудиторії ознайомитися з творчим доробком студентів. Зокрема, були опубліковані: переклад вірша «Love» британського поета Кея Темпеста (перекладачка — Анастасія Веремієнко, Сумський державний університет, I місце у номінації «Переклад англійського поетичного твору українською мовою»); переклад пісні «Під весняним дощем» гурту «Крихітка» (перекладачка — Олександра Павлів, Сумський державний університет, I місце у номінації «Переклад тексту української пісні англійською мовою»); переклад пісні «I'm Coming Out» гурту «Gogol Bordello» (перекладачка — Єлизавета Семенова, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, I місце у номінації «Переклад англійської пісні українською мовою»). Часопис «Критика» у 2025 році відзначив перемогу студентки з-за кордону, опублікувавши переклад вірша Катерини Балашової, що його виконала британська студентка Еліс Лі (Університетський коледж Лондона, I місце у номінації «Переклад українського поетичного твору англійською мовою»), а також переклад вірша Кея Темпеста, який зробила студентка Донецького національного університету імені Василя Стуса Дарія

Кривонос (II місце у номінації «Переклад англійського поетичного твору українською мовою»). Активну кампанію з висвітлення події провели й місцеві медіа та університетські ресурси. Інформаційні агентства поширювали новини про успіхи студентів у конкурсі (наприклад, вінницьке агентство «ВІТА» повідомило про друге місце Дарії Кривонос, а черкаське медіа «Нова доба» та портал «Про все» розповіли про призерок із Черкаського національного університету тощо). Офіційні сайти й соціальні мережі численних університетів (Сумський державний університет, Державний університет «Житомирська політехніка», Донецький національний технічний університет, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Тернопільський педагогічний університет імені Володимира Гнатюка та багато інших) публікували привітання переможцям, цим самим популяризуючи захід в академічній спільноті. Така широка медіапідтримка посприяла тому, що результати конкурсу стали надбанням не лише вузького кола філологів, а й культурної громадськості з різних регіонів України та світу.

Культурний вплив конкурсу. Проаналізувавши матеріали заходу та відгуки учасників, можна окреслити кілька ключових напрямів, у яких виявляється культурний вплив студентського конкурсу перекладу.

1. Знайомство з творчістю сучасних поетів. Змагання відкриває студентам і читачам нові імена та тексти. Через переклад англійських поезій учасники пізнають творчість видатних іноземних авторів, яких раніше могли не знати. Наприклад, у рамках конкурсу 2024 року студенти перекладали вірш «Dawn Revisited» Рити Дав — видатної американської поетки. Завдяки цьому українські читачі (через опубліковані конкурсні роботи) познайомилися з поезією Рити Дав, яка до того майже не була представлена в українських перекладах. Тож захід популяризує сучасну англійську поезію в Україні та англійську поетичну культуру. Молоді перекладачі, готуючи свій варіант тексту, глибоко занурюються в поетичний світ автора, а кінцевий результат — переклад — стає доступним широкому загалу. Це збагачує український літературний ландшафт новими перекладними творами. Для ілюстрації наведемо оригінальний вірш Рити Дав і його переклад, який виконала студентка — переможниця конкурсу Інна Омельченко.

Dawn Revisited

*Imagine you wake up
with a second chance: The blue jay
hawks his pretty wares
and the oak still stands, spreading
glorious shade. If you don't look back,
the future never happens.
How good to rise in sunlight,
in the prodigal smell of biscuits —
eggs and sausage on the grill.
The whole sky is yours
to write on, blown open
to a blank page. Come on,*

*shake a leg! You'll never know
who's down there, frying those eggs,
if you don't get up and see.*

Знову, на світанку

*Уяви, ти прокидаєшся
із другим шансом: блакитна сойка
крамарює статком красним,
і дуб стоїть, розкидаючи
тінь рясну. Як не оглядатимешся,
завтра може і не статись.
Як же добре прокидатись
на сонці ясним, в духмянні пахоц
яєчні та ковбаски на плиті.
Увесь небесний простір твій,
аби писати, розкриватись
на чистім аркуші. Гайда,
сміливіш! Ти ніколи не дізнаєшся,
хто там смажить яйця ті,
якщо не наважишся хоч підійти.*

Перекладачка відтворила світлий, оптимістичний настрій оригіналу, зберігши основні образи (блакитна сойка, дуб, безмежне небо тощо) і водночас адаптувавши деякі реалії для українського читача. Зокрема, варто відзначити нюанс зі словом «biscuits»: в американському варіанті це пухкі несолодкі булочки, традиційні для сніданку, тоді як для британців це печиво. Студентка, аби передати «prodigal smell of biscuits—eggs and sausage on the grill», зробила смисловий акцент на духмяному ароматі яєчні з ковбаскою, що загалом створює відчуття ситного ранкового сніданку. Багато інших перекладів невдало відтворили слово «biscuits» саме як «печиво», не врахувавши культурної специфіки оригіналу (американська англійська тут відрізняється від британської). Варіант Інни Омельченко не знайшов відповідника для цього слова, але дуже вдало передав загальне значення ситуації. Таким чином, завдяки перекладу українські читачі відкривають для себе творчість Рити Дав та дізнаються дещо про культуру американського побуту, а студенти мають можливість віднути відмінності між різними варіантами англійської мови.

2. Поширення знань про іноземні культури. Переклад художніх текстів передбачає врахування реалій інших країн, історичного та соціокультурного контексту творів. Завдяки цьому студенти розширюють читацькі горизонти та збагачують свою ерудицію. Наприклад, перекладаючи українською пісню «Wuthering Heights» Кейт Буш, учасники конкурсу мали взяти до уваги алюзію на англійську літературну класику (роман Емілі Бронте «Буремний перевал») та особливості британського фольклорного стилю співачки. З іншого боку, ті, хто перекладав англійською українські пісні (наприклад, гіп-гоп композицію Alyona Alyona «Не втратимо зв'язок!»), мусили донести до іншомовного читача українські реалії воєнного часу і сучасного сленгу. Усе це сприяє взаємному просвітництву: українська молодь глибше пізнає світову культуру, а результати її роботи знайомлять англомовну аудиторію

зі специфікою української образної традиції. Конкурси переклади, опубліковані онлайн, прокладають двосторонні мости між культурами.

3. Збагачення української культури новими перекладами. Результатом заходу є також поява десятків нових перекладних текстів, що підсилюють онлайн-присутність україномовної літератури. Деякі з обраних для конкурсу творів раніше не перекладалися українською; тож студенти зі своїми роботами стають першопрохідцями. Переклади-переможці, які пройшли відбір журі, публікують у медіа та збірниках, де вони знаходять свого читача. Українська культура розвивається і збагачується через діалог зі світовою — згадаймо хоча б внесок перекладів Куліша чи Франка у формування літературної мови [1; 2]. Сучасні студентські роботи продовжують цю традицію на своєму рівні, актуалізуючи українську мову новими образами та поняттями. Наприклад, перекладені на конкурс вірші Луїзи Глік, Рити Дав і Кея Темпеста дають можливість українським читачам осмислювати ці твори рідною мовою. Звісно, далеко не всі студентські тексти досконалі, але найкращі з них цілком можуть стати матеріалом для майбутніх літературних публікацій чи антологій. Конкурс виконує роль своєрідної лабораторії перекладу, де випробовуються нові художні рішення, що потенційно збагачують цільову культуру.

4. Формування перекладацької спільноти. Студентські перекладацькі змагання мають також соціокультурний ефект — вони об'єднують молодь, захоплену перекладом, у спільноту. Представники різних університетів знайомляться, обговорюють творчі завдання, порівнюють підходи до роботи. Через оголошення результатів у публічному просторі (онлайн-платформи, соціальні мережі) формується мережа комунікації між перекладачами-початківцями, викладачами та фахівцями з перекладу. Учасники конкурсів часто продовжують спілкування після завершення заходу, діляться своїми текстами поза конкурсом. Деякі студенти навіть стають членами журі у наступні роки, що забезпечує спадкоємність досвіду. Крім того, офіційні сторінки кафедр та університетів, висвітлюючи захід, створюють інформаційний простір, де перекладацькі здобутки молоді стають видимими. Виникає активне перекладацьке середовище, яке виходить за межі одного закладу, — всеукраїнська, а почасти і міжнародна мережа молодих фахівців, пов'язаних спільним досвідом. Це середовище, якщо його цілеспрямовано підтримувати, може стати осередком для подальших культурних ініціатив, спільних проєктів, обміну досвідом. Отже, конкурс сприяє консолідації перекладацької громади нового покоління.

5. Розвиток творчої суб'єктності студентів. Участь у змаганні має важливий освітньо-культурний компонент: вона допомагає перекладачам-початківцям усвідомити себе суб'єктами творчості. Створюючи власний художній переклад, учасник виступає як співавтор художнього тексту, проявляє індивідуальний стиль, ухвалює творчі рішення. Цей процес формує впевненість у собі перекладачів-творців. Якщо ж робота здобуває

визнання (через нагороди, публікацію), студент відчуває, що його перекладацький голос має вагу. Важливим аспектом тут є і рефлексія над авторською суб'єктивністю оригіналу. Зіткнувшись із поезією, скажімо, молодій британській авторки або автора, перекладач має тонко відчути особистість, голос, гендерну ідентичність творця, щоб адекватно передати їх своєю мовою. Ця емпатія до авторського голосу, втілена у перекладі, розвиває критичне мислення самого студента. Тож конкурс стає школою розвитку перекладацького «Я»: молоді фахівці вчать брати відповідальність за кожне слово, аргументувати свої інтерпретації, захищати їх перед колегами й аудиторією. Розвиток суб'єктивності — це надзвичайно важливий культурний аспект перекладацької діяльності, адже саме так формується нове покоління перекладачів, здатних мислити самостійно і творчо.

Висновки. Міжнародний студентський конкурс «Переклад як засіб актуалізації етновних картин світу» має відчутний багатовимірний культурний вплив. Він

залучає і заохочує талановиту молодь, а також є каналом між-культурної комунікації, підтримуючи літературний обмін між Україною та світом. Завдяки заходу сучасні англомовні поети та артисти «звучать» українською, а українська поезія отримує нове життя в англомовних перекладах. Цей процес збагачує українську культуру, розширює читальні горизонти та утворює цінність перекладу як творчої діяльності. Конкурс формує середовище молодих перекладачів, які вчать одне в одного і разом підвищують рівень майстерності. Такі ініціативи є надзвичайно важливими для України, що виборює своє місце у світовому культурному просторі. Перекладацька діяльність, виступаючи засобом між-культурної комунікації, водночас стимулює розвиток національної культурної ідентичності — адже кожен вдалий переклад інтегрує іншомовний твір у власну культуру на правах нового, самобутнього голосу. У цьому — велика культурна місія, успішно реалізована, як свідчить наше дослідження, студентськими конкурсами перекладу.

Література

1. Даниленко А. Від Біблії до Шекспіра: Пантелеймон Куліш і формування української літературної мови / пер. з англ. П. Тарашука. Київ: Критика, 2023. 418 с.
2. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ: Факт, 2006. 344 с.
3. Стріха М. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ: Дух і Літера, 2020. 520 с.
4. Danylenko A. From the Bible to Shakespeare: Pantelejmon Kuliš (1819–1897) and the Formation of Literary Ukrainian. Boston: Academic Studies Press, 2016. 324 p.

References

- Danylenko, A. (2016). *From the Bible to Shakespeare: Pantelejmon Kuliš (1819–1897) and the formation of literary Ukrainian*. Boston: Academic Studies Press.
- Danylenko, A. (2023). *Vid Biblii do Shekspira: Panteleimon Kulish i formuvannia ukrainskoi literaturnoi movy* [From the Bible to Shakespeare: Pantelejmon Kuliš and the formation of literary Ukrainian]. (P. Tarashchuk, Trans.). Kyiv: Krytyka. (Original work published 2016) [in Ukrainian].
- Strikha, M. (2006). *Ukrainskyi khudozhnii pereklad: Mizh literaturoiu i natsiietvorennyam* [Ukrainian literary translation: Between literature and nation building]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Strikha, M. (2020). *Ukrainskyi pereklad i perekladachi: Mizh literaturoiu i natsiietvorennyam* [Ukrainian translation and translators: Between literature and nation building]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].

Shopin P.

The Cultural Impact of Student Translation Competitions

Abstract. The article examines the cultural impact of the International Student Translation Contest “Translation as a Key to Cultural and Linguistic Worldviews,” organized annually since 2017 by the Department of Applied Language Studies, Comparative Linguistics and Translation at Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine. The contest fosters linguistic culture, heightens interest in translation, and stimulates students’ creative potential. The paper outlines the contest’s organizational framework, assessment criteria, and the results of the 2023–2025 editions. Its cultural influence is manifested in students’ engagement with contemporary poets, the dissemination of knowledge about foreign cultures, the enrichment of Ukrainian culture through new translations, the formation of an active community of young translators, and the development of students’ creative agency. The study underscores the importance of translation activity as a channel of intercultural communication and a driver of creative engagement among Ukrainian university students.

Keywords: cultural impact of translation, English–Ukrainian and Ukrainian–English translation, literary translation, translation training, written translation practice.

Стаття надійшла до редакції 15.07.2025

Стаття прийнята до друку 06.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Віктор Луговий Viktor Lugovyi

аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

PhD Student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: oxi.kavun@gmail.com | orcid.org/0000-0003-4057-057X

Культурні стратегії в українському рекламному дискурсі: архаїзація, псевдонародність, гендерне моделювання

Cultural Strategies in Ukrainian Advertising Discourse: Archaization, Pseudo-Folk Style, and Gender Modeling

Анотація. Розглянуто роль рекламного дискурсу як інструмента конструювання культурного поля реципієнта. З'ясовано, як семіотичні та жанрово-стильові характеристики української реклами впливають на формування ціннісних уявлень споживачів. Під час аналізу українських рекламних повідомлень визначено, що вони не лише репрезентують продукти та їхні властивості, а й конструюють культурну картину світу реципієнта, задаючи рамки соціальних цінностей і норм поведінки. Показано, що кожне рекламне повідомлення інтегрується у ширші культурні наративи, модифікуючи сприйняття соціальних ролей та ідеалів. Виявлено високий рівень жанрової адаптивності мови реклами: лексичний склад гнучко змінюється залежно від формату повідомлення (від офіційно-інформативного до розмовно-іронічного стилю), що підтверджує формування динамічного рекламного поля. Виокремлено три культурні стратегії українського рекламного дискурсу: використання архаїчного та псевдонародного стилів, а також гендерне моделювання. Визначено, що ці стратегії відображають звернення до національно-міфологічних символів, використання елементів живої розмовної мови (суржику) та наявність гендерних стереотипів у рекламних повідомленнях. Зроблено висновок, що культурні стратегії в рекламному дискурсі є засобом символічного впливу, який одночасно відбиває та закріплює соціокультурні зміни, формуючи у реципієнтів нормативні уявлення й ціннісні орієнтири.

Ключові слова: український рекламний дискурс, культурні стратегії української реклами, семіотика реклами, жанри реклами, архаїчний стиль, псевдонародний стиль, гендерне моделювання.

Постановка проблеми. Реклама як своєрідна регламентована ринком форма суспільної комунікації є невіддільною частиною повсякдення. Її дедалі більша присутність у цифровому просторі суттєво впливає на формування соціальних норм, культурних цінностей та уявлень про світ. Як наголошують Р. Поллей та Р.П. Стівенс, завдяки своїй всепроникності та переконливості реклама стала однією з найпотужніших сил масової культури як інструмент впливу на суспільну свідомість і ціннісні орієнтири [27]. Ця форма художньо-комерційної діяльності часто непомітно, у межах маніпулятивних алгоритмів, формує уявлення про те, що є бажаним, успішним чи естетично вмотивованим. У національному контексті такі процеси набувають особливої специфіки — не виняток і рекламний простір незалежної України, який за досить короткий відтинок часу пройшов шлях від перших несміливих перекладених слоганів до гучних медійних кампаній, що апелюють до національних символів та культурних кодів.

Реклама, за П. Бурдьє, постає як символічне культурне поле — простір, у якому формуються й відтворюються масові образи, цінності та поведінкові матриці. Це поле визначається взаємодією економічного, культурного, соціального та символічного капіталів, що спільно задають логіку його функціонування [20]. У цьому контексті рекламна комунікація виступає інструментом символічного обміну, де лексичні маркери, візуальні образи та нарративні сценарії виконують роль семіотичних кодів.

Через рекламні повідомлення реципієнт отримує не лише інформацію про продукт, а й своєрідну «програму поведінки» — систему настанов, що охоплює стиль життя, уявлення про красу, гендерні моделі і повсякденні практики. У такий спосіб реклама долучається до процесу конструювання культурного контексту життєдіяльності індивіда, впливаючи на формування його світогляду, механізмів самоідентифікації та поведінкових орієнтирів.

Одним із ключових інструментів цього впливу виступає мова реклами. Мовні одиниці в рекламному дискурсі

набувають додаткового сенсорного й емоційного навантаження, активують асоціативні зв'язки та моделюють сприйняття продукту.

Актуальність дослідження рекламного дискурсу зумовлена не лише зростанням ролі комерційної комунікації в суспільстві, а й низкою культурних та соціолінгвістичних викликів. По-перше, український рекламний ринок за період незалежності перетворився на поле конкуренції різних культурних впливів — від пострадянських шаблонів до національно маркованих концептів. По-друге, вербальний простір реклами постійно балансує між необхідністю залишатися зрозумілим широкій аудиторії та прагненням до креативності й нестандартних рішень, що зумовлює появу неологізмів, сленгізмів, жаргонізмів та іншомовних запозичень. По-третє, рекламний дискурс активно відтворює та транслює соціальні стереотипи, зокрема гендерні, й може як підтримувати усталені моделі, так і сприяти їхньому перегляду. Таким чином, аналіз мовних особливостей реклами дає змогу виявити стратегії формування ціннісних орієнтирів і поведінкових моделей, що впливають на процеси конструювання ідентичності реципієнта.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті використано міждисциплінарний корпус джерел, що охоплює культурологію, комунікаційні науки, семіотику, соціолінгвістику й гендерні студії. Праці І. Іванової [5; 7], О. Бойка [2], А. Бондаренка [3], І. Колеснікової [8] вивчають стильові, жанрові та семіотичні особливості рекламної мови. Роботи А. Сібрुक і Х. Дубик [13] та Т. Семигіної [11] зосереджені на лексичних інноваціях і методології дискурс-аналізу. Культурологічний вимір представляє концепція символічного поля П. Бурдьє [20] (використана в інтерпретації О. Герус [4; 23]), а також спостереження про роль реклами в конструюванні цінностей (Р. Поллей, Р.П. Стівенс [27]). Л. Масенко [10] вводить соціолінгвістичний аспект через аналіз суржику як елемента псевдонародного стилю. Гендерна проблематика представлена працями Л. Андрушко [1], Телетових зі співавторами [14], О. Тріщук та К. Клопенко [16], Д. Черницької [18], О. Чекіс [17], а також міжнародними дослідженнями Geena Davis Institute [22], S. Grau & Y. Zotos [25], ASA [19; 28] та Unstereotype Alliance [29]. Теорії маркетингових комунікацій репрезентовані дослідженням К. Clow & D. Baack [21]. Окремі прикладні кейси (наприклад, кампанії з Веркою Сердючкою, слоган «Зробимо їх разом») проілюстровано публіцистичними джерелами як емпіричне підґрунтя для аналізу жанрово-стильових моделей.

Мета статті — з'ясувати, як семіотичні та жанрово-стильові характеристики української реклами впливають на формування ціннісних уявлень споживачів, зокрема через використання трьох умовних культурних стратегій: архаїзації, псевдонародності та гендерного моделювання.

Виклад основного матеріалу. Рекламний дискурс — це система мовленнєвих практик і повідомлень у сфері

реклами, покликаних впливати на поведінку споживача. До цього дискурсу входять не лише вербальні структури, а й учасники комунікації (рекламодавці, споживачі), канали поширення інформації та ширший соціокультурний контекст, у якому реалізується комунікація. Як зазначає О. Герус, позиції агентів у рекламному полі визначаються «через “частку в грі”, тобто через практику. [...] Споживач реклами, входячи в поле реклами, приймаючи його правила, займає певне місце, а володіючи певним рівнем символічного та економічного капіталу може підтримувати правила гри (наприклад, купуючи той чи інший рекламований продукт, підтримувати задані полем реклами правила перебування в цьому полі) або ж відкидати їх (наприклад, коли рекламне повідомлення не досягає свого адресата)» [4, с. 38–39]. У межах цього символічного культурного поля реклама формує нормативні уявлення про цінності, ролі, поведінкові моделі, образи успіху й бажані сценарії життя. Таким чином, рекламний дискурс є глибоко ідеологізованим та культурно зумовленим — він формує уявлення епохи, діючи через механізми нав'язування смислів і маніпулятивного конструювання соціальної реальності.

У межах лінгвосеміотичного підходу рекламний дискурс постає як мультисеміотичне утворення, що поєднує вербальні знаки, візуальні образи та звукові ефекти. Надалі увагу буде зосереджено на вербальному рівні — мові реклами, яка, втім, майже завжди функціонує у взаємодії з візуальними та авдіальними компонентами, утворюючи єдину комунікативну структуру. Як зазначають дослідники, ефективність рекламного повідомлення залежить від балансу між доступністю й зрозумілістю, з одного боку, та креативністю й експресивністю — з іншого. Зокрема, І. Іванова наголошує, що «для сучасних українськомовних рекламних текстів обов'язковими критеріями успішності є такі: доступність, конкретність, лаконізм, зручність сприйняття, естетичність, можливість оперативного реагування на запит» [5, с. 24]. Таким чином, мова реклами подекуди постає як ризикований засіб впливу на свідомість споживача, відкритий до порушення мовних норм заради досягнення комунікативного ефекту. У цьому контексті закономірним є поява лінгворекламистики як окремого дослідницького вектора, що виник «на перетині лінгвістики й рекламної справи. Вона дозволяє об'єктивно оцінити рекламний продукт як за змістом, так і за формою і в разі необхідності скоригувати невдалий текст чи назву» [8, с. 173].

Дискурсивний підхід до аналізу рекламних повідомлень спирається на розуміння реклами як специфічного типу мовної комунікації, у межах якої слово набуває функції культурного знака. Лексема перестає виконувати суто номінативну функцію й починає репрезентувати колективні уявлення, символічні смисли та соціальні коди, що вкорінені в культурному досвіді реципієнтів. У такій перспективі мова реклами постає як один із найбільш ефективних інструментів досягнення цільової аудиторії,

формування обізнаності про бренд і конструювання його цінності. Це відбувається через мовну виразність, доступність та релевантність рекламного повідомлення, що узгоджується з культурними цінностями конкретного соціального середовища. Спосіб інтерпретації цих повідомлень залежить від індивідуального досвіду реципієнта, його габітусу (за П. Бурдьє) та ширшого соціального контексту. Таким чином, рекламна мова функціонує як частина складної семіотичної системи, що вимагає соціокультурного аналізу її символічного та ідеологічного потенціалу.

Якщо побіжно простежити етапну динаміку розвитку української рекламної мови, то вона постає як багатоступеневий процес, що відбиває перехід від радянських комунікативних практик до пострадянських форм, становлення нової культурної ідентичності та утвердження постмодерних культурних стратегій. Перший етап припадає на 1990-ті роки. У той період, пише І. Іванова, в рекламі відчутна радянська пропагандистська парадигма, де «за основу береться публіцистичність, ситуативно використовуються науково-популярний та художній стилі. Незмінними є «статичність», клішованість, типовість, рекламний текст позбавлений оригінальності, близькості до життя споживачів». Чимало перших зразків були дослівними перекладами з іноземних матеріалів або створювалися за шаблонами, що робило їх мовно неприродними. Відчутні зміни відбулися наприкінці 1990-х — на початку 2000-х років. Кардинально переосмислюється мовний компонент у рекламному задумі. Карнавалізація рекламної мови як ознака цього часу відбиває активне використання у вербальних рекламних текстах іронії, пародії, мовної гри тощо, де серйозність і пафос поступилися місцем сміховій культурі, де «радянське» стало об'єктом жартівливого переосмислення [5, с. 23–24]. Саме на цьому етапі спостерігаємо активне утвердження неконвенційних мовленнєвих форм і засобів: травестія, стилізація під народну балачку чи архаїку, молодіжний сленг, неологізми, діалектизми, використання яких стало «реакцією на сучасні тенденції та технологічний прогрес. Створені або переосмислені для реклами того чи іншого товару, послуги, нові слова надають їм актуальності [...], виконують експресивну функцію, оскільки є іншосистемними, незвичними в загальній канві повідомлення, написаному літературною мовою. Завдяки своїй позанормативності вони вносять у текст особливу експресію, враження свіжості і небанальності» [13, с. 233–234].

Сучасний етап рекламного дискурсу визначається синтетичністю його текстової організації. Один і той самий відеоспот може поєднувати різноманітні жанрові компоненти. Рекламні повідомлення засвоюють форми анекдоту, притчі, казки, репортажу, кліпу, варіативність

яких визначається креативним задумом. Відповідно й лексика у межах цих жанрових моделей характеризується багатшаровістю: вона може бути насиченою макаронізмами, стилізаціями під діалект чи старовину, діалектизмами, англіцизмами та іншомовними вставками. Ця мовна багатшаровість не є хаотичною, вона впорядковується у певні стійкі стратегії, що тяжіють до репрезентації специфічних образів світу. У межах цієї логіки особливу увагу заслуговує аналіз трьох з них: архаїзації, псевдонародності та гендерного моделювання.

Архаїзація рекламного дискурсу проявляється через апеляцію до історичної пам'яті, національних міфів і традицій. Архаїзований рекламний дискурс вирізняється «ретроспективним» забарвленням: це можуть бути застарілі слова, історизми, елементи народнописанної мови, згадки про героїчне минуле. Мета використання таких мовленнєвих засобів — викликати у реципієнта почуття ностальгії, патріотизму та етнонаціональної приналежності. Особливо активно стратегія архаїзації в українській рекламі почала використовуватися з 2000-х років, у контексті відродження національної культури та пошуку «українського обличчя» брендів.

Скажімо, реклама горілки «Первак» позиціонується через слоган «Домашній, як для себе»¹. Слово «первак» функціонує як розмовний історизм, чим традиційно називали перший самогон високої якості. Слоган супроводжує афілійована фраза про чистоту горілки «першого та подвійного перегону», що апелює до традиційних методів очищення спиртного і формує навколо продукту ореол достовірності — «як колись, по-справжньому». Таким чином, реклама вибудовує цілісну міфологему, яка активує у свідомості споживача образ автентичної національної традиції.

Подібну стратегію архаїзації застосовано і в рекламі горілки «Козацька рада», насиченій історичними референціями². Генеральний слоган відеоспоту «За честь, за волю, за козацьку долю!» стилізовано під патріотичну присягу. Автори навмисно використовують набір архаїчних образів, зокрема пряме звернення до уявного предка-козака, а ключові лексеми «воля», «доля», «честь» функціонують як концепти, що безпосередньо відсилають до національного епосу, вибудованого на архетипній поведінці та колективних уявленнях про свободолобного українця. Такі мовні одиниці збуджують у свідомості реципієнта широкий спектр історико-культурних асоціацій — доба Козаччини, боротьба за незалежність, гідність і героїзм предків. У фіналі споживач включається в символічний наратив, де за яскравим архаїчним образом приховується продукт, і його купівля набуває відтінку ідентифікаційної дії — долучення до героїчної історичної минувшини та підтвердження власної культурної приналежності.

¹ Див.: https://www.youtube.com/watch?v=xmyJ_M42VBM

² Див.: https://www.youtube.com/watch?v=ll_KGAd5Sc8

Архаїчний стиль у рекламному дискурсі, як засвідчують численні приклади, виходить далеко за межі репрезентації традицій у вузько побутовому сенсі. Він дедалі частіше є інструментом ідеологічного впливу, що активізує історичну пам'ять і переозначає національні міфи в межах комерційного повідомлення. Показовим у цьому контексті є рекламний відеоспот пива «Львівське. Преміум» (2010), стилізований під естетику кінця XVIII століття³. Сюжетна конструкція відео апелює до уявлення про «історичний Львів» як простір самобутньої й культурно розвиненої традиції, що існує незалежно від імперських наративів. У центрі епізоду — дружнє зібрання львів'ян, яке порушує прибулий купець із «далекої росії». Він демонструє «тульський самовар» як нібито культурну новинку. Проте реакція українських персонажів на це «нововведення» подається з іронічною дистанцією: запитання «а з чого він сам пиво варить?» викриває як непридатність предмета до місцевого контексту, так і глибшу, культурну невідповідність між двома світами. Ключовим прийомом цього рекламного повідомлення є не лише архаїзація, а й іронізація «іншого» як спроба через жарт, гротеск і умовну театралізованість показати непереконаливість російського культурно-ужиткового символу (самовара) на тлі локального, «львівського» пива як глибше вкоріненого продукту. Символічно це артикулюється у фінальній фразі закадрового голосу: «Коли в росії тільки почали робити самовари, українці вже десятки років насолоджувалися „Львівським“». «Львівське» постає не стільки як пиво, скільки як культурна легенда, до якої споживач може долучитися шляхом купівлі. Слоган «Відчуй смак легенди» остаточно закріплює цей символічний зв'язок, вводячи продукт у коло цінностей, що апелюють до гордості за свою історію.

Стратегія псевдонародності є однією з найвиразніших у сучасному українському рекламному мовленні. Її сутність полягає в орієнтації на мовні моделі, які сприймаються як «народні» — прості, зрозумілі, наближені до живого усного мовлення більшості населення. На відміну від пародійної або гротескної стилізації, тут бракує іронічної дистанції, радше навпаки, бренди прагнуть адаптувати свою мовну манеру до очікувань реципієнта. Псевдонародний стиль виявляється через використання елементів розмовної мови, інтонаційної природності, емоційних вигуків, іноді суржиків чи діалектизмів — не карикатурних, а нібито органічних. Таке мовлення легко розпізнається у телевізійній, радіо- чи зовнішній рекламі напоїв, закусок, побутових товарів. Слова й фрази на кшталт «добре пішло!», «нащо переплачувати», «у нас люди люблять просто» відтворюють не інтелектуально-експертну мову, а мову звичайного покупця, для якого важлива не концепція, а ефект, не статус, а довіра. Вочевидь така стилістика є формою

м'якої культурної адаптації, що має на меті зруйнувати бар'єри між брендом і споживачем. При цьому важливо підкреслити, що псевдонародний стиль не відображає реальне мовлення конкретних соціальних груп. Радше це уявлена мова народу, сконструйована з фрагментів — інтонацій, лексем, риторичних фігур, які викликають відчуття «свого». Власне, рекламний текст тут виконує роль посередника між брендом і народними уявленнями про самого себе. І якщо в архаїзованому рекламному стилі бренд намагається виступати як носій давньої традиції, то в псевдонародному — як рівний серед рівних, «свій».

Злам у бік псевдонародного стилю мовлення стався в українській рекламі у 1990-х роках на тлі загально-го буму телегумору. Популярні тоді гумористичні телешоу («Маски-шоу», «Каламбур» тощо) рясно використовували суржик як мову народу. Реклама підхопила цю тенденцію: у телевізійних роликах з'явилися комедійні персонажі на кшталт балакучих тітоньок, дотепних дідків, хитруватих продавців, які розмовляли наближеною до реальної мовою. Показовим прикладом реалізації псевдонародної культурної стратегії в українському рекламному дискурсі є телереклама прального порошку 2003 року за участі комедійного персонажа Верки Сердючки (у виконанні Андрія Данилка)⁴. Концепція рекламного ролика побудована на інсценуванні спонтанного візиту знаменитості до оселі пересічної української родини під час святкового застілля. Ключова фраза персонажа «Ви не чекали? А ми прийшли!» стала елементом моментального розпізнавання і згодом отримала статус крилатого вислову [9]. Усе рекламне повідомлення подано у формі напівімпровізованої побутової розмови, де Сердючка, використовуючи суржик і елементи народного гумору, у довірливій манері переконує господариню в ефективності рекламованого засобу. Завдяки поєднанню розмовного мовлення, неформальної інтонації та інтермедійного іміджу популярного персонажа реклама набула нативного звучання і сприймалася як автентична комунікація. На сьогодні цей рекламний кейс набув статусу репрезентативного зразка в історії українського рекламного дискурсу, що свідчить про його інтеграцію в колективну культурну пам'ять та міфологізацію самого персонажу.

Рекламні кампанії за участю Верки Сердючки вирізнялися стійким застосуванням псевдонародного стилю, коли поєднувалися елементи побутового мовлення, гумору й характерної стилізації під масову культуру. Така стратегія була органічною та ефективною, адже персонажу Андрія Данилка від самого початку була властива мовна гібридність: Верка Сердючка спілкувалася суржиком — сумішшю української та російської мов, насиченою фольклорними інтонаціями, просторіччями, емоційно-експресивною лексикою. Цей мовний код

³ Див.: https://www.youtube.com/watch?v=aXKm1EtQ_nI

⁴ Див.: <https://www.youtube.com/watch?v=JhEdR9jGESE&t=5s>

апелював до широкої аудиторії та виконував роль комунікативного посередника між «простим народом» і телевізійною медіареальністю. Саме тому Сердючка стала надзвичайно зручним і переконливим інструментом у рекламних стратегіях, орієнтованих на ефект довіри, впізнаваності та жарту «по-своєму».

Телекомунікаційна галузь України також експериментувала з неофіційним тоном, особливо коли йшлося про аудиторію старшого віку. Помітним прикладом став окремий тарифний бренд «Мобілич» від компанії «Київстар», запущений у 2007 році. Уже сама назва «Мобілич» стилізована під пестливу форму від слова «мобільний», що одразу надає бренду народного колориту. Рекламні кампанії «Мобілича» навмисно рясніли простими життєвими ситуаціями, жартами та характерними звертаннями на кшталт «дуже» чи «бабусю», щоб літні люди відчували: до них звертаються зрозумілою, своєю мовою⁵. Такий псевдонародний підхід виявився доволі вдалим.

Псевдонародна стратегія виявилася ефективною і в політичній рекламі. Характерний приклад — передвиборчий слоган кампанії Володимира Зеленського у 2019 році: «Зробимо їх разом!». Ця фраза, адресована народу, була побудована на розмовному виразі «зробити когось» (тобто переграти, подолати опонентів) — максимально неформально і зрозуміло. Слоган різко контрастував з офіційними гаслами інших кандидатів та створював ефект дружнього запевнення: «разом ми їх подужаємо». Як наслідок, саме під гаслом «Зробимо їх разом» В. Зеленський здобув перемогу на виборах. Популістична, квазіщира інтонація цього лозунгу стала однією з причин його популярності у соцмережах і в розмовах виборців. Фактично неформальна, розмовна фраза об'єднала прихильників В. Зеленського проти «старої» еліти, викликавши емоційний відгук у масового виборця, який відчув себе «своїм» у команді кандидата.

Аналіз прикладів сучасної української реклами свідчить про активне залучення псевдонародного стилю як ефективного інструмента комунікації з аудиторією. У результаті рекламний текст сприймається не як спроба нав'язати товар чи послугу, а як порада або жарт у довірливому ключі, що сприяє формуванню позитивного емоційного зв'язку з брендом і підвищенню рівня довіри до нього. Водночас застосування псевдонародної стратегії потребує високого рівня стилістичної чутливості, адже надмірна фамільярність або експлуатація стереотипів можуть знецінити комунікативний ефект або викликати негативну реакцію. Проте аналіз успішних кейсів українського рекламного ринку демонструє, що за умов виваженого підходу і точного інтонування такий стиль здатен суттєво підвищити переконливість рекламного звернення.

⁵ Див.: <https://www.youtube.com/watch?v=K-Vqn3LaME0>

Стратегія гендерного моделювання відіграє важливу роль у формуванні сучасного рекламного дискурсу, оскільки через мовні конструкції та візуальні образи здійснюється трансляція моделей гендерної поведінки. Як наголошує А. Андрушко, «гендерні стереотипи є невідмінними атрибутами повсякденного мислення, самоусвідомлення та взаємодії індивідів у соціальному просторі. Варто зазначити, що вони також є важливою складовою та базою соціалізації, адже за умов відсутності згаданих усталених уявлень людині довелося б пізнавати всі речі заново, що неможливо за умов сучасного суспільного устрою — інформаційного суспільства» [1, с. 398].

Попри спільність проблематики гендерних ролей у рекламному дискурсі Заходу, європейський та американський досвіди демонструють суттєві розбіжності. У Європі регулювання питання відбувається на державному й наддержавному рівнях. Зокрема, у Великій Британії від 2019 року чинне правило Комітету з рекламної практики (CAP), яке забороняє трансляцію шкідливих гендерних стереотипів, що можуть принижувати або обмежувати реципієнта (наприклад, сцени, де жінка виконує всю хатню працю, або чоловік, який не здатен виконати ту чи іншу роботу, бо вона не є «гендерно відповідною») [19; 28]. Заборона стосується також меседжів, що висміюють нетипову для статі поведінку. Нововведення підтримано більшістю учасників громадських консультацій і обґрунтовано соціальним імперативом — протидією нормалізації дискримінаційних моделей.

Навпроти, американський підхід спирається переважно на саморегуляцію та громадську ініціативу, зумовлену традиціями свободи слова. У США немає державних заборон на гендерні стереотипи, натомість активну роль відіграють індустріальні об'єднання та громадські рухи — як-от #SeeHer, який у співпраці з ANA започаткував метрику GEM® для оцінювання жіночого репрезентування в медіа. Аналітика GEM® виявила пряму кореляцію між високими показниками гендерної рівності й ефективністю реклами (зокрема, зростанням наміру покупки).

Дослідження, яке провів Інститут гендеру в медіа імені Джини Дейвіс у партнерстві з Innovation Group та Wunderman Thompson, свідчить про значну диспропорцію у репрезентації статей у рекламних повідомленнях: у 25 % телевізійних реклам зображено лише чоловіків, тоді як лише у 5 % — винятково жінок. Чоловічі персонажі загалом удвічі частіше з'являються на екрані, ніж жіночі. Показово, що 66 % жінок вимикали фільми або телепрограми, коли відчували, що ті відтворюють принизливі чи стереотипні образи. У підсумку 85 % респонденток висловили переконання, що сучасні фільми й реклама мають краще відображати реальне становище жінок у суспільстві [22]. Загалом висновки досліджень виявляються маловтішними: чоловічий гендер стабільно домінує над жіночим,

формуючи нерівномірну й часто упереджену візуально-мовну репрезентацію.

Потрібно наголосити, що рекламні образи чоловіків та жінок зазнали еволюції під впливом суспільних змін упродовж XX–XXI століть. Скажімо, в американській телерекламі 1940–1950-х жінка зображена переважно в декоративних чи сімейних ролях (привабливі домогосподарки, об'єкти задоволення), значно рідше — у професійних позиціях, натомість чоловічу статтю презентовано як незалежного, авторитетного, професійно реалізованого героя, причому його вік чи зовнішність менш критичні для ролі⁶. Зрушення почалися завдяки кільком чинникам. Передовсім завдяки соціальній активності жінок, піднесенню феміністичного руху в 1960-х, який поставив під сумнів традиційний розподіл ролей і вимагав рівних можливостей [25]. Важливим став і масовий вихід жінок на ринок праці та зростання їхньої професійної ролі, що поступово змінювало консервативні уявлення про «чоловічі» та «жіночі» заняття. Третім чинником була трансформація сімейної структури — поява родин із подвійним доходом, активна участь чоловіків у вихованні дітей, розширення уявлень про нуклеарну родину (включно з ЛГБТК+ парами). Усе це відобразилося і в рекламних нарративах [25]. Хоч темп змін залишається повільним, останнє десятиліття принесло низку помітних новацій. Зокрема, у рекламі частіше чоловіки показуються як дбайливі батьки, уважні партнери і співучасники побуту.

За даними глобального вимірювання Unstereotype Alliance (ініціатива під егідою ООН-Жінки), в рекламі 2019–2020 років жінки почали з'являтися на екрані дедалі активніше та говорити більше, особливо в роликах, де присутні обидві статі [29]. Проте контент залишається далеким від паритетного: навіть коли жінки є у кадрі, їхні функції часто традиційні. Дослідження показало, що як жінок, так і чоловіків і далі показують здебільшого у стереотипних ролях, і лише 7 % жіночих і 9 % чоловічих персонажів виходять за рамки традиційних гендерних амплуа [29]. Тобто в переважній більшості реклами жінки все ще зайняті «жіночими» справами (догляд за домом, дітьми, краса), а чоловіки — «чоловічими» (робота, керування, фізична сила).

Ще один стійкий феномен — ейджизм: рекламодавці уникають участі старших жінок. Дані свідчать, що тільки 19 % роликів включають жінок віком 40+ років, тоді як чоловіків 40+ показують у 30 % випадків [29]. Жінки старшого віку помітно недопредставлені, тоді як старших чоловіків навпаки залучають майже вдвічі частіше, часто як носіїв експертності чи статусу. Паралельно з жіночими рухами нині у рекламній індустрії посилюється тренд до ширшої інклюзивності, що поступово реалізується через включення до контенту представників різних етносів, вікових груп, а також ЛГБТК+ спільноти. У США

медійна організація GLAAD зазначає, що від 2020 року зростає кількість рекламних кампаній, де прямо показані одностатеві пари чи персонажі з ЛГБТК+ спільноти (наприклад, ролики Amazon, Budweiser, Microsoft під час «Супербоул-2020») [24].

Є й інші прояви інклюзивних рухів у рекламі за останнє десятиліття [26]. Рух бодипозитиву, який закликає приймати різні типи тілесності, змусив рекламодавців переосмислити стандарти краси. У європейській модній рекламі та косметичці частіше з'являються моделі плюс-сайз, люди старшого віку, різного кольору шкіри. Однак повністю змінити картину ще не вдалося: навіть у 2020 році тільки 22 % рекламних роликів, за даними Unstereotype Alliance, показували жінок із різними типами фігури, і лише 22 % — різноманітність етнічного походження персонажів [29].

В українському рекламному дискурсі домінують гендерні стереотипи, які часто сприймаються як суспільна норма. Рекламні повідомлення радше відтворюють поширені уявлення про «належне» жіноче й чоловіче, аніж формують толерантний гендерний образ. Така медіапрезентація сприяє закріпленню контрверсійних моделей поведінки, які маскуються під традицію або «зрозумілу» комунікацію, при цьому «гендерно забарвлена лексика [...] сама собою ще не є маркером гендерної дискримінації, доки вона не створює негативних образів у свідомості споживача. Ідентифікування емоційно забарвленої лексики як гендерної дискримінації є головним завданням редактора на етапі підготовки рекламного тексту» [16, с. 187].

Скажімо, вербальний образ жінки у відеорекламі часто будується через мовленнєві засоби, що акцентують традиційно «жіночі» риси: привабливість, ніжність, емоційність, турботливість. Дослідження свідчать, що рекламні тексти, орієнтовані на жіночу аудиторію, насичуються словами із семантикою чуттєвості та емоційності: «вишуканість», «спокусливий», «ніжне відчуття», «розкішна м'якість», «кохана», «щастя» тощо, де «жінки частіше виступають у ролі ведених, їм потрібна порада, спонукання до дії, тому наказова форма дієслів тут доречніша» [14, с. 124]. Жіночі образи часто супроводжуються епітетами і метафорами, які підкреслюють красу і делікатність. Як приклад, косметичні бренди рясно наповнюють свій рекламний контент виразами на кшталт «шовковий поцілунок», «повітряна легкість» чи «гладка як шовк шкіра» тощо. У цьому контенті помітною є орієнтація на бажання жінки сподобатися чоловікові. Відповідно, у текстах зустрічаються синтагми «пристрасний, загадковий погляд», «чарівна посмішка», «виразні очі» тощо, що наголошують на жіночій привабливості в очах чоловіка, чим певною мірою тиражують усталені

⁶ Див.: <https://www.youtube.com/watch?v=PpQB0SDzqaI>

уявлення про «жіночу красу», яка протиставляється «чоловічій силі».

Інший поширений вербальний маркер — жінка-домогосподарка, «берегиня дому», яка бездоганно справляється з хатньою працею. Мовними маркерами такого образу є умовно позитивно забарвлені прикметники, означники домашнього комфорту (теплий дім, чиста білизна, смачна їжа, ідеальне прання тощо). У цій умовно жіночій рекламі широко вживаються спонукальні конструкції та питальні речення, які додають емоційного тону і ніби радять чи підказують як діяти.

Рекламний образ чоловіка зазвичай вербалізується інакше, через раціональні та стримані мовленнєві засоби, з акцентом на силі, статусі та компетентності. Мова відеоспотів, орієнтованих на чоловічу аудиторію, підкреслено лаконічна й прагматична, наголос ставиться на характеристиках чоловіка, його зовнішній презентабельності, рисах характеру (сила, витривалість, лідерство) та професіоналізмі. Тож тексти для чоловіків рідше містять епітети чи емоційне оцінювання. Синтаксис і тон такої реклами також відрізняється. Частіше зустрічаються провокативні, сміливі заголовки та гасла, що привертають увагу новизною або викликом. Мовленнєві засоби орієнтовані на інновації та технічні деталі: на відміну від «жіночих» відеоспотів, де через мовні конструкції більше вимальовуються емоції, співпереживання, у «чоловічих» часто фігурують слова на кшталт «потужний», «надійний», «продуктивність», «лідер» тощо, які ніби апелюють до прагнення чоловіків бути першими, сильними та успішними.

Характерно, що чоловіки в рекламі частіше постають суб'єктами дії — експертами, лідерами, героями сюжетів. Від чоловічого персонажа можна почути впевнений імператив, констатацію факту або поради іншим у ролі експерта, натомість жінки у багатьох роликах традиційно зображувалися об'єктами, які підкоряються впливу, і це формує в уяві реципієнта досить викривлені асоціації, що згодом можуть впливати на його світоглядні гендерні ідентифікації.

За останні роки в українському рекламному просторі намітилася поступова відмова від відверто стереотипних підходів. Цьому сприяли і зміни в законодавстві, і активність громадянського суспільства, а також нові запити аудиторії. Ще в 2011 році ключові рекламні агенції підписали добровільний Стандарт недискримінаційної реклами за ознакою статі [14], де реклама, що пропагує негативні стереотипні ролі, визнається як дискримінаційна. У 2021 році набули чинності поправки до Закону України «Про рекламу» [5], які дали чітке визначення дискримінаційної реклами за ознакою статі та заборонили її на законодавчому рівні.

Паралельно значну роль відіграли соціальні мережі та активізм. Суспільство стало чутливішим до контенту,

що маргіналізує за гендерною ознакою. З'явилися кампанії, які відкрито висміюють стереотипи. Яскравий приклад — TikTok-флешмоб #GRINGE (Gender + Cringe) у 2021 році: короткі ролики показували абсурдність кліше на кшталт «хлопці не плачуть» чи «дівчатам не личить бути лідерками», після чого герої діяли наперекір стереотипу, і з'явився фінальний меседж проти застарілих ролей [12]. Мовленнєві засоби цієї реклами є свідомо провокативними, контрастними та іронічними. Вони базуються на цитуванні усталених стереотипів, які виводяться на перший план із метою їхнього висміювання та деконструкції. Типовими є висловлювання з негативною конотацією, що вказують на архаїчність чи обмеженість цих фраз. Одночасно мова флешмобу включає гасла протестного та визвольного характеру (напр. #GRINGE, #NOMOREGRINGE), що формують чітку антитезу між минулим і бажаним майбутнім. Додамо, що формат виявився вірусним серед молоді — гештег #NOMOREGRINGE⁷ підтримав навіть TikTok, вивівши його в топ рекомендацій, що певним чином сигналізує про суспільний запит.

Необхідно сказати і про вплив російсько-української війни на гендерну репрезентацію в рекламі. З одного боку, драматичні події активізували маскуліnnі образи захисників, і рекрутингова соціальна реклама іноді скочувалась у стару колію, показуючи армію як «справу справжніх чоловіків», а з іншого — сама реальність (тисячі жінок-військових, волонтерок, лідерок думок у воєнний час) підштовхнула до переосмислення образів. Позитивний кейс — ролик від бригади «Хартія» «Ти можеш бути ким захочеш»⁸, де вперше у військовій рекламі на рівних показані жінки, що воюють і роблять реальний внесок у захист країни. Така комунікація ламає стереотип про «суто чоловічу справу» оборони, демонструючи інклюзивний підхід навіть у традиційно консервативній сфері. Мовленнєві засоби цієї реклами характеризуються як емансипативні, паритетні та інклюзивні. Застосовані мовні конструкції навмисно руйнують стереотипно маскуліnnий наратив і вводять гендерно нейтральні або фемінно видимі формулювання на кшталт «ти можеш бути ким захочеш». Така лексика зміщує фокус із біологічної статі на дієздатність, вибір і особисту роль, а також апелює до цінностей рівності, свободи самореалізації та громадянської відповідальності.

Загалом українська реклама поволі рухається від шаблонів минулого до більш збалансованих образів. Триває усвідомлення того, що сексистський контент — це потенційний ризик для репутації і втрати довіри аудиторії. Навпаки, інклюзивна, різноманітна комунікація — ознака прогресивного бренду. Стереотипна реклама зустрічається досі доволі часто, проте чітко вимальовується загальний тренд, базований на увазі до гендерної

⁷ Див.: <https://www.youtube.com/watch?v=hPvJ1mGvE4E&list=PLx4CUFX3G9HhfWhPwqjNkdj39JIYEmSV1>

⁸ Див.: <https://www.youtube.com/watch?v=QeBC8NuIAiY>

чутливості. Для повного викорінення упереджень фахівці рекомендують впроваджувати гендерний консалтинг на всіх етапах створення реклами та суворо дотримуватися принципу рівноповаги.

Висновки. Аналіз українського рекламного дискурсу підтверджує, що реклама функціонує не лише як інструмент просування товарів, а як самостійний простір, у якому перетинаються мова, культура та ідеологія. Мовленнєві засоби та культурні стратегії, що використовуються в рекламних текстах, активно конструюють картину світу реципієнта, задаючи рамки соціальних уявлень, цінностей і норм поведінки.

У межах дослідження окреслено три ключові культурні стратегії рекламного дискурсу: *архаїзація, псевдонародність та гендерне моделювання*. Кожен із них демонструє, як реклама засвоює, трансформує та переозначає культурні наративи. Зокрема, стратегія архаїзації спирається на фольклорно-міфологічну та національно-патріотичну лексику, підносячи рекламований продукт до рівня символу. У такий спосіб реклама долучається до процесу творення національної міфології, характерного для постколоніального українського суспільства, де символічний ресурс минулого використовується для конструювання сучасної національної ідентичності.

Стратегія псевдонародності демонструє амбівалентний ефект. З одного боку, вона сприяє скороченню комунікативної дистанції між рекламним повідомленням і споживачем, наближаючи текст до живого, розмовного мовлення повсякденного спілкування. У цьому сенсі стратегія виконує функцію демократизації комунікації, коли реклама перестає бути трансляцією з позиції зверху

і набуває форми «звернення рівного до рівного». З іншого — надмірне використання суржику, спрощених формул і побутових кліше може неусвідомлено формувати образ споживача як примітивізованого, позбавленого рефлексивності суб'єкта. Утім, від 2010-х років спостерігається поступове зрушення в бік якіснішого використання елементів народного мовлення, що свідчить про адаптивність рекламного дискурсу до нових естетичних і соціокультурних запитів.

Гендерне моделювання залишається однією з найбільш проблемних зон українського рекламного простору. Аналіз демонструє високий рівень гендерної стереотипізації, що виявляється у повторюваних мовленнєвих формулах з домінуванням маскулітності, які кодифікують ієрархію статей та відтворюють традиційні уявлення про соціальні ролі жінок і чоловіків. Попри наявність окремих зразків рівноправного представлення обох статей (особливо після 2022 року), загальна тенденція все ще тяжіє до репродукції патерналістської моделі. Проте поступові зміни у культурних стратегіях, візуальних кодах і сюжетних структурах рекламних повідомлень засвідчують потенціал формування нових, збалансованіших стратегій гендерного моделювання, що відповідають принципам інклюзивності та рівності [12].

Таким чином, культурні стратегії українського рекламного дискурсу виступають одночасно індикаторами суспільних змін і інструментами їхнього закріплення. Дослідження мови рекламних повідомлень дало змогу глибше зрозуміти механізми впливу на свідомість реципієнтів, виявити приховані ідеологеми й сприяти розвитку критичного ставлення до комерційних повідомлень.

Література

- Андрушко Л. Гендерні стереотипи в українській телерекламі // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2012. Вип. 23. С. 397–407.
- Бойко О. Рекламний дискурс як моделюально-семіотична діяльність // Studia Philologica. 2024. Вип. 22. С. 11–20. DOI: <https://doi.org/10.28925/2412-2491.2024.221>
- Бондаренко А. Рекламний дискурс: структурно-семіотичний і функційний аспекти // Література та культура Полісся. Серія: Філологічні науки. 2022. Вип. 107. С. 84–91. DOI: <https://doi.org/10.31654/2520-69-66-2022-21f-107-84-91>
- Герус О. Реклама як соціокультурне поле: дискурсивна складова // Грані. 2015. № 5. С. 37–41.
- Про рекламу: Закон України від 03.07.2006 № 270/96-ВР. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/270/96-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 11.05.2025).
- Іванова І. Еволюція лінгвостилістики рекламного дискурсу в мовному просторі України: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.01; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2018. 37 с.
- Іванова І. Еволюція лінгвостилістики рекламного дискурсу в мовному просторі України: дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.01; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2018. 456 арк. URL: https://scc.knu.ua/upload/iblock/c7e/dis_Ivanova%20I.%20B._new2.pdf (дата звернення: 04.05.2025).
- Колеснікова І. Лінгворекламистика: мова сучасної реклами // Термінологічний вісник. 2019. Вип. 5. С. 170–174.
- Малай К. «Ви не чекали? А ми прийшли!»: Реклама з Веркою Сердючкою 2003 року викликала ностальгію в мережі // Obozrevatel. 2023. 21 жовтня. URL: <https://www.obozrevatel.com/ukr/shou-oboz/vi-ne-chekali-a-mi-prijshli-reklama-z-verkoyu-serdyuchkoyu-2003-roku-viklikala-nostalgiyu-v-merezhhi.htm> (дата звернення: 13.05.2025).
- Масенко А. Суржик: між мовою і языком. Київ: Києво-Могилянська академія, 2011. 136 с.
- Семигіна Т. Використання дискурс-аналізу в дослідженнях із соціальної роботи // Наукові записки НаУКМА. 2001. Т. 19. С. 322–325.
- Сирота А. Як українські бренди відмовляються від гендерних стереотипів у рекламі // Подолянин. 2025. 12 квітня. URL: <https://podolyanin.com.ua/suspilstvo/74682/> (дата звернення: 15.09.2025).
- Сібрук А., Дубик Х. Лексичні особливості рекламних текстів // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. 2025. Вип. 212. С. 230–235. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-212-34>

14. Стандарт організацій України. Недискримінаційна реклама за ознакою статі. СОУ 21708654–002–2011. Державне підприємство «Український науково-дослідний і навчальний центр проблем стандартизації, сертифікації та якості». Київ, 2011.
15. Особливості гендерно та демографічно орієнтованих рекламних текстів / Телетов О. та ін. // Маркетинг і менеджмент інновацій. 2016. № 4. С. 121–133.
16. Тріщук О., Клопенко К. Редакторське опрацювання маркерів гендерної дискримінації в рекламних повідомленнях // Обрії друкарства. 2020. № 1. С. 177–193.
17. Чекіс О. #НЕГРІНЖУЙ: в Україні оголосили війну гендерним стереотипам // Дзеркало тижня. 2021. 29 квітня. URL: <https://zn.ua/ukr/UKRAINE/nehrinzhuj-v-ukrajini-oholosili-vijnu-hendernim-stereotipam.html> (дата звернення: 15.09.2025).
18. Черницька Д. Як повномасштабне вторгнення вплинуло на українську рекламу: гендерний аналіз // Гендер в деталях. 2025. 5 серпня. URL: <https://genderindetail.org.ua/library/ukraina/yak-povnomasshtabne-vtorhnennya-vplynulo-na-ukrainsky-reklamu-hendernyi-analiz.html> (дата звернення: 23.08.2025).
19. Ban on harmful gender stereotypes in ads comes into force // ASA and CAP. 2019. June 14. URL: <https://www.asa.org.uk/news/ban-on-harmful-gender-stereotypes-in-ads-comes-into-force.html> (access date: 14.09.2025).
20. Bourdieu P. *Algérie 60: Structures économiques et structures temporelles*. Paris: Éditions de Minuit, 1977. 123 p.
21. Clow K. E., Baack D. *Integrated Advertising, Promotion, and Marketing Communication*. Pearson Prentice Hall, 2004. 538 p.
22. Gender Bias in Advertising: Research, Trends and New Visual Language // Geena Davis Institute on Gender in Media. 2024. URL: <https://geenadavisinstitute.org/research/gender-bias-in-advertising/> (access date: 14.07.2025).
23. Gerus O. Value aspects of modern Ukrainian advertising discourses. *Media i Społeczeństwo*. 2014. No. 4(1). S. 128–134.
24. GLAAD's visibility project found only 9 ads featuring LGBTQ people during super bowl lix broadcast // GLAAD. 2025. February 10. URL: <https://glaad.org/releases/glaads-visibility-project-found-only-9-ads-featuring-lgbtq-people-during-super-bowl-lix-broadcast/> (access date: 17.03.2025).
25. Grau S. L., Zotos Y. C. Gender stereotypes in advertising: a review of current research // *International Journal of Advertising*. 2016. Vol. 35, Issue 5. P. 761–770. DOI: <https://doi.org/10.1080/02650487.2016.1203556>
26. Kilbourne J. *Killing Us Softly 3: Advertising's Image of Women* // Visionontv. 2009. June 19. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ISTg_6N0G7w (access date: 09.02.2025).
27. Pollay R., Stevens R. P. *Advertising. Theology of Work Project*. 1997. URL: <https://www.theologyofwork.org/book/the-complete-book-of-everyday-christianity/advertising/> (access date: 09.07.2025).
28. Regulatory Statement on Gender Stereotypes in Ads // ASA and CAP. 2018. December 14. URL: <https://www.asa.org.uk/resource/regulatory-statement-on-gender-stereotypes-in-ads.html> (access date: 14.02.2025).
29. Unstereotype Metric 2020: Key Findings // Unstereotype Alliance. 2021. January 29. URL: <https://www.unstereotypealliance.org/en/resources/research-and-tools/unstereotype-metric-2020-findings> (access date: 14.09.2025).

References

- Andrushko, L. (2012). *Gender stereotypes in Ukrainian Television Advertising*. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 23, 397–407 [in Ukrainian].
- Ban on harmful gender stereotypes in ads comes into force. (2019, June 14). *ASA and CAP*. Retrieved from <https://www.asa.org.uk/news/ban-on-harmful-gender-stereotypes-in-ads-comes-into-force.html>
- Boiko, O. (2024). *Reklamnyi dyskurs yak modeliuvanno-semiotychna diialnist* [Advertising Discourse as Modeling and Semiotic Activity]. *Studia Philologica*, 22, 11–20. DOI: <https://doi.org/10.28925/2412-2491.2024.221> [in Ukrainian].
- Bondarenko, A. (2022). *Reklamnyi dyskurs: strukturno-semiotychnyi i funktsiinyiaspekty* [Advertising Discourse: Structural-Semiotic and Functional Aspects]. *Literature and Culture of Polissya. Series "Philology Research"*, 107, 84–91. DOI: <https://doi.org/10.31654/2520-69-66-2022-21f-107-84-91> [in Ukrainian].
- Bourdieu, P. (1977). *Algérie 60: Structures économiques et structures temporelles* [Algeria 60: Economic and Temporal Structures]. Éditions de Minuit [in French].
- Chernytska, D. (2025, August 5). *Yak povnomasshtabne vtorhnen-nia vplynulo na ukrainsku reklamu: hendernyi analiz* [How the Full-Scale Invasion Affected Ukrainian Advertising: A Gender Analysis]. *Gender v detaliakh*. Retrieved from <https://genderindetail.org.ua/library/ukraina/yak-povnomasshtabne-vtorhnennya-vplynulo-na-ukrainsky-reklamu-hendernyi-analiz.html> [in Ukrainian].
- Chekis, O. (2021, April 29). *#NEHRINZhUI: v Ukraini oholosyly viinu hendernym stereotypam* [#Nehringuy: Ukraine Declares War on Gender Stereotypes]. *Dzerkalo tyzhnia*. Retrieved from <https://zn.ua/ukr/UKRAINE/nehrinzhuj-v-ukrajini-oholosili-vijnu-hendernim-stereotipam.html> [in Ukrainian].
- Clow, K. E., & Baack, D. (2004). *Integrated Advertising, Promotion, and Marketing Communication*. Pearson Prentice Hall.

- Gender Bias in Advertising: Research, Trends and New Visual Language. (2024). *Geena Davis Institute on Gender in Media*. Retrieved from <https://geenadavisinstitute.org/research/gender-bias-in-advertising/>
- Gerus, O. (2015). Reklama yak sotsiokulturne pole: dyskursyvna skladova [Advertising as a Sociocultural Field: The Discursive Component]. *Hrani*, 5, 37–41 [in Ukrainian].
- Gerus, O. (2014). Value aspects of modern Ukrainian advertising discourses. *Media i Społeczeństwo*, 4(1), 128–134.
- Glaad's visibility project found only 9 ads featuring LGBTQ people during super bowl lix broadcast. (2025, February 10). *GLAAD*. URL: <https://glaad.org/releases/glaads-visibility-project-found-only-9-ads-featuring-lgbtq-people-during-super-bowl-lix-broadcast/>
- Grau, S. L., & Zotos, Y. C. (2016). Gender stereotypes in advertising: a review of current research. *International Journal of Advertising*, 35(5), 761–770. DOI: <https://doi.org/10.1080/02650487.2016.1203556>
- Ivanova, I. (2018). *Evolutsiia linhvostylistyky reklamnoho dyskursu v movnomu prostori Ukrainy* [The Evolution of Linguistic Stylistics in Advertising Discourse in the Linguistic Space of Ukraine]. (Doctoral Dissertation in Philology). National Pedagogical Drahomanov University, Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv. Retrieved from https://scc.knu.ua/upload/iblock/c7e/dis_Ivanova%20I.%20B._new2.pdf [in Ukrainian].
- Ivanova, I. (2018). *Evolutsiia linhvostylistyky reklamnoho dyskursu v movnomu prostori Ukrainy* [The Evolution of Linguistic Stylistics in Advertising Discourse in the Linguistic Space of Ukraine]. Dissertation Abstract. Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv [in Ukrainian].
- Kilbourne, J. (2009, June 19). *Killing Us Softly 3: Advertising's Image of Women*. *Visionontv*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=ISTg_6N0G7w
- Kolesnikova, I. (2019). Linhvoreklamistyka: mova suchasnoi reklamy [Linguistic Advertising: The Language of Modern Advertising]. *Terminolohichniy visnyk*, 5, 170–174 [in Ukrainian].
- Malai, K. (2023, October 21). “Vy ne chekaly? A my pryishly!”: Reklama z Vierkoiiu Serdiuchkoiiu 2003 roku vyklykala nostalhiu v merezhi [“You Weren’t Expecting Us? But We’re Here!” A 2003 Advertisement Featuring Verka Serdutchka Sparked Nostalgia Online]. *Obozrevatel*. Retrieved from <https://www.obozrevatel.com/ukr/shou-oboz/vi-ne-chekali-a-mi-priishli-reklama-z-verkoyu-serdyuchkoyu-2003-roku-viklikala-nostalgiyu-v-merezhi.htm> [in Ukrainian].
- Masenko, L. (2011). *Surzhyk: mizh movoiu i yazykom* [Surzhyk: Between Languages]. Kyiv-Mohyla Academy [in Ukrainian].
- Pollay, R., & Stevens, R. P. (1997). *Advertising. Theology of Work Project*. Retrieved from <https://www.theologyofwork.org/book/the-complete-book-of-everyday-christianity/advertising/>
- Regulatory Statement on Gender Stereotypes in Ads. (2018, December 14). *ASA and CAP*. Retrieved from <https://www.asa.org.uk/resource/regulatory-statement-on-gender-stereotypes-in-ads.html>
- Semyhina, T. (2001). Vykorystannia dyskurs-analizu v doslidzheniakh iz sotsialnoi roboty [The Use of Discourse Analysis in Social Work Research]. *NaUKMA Research Papers*, 19, 322–325 [in Ukrainian].
- Sibruk, A., & Dubyk, Kh. (2025). Leksychni osoblyvosti reklamnykh tekstiv [Lexical Features of Advertising Texts]. *Research Bulletin. Series: Philological Sciences*, 212, 230–235. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-212-34> [in Ukrainian].
- Syrota, A. (2025, April 12). Yak ukrainski brendy vidmovliaiutisia vid hendernykh stereotypiv u reklamakh [How Ukrainian Brands Are Rejecting Gender Stereotypes in Advertising]. *Podolianyn*. Retrieved from <https://podolyanin.com.ua/suspilstvo/74682/> [in Ukrainian].
- Standart orhanizatsii Ukrainy. Nedyiskryminatsiina reklama za oznakoiu stati. (2011). [Standard of Organizations of Ukraine. Non-Discriminatory Advertising on the Basis of Gender]. Derzhavne pidpriemstvo “Ukrainskyi naukovo-doslidnyi i navchalnyi tsentr problem standartyzatsii, sertyfikatsii ta yakosti.” Kyiv [in Ukrainian].
- Tielietov, O., Tielietova, S., Bulatova, A., & Reka, O. (2016). Osoblyvosti henderno ta demografichno oriientovanykh reklamnykh tekstiv [Features of Gender- And Demographic-Oriented Advertising Texts]. *Marketing and Management of Innovations*, 4, 121–133 [in Ukrainian].

- Trishchuk, O., & Klopenko, K. (2020). Redaktorske opratsiuvannia markeriv hendemoi dyskryminatsii v reklamnykh povidomlenniakh [Editorial Processing of Gender Discrimination Markers in Advertising Messages]. *Printing Horizon*, 1, 177–193 [in Ukrainian].
- Unstereotype Metric 2020: Key Findings. (2021, January 29). *Unstereotype Alliance*. Retrieved from <https://www.unstereotypealliance.org/en/resources/research-and-tools/unstereotype-metric-2020-findings#>
- Zakon Ukrainy "Pro reklamu". (1996). [Law of Ukraine "On Advertising"]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/270/96-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian].

Lugovyi V.

Cultural Strategies in Ukrainian Advertising Discourse: Archaization, Pseudo-Folk Style, and Gender Modeling

Abstract. The article examines the role of advertising discourse as a tool for constructing the recipient's cultural field. It identifies how the semiotic and genre-stylistic characteristics of Ukrainian advertising influence the formation of consumers' value perceptions. The analysis of Ukrainian advertising messages demonstrates that they not only represent products and their properties but also construct the recipient's cultural worldview, setting the framework for social values and behavioral norms. Each advertising message is integrated into broader cultural narratives, modifying the perception of social roles and ideals. A high level of genre adaptability of advertising language has been revealed: its lexical composition flexibly shifts depending on the format of the message (ranging from formally informative to conversationally ironic), which confirms the formation of a dynamic advertising field. Three cultural strategies of Ukrainian advertising discourse have been identified—the use of archaic and pseudo-folk styles, as well as gender modeling. These reflect, respectively, an appeal to national-mythological symbols, the use of elements of colloquial speech (including surzhyk), and the presence of gender stereotypes in advertising messages. It is concluded that cultural strategies in advertising discourse serve as a means of symbolic influence that simultaneously reflect and reinforce sociocultural transformations, shaping recipients' normative perceptions and values.

Keywords: Ukrainian advertising discourse, cultural strategies of Ukrainian advertising, advertising semiotics, advertising genres, archaic style, pseudo-folk style, gender modeling.

Стаття надійшла до редакції 23.07.2025

Стаття прийнята до друку 01.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Лю Цзяньчжі Liu Jianzhi

аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна
музична академія України ім. П. І. ЧайковськогоPhD Student, Department of Theory and History of Culture,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: 876113273@qq.com | orcid.org/0009-0001-0384-9216

Феномен маски у китайській оперній традиції (на матеріалі Пекінської та Сичуаньської опер)

The Phenomenon of the Mask in the Chinese Opera Tradition: A Case Study of Beijing and Sichuan Operas

Анотація. Проаналізовано феномен маски в китайській оперній традиції на прикладі Пекінської (*цзіньцзюй*) та Сичуаньської (*чуаньцзюй*) опер. На основі історико-культурних джерел та сучасних досліджень простежено еволюцію китайської оперної маски — від її зародження до становлення як кодифікованої сценічної мови. Показано, що розвиток цього явища демонструє два різні підходи: у Пекінській опері маска / грим (*ліань*) постає як усталена система кольорів і орнаментів, що дає змогу швидко розпізнати архетипні риси персонажа та його соціальну роль; натомість у Сичуаньській опері цей принцип розвивається у динамічному вимірі — техніка *бяньлянь* («зміна обличчя») перетворює маску на інструмент миттєвої драматичної трансформації та передачі швидких змін емоційних станів. Здійснено порівняльний огляд спільних кодів (кольорова символіка, типологія ролей) і відмінностей (статичність / динамічність функцій, принципи сценічної дії) у Пекінській та Сичуаньській операх. Обґрунтовано, що маска є ключовим медіатором театральної комунікації, носієм багатозарових естетичних, моральних і культурних смислів та чинником формування пізнаваної візуальної мови опери. Розглянуто сучасні способи функціонування оперної маски за межами сцени, які засвідчують її інтеграцію до глобального культурного простору та набуття статусу універсального культурного знака XXI століття.

Ключові слова: маска, грим, китайська опера, оперна традиція, Пекінська опера, Сичуаньська опера, *ліань*, *бяньлянь*.

Постановка проблеми. Китайська оперна традиція є однією з найдавніших і найскладніших у світовому музично-театральному мистецтві. Її невіддільним елементом виступає маска, що має не лише декоративне чи сценографічне значення, але й глибоку семіотичну, символічну та культурологічну функцію. Саме через маску актор передає глядачеві кодовану інформацію про характер персонажа, його моральні якості, соціальний статус та внутрішній світ. Водночас у сучасних наукових дослідженнях спостерігається розрізненість у підходах до осмислення цього феномену. Більшість авторів акцентують на історико-культурному аспекті, семіотиці кольору та орнаментів, соціальній функції та психологічному впливі маски. Проте особливої уваги потребує порівняльний аналіз традицій використання масок Пекінською та Сичуаньською операми, де цей феномен набув найбільшої виразності та функціональної багатозначності. Якщо в Пекінській опері маска, або *ліань* (臉譜, *liǎnpǔ* — розпис обличчя) закріплює архетипні риси персонажа й дає змогу глядачеві швидко «зчитати» його сутність, то в Сичуаньській опері техніка *бяньлянь* (变脸, *biànlǎn* — «зміна обличчя») додає динамічного виміру, перетворюючи

маску на інструмент миттєвої драматичної трансформації. Таким чином, постає проблема комплексного вивчення маски як феномену, що поєднує естетичні, семіотичні та культурні смисли, і потребує міждисциплінарного аналізу.

Мета статті полягає у виявленні семіотичних та культурологічних функцій маски в китайській оперній традиції на прикладі Пекінської та Сичуаньської опер, а також у визначенні її ролі як ключового інструмента театральної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із найбільш цитованих досліджень про Пекінську оперу є праця японського науковця Кен'їчі Хатано (波多野乾一 / Ken'ichi Hatano) «Двохсотлітня історія Пекінської опери» (《京劇二百年歷史》, 1926) [9]. Це одне з перших системних узагальнень розвитку оперної традиції *цзіньцзюй* (京劇, дослівно — «столична опера», відома в Європі як Пекінська), яка на той час вже була усталеною та отримала статус головної форми столичного театру. Важливе місце в книзі посідає аналіз феномену маски (臉譜) як специфічної художньої мови опери, коли кольори та орнаменти закріплюють архетипні риси персонажів, символізуючи їхні моральні якості. Окрім семантики

кольору, К. Хатано звертається до практики виготовлення й нанесення гриму, дисципліни акторів, а також наводить численні свідчення про видатних виконавців за останні двісті років. Ця праця дає змогу реконструювати ранній стан кодифікації театральної маски *ліанпу* у науковому дискурсі початку ХХ століття, що робить її унікальним джерелом для сучасних досліджень символіки масок Пекінської опери.

Серед ранніх спроб системного осмислення китайського театру вирізняється монографія Сюй Муюнь (徐慕雲, *Xú Mùyún*) «Історія китайської драми» (中國戲劇史, 1938) [7], яка представляє театр Китаю як цілісний історико-культурний феномен. Автор не обмежується хронологічним описом розвитку жанрів, а прагне показати їхню соціальну природу, зв'язок із ритуалом, побутом та моральними уявленнями суспільства. Особливо цінним є його трактування *ліанпу* як складової сценічної мови, що інтегрує семантику кольору з архетипними характеристиками персонажа. Такий підхід дав змогу закласти основу для подальших міждисциплінарних досліджень, де маска розглядається не лише як візуальний знак, а й як засіб культурної комунікації та носій символічних смислів у структурі Пекінської опери.

У роботі Лю Цзенфу (劉曾復) «Нарис мистецтва лицьових масок Пекінської опери» (京剧脸谱艺术概, 1985) [6] подано систематизований виклад історії, типології та художньо-символічних особливостей лицьових масок. Автор аналізує колористику, орнаментальні мотиви та їхнє значення для характеристики сценічних персонажів, а також простежує еволюцію гриму як невіддільної складової китайської театральної культури. Праця є однією з базових у китайському мистецтвознавстві щодо феномена *ліанпу*.

Дослідження Чжун Юн (钟勇, *Zhong Yong*) «Червоне обличчя, чорне обличчя, біле обличчя, інготне обличчя та зміна обличчя» («*Red Face, Black Face, White Face, Ingot Face and Changing Face*») (2001) [5], присвячене аналізу символіки та функцій оперного гриму в китайській традиції. Автор розглядає основні типи масок Пекінської та Сичуаньської опер, а також специфічні форми масок на кшталт «інготного обличчя»¹ й феномену «зміни обличчя» (*бяньлянь*). Робота поєднує історико-мистецтвознавчий та культурологічний підходи, пояснюючи, як колір і форма маски кодують моральні риси персонажів та відображають цінності китайської культури.

У монографії Ло Гуаньхуа (栾冠桦, *Luán Guānhuà*) «Ліанпу та китайська культура» (脸谱与中华文化, 2005) [8] автор, спираючись на західну семіотичну теорію, розглядає оперний грим (*ліанпу*) як невіддільну складову театру та культури китайського народу, підкреслюючи їхню єдність і цілісність. Автор дослідження

акцентує на зв'язках оперного гриму з давніми релігійними віруваннями, морально-етичними нормами, народними романами *пінхуа* (平话, *píng huà*), усною традицією, народним мистецтвом і класичною естетикою

Серед наукових розвідок останніх п'яти років вирізняється стаття Лі Сяошу (*Li Xiaoshu*) та Мохда Джохарі Мохда Юсофа (*Mohd Johari Mohd Yusof*) «Аналіз лицьових масок Пекінської опери на основі традиційної китайської культури» («*Analysis of the Beijing Opera Facial Masks based on the Chinese Traditional Culture*», 2020) [2], яка присвячена дослідженню лицьових масок Пекінської опери у контексті китайської традиційної культури. Маска розглядається як один із провідних символів китайського мистецтва, що поєднує сценічну виразність із філософськими уявленнями про гармонію «зовнішнього й внутрішнього».

У статті Ян Цінпін (*Yang Qingping*) «Дослідження мистецтва та маркетингу лицьових розписів у китайській опері» («*Research on the Art and Market of Facial Paintings in Chinese Opera*», 2022) [4] аналізується сучасна художня та маркетингова цінність масок Пекінської опери — від функціонального сценічного гриму до артоб'єктів і культурної продукції.

У статті Ху Сянь (胡咸) «Маска як об'єкт мистецтвознавчих досліджень у Китаї» (2022) [1] предметом художнього аналізу постає маска Пекінської опери, яка розглядається з позицій міждисциплінарного підходу. Автор поєднує історичний, етнологічний, семіотичний і мистецтвознавчий виміри, розглядаючи еволюцію маски як культурний феномен та систему художніх символів. Особливістю дослідження Ху Сянь є порівняння китайського досвіду з японськими та європейськими традиціями, що дає змогу автору окреслити універсальні закономірності функціонування маски як художньо-го й соціокультурного феномену.

Надзвичайно цікавим науковим матеріалом є стаття колективу авторів «Інтелектуальна генерація масок Пекінської опери за допомогою фреймворків глибокого навчання» («*Intelligent generation of Peking opera facial masks based on deep learning frameworks*», 2023) [3], у якій досліджуються можливості застосування алгоритмів глибокого навчання для цифрового відтворення й оновлення традиційних *ліанпу*. Автори створили *dataset* із понад 7000 зображень та протестували моделі *StyleGAN2* і *CoCosNET*, що дають змогу як відновлювати класичні маски, так і генерувати нові варіанти. Результати засвідчили потенціал ШІ у збереженні нематеріальної культурної спадщини та відкритті нових можливостей для сучасного дизайну й сценічної практики.

Утім, станом на сьогодні бракує праць, у яких було б здійснено порівняльний аналіз феномену маски

¹ «Інготне обличчя» або «обличчя-злиток» — це *юаньбао-обличчя* (元宝脸, *yuánbǎo liǎn*), форма й розташування візерунків якого нагадують стародавній китайський золотий злиток *юаньбао*. Використовується для комічних або гротескних персонажів, іноді для позначення багатія чи людини, що прагне вигоди.

в Пекінській та Сичуаньській операх. Тому видається актуальним звернення до комплексного дослідження, яке дасть змогу простежити як спільні витоки та сіміотичні коди, так і специфічні художні прийоми, зокрема статичну типологізацію ролей у Пекінській та динамічну техніку *бяньлянь* у Сичуаньській операх. Такий підхід дає змогу глибше розкрити багатшаровий культурний зміст маски, її функції у театральній комунікації та значення для формування національної мистецької традиції.

Виклад основного матеріалу. Історія китайських оперних масок відбиває складну еволюцію театру та водночас суспільних уявлень Піднебесної про мораль і долю. Походження масок сягає давніх шаманських ритуалів і релігійних церемоній, у яких вони виконували роль посередника між людським і божественним світом. Згодом ці практики інтегрувалися в народні розважальні форми та поступово трансформувалися у високе мистецтво китайської опери. Майже у всі часи китайська опера отримувала підтримку імператорського двору, завдяки чому набула статусу усталеної мистецької традиції з численними регіональними відгалуженнями, пов'язаними з певними династичними періодами, що становлять її початкове коріння.

Давні маски виглядали примітивними порівняно з пізнішими, однак їхня головна функція — унаочнювати сутність персонажа, передавати його емоційний і моральний стан — залишилася незмінною. Поступове вдосконалення дизайну масок відображало ширші суспільні зміни, розвиток художньої майстерності та розуміння людської психології, що відбувалося паралельно з еволюцією самої опери: від ритуальних практик до складного синтетичного жанру, який поєднав музику, драму й танець. Пройшовши шлях від елементу шаманського ритуалу до структурованої сіміотичної мови театру, маски зберегли значення ключового елемента театральної мови, що поєднує естетику, філософію та культурну пам'ять Піднебесної.

За часів династії Тан (唐, 618–907) фізичні маски починає замінювати грим, що дав акторам більше гнучкості та виразності. За доби Сун (宋朝, 960–1279) формується система кольорних кодів, які й нині залишаються важливим елементом театральної сіміотики. Епохи династій Мін (明朝, 1368–1644) та Цін (清朝, 1644–1912) стали «золотим віком» китайської опери. Саме тоді остаточно закріплюється символічне значення кольорів і орнаментів, які допомагають миттєво розпізнавати архетипні риси персонажів та зрозуміти розвиток драматичної дії. Така умовність зробила маску своєрідним кодом, завдяки якому глядач швидко «зчитував» характер і навіть долю героя.

Мистецтво створення масок завжди поєднувало майстерність художника і глибоку символіку. Під час створення масок використовуються яскраві кольори та орнаментальні символи, як-от дракони, фенікси чи геометричні лінії, що мають власні значення. Як зазначає

більшість дослідників, робота над маскою починається з ескізу, у якому враховуються характер персонажа, його риси та символічне значення кольорів і орнаментів. Далі майстер обирає матеріал, найчастіше це шовк або папір, і потім виготовляє основу. Справжнє «оживлення» маски відбувається на етапі розпису, коли яскраві кольори накладаються шарами, і кожен із них має відтворювати закладене символічне значення. Особлива увага приділяється деталям: очам, бровам, рисам рота, що надають масці виразності та індивідуального характеру. Завершальним штрихом стають аксесуари й декоративні елементи, які перетворюють маску на культурний артефакт.

Оскільки маски здатні передавати широкий спектр людських емоцій, часта зміна виразів обличчя на сцені стає надзвичайно ефективним прийомом, який глядачі часто навіть не усвідомлюють. У китайській оперній традиції розрізняють кілька типів сценічного розпису обличчя. Серед них особливе місце посідає *індивідуальний грим* (*ліанпу*), що має характерні візерунки та походить із реального життя: бліде обличчя асоціюється зі страхом, засмагле — з тяжкою працею, жовтувате — з хворобою, а червоне — з сором'язливістю. Поряд із ним існує *декоративний грим*, який надає обличчю орнаментальної виразності, а також *емоційний грим*, що змінює візерунки відповідно до настрою персонажа, і *піктографічний*, який імітує риси тварин або використовує символічні орнаменти. Усі ці варіанти створюють розгалужену систему сценічних кодів, завдяки яким маска стає потужним засобом комунікації між актором і глядачем. Важливу роль тут відіграє й колористика.

Перебільшення в оперному гримі, зазначає Ян Цінпін (*Yang Qingping*), виявляється переважно у двох напрямках: у гіперболізації кольору шкіри та в посиленні виразності самого образу. Кожне сценічне обличчя має домінантний колір, надмірна насиченість якого полегшує глядачеві його запам'ятовування. У поєднанні з декоративними відтінками це створює виразний візуальний образ і формує своєрідну «культуру пам'яті» [4, с. 364]. Таким чином, кожна маска постає як зафіксований художній образ. Саме перебільшення дає змогу чітко окреслити головні риси персонажа і через естетичну трансляцію в уяві глядача відтворити його зовнішність, темперамент, характер і духовну сутність, утворюючи унікальну впізнаваність. На практиці перебільшення рис у гримі робить персонажів виразнішими й живішими. Принцип «писати дух через форму», слушно зазначає Ян Цінпін, «підкреслює, що відтворення форми служить для надання живості, а духовна схожість є вищою за фізичну, що виділяє внутрішні духовні риси обличчя в опері й дає змогу досягти ефекту “виходу за межі форми”» [4, с. 364].

Протягом історії техніки виготовлення та матеріали змінювалися відповідно до художніх тенденцій і технологічних можливостей. Якщо раніше використовували природні пігменти з мінералів і рослин, то згодом їх замінили синтетичні барвники, що дали змогу отримати більш

насичені й стійкі кольори. Попри ці інновації, незмінною залишилася відданість традиції та прагнення зберегти сутність первісного дизайну. Завдяки цьому кожна маска й сьогодні не лише виконує сценічну функцію, а й уособлює культурну пам'ять і багатовікову спадщину Китаю, зберігаючи візуальні коди історії, емоцій та цінностей народу.

У сучасному Китаї налічується понад 300 локальних видів опери, проте саме Пекінська опера, сформована на основі давніх театральних традицій, посіла провідне місце та стала «енциклопедією китайської цивілізації». Її традиції беруть свій початок від музики й танців династії Хань (漢朝, *Hàncháo*, з 206 року до н. е. по 220 н. е.), з якою пов'язують становлення культурної ідентичності китайців (汉族, *hànyú*). Під традиціями династії Хань мається на увазі не окремий жанр театру, а широка система музично-ритуальних і розважальних практик, які склали основу для розвитку китайської опери. Це перші систематизовані зразки китайського музично-сценічного мистецтва, що стали підґрунтям для подальших форм опери (*наньсі*, *кунцзюй*, *цзінцзюй*, *чуаньцзюй*). У період династії Сун виникає *наньсі* (南戏, *nánxì*) — найдавніша форма «південної драми», що поєднувала діалог, пісню й елементи танцю. В епоху Мін на цій основі формується вишукана елітарна опера *кунцзюй* (昆曲, *kūnqǔ*), яка відзначалася складним вокальним стилем та поетичною мовою й надовго стала «класичною» оперною формою для освічених кіл. *Кунцзюй* став основою для розвитку багатьох регіональних театральних форм, зокрема вплинув на формування Пекінської опери (*цзінцзюй*), заклавши традицію символічної виразності, синтезу музики, літератури та сценографії. Завдяки цьому *кунцзюй* вважається «живим джерелом» китайського театру, а у 2001 році був включений до списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Саме від *кунцзюй* були безпосередньо перейняті та розвинуті у Пекінській опері естетичні принципи, вокальні прийоми й система ролей *шень* (生, *shēng*), *дань* (旦, *dàn*), *цзін* (净, *jìng*), *чоу* (丑, *chǒu*). Кульмінацією розвитку традиції стало становлення Пекінської опери періоду династії Цін, що інтегрувала попередні практики та закріпила як канон систему ролей, масок (*ліаньпу*) й музично-акробатичних прийомів, ставши загальнонаціональною театальною формою. У XIX столітті, коли *цзінцзюй* сформувався як завершена театральна система, маска перетворилася на невіддільний компонент вистави, де кожна лінія, візерунок і колір мали символічний сенс.

Коли К. Хатано описує явище *ліаньпу* у Пекінській опері, він розглядає маску не як декоративний елемент, а як органічний складник театальної семіотики, що кодифікує систему *шень* (生, *shēng*) — чоловічих ролей (вчених, героїв, літніх чоловіків); *дань* (旦, *dàn*) — жіночих ролей (молодих жінок, воїтельок, літніх жінок); *цзін* (净, *jìng*) — «розмальованих лиць», яскравих масок, ролей із виразним характером (сміливих, прямолінійних, іноді

жорстких); *чоу* (丑, *chǒu*) — комічних ролей, блазнів, другорядних персонажів (із характерною білою плямою на носі). Аналізуючи кольорову символіку, К. Хатано підкреслює сталість відповідностей *ліаньпу* [9, с. 112–120]:

- червоний уособлює вірність і мужність. Колір який найяскравіше втілюється в образі Гуань Гуна (关公, *Guān Gōng* або 关羽, *Guān Yǔ*) — полководця доби Трицарства III століття). У Пекінській опері та народній традиції найчастіше вживають саме 关公, підкреслюючи його культ як божества війни, вірності й справедливості. Обличчя Гуань Гуна часто має довгі вигнуті брови та вузькі очі, що передають глибоку мудрість і велич. обов'язковим атрибутом є довга чорна борода, яка символізує гідність й силу. Маска Гуань Гуна завжди вирізняється величністю, підкреслюючи його культ як покровителя справедливості. У Пекінській опері образ Гуань Гуна постає як архетип героя-воїна, готового пожертвувати собою заради правди;

- чорний — чесність і безсторонність. Колір втілений в образі Бао-гун (包公, *Bāo Gōng*) — сценічного імені історичного діяча Бао Чжена (包拯, *Bāo Zhēng*, 999–1062), відомого як чесний і невідкупний чиновник доби династії Сун. Бао-гун — це архетип «ідеального судді» та символ боротьби з корупцією. У Пекінській опері його персонаж уособлює справедливість і закон, а чорна маска робить образ пізнаваним навіть без додаткових пояснень. Чорний колір символізує справедливість, чесність, прямоту й моральну стійкість. На лобі часто зображують білий півмісяць як знак мудрості та ясного розуму;

- білий — хитрість і підступність, втілений в образі Цао Цао (曹操, *Cáo Cāo*, 155–220) — історичного полководця і політичного діяча доби Трицарства. Цей образ увійшов у китайську культуру як суперечливий, оскільки водночас втілював риси талановитого стратега і підступного узурпатора. У *ліаньпу* Цао Цао зображується з білою маскою. Білий колір символізує хитрість, підступність, жорстокість і владолюбство. Маска часто має різко окреслені риси, що підкреслюють холодний і підозрілий характер полководця. Біле обличчя Цао Цао стало класичним семантичним кодом для «негативних» персонажів. На сцені він уособлює архетип зрадника чи амбітного узурпатора, а його маска одразу сигналізує глядачам про небезпеку та підступність;

- зелений та синій — запальність і войовничу відвагу;

- золото та срібло — належність до світу надприродного.

У такий спосіб К. Хатано фіксує вже у 1920-х роках усталене розуміння *ліаньпу* як цілісної «мови символів», у якій кожен колір і візерунок має культурно закріплений смисл.

Зважаючи на опис системи кольорової символіки масок запропонованих К. Хатано, варто звернути увагу на той факт, що вона є спільною для всієї китайської оперної традиції, оскільки її витоки сягають давніх уявлень

про моральні та психологічні характеристики, притаманні тим чи іншим кольорам як кодам. Ці коди використовуються і в Пекінській (*цзінцзюй*), і в Сичуаньській операх (*чуаньцзюй* — 川剧, *chūānjù*). Відмінність полягає не стільки в самій символіці кольорової палітри, скільки у функціях і драматургії. Якщо у Пекінській опері кольори масок закріплюють архетипні ролі (особливо в амплуа *цзін*), завдяки чому глядач одразу «зчитує» характер персонажа, то у Сичуаньській опері маски й кольори використовуються динамічно завдяки техніці *бяньлянь* (变脸, «зміна обличчя»), яка дає змогу актору змінювати маску кілька разів протягом вистави. Тут колір позначає не лише сталу рису характеру, а й моментальну емоцію чи внутрішню трансформацію героя, про що йтиметься далі.

Лицьові маски Пекінської опери виконують функцію візуального коду, що сприймається глядачем дуже швидко, адже за кольором і формою він одразу розрізняє героя й злодія, чесність або підступність. Водночас маски транслюють і проблемні установки традиційної китайської культури. Зокрема, вони закріплюють патерн, який можна сформулювати як «сутність визначає зовнішність», а саме: гарні люди виглядають шляхетно, а злі — потворно.

Серед більш пізніх регіональних форм китайського театру особливе місце посідає *чуаньцзюй* (川剧) — Сичуаньська опера, що сформувалася наприкінці династії Мін близько чотирьох століть тому. Вона поєднала кілька різновидів народного театру південно-західного Китаю, увібравши елементи співу, танцю, хореографії та бойових мистецтв. Важливим чинником становлення жанру була династія Цін (1644–1912), коли Сичуань пережив культурне відродження після численних демографічних та політичних криз. Саме тоді сформувалися чотири основні виконавські стилі Сичуаньської опери: *гундяо* (滚调), *цін'ї* (青衣), *хуадань* (花旦) і *лаошен* (老生).

Сценічні костюми акторів у традиції *чуаньцзюй* походять від вбрання доби Мін, однак вони були пристосовані до театральної практики. Їхнє оздоблення має глибоку символіку: драконячі візерунки позначають високу владу та військову доблесть, тигр і лев — мужність і силу воїнів, журавель чи ялинка — довголіття чиновників, а фенікс і півонія — жіночу красу, добробут та процвітання. Символіка підкреслюється колористикою та доповнюється характерним гримом, що разом створює розгалужену систему сценічних кодів та функціонує як цілісна семіотична система театральної комунікації.

Грим завершує формування сценічного образу, проте поряд із ним у Сичуаньській опері широко застосовуються маски. Як вже зазначалося, найвідомішим у цьому жанрі є мистецтво *бяньлянь*, що вважається одним із найцінніших скарбів Китаю. Його таємниці передавалися з покоління у покоління і традиційно зберігалися лише серед чоловіків. Походження цієї техніки пов'язують як із легендами про шляхетних розбійників, так і з потребою акторів виконувати кілька ролей у межах однієї вистави. Давні

прийоми включали «видування обличчя» (*чуй лян* — 吹脸), коли на шкіру наносили порошок чи фарбу; «нанесення обличчя» (*мо лян* — 抹脸) із прихованим барвником, що з'являвся у потрібний момент; а також дихальні вправи (*юньці бяньлянь* — 运气变脸), які змінювали колір обличчя. У сучасному театрі найскладнішою технікою є «стягування обличчя» (*че лян* — 扯脸), коли одна за одною накладаються тонкі шовкові маски, які миттєво знімаються під час руху за допомогою прихованих ниток. Досвідчений актор може змінити до семи масок за хвилину, причому кожну трансформацію супроводжують музичні й світлові акценти.

У Сичуаньській опері поєднання масок і гриму з типами ролей та музично-драматичними діями створює цілісну систему сценічної виразності. Стиль *гундяо* (滚调) використовується у драматичних і героїчних епізодах, де маски стають ключовим елементом образу: червоний колір підкреслює відданість і хоробрість героя, як у випадку Гуань Юя (关羽), а чорний символізує непідкупність і прямоту, що найвиразніше втілюється в образі Бао-гуна (包公). У сценах суду чи конфлікту *гундяо* поєднується з чорною маскою Бао-гуна, де музична напруга відповідає його непідкупному характеру. На відміну від цього, у ролі *цін'ї* (青衣) — серйозної та шляхетної героїні — не застосовуються повноцінні маски, натомість використовуються легкі варіації гриму в ніжних тонах, що підкреслюють жіночу лагідність і моральну чистоту. Стиль *хуадань* (花旦) зображує молоду кокетливу чи жваву дівчину, відзначається декоративним гримом з акцентом на очі й брови, а також яскравими кольорами — червоним, зеленим чи рожевим, що відповідають динамічності та грайливості її характеру. У комічних сценах *хуадань* можуть застосовуватися легкі «маскоподібні» візерунки, що підкреслюють жвавість і хитрість. Своєю чергою, *лаошен* (老生), що втілює риси літнього чиновника чи мудреця, вирізняється стриманим білим або сірим гримом, який акцентує вік і досвід. Також використовуються костюми з символічними орнаментами журавля чи ялини, які уособлюють довголіття та мудрість.

У репертуарі Сичуаньської опери приклади використання масок та техніки *бяньлянь* особливо виразні у виставах на історичні сюжети. Так, у «Битві на Червоних скелях» (赤壁之战, *Chìbì zhī zhàn*), що відтворює події епохи Трицарства, героїчні персонажі з'являються у червоних і чорних масках. Як вже зазначалося, червоний колір підкреслює відвагу та вірність Гуань Юя, а чорний — чесність і прямоту союзних воєначальників. У кульмінаційних сценах застосовується *бяньлянь*, який дає змогу миттєво показати перехід від рішучості до гніву або від сумніву до впевненості.

У сюжетному мотиві китайської драми та опери «Суд Бао-гуна» (包公审案, *Bāo Gōng shěn'àn*) чорна маска головного героя символізує непідкупність і справедливість судді. Варто зазначити певну різницю у використанні чорної маски Бао-гуна у Пекінській та Сичуаньській операх.

В обох традиціях образ Бао-гуна виконує роль символу правосуддя, але у Пекінській опері він закріплений у статичній архетипній масці, а в Сичуаньській — оживає через зміну масок, і акцент зміщується на видовищність і динаміку. Використання техніки *бяньлянь* підсилює драматизм судової сцени. Наприклад, Бао-гун може змінювати вираз маски, переходячи від суворого до гнівного чи навіть демонічного образу, аби підкреслити невідворотність покарання. Таким чином, сюжет отримує більш експресивне та емоційне забарвлення. У деяких постановках миттєва зміна чорної маски на червону під час винесення вироку підсилює ефект моральної сили та величч правосуддя.

«Повість про гірського розбійника» (山贼传, *Shānzéi zhuàn*) належить до традиції китайської народної прози й театральних сюжетів, що походять від *пінхуа* (平话, *píng huà*). Тут маски використовуються для розкриття подвійної природи персонажів, адже розбійники постають амбівалентними фігурами. З одного боку — вони небезпечні і поза законом, з іншого — мають власний кодекс честі та захищають простий народ від жорстоких чиновників. У театральних постановках, зокрема в Сичуаньській опері, образи розбійників часто отримували виразні маски: червоні чи зелені для відважних і щирих, білі — для хитрих і підступних. Також одним із головних образів вистави є героїня-*хуадань* — смілива дівчина-розбійниця або дочка чи коханка розбійника. У сценічній традиції маска або грим для *хуадань* завжди витримані у світлих, яскравих тонах: рожевому, білому, з квітковими орнаментами (звідси й назва *huā*, 花 — «квітка»). Це підкреслює її жіночність і водночас надає характеру особливого шарму. Коли кокетлива дівчина змінює рожеву маску на білу, це означає перехід від удаваної ніжності до викритої хитрості й зради.

У виставі «Повернення душі» (魂归, *Hún guī*) поєднуються золота й срібна маски, які позначають перехід персонажа з людського світу у потойбічний. Зміна звичайної маски на золоту в межах однієї сцени візуально демонструє трансформацію героя у безсмертну істоту. У всіх цих прикладах *бяньлянь* і колористика масок стають не лише видовищним елементом, а й художнім засобом, що передає внутрішні трансформації та драматичні зміни долі персонажів.

Висновки. Феномен маски у китайській оперній традиції є не просто сценічним атрибутом чи декоративним елементом, а насамперед потужним семіотичним знаком, що формує художній образ персонажа, кодує інформацію

про характер героя, його моральні якості, соціальний статус, емоційний стан і навіть надприродну сутність. Маска або грим в оперній традиції постають не тільки декоративним елементом, а й інструментом організації сценічної дії, тісно пов'язаним із музичним і драматичним ритмом вистави. Отже, маска є носієм багатшарової семантики, яка поєднує естетичний, психологічний та соціокультурний виміри. Вона виконує не лише видовищну функцію, а й надає акторові можливість змінювати ролі протягом однієї вистави. Саме тому маска у китайській опері стала унікальним засобом поєднання театральної традиції, художньої символіки та культурних архетипів, залишаючись одним із найважливіших елементів сценічної комунікації.

Порівняння Пекінської та Сичуаньської оперних традицій демонструє два полюси використання маски. У *цзінцзюй* вона функціонує як стала семіотична система з чіткою «граматикою» кольорів і символів, тоді як у *чуаньцзюй* акцент зміщується на процесуальність, адже техніка *бяньлянь* («зміна обличчя») створює динамічний «синтаксис» сценічних перетворень. Таким чином, маска постає водночас знаком фіксованої типології та інструментом миттєвої драматичної трансформації.

Сьогодні оперні маски поступово виходять за межі театральної сцени, набуваючи самостійного естетичного значення. Вони активно поширюються у сфері народних ремесел, сувенірної продукції, рекламних проєктів та інтер'єрного дизайну, виходять далеко за межі Китаю й постають складовою світової культурної спадщини. У сучасних мультимедійних інсталяціях китайських митців традиційні маски поєднуються з цифровими ефектами, формуючи новий синтез класики і новітніх технологій. Водночас у популярній культурі образи масок знаходять відображення у сувенірній продукції, модному одязі та навіть комп'ютерних іграх, зберігаючи при цьому свою архетипну символіку. Таким чином, маска китайської опери перетворилася на універсальний символ, який виходить за межі сцени, вона використовується у візуальному мистецтві, дизайні, кінематографі та масових видовищах. Водночас зберігається активний ринок сценічних практик — оперної традиції *цзінцзюй* та видовищних номерів зі зміною масок *бяньлянь*. Отже, феномен маски, зафіксований К. Хатано як театральний код XIX — початку XX століття, сьогодні трансформувалася у знаковий культурний образ Китаю XXI століття, який поєднує ритуальне, естетичне та ідентифікаційне значення.

Література

1. Ху С. Маска як об'єкт мистецтвознавчих досліджень в Китаї: досвід методологічного синтезу // *Art and Design*. 2022. № 1(17). С. 103–115. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.10>
2. Xiao Shu L., Mohd Yusof M. J. Analysis of the Beijing Opera Facial Masks based on the Chinese Traditional Culture // *Perspektif: Jurnal Sains Sosial Dan Kemanusiaan*. 2020. Vol. 12(1). P. 53–58. DOI: <https://doi.org/10.37134/perspektif.vol12.1.5.2020>
3. Yan M., Xiong R., Shen Y., Jin C., Wang Y. Intelligent generation of Peking opera facial masks based on deep learning frameworks // *Heritage Science*. 2023. Vol. 11, No. 20. P. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-023-00932-0>
4. Yang Q. P. Research on the Art and Market of Facial Paintings in Chinese Opera // *Art and Design Review*. 2022. Vol. 10. P. 362–369. DOI: <https://doi.org/10.4236/adr.2022.103027>

5. Zhong Y. *Red Face, Black Face, White Face, Ingot Face and Changing Face*. Tianjin: Tianjin Social Science Publishing House, 2001. 268 p.
6. 劉曾復. 京剧脸谱艺概. 北京: 中国戏剧出版社頁. [Лю Цзенфу. Нарис мистецтва лицьових масок Пекінської опери. Пекін: Китайське мистецьке видавництво, 1985. 210 с.].
7. 徐慕雲. 中國戲劇史. 出版社: 世界書局, 1938. 440頁. [Сюй Муюнь. Історія китайської драми. Шанхай: Світова книжкова компанія, 1938. 440 с.] URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/NLC416-09jh002489-23601_%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E6%88%B2%E5%8A%87%E5%8F%B2.pdf (дата звернення: 04.04.2025).
8. 栾冠桦. 脸谱与中华文化北京: 生活·读书·新知三联书店 北京: Sanlian Bookstore, 2005. 232 頁. [Ло Гуаньхуа. Лянпу та китайська культура. Пекін: Sanlian Bookstore, 2005. 232 с.].
9. 波多野乾一. 京剧二百年历史出版社: 大報館, 1926. 385 頁. [Хатано К. Двохсотлітня історія Пекінської опери. Шанхай: Видавництво «Дабаогуань», 1926. 385 с.] URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/SSID-11349398_%E4%BA%AC%E5%8A%87%E4%BA%8C%E7%99%BE%E5%B9%B4%E6%AD%B7%E5%8F%B2.pdf (дата звернення: 24.05.2025).

References

- Hatano, K. (1926). *Jingju erbai nian lishi* [京剧二百年历史]. Shanghai: Dabao guan. Retrieved from: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/SSID-11349398_%E4%BA%AC%E5%8A%87%E4%BA%8C%E7%99%BE%E5%B9%B4%E6%AD%B7%E5%8F%B2.pdf [in Chinese].
- Hu, X. (2022). Maska yak ob'yekt mystetstvoznachykh doslid-zhen' v Kytayi: dosvid metodolohichnoho syntezu [Mask as an Object of Artistic Research in China: Experience of Methodological Synthesis]. *Art and Design*, 1(17), 103–115. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.10> [in Ukrainian].
- Liu, Z. (1985). *Jingju lianpu yigai* [京剧脸谱艺概]. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe [in Chinese].
- Luan, G. (2005). *Lianpu yu Zhonghua wenhua* [脸谱与中华文化]. Beijing: Shenghuo-Dushu-Xinzhi Sanlian Shudian [in Chinese].
- Xu, M. (1938). *Zhongguo xiju shi* [中國戲劇史]. Shanghai: Shijie shuju. Retrieved from: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/NLC416-09jh002489-23601_%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E6%88%B2%E5%8A%87%E5%8F%B2.pdf [in Chinese].
- Xiao Shu, L., & Mohd Yusof, M. J. (2020). Analysis of the Beijing Opera Facial Masks based on the Chinese Traditional Culture. *Perspektif: Jurnal Sains Sosial Dan Kemanusiaan*, 12(1), 53–58. DOI: <https://doi.org/10.37134/perspektif.vol12.1.5.2020>
- Yan, M., Xiong, R., Shen, Y., Jin, C., & Wang, Y. (2023). Intelligent generation of Peking opera facial masks based on deep learning frameworks. *Heritage Science*, 11(20), 1–18. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-023-00932-0>
- Yang, Q. P. (2022). Research on the Art and Market of Facial Paintings in Chinese Opera. *Art and Design Review*, 10, 362–369. DOI: <https://doi.org/10.4236/adr.2022.103027>
- Zhong, Y. (2001). *Red Face, Black Face, White Face, Ingot Face and Changing Face*. Tianjin: Tianjin Social Science Publishing House.

Liu Jianzhi.

The Phenomenon of the Mask in the Chinese Opera Tradition: A Case Study of Beijing and Sichuan Operas

Abstract. This article presents a comprehensive analysis of the phenomenon of the mask in the Chinese opera tradition, with particular attention to Beijing (*jingju*) and Sichuan (*chuanju*) operas. Drawing on historical and cultural sources alongside contemporary scholarship, it traces the evolution of the Chinese opera mask from its ritual origins to its establishment as a codified stage language. The study highlights two distinct approaches: in Beijing opera, the mask/makeup (*lianpu*) operates as a stable system of colors and patterns, enabling the immediate recognition of a character's archetypal traits and social role; in contrast, in Sichuan opera, this principle acquires a dynamic dimension through the technique of *bianlian* ("face-changing"), which transforms the mask into an instrument of instant dramatic metamorphosis and expressive emotional shifts. A comparative analysis of shared codes (color symbolism, role typology) and divergences (static/dynamic functions, principles of stage performance) between the two traditions underscores the mask as a central mediator of theatrical communication, a carrier of multilayered aesthetic, moral, and cultural meanings, and a key element shaping the recognizable visual language of Chinese opera. In addition, the study explores the modern uses of the opera mask outside the theatrical sphere, demonstrating its incorporation into global cultural practices and its evolution into a universal symbol of the 21st century.

Keywords: mask, makeup, Chinese opera, opera tradition, Beijing opera, Sichuan opera, *lianpu*, *bianlian*.

Стаття надійшла до редакції 13.08.2025

Стаття прийнята до друку 22.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Наукове видання

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Випуск двадцять перший
Частина 2

ISSN 1992–5514 (Print) | 2618–0987 (Online)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ
КВ № 24614–14554 ПР від 26.11.2020

Англійською та українською мовами

У оформленні обкладинки використано:

Олекса Новаківський «Захід сонця в лісі», картон, олія. 1910 рік

Випусковий редактор — *Ганна Ковальова*

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *Богдан Тимофієнко*

Формат 60 × 84 / 8 (210 × 297 мм). Гарнітура ArnoPro.
Цифровий друк. Ум. др. арк. 27,07. Обл. вид. арк. 26,77.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.magi.kyiv.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002