

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківська державна академія культури

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

Культура УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993

Випуск **88**



Харків — 2025

К 90 Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та стратегічних комунікацій України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2025. — Вип. 88. — 112 с.

Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of V. Sheiko. — Kharkiv: KhSAC, 2025. — Vol. 88. — 112 p.

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

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

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

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

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 9 від 28.02.2025)

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Мова публікації — українська та англійська. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами. Перевірка статей здійснюється за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

“Culture of Ukraine” is a peer-reviewed scientific professional edition with free access, founded and has been being published by Kharkiv State Academy of Culture since 1993.

The collection was approved by order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 886 dated July 2, 2020 as specialized edition on culturology and art criticism (category “B”), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Scenic art.

State registration of an entity in the field of print media: decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting dated February 8, 2024 No. 295. Media ID: R30-02500.

The collection is submitted on the portal of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine in the “Scientific periodicals of Ukraine” information resource, in “Ukrainika naukova” and “Dzherelo” reference databases. It is indexed in the scientometric “WorldCat”, “Index Copernicus International”, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) databases and in “Google Scholar”, “BASE” search engines. KhSAC is a representative member of PILA.

Recommended for publication by the decision of the academic council of the Kharkiv State Academy of Culture (protocol № 9 dated 28.02.2025).

The edition supports an open access policy (license type — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Language of the publication — Ukrainian and English. Articles are reviewed by the members of the editorial board and external independent experts. Articles are checked using Strikeplagiarism.com, an online plagiarism detection service.

Редколегія підтримує політики Elsevier та COPE / The editorial board supports the policies of Elsevier and COPE:

<https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>

<https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Вебсайт збірника / Website of the collection: <http://ku-khsac.in.ua>

Е-mail ред.-видавн. відділу ХДАК / e-mail of editorial and publishing department of KhSAC: rvv2000k@ukr.net

Головний редактор

Шейко В. М., Харківська державна академія культури, доктор історичних наук, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

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

Заступник головного редактора

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

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

Відповідальний секретар

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

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

Редакційна колегія

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

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

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

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

Бертелсен О., Університет авіації Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, доктор історичних наук, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки (США);

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Благоєвич М., Інститут соціальних наук, доктор філософії (соціологія), головний наук. співробітник (Республіка Сербія);

<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Божко Л. Д., Харківська державна академія культури, доктор культурології, доцент, кафедра музейно-туристичної діяльності, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

Виткалов С. В., Рівненський державний гуманітарний університет, доктор культурології, професор кафедри івент-індустрії, культурології та музеезнавства (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

Гікс Д., Лондонський університет королеви Марії, доктор філософії, кафедра сучасних мов і культур, професор (Великобританія);

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

Кайм С., Лейпцизький університет, Інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Кислюк К. В., Національний аерокосмічний університет «Харківський авіаційний інститут», доктор культурології, кафедра документознавства та української мови, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

Красівський О., Національний університет «Львівська політехніка», доктор історичних наук, професор; Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, кафедра народних інструментів, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

Макарик І., Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Мачулін Л. І., Харківська державна академія культури, доктор філософії, завідувач редакційно-видавничого відділу (Україна);

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

Миславський В. Н., Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності, доцент (Україна);

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

Познер В., Національний інститут історії мистецтв, доктор історичних наук, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції (Франція);

Польська І. І., Харківська державна академія культури, доктор мистецтвознавства, кафедра теорії та історії музики, професор (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

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

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

Шаповалова Л. В., Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, професор (Україна).

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

Editor-in-Chief

Sheiko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Historical Sciences, Department of Cultural Studies and Media Communications, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Arts Worker of Ukraine (Ukraine).

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

Deputy Editor-in-Chief

Gonchar O. V., Jan Dlugosz University in Czestochowa, Faculty of Humanities, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Poland).

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

Executive Editor

Voskoboinikova Yu. V., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukraine).

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

Editorial Board

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

Bench O., Catholic University in Ruzomberok, PhD, Doctor of Art Criticism, Professor (Slovak Republic);
<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Bertelsen O., Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, PhD in History, Department of Global Security and Intelligence Studies; Assistant Professor (USA);
<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

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

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

Vytkalov S. V., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

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

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

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

Krasivskyi O., Lviv Polytechnic National University, Doctor of Historical Sciences, Professor (Ukraine); Institute of European Culture, Adam Mickiewicz University of Poznan, Doctor of Sciences, Professor (Poland);
<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

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

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

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

Myslavskyi V. N., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Criticism, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Associate Professor (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Pozner V., National Institute of History of Arts, Doctor of Historical Science, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity (France);

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

Chromy J., Institute of Hospitality Management, PhD, Assistant Professor (Czech Republic);
<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

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

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Н. М. Ігнат'єва	
Поняття «пластична культура» у контексті акторської діяльності	7
П. Ю. Хлебніков	
Збереження та популяризація української народної пісенної культури у творчості Черкаського народного хору.....	13
О. В. Козоріз	
Вплив MMORPG на сучасну культуру: історіографічний аспект	26
Г. В. Аfenченко, Н. В. Шумлянська	
Вплив сфери культури на життя громад та розвиток територій	38
Л. М. Колчанова	
«Розбійники» Ф. Шиллера: еволюція сценічних інтерпретацій у Німеччині та Україні XX ст.	48

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

М. І. Клопенко	
Екзистенціальний вимір польського кіно «морального занепокоєння» та фільмів української «міської прози»: діалог культур	55
М. О. Мірошніченко	
Концепція «ритму» Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації літературного твору на екрані	73
О. В. Мусієнко	
Візуальні та комунікативні стратегії у створенні іміджевих reels про Україну: порівняльний аналіз офіційного та аматорського контенту	82
У. Б. Молчко	
Жанрово-стильові особливості «прелюдій» Богдана Сюти	90
І. О. Сташевська, Ю. А. Данильченко	
Імпровізація Р. Діка “Sliding life blues” для флейти соло (у транскрипції М. Кілінг): аналіз реалізації сучасних виконавських технік	96
А. Я. Сташевський	
Особливості графічної нотації компонентів кластерної техніки в сучасній баянній музиці (на прикладі творчості українських композиторів).....	104

Content

CULTUROLOGY

N. Ihnatieva	
The concept “plastic culture” in the context of acting	7
P. Khliebnikov	
Preservation and popularization of Ukrainian folk song culture in the creative work of the Cherkasy Folk Choir	13
O. Kozoriz	
Influence of MMORPG on modern culture: historiographical aspect	26
H. Afenchenko, N. Shumlianska	
The impact of the cultural sphere on the life of communities and the development of territories	38
L. Kolchanova	
Friedrich Schiller’s “The Robbers”: evolution of stage interpretations in Germany and Ukraine in the XX century	48

ART CRITICISM

M. Klopenko	
The existential dimension of Polish cinema of “moral anxiety” and Ukrainian “urban prose” films: a dialogue of cultures	55
M. Miroshnychenko	
The Concept of “Rhythm” by Les Kurbas in the context of the director’s interpretation of a literary work on the screen	73
O. Musienko	
Visual and communication strategies in creating image reels about Ukraine: a comparative analysis of official and amateur content	82
U. Molchko	
Genre-stylistic features of Bohdan Siuta’s “preludes”	90
I. Stashevskaya, Y. Danilchenko	
R. Dick’s improvisation “Sliding Life Blues” for solo flute (transcribed by M. Keeling): analysis of the implementation of modern performance techniques	96
A. Stashevskiy	
Features of the graphic notation of the components of the cluster technique in modern button accordion music (on the example of the creativity of Ukrainian composers)	104

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.088.01>*
УДК 792.028.3:001.4](045)

THE CONCEPT “PLASTIC CULTURE” IN THE CONTEXT OF ACTING

N. Ihnatieva

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
ignatjeva2607@gmail.com

Н. М. Ігнат'єва

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-6023-9767>

N. Ihnatieva. The concept “plastic culture” in the context of acting

A person exists in a certain cultural environment and is always adapting to it. The human need for movement and self-expression contributes to the development of sports, theater, dance, and pantomime. Sport allows you to develop and demonstrate the physical capabilities of a person. Dance, pantomime, and acting create artistic images that reflect the character's nature, feelings, emotions, spiritual values, and attitude to certain personal events as well as social life.

The development of a person's thinking process and feelings has a certain effect on their body, how they move, how they gesture, what poses they choose, etc. The forming of a theatrical image in the drama theater requires an actor to have a certain plastic culture combined with the ability to reproduce the internal psycho-emotional states of the character.

Therefore, there is a need to clarify the content and wider application of the concept of “plastic culture” in the analysis of socio-cultural phenomena, particularly, the performing arts.

The purpose of the study is to reveal the meaning of the concept of “plastic culture” in the context of acting and to identify problematic aspects regarding its application in the analysis of socio-cultural phenomena.

The methodology. The research was conducted by analyzing existing cultural and art historical terms, identifying similarities and differences between certain socio-cultural phenomena related to the field of plastic culture.

The results. The concept of “plastic culture” covers a wide range of physical and movement abilities, including not only artistic and creative activities, in particular performing arts (dance, pantomime, clowning, various types of theater, circus), but also such cultural

achievements as physical culture, sports, leisure and play activities, etiquette, politics, etc. So, the concept of “plastic culture” can be defined as a sphere of physical, non-verbal, informationally significant human actions and manifestations in space and time, which are influenced by social, cultural, ethical, political, professional and psychological aspects of human life.

The scientific novelty. The article offers a substantially clarified definition of the concept of “plastic culture” in the context of acting, and outlines the characteristic features, forms of existence, and structure of plastic culture as a socio-cultural phenomenon.

The practical significance. The materials of the article can be used by culturologists and theater critics to further understand the essence, forms, and structure of plastic culture as a socio-cultural phenomenon, and to facilitate creative comprehension of the plasticity in stage performance by actors and directors.

Keywords: *culture, plasticity, plastic culture, theater, acting, stage movement, actor's plastic expression.*

Н. М. Ігнат'єва. Поняття «пластична культура» у контексті акторської діяльності

У статті розглянуто поняття «пластична культура» у контексті театрального мистецтва та акторської майстерності. Проаналізовано зміст культурних і мистецьких термінів і понять, що пов'язані з пластичною виразністю виконавців ролей. Акцентовано на необхідності ефективного використання пластики в професійній діяльності актора власного тіла для створення виразної фізичної форми художнього образу. Зазначено про вплив соціальних, політичних, культурних, етнічних та інших соціокультурних факторів на фізичну поведінку людини і, відповідно, потребу актора у їх врахуванні під час створення сценічної ролі. Висвітлено необхідність

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

гармонійного поєднання в грі актора внутрішнього стану персонажа з його зовнішнім виразом. Запропоновано авторське визначення терміна «пластична культура».

Ключові слова: *культура, пластика, пластична культура, театр, акторське мистецтво, сценічний рух, пластична виразність актора.*

Introduction.

The relevance of the research. Theater art is quite unique and demands constant self-development from actors. Actors are expected to be well-rounded in order to portray characters in plays of various genres. They must play characters of opposite personalities, education, and spiritual development, who may exist in different historical eras, have different jobs and social statuses. It goes without saying that the characters should differ not only in costumes but also in the means of expression used by actors to create a certain image, including “plasticity”.

Young actors need to understand the distinction between the “plastic culture” («пластична культура») of one historical period and the other, in particular, how sociocultural values affect a human’s psychological life, how they physically behave in certain circumstances, and how their psycho-emotional state is reflected in their movements.

Research problem. The concept of “plastic culture”, despite its widespread use by many Ukrainian artists and scholars, has not yet been fully defined. Therefore, when studying the plastic expressiveness of actors as a professional skill and the plastic self-expression of a person in the socio-cultural space, the researcher must clarify the meaning of this term for further accurate use.

Existing research. Despite the more than two-thousand-year history of theater, the thorough study of physical movement and actors’ plastic expressiveness, its scientific substantiation dates back to the XIX century with the research of F. Delsarte and E. Dalcroze.

During the XX century, famous directors and actors who created their theatrical systems were involved in the study of actors’ plasticity and the search for methods of developing plastic expressiveness. All of them shared the idea that the

actor’s plasticity on stage should become a vivid expressive tool in creating a character.

Some contemporary Ukrainian researchers, such as R. Nykonenko (2023), O. Zhukovin (2011), O. Abramovych and A. Kudrenko (2020), N. Chumak (2021), and others, show interest in studying various aspects of plastic culture.

In particular, R. Nykonenko studies plastic direction in contemporary Ukrainian theater. In the context of the research, the author clarifies the concepts of “plastic direction”, “plastic expressiveness of the actor”, “plastic vocabulary of the actor”, “plastic solution of the performance”, “plastic lines”, and “plasticity in theatrical vocabulary” (Nykonenko 2023, p. 119–126). Plastic directing, according to the author, is a type of stage-theatrical activity that uses a visual-bodily approach in the conveyance of the director’s thought (ibid., p. 122) and, although the scientist does not use the term “plastic culture”, he considers the actor’s plastic expressiveness as “a set of special skills and abilities” (ibid., p. 123), which help creating an artistic image, and the “actor’s plastic vocabulary” serves as a sort of artistic system “that develops under the influence of two complementary processes – sense- and form- creation” (ibid., p. 123). Plastic lines build the relations of an object with space at different levels, and as a result, the plastic solution of the performance includes both the actors and their interaction with the stage environment (ibid., p. 123).

O. Zhukovin examines stunts as a component of spectacular art emphasizing the importance of the actor’s plastic culture. The author pays special attention to the professional qualities of the actor, which are of great importance in the movement culture during the acting, in particular stunts on stage and in the cinema (Zhukovin, 2011, p. 231–240).

O. Abramovych and A. Kudrenko define plastic culture “as a complex of special theoretical knowledge and practical skills of choreographic, plastic and movement nature necessary for the actor to creatively comprehend the plastic image of the character” (Abramovych, Kudrenko, p. 173).

In our opinion, interesting is the study by N. Chumak “Plastic Self-Expression of a Person as a Cultural-Anthropological Phenomenon” (2021), in which the object stands for the process of evolution

of plastic culture in the context of philosophical reflection (Chumak, 2021, p. 17).

However, in English-language scientific discourse, there is no direct equivalent to the concept of “plastic culture” («пластична культура»). About the body and movement of an actor, Western artists use words related to the human body and bodily functions. They include “bodily” and “physicality” (Woltmann, 2024) which form the concept of “bodily practices” (body-related or physical), and “physicality” (which means the quality of being full of energy and strength (Cambridge Dictionary, n. d.), “physical theater” (Tran, 2022). These terms refer to the physical or bodily development of an actor and the expressive use of his or her own body while performing.

The purpose of the article — is to reveal the meaning of the concept of “plastic culture” in the context of acting, and to identify problematic aspects regarding its application in the analysis of theatrical practice and socio-cultural phenomena.

Presentation of main material.

In the publications by N. Bolsha and N. Yefimchuk “Terminological Dictionary of Cultural Studies” (2004), Z. Hipters “Cultural Studies Dictionary-Guide” (2006), P. Hertchanivska “Cultural Studies: A Dictionary of Terms” (2015 p.) the term “plastic culture” is not mentioned at all.

In the “Dictionaries of Artistic Terms” (2016, compiled by H. Sotska, T. Shmelova (p. 13), and 2020, compiled by I. Shyriaievska, N. Bilokon (2020, p. 13)), contains the term “plastics” as an artistic expression of volume in works of fine art. Moreover, the term “plasticity” is often used as an identical (substitute) to another term “sculpture”, and applies to different types of art. Therefore, the term “plastic arts” refers to painting, architecture, sculpture, graphics, etc. However, the phenomenon of “plastic culture” and its components in theater art is virtually not covered by any dictionaries.

In theater, actors, performing onstage, in some way *reflect a person's life* (Zahnitko, Shchukina, 2008, p. 596). That is, through the acting, actors *reproduce* the phenomena and events of both social life and the individual (ibid., p. 84). They represent another person, creating artistic images (ibid., p. 324). *Images*, regardless of the genre of the performance and theatrical direction, have a special

way of conveying reality and a specific form. This form becomes a system of expressing the content of the play through artistic means, that is, the external form reveals the essence of the phenomenon itself (ibid., p. 639). In other words, the internal and external components in theater art are closely interconnected, interact and complement each other, and, therefore, these components are also present in the acting profession. And it is only in the combination of internal and external that an actor can play their character.

In the context of the actor's profession, the form of external display is the plasticity of the human body, i.e. the role performer. In fact, acting plasticity requires harmony, rhythmicity, and general coherence of body movements (Zahnitko, Shchukina, 2008, p. 388). However, the word “movement” has many meanings, two of which are important for an actor. One is related to the body and its parts, changing its positions and movement. And the second meaning refers to a change in the state of mind through experiences and inner feelings caused by the human thought process as a reaction to external circumstances (ibid., p. 527). It is the inner feelings and thinking of a person that affect the way he or she moves, gesticulates, and chooses postures, in other words, an actor's whole body. In a person's day-to-day life, external manifestations occur by themselves depending on the person's inner self-awareness, while on stage the plasticity of a new personality for the actor is recreated. Such a selection of movements requires hard work, as the actor needs to cover the specific features of the character's life — the historical era, the existing culture, social status, life and professional skills, health, emotional experiences, and even political events.

A person exists in a certain cultural space and is always adapting to the environment. From a very young age, they learn to walk, run, and jump — this is their natural physiological need for movement. But under certain circumstances, for example, in artistic activity, plastic movement and physical actions become a means of cognition and recreation of certain events and characters in art, as well as a form of creative self-expression.

In her research, N. Chumak (2021) claims that human plastic culture and self-expression

are influenced by the processes taking place in society: ideologies, cultural and social processes, worldviews, and everything that dominates society in a particular historical period (Chumak, 2021, p. 174–175). The author draws attention to the fact that the human worldview and self-awareness are manifested in various plastic forms, not only in architecture, sculpture or costume but also reflected in body language, i.e. plastic. As far back as ancient Greece, the perfection of the human body became a theme for fine artworks and emotional-imagery manifestations mainly in dance (ibid., p. 22–26), but in the process of evolution and change of eras, plastic culture also changes. The author points out that the plasticity of the human body becomes a reflection of socio-cultural, political events and new requirements in society, that is, a system of values that influences a person's attitude to themselves and their self-expression.

A person can express themselves physically in everyday life — it depends on their social status, their emotional state, and the situation they are in. In the process of historical development and culture creation, plastic features appear in various types of human activity — in the technique of various sports and dance, certain rules of physical behavior in politics, business, and the military, and almost every profession has its specific movement plasticity. So, in any field of activity, a person manifests themselves not only through words and speech but also through body plasticity, movement, gesture, etc.

The actor should find the movements that will accurately reflect the life of a particular character, and thus the set of spiritual and material values, i.e. his culture.

Culture is a rather multifaceted concept, the definition of which can be found in all the above dictionaries (some of them are more extensive) and which include all types and products of human activity. Material, spiritual, and artistic human activity, i.e. culture, is manifested in the person through external personal and related features. It is these features that the actor needs to rediscover when creating their character. Personal traits usually include general physical, anatomical, anthropological, and functional properties of the body. All of them are important in the process of developing an image. General physical (age, height,

physique, gender, weight) and anatomical (body composition) features essentially determine the type of actor or actress. Most often, they remain unchanged, although there are exceptions: for example, when a performer needs to lose weight or gain weight for a role (sometimes this is created by a special costume), or change their appearance or age with makeup and various overlays, etc. Anthropological features, such as ethnicity, nationality, and race, also hardly change. The most powerful thing that an actor can change is the functional properties of the body, which include voice, speech, articulation, facial expressions, posture, gestures, and gait. Among the most distinctive features of an actor's plastic culture, the functional characteristics of the body can be attributed primarily to posture, gestures, gait, and facial expressions. However, all other features affect their physical expression in the process of artistic transformation on the stage.

Of course, human communication happens primarily through words. Verbal communication is dominant in society, it is developed and reflects the process of bilateral (even multilateral) exchange of information through the use of a system of a set of words in one language environment. However, in real life, nonverbal communication accompanies a person all the time, reproducing a person's sensual and emotional state, desires and thoughts. Sometimes, people use gestures consciously, for example, trying to draw attention to themselves or give certain signs, but most often it happens on a subconscious level, accompanying human speech and revealing attitudes towards the content of the conversation.

On the stage of a drama theater, a specific situation arises: the actor must play a literary character in a conditional time and space, in conditional circumstances, as if they were a real person with inherent thoughts, feelings, and actions. The performer needs not only to memorize the text and “feel” the role but also to organically embody it with the help of plastic means of artistic expression — gestures, postures, movements, bodily rhythm, that is, to find a special way of non-verbal communication.

The actor's body is a kind of “plastic material” (“plasticine or clay”), with the help of which they create, so to speak, “sculpt” the corresponding

artistic image. In this context, the actor's art resembles the plastic arts. However, unlike works of plastic arts, which capture the results of the artist's artistic creativity in a static, "bronzed" form, acting is a *live, active, movement-based (plastic-cultural) activity*. When creating a new product in the culture sphere, the actor acts as a *creator*, a generator of ideas and a creator of images on stage. But at the same time, he is a *representative*, meaning a representative of tradition in culture, and, reflecting cultural and historical reality through the embodied artistic image, he becomes a subject of theatrical action.

Conclusion. So, the concept of "plastic culture" can be defined as the sphere of physical, non-verbal, informationally significant human actions and manifestations in space and time, which are influenced by social, cultural, ethical, political, professional and psychological aspects of human life. This concept, in our opinion, covers a wide range of

physical and spiritual abilities of a person, including not only artistic and creative activities, in particular the performing arts (dance, pantomime, clowning, plastic, dramatic and musical-dramatic theaters, operetta theaters, opera and ballet theaters), but also other cultural heritage of mankind — physical culture, sports, leisure and play activities, etiquette, politics, business, etc. In the context of acting, "plastic culture" requires role players to have plastic skills from various spheres of human life or the ability to quickly grasp them and adapt to perform on stage.

Prospects for future research. In the process of further research, it is advisable to consider the place and role of actor's plasticity in the systems of different theaters, innovative approaches in the attitude of directors to the plastic expressiveness of performers, and the functioning of plastic theaters in Ukraine and the world.

Список посилань

- Абрамович, О., Кудренко, А. (2020). Теоретико-методологічні аспекти пластичної виразності в майстерності актора. *Вісник КНУКіМ. Серія: Сценічне мистецтво*, 3(2), 165–179. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280>
- Больша, Н. Ю., Єфімчук, Н. І. (2004). *Термінологічний словник з культурології*. МАУП. https://maup.com.ua/ua/navchannya-u-maup/library/pidruchniki/gumanitarni-prirodnichi-disciplini/terminologichniy_slovník_z_kulturologii.html
- Герчанівська, П. Е. (2015). *Культурологія: термінологічний словник*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Gerchanivska_Slovník_compressed.pdf
- Гіптерс, З. В. (2006). *Культурологічний словник-довідник*. ВД «Професіонал». <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014867>
- Жуковін, О. В. (2011). Пластична культура як складова творчої особистості при формуванні трюку у видовищних мистецтвах. В *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць* (Вип. 20, сс. 231–240). Міленіум.
- Загнітко, А. П., Щукіна, І. А. (2008). *Великий тлумачний словник. Сучасна українська мова*. ТОВ ВКФ «БАО».
- Никоненко, Р. (2023). Формування понятійно-категоріального апарату в дослідженнях з пластичної режисури. *Вісник КНУКіМ. Серія: Сценічне мистецтво*, 6(2), 119–126. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.2.2023.288149>
- Сотська, Г., Шмельова, Т. (2016). *Словник мистецьких термінів*. Стрп. <https://lib.iitta.gov.ua/709237/1/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96%D0%B9.pdf>
- Чумак, Н. В. (2021). *Пластичне самовираження людини як культурно-антропологічний феномен* [Неопублікована дисертація кандидата]. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. http://philosophy.karazin.ua/ua/nauka/rada/chumak_dis.pdf
- Ширяєвська, І. А., Білоконь, Н. В. (2020). *Словник мистецьких термінів*. ДОНМІК.
- Cambridge Dictionary. (n. d.). Physicality. In *Cambridge Dictionary*. Відновлено 29.09.2024, з <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/physicality>
- Tran, D. (2022, April 18). What Is Physical Theater? *Backstage*. <https://www.backstage.com/magazine/article/physical-theater-guide-74965/>
- Woltmann, S. (2024, March 5). How to Use Your Physicality On Stage: Techniques, Tips, and Advice. *Backstage*. <https://www.backstage.com/magazine/article/physicality-in-theater-76965/>

References

- Abramovych, O., Kudrenko, A. (2020). Theoretical and methodological aspects of plastic expressiveness in the actor's skill. *Visnyk KNUKiM. Serii: Stsenichne mystetstvo*, 3(2), 165–179. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280>. [In Ukrainian].
- Bolsha, N. Yu., Yefimchuk, N. I. (2004). *Terminological dictionary of cultural studies*. MAUP. https://maup.com.ua/ua/navchannya-u-maup/library/pidruchniki/gumanitarni-prirodnicchi-disciplini/terminologichniy_slovník_z_kulturologii.html. [In Ukrainian].
- Herchanivska, P. E. (2015). *Culturology: a terminological dictionary*. National Academy of Management Personnel of Culture and Arts. https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Gerchanivska_Slovník_compressed.pdf. [In Ukrainian].
- Hipters, Z. V. (2006). *Culturological dictionary-reference book*. VD “Profesional”. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014867>. [In Ukrainian].
- Zhukovin, O. V. (2011). Plastic culture as a component of a creative personality in the formation of a trick in the performing arts. In *Mystetstvoznavchi zapysky: a collection of scientific papers* (Issue 20, pp. 231–240). Millennium. [In Ukrainian].
- Zahnitko, A. P., Shchukina, I. A. (2008). *Big explanatory dictionary. Modern Ukrainian language*. TOV VKF “BAO”. [In Ukrainian].
- Nykonenko, R. (2023). Formation of the conceptual and categorical apparatus in research on plastic direction. *Visnyk KNUKiM. Serii: Stsenichne mystetstvo*, 6(2), 119–126. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.2.2023.288149>. [In Ukrainian].
- Sotska, H., Shmelova, T. (2016). *Dictionary of artistic terms*. Star. <https://lib.iitta.gov.ua/709237/1/%D0%A1%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96%D0%B9.pdf>. [In Ukrainian].
- Chumak, N. V. (2021). *Plastic human expression as a cultural and anthropological phenomenon* [Unpublished PhD thesis]. V. N. Karazin Kharkiv National University. http://philosophy.karazin.ua/ua/nauka/rada/chumak_dis.pdf. [In Ukrainian].
- Shyriaievska, I. A., Bilokon, N. V. (2020). *Dictionary of artistic terms*. DONMTsK. [In Ukrainian].
- Cambridge Dictionary. (n. d.). Physicality. In *Cambridge Dictionary*. Retrieved 29.09.2024, з <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/physicality>. [In English].
- Tran, D. (2022, April 18). What Is Physical Theater? *Backstage*. <https://www.backstage.com/magazine/article/physical-theater-guide-74965/>. [In English].
- Woltmann, S. (2024, March 5). How to Use Your Physicality On Stage: Techniques, Tips, and Advice. *Backstage*. <https://www.backstage.com/magazine/article/physicality-in-theater-76965/>. [In English].

Надійшла до редколегії 24.12.2024

N. Ihnatieva

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

Н. М. Ігнат'єва

аспірантка, викладачка, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ ЧЕРКАСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ

П. Ю. Хлебніков

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

P. Khlebnikov

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0009-1541-0487>

П. Ю. Хлебніков. Збереження та популяризація української народної пісенної культури у творчості Черкаського народного хору

У статті вивчено діяльність Черкаського академічного заслуженого українського народного хору в збереженні та популяризації української народної пісенної культури. Простежено соціокультурні чинники створення й становлення колективу, охарактеризовано його роль у збереженні та популяризації національної спадщини. Розглянуто творчі інновації, зокрема створення вокально-хореографічних композицій і театралізованих концертів, які забезпечують гармонійне поєднання автентичності й сучасності. Визначено, що діяльність хору сприяє формуванню національної ідентичності, зміцненню міжнародного культурного діалогу та єднанню українців у глобальному контексті.

Ключові слова: *творчість Черкаського народного хору, українська народна пісенна культура, популяризація народної пісні, збереження національної музичної спадщини.*

P. Khlebnikov. Preservation and popularization of Ukrainian folk song culture in the creative work of the Cherkasy Folk Choir

The relevance of the study. The research of the activities of the Cherkasy Folk Choir is significant within the context of cultural studies, as this ensemble plays a crucial role in preserving and popularizing Ukrainian folk song culture. Established in 1957 under the Cherkasy Regional Philharmonic, the choir has become a true treasure trove of Ukrainian folk heritage, serving as a cultural mediator between the past and the present.

In the modern era of globalization and cultural unification, the activities of ensembles like the Cherkasy Folk Choir contribute to shaping national identity and fostering the spiritual unity of Ukrainians worldwide. The choir not only retransmits national heritage but also adapts it to the needs of contemporary audiences, enriching its repertoire with arrangements of folk songs and works by modern composers.

Studying the activities of the Cherkasy Folk Choir allows for a deeper understanding of the mechanisms of cultural authenticity preservation, its integration into the global cultural space, and the formation of a cultural code that ensures the resilience and development of national identity.

The purpose of the study. This article aims to carry out a culturological analysis of the activities of the Cherkasy Folk Choir in the preservation and popularization of Ukrainian folk song culture. To achieve this, it is necessary to analyze the sociocultural factors behind the choir's creation and development, explore the collective's retransmission of Ukrainian folk song culture, reveal its creative innovations, assess its role in shaping national identity, and examine its mission in the context of globalization.

The methodology. The research methodology is based on an interdisciplinary approach utilizing various methods for comprehensive examination of the topic. The historical method was applied to analyze the stages of the choir's formation and development in the context of sociocultural changes. The sociocultural method assessed the choir's influence on preserving and popularizing folk song culture and shaping national identity. A comparative method identified the specificities of adapting folk heritage to contemporary conditions through the choir's creative innovations. Empirical research methods provided data generalization on the choir's touring activities, repertoire, and stage practices. A systematic approach integrated the findings, uncovering the interconnections of the creative, organizational, and sociocultural aspects of the choir's activities. The combination of these methods made it possible to comprehensively cover the role of the Cherkasy Folk Choir in preserving and popularizing Ukrainian folk song culture.

The results. The Cherkasy Folk Choir plays an important role in the preservation and popularization of Ukrainian folk song culture due to several key aspects of its activities. The socio-cultural conditions of its creation

reflect the cultural demand of the agrarian region, focused on the revival and preservation of the national musical heritage. The formation of the collective, which has included talented performers from different social groups in Cherkasy region, ensured a deep connection with traditions and contributed to the revival of folk vocal art in a modern stage format.

The retransmission of Ukrainian folk song culture by the choir is realized through the collection and arrangement of folk songs, preservation of their authenticity, and adaptation to contemporary audiences. Costumes, stage imagery, and high-quality performances reinforce the process of identification with Ukrainian tradition.

The choir's creative innovations, such as the creation of vocal-choreographic compositions, the harmonious incorporation of modern elements, and theatrical performances, contribute to the popularization of folk song culture among diverse audiences.

The Cherkasy Folk Choir plays a significant role in shaping national identity, instilling love for native culture, enhancing national consciousness, and preserving cultural memory. In the context of globalization, its mission involves strengthening international cultural dialogue, promoting Ukrainian heritage, and uniting Ukrainians.

The Cherkasy Folk Choir stands as a model of the integration of traditional and contemporary art and an essential factor in the preservation and development of Ukrainian culture.

The scientific novelty. The study offers a comprehensive cultural analysis of the activities of the Cherkasy Folk Choir in preserving and popularizing Ukrainian folk song culture. For the first time, the creative approaches of the choir to the adaptation and reproduction of authentic folklore material are systematized, and their contribution to the preservation of the national musical heritage and the formation of cultural identity in the context of modern globalization challenges is determined.

The practical significance. The findings of this study can be used to promote folk song culture, preserve national traditions, develop cultural programs, support artistic ensembles, and in cultural studies education.

Keywords: *Art of the Cherkasy Folk Choir, Ukrainian folk song culture, popularization of folk song genre, preservation of the national musical heritage.*

Актуальність теми дослідження. Дослідження діяльності Черкаського народного хору є актуальним у контексті культурології, оскільки цей колектив відіграє ключову роль у збережен-

ні та популяризації української народної пісенної культури. Заснований у 1957 р. при Черкаській обласній філармонії, хор став справжньою скарбницею народної української культури, виконуючи місію культурного посередника між минулим та сучасністю.

У сучасних умовах глобалізації та культурної уніфікації, діяльність таких колективів, як Черкаський народний хор, сприяє формуванню національної ідентичності та підтримці духовної єдності українців у світі. Хор не лише ретранслює національну спадщину, а й адаптує її до вимог сучасної аудиторії, збагачуючи репертуар обробками народних пісень та творами сучасних композиторів.

Вивчення діяльності Черкаського народного хору дозволяє глибше зрозуміти механізми збереження автентичності культури, її інтеграції в глобальний культурний простір та формування культурного коду, що забезпечує стійкість і розвиток національної ідентичності.

Постановка проблеми. У сучасному глобалізованому світі, де культурна уніфікація стає дедалі помітнішою, збереження національної ідентичності та культурної спадщини набуває особливої ваги. Українська народна пісенна культура є важливим елементом української національної ідентичності, який відображає історичний досвід, духовні цінності, естетичні ідеали нашого народу. Народна пісенна традиція, як невіддільна складова національної культури, потребує постійної підтримки та популяризації. Черкаський академічний заслужений український народний хор відіграє ключову роль у цьому процесі як хранитель та популяризатор української пісенної спадщини.

Попри значний внесок хору в розвиток національної культури, його діяльність недостатньо досліджена з позицій культурології. Відсутність системного аналізу творчого шляху колективу, його впливу на формування національної свідомості та збереження культурної спадщини створює наукову прогалину, яка потребує заповнення.

Аналіз діяльності Черкаського народного хору дозволить виявити механізми адаптації та трансформації народних пісенних традицій у сучасному суспільстві, оцінити його роль у

формуванні національної ідентичності та збереженні культурної спадщини України. Це, у свою чергу, сприятиме глибшому розумінню процесів культурної динаміки та розробці стратегій підтримки національних мистецьких колективів в умовах сучасності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження народної пісенної культури України широко представлено в численних наукових працях, які розкривають різні аспекти цього унікального прояву.

У джерелі (Сбітнева, 2022) обґрунтовано, що українська народна пісня є багатогранним вираженням духовності народу, що впродовж століть відображала національні ідеї, мислення та сприяла об'єднанню. Автори (КМБУ — Офіційний канал, 2022) наголошують на значенні козацької пісенної традиції, яка зміцнювала український дух, особливо в бойових умовах, і стала феноменом українського фольклору; В. Семенчук (2005) охарактеризує функції народної пісенної культури та її вплив на національну самосвідомість; С. Садовенко (2010) розглядає пісенну творчість як засіб формування національної ідентичності, підкреслюючи її доступність і популярність серед населення.

Регіональні особливості української народної пісенної культури висвітлено в працях (Ковбасюк, 2018; Маловічко, 2016; Понедельник, 2022; Дерда, 2010; Шершова, 2020). Окрему увагу приділено постатям української культури. Л. Ороновська та А. Ороновський (2008) аналізують вплив пісенної традиції в становленні Соломії Крушельницької як видатної інтерпретаторки народних мелодій та носійки музичної спадщини; Я. Руденко (2017, 2019) досліджує вплив народних пісень у творчості Раїси Кириченко в контексті Черкаського народного хору, який, за дослідженням П. Хлебнікова (2023), являє собою окрему ланку одного з елементів загальнонаціональної культури Черкащини та є продовжувачем кращих культурно-просвітницьких традицій.

Попри чисельність розвідок, питання впливу Черкаського народного хору на українську народну пісенну культуру, як елементу вивчення у сфері культурології, є недостатньо висвітленим, що підкреслює актуальність подальших досліджень.

Мета статті — здійснити культурологічний аналіз діяльності Черкаського народного хору в збереженні та популяризації української народної пісенної культури. Для досягнення мети варто проаналізувати соціокультурні чинники створення та становлення Черкаського народного хору; дослідити ретрансляцію української народної пісенної культури колективом, розкрити творчі інновації в діяльності хору, оцінити роль хору у формуванні національної ідентичності, розглянути місію Черкаського народного хору в умовах глобалізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Черкаський народний хор був створений у період після Другої світової війни, коли Україна, оговтуючись від руйнувань, переживала культурне відродження, спрямоване на збереження та популяризацію національної спадщини (Партійний архів Черкаського обкому Компартії України, 1957). В умовах хрущовської відлиги, що характеризувалася послабленням репресій і впровадженням політики децентралізації, виникнення таких колективів відіграло не лише культурну, а й важливу суспільно-політичну роль, сприяючи зміцненню регіональних ініціатив.

У 1954 р. утворення Черкаської області стало важливим поштовхом для розвитку культурного життя регіону. Стан економіки був невтішним, передусім сільського господарства, яке було на той час визначальною галуззю (82,6 % населення проживало тоді в селі). Черкащина — це земля, де глибокі корені української духовності переплітаються з багатою історією. Тут народилися й діяли видатні постаті, такі як Богдан Хмельницький та Тарас Шевченко, також відомі майстри музично-хорового мистецтва — Семен Гулак-Артемовський та Олександр Кошиць, які залишили важливий слід у національній культурі.

Черкащина завжди була осередком народної творчості, тут формувалося етнічне ядро українства. Мелодійність мови, багатство пісенного фольклору, героїчні думи й ліричні легенди завжди були невіддільною частиною життя цього краю (Носань, 1998; Трофименко & Юрович, 2003; Носань, 2004; Заєць, 2008). Звичайно ж, на цій благословенній Землі, на цьому острові

наших прапращурів антів не міг не народитися уславлений Черкаський народний хор. Це диво, ця перлина синтезу мистецтв, ця безцінна золота жила витонченої пісенної душі українського народу (Носань, 1998; Трофименко & Юрович, 2003; Носань, 2004) — колектив, який став символом духовної єдності краю.

У 1957 р. заснування Черкаського народного хору було доручено Миколі Давидовичу Кущу — випускнику Київської консерваторії, який спеціалізувався на хоровому диригуванні. Його професійна підготовка відіграла ключову роль у становленні колективу. Завдяки його музичному баченню хор набув високого художнього рівня та став важливим чинником розвитку українського народного пісенного мистецтва. Як перший художній керівник і головний диригент, М. Кущ не лише формував репертуар, а й залучав до складу хору талановитих виконавців з різних куточків Черкащини. Відбір учасників проходив на конкурсній основі, де головним критерієм були вокальні здібності, сценічний темперамент і готовність до творчих експериментів. До складу хору ввійшли такі особистості, як Віктор Гнилоквас, Іван Устименко, Галина Романча, а також оркестранти й хореографи, серед яких були баяністи А. Лемко, В. Полоскін, пізніше — бандурист В. Мерзленко, виконавець на бересті та бубоні Г. Норець (Мельниченко, 2007). Саме ця команда сформувала фундамент, на якому базувалася подальша діяльність колективу.

Перші виступи Черкаського народного хору відбулися в селі Руська Поляна, у Черкасах та під час обласного фестивалю молоді й студентів (Черкаський народний, 1957, Травень 30). Ці концерти продемонстрували високу майстерність виконання, що проявлялася в чистоті інтонування, злагодженості звучання хорових партій та майстерному використанні народної манери співу. Автентичність виконання ґрунтувалася на збереженні традиційного тембрового забарвлення голосів, характерної мелодики й специфічної артикуляції, властивої народному співу Черкащини. Глядачі були зачаровані щирістю виконання та багатством репертуару, який включав народні пісні, зібрані в селах Черкащини, і нові твори в професійній обробці, на той

час передусім художнього керівника хору Миколи Куща (Мельниченко & Носань, 2007).

Колектив швидко завоював популярність, але його діяльність зіткнулася з низкою викликів. Багато учасників не мали музичної освіти, що потребувало постійної роботи над вдосконаленням їхньої виконавської майстерності. Учасники хору також наполегливо працювали над сценічною культурою, освоювали техніки вокалу й хореографії. За неповних чотири місяці існування Черкаський народний хор взяв участь у Всесоюзному конкурсі молоді й студентів, який передував VI Всесвітньому фестивалю, став другим професійним народним хором у країні — був відзначений званням лауреата Всесоюзного конкурсу, срібною медаллю й дипломом другого ступеня (Зінченко, 2017; Кирей, 2017; Онищенко & Лисиця, 2018; Репешко, 1982, Грудень 4; Репешко, 1982, Жовтень 31; Чудновський, 1967).

Черкаський народний хор відображав культурні та суспільні процеси, що розгорталися в Україні в 1950–1960-х рр. Це був період активного розвитку аматорського мистецтва, коли народна творчість отримала новий імпульс завдяки державній підтримці та зростанню інтересу до національної спадщини. Саме в цей час хор сформувався як колектив, що не лише зберігав, а й оновлював традиції української пісенної культури, адаптуючи їх до нових історичних реалій. Його діяльність сприяла зростанню культурної самосвідомості як самих учасників, так і глядачів. Хор не лише виконував розважальну функцію, а й став своєрідною школою української ідентичності, у якій відображалися найкращі традиції народної пісенної культури.

Діяльність хору мала важливу соціальну значущість, адже він залучав до творчого процесу молодь із сільських регіонів, надаючи їй можливість розкрити свої таланти. Це сприяло популяризації народного мистецтва серед широких верств населення та створювало умови для збереження унікальної культурної спадщини Черкащини.

Народна пісенна культура відіграє ключову роль у діяльності Черкаського народного хору, що проявляється в кількох аспектах: доборі репертуару, збереженні традиційної візуальної естетики, популяризації української народної пісні через гастрольно-концертну діяльність тощо.

Черкаський народний хор виконує унікальну місію збереження та популяризації української народної пісенної культури, основуючись на багатій спадщині Черкащини. В основі репертуару хору — понад 300 пісень, зібраних із різних куточків області (Коваль, 2006; Мельниченко & Носань, 2007). Завдяки наполегливій праці художніх керівників хору вдалося зберегти та відтворити багато зразків народної творчості.

Професійна обробка таких пісень, як «Ой у вишневому садочку», «Ой вербо, вербо», «Зоре, моя вечірняя», надала їм нового звучання. Водночас хор зберіг автентичність фольклорних текстів і мелодій, поєднуючи їх із високою виконавською майстерністю. Наприклад, у програмі концертного виступу Черкаського народного хору в Польщі, зокрема XXVIII Мандрівного фестивалю української культури в м. Бельсько-Бяла у 2024 р., із загальної кількості пісень народні пісні становили до 90 %, що репрезентують музичну спадщину Черкащини. Серед виконаних творів були такі відомі пісні, як «Розпрягайте, хлопці, коней», «По садочку ходжу», «Чорні очка», «Ой, чорна я си чорна», «Ти казала прийди, прийди», «Ой, чий то кінь стоїть», «Копав, копав криниченьку», «Ой, Тетяно, Тетяно», «Вийди, Грицю, на вулицю», «Чоботи», «Цвіте, цвіте черемшина» тощо. Завдяки цьому репертуару пісенна спадщина Черкащини стала доступною як для міжнародної аудиторії, так і для українців за кордоном (Офіційна сторінка — Черкаська обласна філармонія, 2024).

Окрему увагу Черкаський народний хор приділяє сценічному костюму, який має свої регіональні особливості силуету, крою, колористики, декоративно-орнаментального вирішення та спорядження. Вишиті сорочки, жіночі плахти, спідниці, корсетки, очіпки, пов'язані намітками (до 2023 р. — вінки), та чоловічі шаровари, свитки, шапки тощо є не лише елементами одягу, а й культурними артефактами, що виконують утилітарні, обрядові, оберегові, естетичні, інші функції та символізують багатство української спадщини.

Сценічні костюми Черкаського народного хору відіграють важливу роль у створенні цілісного художнього образу колективу. Вони поєднують традиційні елементи українського

народного вбрання із сучасними сценічними рішеннями, що дозволяє зберігати культурні символи, адаптуючи їх до сучасного мистецького простору. Завдяки цьому костюми не лише доповнюють виступи, а й сприяють візуальному відтворенню атмосфери народної пісенної культури, допомагаючи глядачам краще відчувати її естетику.

Черкаський народний хор активно гастролює Україною та за її межами, представляючи українське мистецтво на міжнародному рівні. Виступи Черкаського народного хору на республіканських та міжнародних фестивалях сприяли поширенню знань про багатство українського пісенного фольклору. Особливої популярності набули концерти, присвячені пам'яті Тараса Шевченка, які стали щорічною традицією. У своїх гастрольних виступах, творчих заходах, культурних проектах Черкаський народний хор демонструє найкращі зразки української народної пісенної творчості. Гастрольна діяльність хору стала визначальним чинником у популяризації української пісенної спадщини. Перші виїзди колективу за межі Черкащини відбулися вже в 1957 р., коли хор представив свої виступи в Києві та інших великих містах України. Високий рівень виконавської майстерності й унікальна програма зробили Черкаський народний хор бажаним гостем на численних фестивалях і концертах.

Частина гастролей відбувалася за межами України: хор презентував українську культуру на міжнародних сценах Польщі, Німеччини, Канади (Трофименко & Юрович, 2003), США (Трофименко, 2012). Такі виступи стали важливим кроком у формуванні позитивного іміджу України на міжнародній арені, а українська діаспора завжди тепло зустрічала виконавців. Особливий тріумф Черкаський хор здобув у болгарському місті Бургас, виступаючи на міжнародному фольклорному фестивалі (Партійний архів Черкаського обкому Компартії України, 1977). Враження справила не лише програма хору, а й майстерність її виконання. Попри початковий скепсис організаторів щодо обсягу репертуару, колектив виконав усю програму, що стало справжнім святом для слухачів. На відкритому майданчику зібралося понад 30 тис. глядачів, які засипали сцену трояндами (Рябоштан, 1997).

Гастролі Черкаського народного хору не лише популяризують українські пісні, а й слугують мостом для зміцнення зв'язків між українцями, які проживають у різних країнах, та забезпечують зміцнення міжнародного культурного діалогу. Так, наприклад, під час візиту делегації Черкаської області до США хор виступав на таких значущих майданчиках, як Національне товариство мистецтв США та відомий концертний зал «Союзівка», зібравши представників української діаспори. Тепла реакція публіки та її захоплення народною манерою виконання підкреслили унікальність цього мистецького явища, яке об'єднує українців через спільну культурну спадщину. Такі виступи не лише стали частиною офіційної презентації Черкаського регіону в ООН, але й закріпили культурні зв'язки між Україною та діаспорою. Унікальний репертуар та автентичне звучання хору викликали захоплення слухачів, сприяючи утвердженню української ідентичності й підтримці національної єдності на міжнародному рівні (Трофименко, 2012).

Важливим учасником Черкаського народного хору, чия діяльність стала визначальною у формуванні творчого обличчя колективу, була Ольга Павловська, народна артистка України. Володіючи потужним і водночас мелодійним голосом, О. Павловська зуміла донести до слухачів глибину і красу української пісні. Вона не лише виконувала відомі твори, а й активно сприяла збереженню маловідомих народних пісень, що згодом увійшли до золотого фонду репертуару хору. Її сценічні образи вирізнялися емоційністю та автентичністю. О. Павловська завжди дотримувала принципу збереження традиційної пісенної манери виконання, водночас органічно вплітаючи сучасні інтонації, які робили виступи ще більш захопливими для сучасної аудиторії. Її внесок у популяризацію української культури як в Україні, так і за її межами є неоціненним (Безуглий та ін., 2007; Шахова, 1980).

Раїса Кириченко, одна з найяскравіших представниць українського пісенного мистецтва, залишила глибокий слід у творчій історії Черкаського народного хору. Її участь у колективі стала вирішальним етапом у популяризації народної

пісні, а також сприяла становленню Р. Кириченко як співачки. Виконуючи твори, що відображали душу українського народу, Р. Кириченко створювала неповторні жіночі образи, які закарбувалися в культурній пам'яті українців. Особливе місце в її репертуарі посідали ліричні пісні, що розкривали багатогранність жіночого характеру, а також твори, які славили героїзм і трудові досягнення українців. Творчість Р. Кириченко сприяла тому, що українська народна пісня набула нових граней та отримала ще ширше визнання. Саме завдяки таким видатним особистостям, як Р. Кириченко та О. Павловська, колектив здобув заслужену славу популяризатора народної пісенної культури (Безуглий та ін., 2007; Кириченко, 2003; Кудряшов, 2013; Шахова, 1980).

Популярність Черкаського народного хору багато в чому пояснюється його самобутністю та автентичністю, які неодноразово підкреслювалися слухачами й критиками. Глядачі відзначали, що виступи хору викликають не лише естетичне задоволення, а й пробуджують почуття національної гордості та любові до рідної культури. Професіоналізм колективу, емоційність виконання й яскраві сценічні образи стали об'єктом численних схвальних рецензій. Критики неодноразово називали Черкаський народний хор унікальним явищем в українському культурному просторі (Линовицький, 1994; Негода & Носань, 1997; Рудник, 1963; Соколовська, 2017; Сом, 1998).

Особливістю Черкаського народного хору є його автентична манера виконання, яка яскраво вирізняє колектив з-поміж інших професійних хорів. Якщо академічні колективи тяжіють до стриманого та вивіреного звучання, то Черкаський хор зберігає природність і безпосередність народного співу. Ця автентичність особливо проявляється у звучанні жіночих голосів — глибокого альту та сопрано, які створюють унікальну гармонію, характерну для українських сільських співочих традицій. Така манера виконання ніби переносить слухачів у поля Черкащини, де жінки співали просто неба під час праці. Її описують як широку, відкриту, розлогу — таку, що наповнює простір і душу одночасно. У кожній пісні, виконаній колективом, є щось унікальне

та неповторне, адже оригінальна манера співу не лише збережена, а й удосконалена хором. Завдяки цьому їхній спів став не просто зразком народної культури, а й живим втіленням її творчої еволюції (Державний архів Черкаської області, 1960; Зінченко, 2017; Кирей, 2017; Онищенко & Лисиця, 2018; Соколовська, 2017; Соколовська, 2017, Лютий 15; Шахова, 1971; Шахова, 1980).

Черкаський народний хор не лише зберігає народну вокальну традицію, а й вдосконалює її, додаючи професіоналізм та технічну досконалість у кожну пісню. Його виконання відзначається емоційною глибиною, що виникає завдяки ретельному опрацюванню музичної драматургії творів. Як було зауважено в газеті «Місто», хор вирізняється «надзвичайно захоплюючою емоційністю виконання, яка дозволяє слухачеві пережити глибокий зв'язок із народною піснею» (Мельниченко, 2007).

Виконання колективу поєднує збереження автентичного емоційного забарвлення з тонкою вокальною майстерністю. Усі нюанси — від гармонійного поєднання голосів до використання характерних народних інтонацій — створюють насичене, об'ємне звучання, яке сприймається як автентичне й сучасне водночас.

Ретельний підхід до кожного твору підкреслює прагнення хору зберегти первісну красу народної мелодії, не втрачаючи її душевності та глибини. Водночас кожна пісня отримує нові барви й відтінки, перетворюючись на справжній мистецький шедевр, який продовжує звучати в серцях слухачів і утверджує зв'язок поколінь через народну пісенну традицію (Шахова, 1971).

Черкаський народний хор з моменту свого заснування став взірцем інтеграції традиційного мистецтва з творчими інноваціями. Унікальна манера виконання, гармонійне впровадження сучасних елементів у традиційну основу та інноваційний підхід до аранжування дозволили колективу не лише зберегти національну ідентичність, а й стати впливовим гравцем на культурній сцені України. Ще на етапі свого заснування хор сформувався як багатогранний колектив, до складу якого увійшли хорова, танцювально-балетна та оркестрова групи (Державний архів Черкаської області, 1960). Така структура заклала основу для поєднання різних

форм мистецтва, що дозволяє колективу постійно розвиватися та адаптуватися до сучасних вимог. Інновації виявляються як у репертуарі (наприклад, виконання сакральних творів), так і в підході до виконання. До традиційних народних пісень додаються нові аранжування, які гармонійно вплітають інструментальні партії та сучасні ритмічні рисунки.

Один із прикладів такої інтеграції — створення вокально-хореографічних композицій, які поєднують спів, танець і театралізовані елементи. Такий підхід робить виступи хору більш видовищними та динамічними, залучаючи ширшу аудиторію. Колектив не боїться експериментувати, розширюючи межі традиційного мистецтва, але при цьому залишається вірним своїм корінням.

Творчі інновації Черкаського народного хору не лише сприяли збереженню народної пісенної спадщини, а й забезпечили її актуальність у сучасному культурному просторі. Завдяки унікальній манері виконання, інтеграції нових елементів і новаторським підходам до аранжування хор продовжує залишатися яскравим прикладом синтезу традицій і модерну.

Так, сучасні театралізовані концерти «На досвітках» (Офіційна сторінка — Черкаська обласна філармонія, 2024) та «Український вертеп» (Офіційна сторінка — Черкаська обласна філармонія, 2024) є справжніми провідниками крізь традиції і звичаї українського села. Концерт «На досвітках» передає атмосферу українських вечорниць, а «Український вертеп» гармонійно поєднує колядки й щедрівки з театралізованими постановками, що підкреслюють їхній сакральний зміст та історичну значущість. У цих концертах глядачі стають рівноправними учасниками дійства, вони об'єднані єдиною спільною любов'ю до України, її традицій та обрядів. Черкаський народний хор стає не лише виконавцем пісень, а й ефективним чинником культурного впливу, який сприяє консолідації українського суспільства навколо спільних цінностей і традицій. Ці концерти є кращими ілюстраціями генетичного та культурного коду української нації.

Діяльність хору доводить, що народна пісня може бути живою та актуальною й у XXI ст., завдяки її адаптації до сучасної аудиторії. Її сила

полягає в здатності надихати, об'єднувати та збагачувати національну культуру. Такий підхід дозволяє знаходити відгук у серцях людей різного віку та з різних куточків світу, створюючи народну пісню сучасною, зрозумілою та близькою для кожного слухача.

Черкаський народний хор продовжує виконувати свою місію щодо збереження та популяризації української народної пісенної культури (Черкаський народний хор, 1957, Травень 5; Мельниченко, 2007; Мельниченко & Носань, 2007), стаючи містком між минулим і майбутнім української культурної спадщини. Водночас Черкаський народний хор активно адаптується до викликів сучасного світу. Його місія в умовах глобалізації реалізується, популяризовуючи українську спадщину, активізуючи міжнародний культурний діалог та об'єднуючи українців, незалежно від місця їх проживання. Завдяки виступам на міжнародних сценах, колектив не лише знайомить світ із багатством української культури, а й підтримує зв'язок із діаспорою, зміцнюючи національну ідентичність і сприяючи формуванню позитивного іміджу України у світі.

Українська народна пісня, як відзначають дослідники (Семенчук, 2005; Шершова, 2020), є не просто формою художнього вираження, а й важливим засобом збереження історичної пам'яті. Пісенна творчість Черкаського народного хору дозволяє слухачам відчувати себе частиною великої культурної спільноти, яка формує національну ідентичність.

Його виступи, присвячені національним святам та важливим історичним подіям, слугують дієвим інструментом для популяризації пісенної спадщини та формування національної свідомості серед широких верств населення. Зокрема, театралізований концерт «Голоси Холодного Яру» з нагоди 70-річчя Черкаської області (2024 р.) став символом патріотизму та відданості культурній спадщині України. Такі виступи Черкаського народного хору не лише відроджують багатство української пісенної традиції, а й підкреслюють незламність національного духу, зміцнюючи єдність і гордість українців за свою історію та культуру (Черкаський академічний

заслужений український народний хор, 2024, Вересень 26).

Черкаський народний хор є важливою частиною культурного ландшафту України. Його діяльність демонструє, що народна пісня може бути не лише історичним артефактом, а й живою, динамічною формою мистецтва, яка здатна об'єднувати людей, надихати їх на глибше пізнання власної культури.

Діяльність Черкаського народного хору є глибоким джерелом натхнення для численних фольклорних колективів як в Україні, так і за її межами. Багато сучасних фольклорних ансамблів використовують у своїй діяльності принципи, закладені Черкаським народним хором: робота з автентичним матеріалом, професійна обробка пісень, створення оригінальних вокально-хореографічних композицій. Виступи хору стають своєрідними майстер-класами для молодих колективів, які прагнуть досягти такого ж рівня виконавської майстерності та автентичності. Наприклад, український хор «Ластівка» з Канади під час візиту до Черкас брав участь у майстер-класі, організованому Черкаським народним хором, переймаючи його виконавські традиції (Соколовська, 2017; Соколовська 2017, Лютий 15). Хор також здійснює значний вплив на репертуарну політику фольклорних колективів. Багато пісень із його репертуару, професійно оброблених і виконаних, стають популярними серед інших ансамблів (Трофименко & Юрович, 2003; Мельниченко & Носань, 2007; Трофименко, 2007). Зокрема, пісні, зібрані та оброблені хором, увійшли до спеціальних збірників, що стали цінним джерелом для професійних і самодіяльних колективів, а також для аматорів народного співу (Трофименко, 2007).

Висновки. Черкаський народний хор відіграє важливу роль у збереженні та популяризації української народної пісенної культури завдяки кільком ключовим аспектам своєї діяльності. Соціокультурні умови його створення відображають культурний запит аграрного регіону, орієнтований на відродження й збереження національної музичної спадщини. Формування колективу, до якого увійшли талановиті виконавці з різних соціальних груп Черкащини, забезпечило глибокий зв'язок із традиціями та сприяло

відтворенню народного вокального мистецтва в сучасному сценічному форматі.

Ретрансляція української народної пісенної культури в діяльності хору реалізується через зібрання й обробку народних пісень, збереження їхньої автентичності та адаптацію до сучасної аудиторії. Костюми, сценічні образи та висока майстерність виконання посилюють ідентифікацію з українською традицією.

Творчі інновації хору, такі як створення вокально-хореографічних композицій, гармонійне впровадження сучасних елементів і театралізованих вистав, сприяють популяризації народної пісенної культури серед різних аудиторій.

Черкаський народний хор відіграє значну роль у формуванні національної ідентичності, пробуджуючи любов до рідної культури, підвищуючи національну свідомість і зберігаючи культурну пам'ять. Його місія в умовах глобалізації полягає в зміцненні міжнародного

культурного діалогу, популяризації української спадщини та єднанні українців.

Черкаський народний хор є не лише зразком інтеграції традиційного та сучасного мистецтва, а й важливим чинником збереження та розвитку української культури.

Перспективи подальших досліджень передбачають дослідження історико-культурних чинників створення, становлення та сучасного функціонування малих мистецьких форм (народних колективів, колективів української пісні, ансамблів тощо) Черкащини, а також особливостей ретрансляції в їх діяльності української народної пісенної культури, зокрема через формування репертуару, гастрольно-концертну діяльність. Ці дослідження сприятимуть глибшому розумінню та збереженню української народної пісенної спадщини Черкащини, а також забезпечать наукове підґрунтя для розвитку культурологічної науки в Україні.

Список посилань

- Безуглий, В., Юрковська, Т., & Копійка, С. (2007, Грудень 25). Півстоліття народного співу. *Нова доба*.
- Дерда, І. (2010). Музично-пісенна творчість як фактор взаємовпливу у духовній культурі молдаван і українців. *Русин*, 2(20), 135–141.
- Державний архів Черкаської області. (1960, 4 березня). *Витяг з інформації Черкаського обласного управління культури Українському державному концертному об'єднанню про склад і концертну діяльність Черкаського державного українського народного хору* (Ф. Р-2631, Оп. 1, Спр. 109, Арк. 3, Оригінал). Черкаси, Україна.
- Засць, В. (2008, Березень 12). Любов і шана всенародна. *Культура і життя*.
- Зінченко, О. (2017, Лютий 17). Діамантовий ювілей Черкаського хору. *Нова Доба*.
- Кирей, Р. (2017, Лютий 23). Зерно визнають за колосом, а Черкаський хор — за голосом. *Урядовий кур'єр*.
- Кириченко, Р. (2003). *Я козачка твоя, Україно: Сповідь перед тими, кого люблю і для кого співаю* (А. Михайленко, Упоряд.). ВАТ «Видавництво “Полтава”».
- КМБУ — Офіційний канал (2022, Квітень 14). *Пісенна творчість українців у Першій світовій війні* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kicEjw10jo>
- Коваль, Л. (2006, Листопад 24). Так починалась одна з легенд нашого краю: до півстоліття Черкаського народного хору. *Черкаський край*.
- Ковбасюк, А. (2018). Спадкоємність пісенно-фольклорної традиції в музичному житті Львова кінця XIX–XX століть. *Молодь і ринок*, 2, 33–37.
- Кудряшов, Г. О. (Упоряд.). (2013). *Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні XX–XXI століть: До 70-ліття від дня народження Березині української пісні: збірник наукових праць*. ПНПУ ім. В. Г. Короленка.
- Линовицький, П. (1994, Червень 10). Черкаський народний хор: квіти для босого. *Черкаси*.
- Маловічко, С. М. (2016). *Тернопільщина в культурологічних дослідженнях кінця XIX – початку XXI ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника]. Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника.
- Мельниченко, В. (2007, Листопад 14). Лине пісня над Черкаським краєм. *Місто*.
- Мельниченко, В. М., & Носань, С. Л. (2007). *50 пісенних літ: художньо-документальний історичний нарис до 50-річчя лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка Черкаського академічного заслуженого українського народного хору*. Вертикаль.
- Негода, М., & Носань, С. (1997, Жовтень 23). Не дайте пісню закопати. *Місто*.

- Носань, С. (1998). Черкаському народному хору — 40. Із пісні любові, із слави віків. *Спільна справа*, 1, 56–57.
- Носань, С. (2004, Липень – Вересень). Голос душі народу. *Українська музична газета*.
- Онищенко, Д. В., & Лисиця, Л. Г. (2018, Квітень 19–20). Історія створення Черкаського академічного заслуженого українського хору [Тези конференції]. *Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2018»: збірник матеріалів XX Всеукраїнської наукової конференції молодих учених. Серія: Юридичні науки. Інтелектуальна власність. Державне управління і соціально-політичні науки. Економіка, підприємництво, туризм, менеджмент*, Черкаси, Україна.
- Ороновська, Л., & Ороновський, А. (2008). Народнописенна культура — джерело творчого генія Соломії Крушельницької. В М. Андрейчин, Б. Андрушків, І. Вергелес та ін. (Ред. кол.), *Збірник праць Тернопільського осередку Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка* (Т. 4: Видатні постаті в українській культурі і науці, сс. 53–58). Рада.
- Офіційна сторінка — Черкаська обласна філармонія. (2024, Грудень 19). *Черкаська обласна філармонія празникує у Вертені!* [Текст + зображення]. Facebook. Отримано Січень 8, 2025, з <https://www.facebook.com/share/p/15vdEaqqLT/>
- Офіційна сторінка — Черкаська обласна філармонія. (2024, Грудень 2). *На Андрія черкаські зібралися на мистецькі досвітки — вечорниці*. [Текст + зображення]. Facebook. Отримано Січень 8, 2025, з <https://www.facebook.com/share/p/15CrSGGDj2/>
- Партійний архів Черкаського обкому Компартії України. (1957, 15 лютого). *Витяг з постанови бюро Черкаського обкому Компартії України і виконкому обласної Ради депутатів трудящих про створення Черкаського народного хору* (Ф. 4619, Оп. 1, Спр. 471, Арк. 10, 11, Оригінал). Черкаси, Україна.
- Партійний архів Черкаського обкому Компартії України. (1977, 16 вересня). *Довідка Відділу пропаганди та агітації обкому Компартії України секретаріату обкому про поїздку Черкаського державного заслуженого українського народного хору у Народну Республіку Болгарію* (Ф. 4619, Оп. 22, Спр. 281, Арк. 190, 191, Оригінал). Черкаси, Україна.
- Понедільник, Л. (2022). Музично-пісенна творчість волинян у 20–30-х роках XX століття як невід’ємний та самобутній складник загальноукраїнського та європейського культурного простору. *Літопис Волині*, 26, 32–36.
- Репешко, А. (1982, Грудень 4). Лине пісня над простором. *Молодь Черкащини*.
- Репешко, А. (1982, Жовтень 31). Черкаському народному хору — 25. *Культура і життя*.
- Руденко, Я. В. (2017). Творчість Раїси Кириченко у контексті музичного феномена Глобіно. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 175–179.
- Руденко, Я. В. (2019). *Творчість Раїси Кириченко у контексті музично-пісенного мистецтва Полтавщини (кінець XX – початок XXI ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв]. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Рудник, В. (1963, березень 9). Співають земляки Тараса. *Молодь України*.
- Рябоштан, І. (1997, Листопад 21). На коліна, панове, на коліна! *Черкаський край*.
- Садовенко, С. (2010). Народна пісенна творчість як чинник самоідентифікації українства. *Культурологічна думка*, 2, 142–148.
- Сбітнева, Л. М. (2022). Пісенна культура України як джерело духовності українського народу. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 1(2), 126–133.
- Семенчук, В. (2005). Українська народнописенна культура як засіб формування національної самосвідомості особистості. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/13/visnuk_20.pdf
- Соколовська, Л. (2017). Черкаському хору — 60, і він гастролуватиме Україною. *Музика*, 4, 26–28.
- Соколовська, Л. (2017, Лютий 15). Черкаському хору — 60 і він гастролуватиме Україною. *Черкаський край*.
- Сом, М. (1998). Наша сила, наша пісня. *Спільна справа. Вісник Черкаської обласної державної адміністрації*, 1/6, 18–19.
- Трофименко, Л. (2012, Червень 27). Американці були в захваті від українських митців. *Нова Доба*.
- Трофименко, Л. М. (Упоряд.). (2007). *Співає Черкаський академічний заслужений український народний хор — лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка: репертуарний збірник до 50-річного ювілею*. [Ноти]. Брама-Україна.
- Трофименко, Л., & Юрович, З., (Упоряд.). (2003). *Черкаський державний заслужений український народний хор. Народження. Становлення. Визнання: Альбом*. Прес-Інформ.
- Хлебніков, П. Ю. (2023). Загальнонаціональні елементи музичної культури Черкащини кінця XX — початку XXI ст. *Культура України*, 80, 65–75.

- Черкаський академічний заслужений український народний хор. (2024, Вересень 26). *Шановні глядачі! Щиро дякуємо вам за те, що розділили з нами цей вечір Театралізований концерт «Голоси Холодного Яру»*. [Текст + зображення]. Facebook. Отримано Січень 8, 2025, з <https://www.facebook.com/share/p/1PRgNfYJDu/>
- Черкаський академічний заслужений український народний хор. (2024, Серпень 9). *З метою підтримки ЗСУ, артисти Черкаської обласної філармонії виступатимуть у Польщі*. [Текст + зображення]. Facebook. Отримано Січень 8, 2025, з <https://www.facebook.com/share/p/1GGEbk2PYG/>
- Черкаський народний хор. (1957, Травень 5). *Черкаська правда*.
- Черкаський народний. (1957, Травень 30). *Черкаська правда*.
- Чудновський, С. (1967, Квітень 6). Завжди в пошуках: до 10-річчя Черкаського українського народного хору. *Черкаська правда*.
- Шахова, Л. (1971, Липень 11). Пісня і танець Черкащини. *Сільські вісті*.
- Шахова, Л. (1980, Серпень 26). Злітає пісня до зір. *Сільські вісті*.
- Шершова, Т. (2020). Народно-пісенна творчість Полтавщини крізь призму культурної пам'яті. *Молодий вчений*, 9(85), 29–32. <https://doi.org/10.32839/10.32839/2304-5809/2020-9-85-7>

References

- Bezuglyi, V., Yurkovska, T., & Kopyka, S. (2007, December 25). Half a century of folk singing. *Nova doba*. [In Ukrainian].
- Derda, I. (2010). Musical and song creativity as a factor of mutual influence in the spiritual culture of Moldovans and Ukrainians. *Rusyn*, 2(20), 135–141. [In Ukrainian].
- State Archives of Cherkasy Region (1960, March 4). *Extract from the information of the Cherkasy Regional Department of Culture to the Ukrainian State Concert Association on the composition and concert activities of the Cherkasy State Ukrainian Folk Choir (F. R-2631, Op. 1, Dp. 109, L. 3, Original)*. Cherkasy, Ukraine. [In Ukrainian].
- Zayets, V. (2008, March 12). Love and respect of the people. *Kultura i zhyttia*. [In Ukrainian].
- Zinchenko, O. (2017, February 17). Diamond anniversary of the Cherkasy choir. *Nova Doba*. [In Ukrainian].
- Kirey, R. (2017, February 23). The grain is recognized by the ear, and the Cherkasy choir — by the voice. *Uriadovyi kurier*. [In Ukrainian].
- Kirichenko, R. (2003). *I am your Cossack, Ukraine: Confession to those whom I love and for whom I sing* (A. Mykhailenko, Comp.). OJSC “Vydavnytstvo “Poltava””. [In Ukrainian].
- KMBU — Official channel (2022, April 14). *Song creativity of Ukrainians in the First World War* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-kicEjw10jo>. [In Ukrainian].
- Koval, L. (2006, November 24). This is how one of the legends of our region began: to the 50th anniversary of the Cherkasy Folk Choir. *Cherkaskyi krai*. [In Ukrainian].
- Kovbasyuk, A. (2018). The continuity of song and folklore tradition in the musical life of Lviv in the late nineteenth and twentieth centuries. *Molod i rynok*, 2, 33–37. [In Ukrainian].
- Kudriashov, G. O. (Ed.) (2013). *Creativity of Raisa Kyrychenko in the cultural space of Ukraine on the border of XX–XXI centuries: To the 70th anniversary of the birth of the Guardian of the Ukrainian Song: a collection of scientific papers*. V. G. Korolenko PNP. [In Ukrainian].
- Lynovyt'skyi, P. (1994, June 10). Cherkassy folk choir: flowers for the barefoot. *Cherkasy*. [In Ukrainian].
- Malovychko, S. M. (2016). *Ternopil region in the cultural studies of the late XIX — early XXI century* [Abstract of the dissertation of the Candidate of Art Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University]. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. [In Ukrainian].
- Melnychenko, V. (2007, November 14). The song is singing over the Cherkasy region. *Misto*. [In Ukrainian].
- Melnychenko, V. M., & Nosan, S. L. (2007). *50 song years: an artistic and documentary historical essay to the 50th anniversary of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine laureate Cherkasy Academic Honored Ukrainian Folk Choir*. Vertykal. [In Ukrainian].
- Negoda, M., & Nosan, S. (1997, October 23). Don't let the song be buried. *Misto*. [In Ukrainian].
- Nosan, S. (1998). Cherkasy folk choir is 40. From the song of love, from the glory of the ages. *Spilna sprava*, 1, 56–57. [In Ukrainian].
- Nosan, S. (2004, July – September). The voice of the people's soul. *Ukrainska muzychna hazeta*. [In Ukrainian].
- Onishchenko, D. V., & Lysyt'sia, L. G. (2018, April 19–20). *History of the creation of the Cherkasy Academic Honored Ukrainian Choir* [Abstracts of the conference]. Actual problems of natural and humanitarian sciences in the research of young scientists “Zest – 2018”: collection of materials of the XX All-Ukrainian scientific conference of young scientists. Series: Legal Sciences. Intellectual property. Public administration and socio-political sciences. Economics, entrepreneurship, tourism, management, Cherkasy, Ukraine. [In Ukrainian].

- Oronovska, L., & Oronovskyi, A. (2008). Folk song culture — the source of Solomiya Krushelnytska's creative genius. In M. Andriychyn, B. Andrushkiv, I. Vergeles, et al. (Eds.), *Collected works of the Ternopil branch of the Taras Shevchenko Scientific Society* (Vol. 4: Outstanding figures in Ukrainian culture and science, pp. 53–58). Rada. [In Ukrainian].
- Official page — Cherkasy Regional Philharmonic (2024, December 19). *Cherkasy Regional Philharmonic celebrates in the Vertep!* [Text + images]. Facebook. Retrieved January 8, 2025, from <https://www.facebook.com/share/p/15vdEaqqLT/>. [In Ukrainian].
- Official page — Cherkasy Regional Philharmonic (2024, December 2). On *St. Andrew's Day, Cherkasy residents gathered for artistic events — Vechornytsi*. [Text + image]. Facebook. Retrieved January 8, 2025, from <https://www.facebook.com/share/p/15CrSGGDj2/>. [In Ukrainian].
- Party archive of the Cherkasy regional committee of the Communist Party of Ukraine (1957, February 15). *Excerpt from the resolution of the Bureau of the Cherkasy Regional Committee of the Communist Party of Ukraine and the Executive Committee of the Regional Council of Workers' Deputies on the establishment of the Cherkasy Folk Choir* (F. 4619, Op. 1, D. 471, L. 10, 11, Original). Cherkasy, Ukraine. [In Ukrainian].
- Party archive of the Cherkasy regional committee of the Communist Party of Ukraine (1977, September 16). *Certificate of the Department of Propaganda and Agitation of the Cherkasy Regional Committee of the Communist Party of Ukraine Secretariat on the trip of the Cherkasy State Honored Ukrainian Folk Choir to the People's Republic of Bulgaria* (F. 4619, Op. 22, Docket 281, Lv. 190, 191, Original). Cherkasy, Ukraine. [In Ukrainian].
- Poniedielnyk, L. (2022). Musical and song creativity of Volynians in the 20–30s of the twentieth century as an integral and original component of the all-Ukrainian and European cultural space. *Litopys Volyni*, 26, 32–36. [In Ukrainian].
- Repeshko, A. (1982, December 4). The song is flowing over the space. *Molod Cherkashchyny*. [In Ukrainian].
- Repeshko, A. (1982, October 31). Cherkasy folk choir is 25. *Kultura i zhyttia*. [In Ukrainian].
- Rudenko, Ya. V. (2017). Creativity of Raisa Kyrychenko in the context of the musical phenomenon of Globino. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 175–179. [In Ukrainian].
- Rudenko, Ya. V. (2019). *Creativity of Raisa Kyrychenko in the context of musical and song art of Poltava region (late XX – early XXI century)* [Abstract of the dissertation of the candidate of art history, Kyiv National University of Culture and Arts]. Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Rudnyk, V. (1963, March 9). Taras' countrymen sing. *Molod Ukrainy*. [In Ukrainian].
- Riaboshtan, I. (1997, November 21). On your knees, gentlemen, on your knees! *Cherkaskyi krai*. [In Ukrainian].
- Sadovenko, S. (2010). Folk song creativity as a factor of self-identification of Ukrainians. *Kulturolohiichna dumka*, 2, 142–148. [In Ukrainian].
- Sbitnieva, L. M. (2022). Song culture of Ukraine as a source of spirituality of the Ukrainian people. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 1(2), 126–133. [In Ukrainian].
- Semenchuk, V. (2005). Ukrainian folk song culture as a means of forming the national identity of the individual. *Psykhologo-pedahohichni problemy silskoi shkoly*. https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_prob_l_silsk_shkolu/13/visnuk_20.pdf. [In Ukrainian].
- Sokolovska, L. (2017). Cherkasy choir turns 60 and will tour across Ukraine. *Muzyka*, 4, 26–28. [In Ukrainian].
- Sokolovska, L. (2017, February 15). Cherkasy choir turns 60 and will tour across Ukraine. *Cherkaskyi krai*. [In Ukrainian].
- Som, M. (1998). Our strength, our song. Common cause. *Visnyk Cherkaskoi oblasnoi derzhavnoi administratsii*, 1/6, 18–19. [In Ukrainian].
- Trofymenko, L. (2012, June 27). Americans were delighted with Ukrainian artists. *Nova Doba*. [In Ukrainian].
- Trofymenko, L. M. (Comp.). (2007). *The Cherkasy Academic Honored Ukrainian Folk Choir; winner of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine, sings: a repertoire collection to the 50th anniversary*. [sheet music]. Brama-Ukraine. [In Ukrainian].
- Trofymenko, L., & Yurovych, Z. (Eds.). (2003). *Cherkasy State Honored Ukrainian Folk Choir. Birth. Formation. Recognition: Album*. Press-inform. [In Ukrainian].
- Khliebnikov, P. Yu. (2023). National elements of the musical culture of Cherkasy region of the late XX and early XXI centuries. *Culture of Ukraine*, 80, 65–75. [In Ukrainian].

- Cherkasy Academic Honored Ukrainian Folk Choir (2024, September 26). *Dear viewers! Thank you very much for sharing this evening with us at the Theatrical Concert "Voices of Kholodnyi Yar."* [Text + image]. Facebook. Retrieved January 8, 2025, from <https://www.facebook.com/share/p/1PRgNfYJDu/>. [In Ukrainian].
- Cherkasy Academic Honored Ukrainian Folk Choir (2024, August 9). *Artists of the Cherkasy Regional Philharmonic will perform in Poland to support the Armed Forces of Ukraine.* [Text + image]. Facebook. Retrieved January 8, 2025, from <https://www.facebook.com/share/p/1GGEBk2PYG/>. [In Ukrainian].
- Cherkasy folk choir. (1957, May 5). *Cherkaska pravda*. [In Ukrainian].
- Cherkasy folk. (1957, May 30). *Cherkaska pravda*. [In Ukrainian].
- Chudnovskyi, S. (1967, April 6). Always in search: to the 10th anniversary of the Cherkasy Ukrainian folk choir. *Cherkaska pravda*. [In Ukrainian].
- Shakhova, L. (1971, July 11). Song and dance of Cherkasy region. *Silski visti*. [In Ukrainian].
- Shakhova, L. (1980, August 26). Song soars to the stars. *Silski visti*. [In Ukrainian].
- Shershova, T. (2020). Folk song creativity of Poltava region through the prism of cultural memory. *Molodyi vchenyi*, 9(85), 29–32. <https://doi.org/10.32839/10.32839/2304-5809/2020-9-85-7>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 20.12.2024

П. Ю. Хлебніков

здобувач, кафедра культурології та медіакомунікацій,
Харківська державна академія культури, м. Харків,
Україна

P. Khliebnikov

student, Department of Cultural Studies and Media Commu-
nications, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ВПЛИВ MMORPG НА СУЧАСНУ КУЛЬТУРУ: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

О. В. КозорізХарківська державна академія культури, м. Харків, Україна
buckmin40@gmail.com**O. Kozoriz**Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0008-7880-761X>**О. В. Козоріз. Вплив MMORPG на сучасну культуру: історіографічний аспект**

На основі аналізу наукових публікацій, переважно XXI ст., розглянуто історіографію дослідження впливу масових багатоосібних (або багатокористувачьких) онлайн-рольових ігор (MMORPG) на сучасні культурні процеси у світлі ігрової концепції культури. Проаналізовано наукову думку українських й іноземних науковців. Виокремлено комп'ютерні ігри в жанрі MMORPG як феномен сучасної української культури та їхній вплив на соціальне й культурне життя людей, а також особливості українського ігрового сегмента.

Ключові слова: MMORPG, комп'ютерні ігри, культура, ігрова концепція культури, наукові праці, історіографія, культурологічний аспект, український ігровий сегмент.

O. Kozoriz. Influence of MMORPG on modern culture: historiographical aspect

The relevance of the topic refers to the growing popularity of massively multiplayer online role-playing games (MMORPGs) among users of various ages, genders, ethnicities, and social statuses, which influences contemporary cultural processes both globally and in Ukraine.

The purpose of the article is, based on scientific publications and personal observations, to examine the impact of MMORPG games on the cultural processes of the XXI century within the framework of the gaming concept of culture, as well as to identify the main features and characteristics of Ukrainian player communities.

The methodology. In the study we used source analysis for the identification of scientific publications on MMORPGs and Ukrainian gaming communities of this genre of games. Analytical method, as well as methods of synthesis, comparison, and generalization of the gathered information, are used to reveal evidence of the influence of computer games on contemporary culture, including Ukrainian culture, in academic works. Special attention is given to examining MMORPGs within the

framework of the gaming concept of culture, using cultural studies approach and principles of cultural-comparative analysis. New kinds of communication and interaction in MMORPGs are considered through socio-communication approach. When exploring contemporary MMORPG gamer communities, the study applied the method of socio-cultural observation and an axiological approach.

The results. Based on an analysis of scientific publications, primarily of XXI century, the historiography of the influence of massively multiplayer online role-playing games (MMORPGs) on contemporary cultural processes is examined through the lens of the gaming concept of culture. The academic perspectives of both Ukrainian and foreign scholars are analyzed in the study. It highlights MMORPGs as a phenomenon of modern culture and their impact on the social and cultural lives of individuals. The paper also considers cultural characteristics of Ukrainian gamer communities. At the same time, it is found that the majority of researchers did not apply the gaming concept of culture or a cultural studies approach in their investigations of MMORPGs and gaming communities.

The scientific novelty. It is in the cultural aspect that the historiography of scientific works regarding the influence of MMORPG on culture was analyzed for the first time, and the most popular Ukrainian gaming communities and their socio-cultural characteristics have been identified and examined.

The practical significance. The results of this article may be useful for studying the impact of a specific genre of computer games — MMORPG — on modern cultural processes, as well as for analyzing characteristics of the national gaming segment. Additionally, and creation of MMORPGs by Ukrainian developers that highlight significant events in Ukrainian history and recreate notable cultural landmarks of Ukraine in a three-dimensional format.

Conclusions. The study, conducted within the framework of the gaming concept of culture, established that massively multiplayer online role-playing games (MMORPGs) represent a significant

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

cultural phenomenon of the XXI century. This genre of computer games actively influences the formation of new sociocultural practices and communication models, as human is inherently a “playing being” (*Homo Ludens*). A historiographic review and cultural analysis of scientific works demonstrated that MMORPGs have evolved from mere entertainment products into environments for self-expression, socialization, psychological relief, and the development of new educational and practical skills that are increasingly relevant in real life.

The primary areas of MMORPG influence on global and Ukrainian culture include facilitating the globalization of cultural processes, modifying traditional forms of communication, creating new digital cultural practices, fostering new forms of social interaction, creativity, and cultural self-presentation, as well as integrating elements of gameplay from virtual spaces into everyday life.

A source-based search and cultural analysis of Ukrainian gaming communities revealed that Ukrainian gamers are forming their own virtual groups with a focus on supporting national identity. These national gaming communities are becoming important platforms for promoting Ukrainian culture in the digital space, contributing to the adaptation of game versions into the Ukrainian language.

The outcome of this research may, in the future, serve as the foundation for developing key ideas to creating a national segment of MMORPG games.

Keywords: *MMORPG, computer games, culture, gaming concept of culture, scientific works, historiography, cultural studies' aspect, Ukrainian gaming segment.*

Актуальність теми дослідження. В останнє десятиліття зростає інтерес світової науки до вивчення можливостей масових багатоосібних онлайн-ігор (MMORPG) та їхнього впливу на культурні й освітні процеси, а також на психологічний стан гравців, їхню поведінкову стратегію в реальному житті. Це пояснюється великою популярністю таких ігор серед користувачів різного віку, гендеру, етносу, соціального стану. Водночас поки що відсутні ґрунтовні дослідження, присвячені історіографії питання в національному науковому колі, які допомогли б виокремити ті характеристики ігор у жанрі MMORPG, на основі яких простежується їхній ефект на сучасну культуру, зокрема й на українську.

Постановка проблеми. В основу дослідження покладено припущення, згідно з яким ігрова концепція культури Й. Гейзинґа знаходить своє продовження в сучасніших формах гри, насамперед у віртуальному просторі. Однією з таких форм є масові багатоосібні онлайн-рольові ігри, які, на відміну від більшості інших жанрів комп'ютерних ігор, ґрунтуються на взаємодії між реальними людьми. Зазначена комунікація не є безрезультатною, адже в ході спільного проходження рівнів користувачі діляться інформацією щодо свого життєвого досвіду, стилю життя, локальної культури. Відповідно, висувається авторська гіпотеза, що таке передавання знань між гравцями сприяє утворенню нових культурних форм усередині зразків ігор у жанрі MMORPG, які поступово поширюються за межами віртуального простору. Такі процеси трапляються й серед українських гравців MMORPG, досвід яких слід окремо розглянути в контексті впливу на культуру України.

Під культурою в дослідженні розуміється все, що створено людиною, або «штучна природа», але головна увага приділяється масовій культурі (медіакомунікації, кіно, телебачення, соцмережі тощо). Більшість дослідників вивчають MMORPG у технічному, художньому (дизайнерському), психологічному, педагогічному й соціологічному аспектах. Зважаючи на безперечний вплив цих ігор на культуру XXI ст., який простежується у фільмах, піснях, мемах, жаргоні та повсякденному житті, виникає потреба проаналізувати масові багатоосібні онлайн-рольові ігри саме в культурологічному аспекті. Тому передусім слід дослідити історіографію наукових праць, що присвячені окремому жанру комп'ютерних ігор — MMORPG, а також зафіксувати в цих працях вплив означених ігор на сучасні культурні процеси та особливості українського ігрового сегмента цього жанру. Отримані результати будуть враховані в подальшому культурологічному дослідженні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографію наукових праць щодо масових багатоосібних онлайн-рольових ігор можна віднайти в іноземних дослідників. Зокрема, з використанням бібліометричного підходу ними надано загальний огляд наукових статей про

MMORPG у різних академічних галузях, опублікованих з 2001 до 2021 рр. у Web of Science (Sun et al., 2024). Систематично оглянуто наукові дослідження, опубліковані між січнем 2012 р. та серпнем 2020 р., щодо впливу масових багатоосібних онлайн-рольових ігор на соціальне й психологічне благополуччя (Raith et al., 2021). Українські науковці досліджують праці про комп'ютерні ігри загалом, приділяючи деяку увагу й MMORPG (Хайло, 2021; Trach, 2021; Кислюк, 2014). Однак автори мало торкаються теми впливу комп'ютерних ігор на сучасну культуру, не говорячи вже про культуру України, зосереджуючись переважно на соціологічному та психологічному аспектах дослідження.

Мета статті — у світлі ігрової концепції культури дослідити вплив масових багатоосібних онлайн-рольових ігор на культурні процеси ХХІ ст., на основі наукових публікацій та особистих спостережень, і визначити основні ознаки й особливості українських ігрових спільнот. Мета може бути досягнута в результаті виконання таких завдань: а) історіографічний огляд і культурологічний аналіз праць українських й іноземних науковців про комп'ютерні ігри в жанрі MMORPG та їхній вплив на культуру ХХІ ст.; б) визначення основних напрямів впливу масових багатоосібних онлайн-рольових ігор на світову та українську культуру; в) джерелознавчий пошук і культурологічний аналіз спільнот українських гравців у віртуальному просторі; г) оцінка перспективності досліджень MMORPG у культурологічному аспекті та створення національного продукту.

Методологія дослідження. Для досягнення мети статті використано джерелознавчий пошук для виявлення наукових публікацій про MMORPG та українських спільнот геймерів цього жанру ігор. Для з'ясування в наукових працях доказів впливу комп'ютерних ігор на сучасну культуру, насамперед українську, застосовано аналітичний метод, а також методи синтезу, порівняння та узагальнення зібраної інформації. Особливу увагу приділено розгляду ігор у жанрі MMORPG у світлі ігрової концепції культури за допомогою культурологічного підходу й культурологічно-компаративістських принципів. Новий вид комунікації та взаємодії

в масових багатоосібних онлайн-рольових іграх розглянуто з використанням соціокомунікаційного підходу. Виявити вплив ігор цього жанру на геймерів, зокрема негативний, а також на формування їхніх цінностей, знань і компетентностей допоміг аксіологічний підхід. У процесі дослідження сучасних спільнот гравців MMORPG застосовано метод соціокультурного спостереження.

Виклад основного матеріалу дослідження. MMORPG (massively multiplayer online role-playing game), або масова багатоосібна онлайн-рольова гра, — це спеціальний жанр відеогри онлайн, яка дозволяє сотням та тисячам географічно розділеним користувачам одночасно грати в інтернеті. Кожен гравець може обрати вигаданого персонажа, означеного як аватар, контролювати його поведінку та взаємодіяти з аватарами інших гравців (Zhong Zhi-Jin, 2011). Таким чином, до MMORPG можна віднести будь-яку сюжетну онлайн-відеогру, у якій гравець, обираючи образ персонажа у віртуальному фантастичному світі, взаємодіє з великою кількістю інших користувачів, незалежно від місця їх реального знаходження.

Масові багатоосібні онлайн-рольові ігри надзвичайно популярні у всьому світі і є проявом глобалізації сучасної світової культури, адже, як справедливо зауважує В. Шейко, «культурний обмін між народами є невіддільним атрибутом розвитку людського суспільства» (Шейко, 2009, с. 75). Практикуючись у цих іграх, користувачі долають географічні й мовні бар'єри та пізнають культуру інших країн, вивчаючи їхні популярні міфи, фантастичні й фентезійні літературні твори, на основі яких створюються сюжети багатьох рольових комп'ютерних ігор. Водночас з'являється бажання та можливість популяризувати національну культуру шляхом створення MMORPG, сюжети яких, у нашому випадку, базувалися б на українській історії та міфології.

Розглядаючи ігри в жанрі MMORPG у культурологічному аспекті, слід звернутися до ігрової концепції культури. Насамперед, один із фундаментальних її теоретиків Й. Гейзинга в праці "Homo Ludens" (1938) надав визначення гри та найповніше описав її ознаки і сутність як соціокультурного явища. Учений трактує гру як

поведінку, здійснювану в конкретних межах місця, часу й сенсу. Переконливою є його позиція стосовно того, що будь-яку свою діяльність особа здавна втілювала ігровим чином, у зв'язку із чим сама людина постає як істота, котра грає — “Homo Ludens”. Відповідно, елементи гри можна простежити в різних проявах життя людини, зокрема в художній та музичній творчості, лінгвістиці та поезії, спортивній, політичній і навіть військовій діяльності (Гейзінга, 1994).

Слід зазначити, що українській культурі характерні як самотність, так і відкритість до впливів інших культур, і віртуальний простір MMORPG не є винятком. Однак разом із взаємовпливом тут відбувається й взаємозбагачення. У будь-яку свою діяльність українці, зокрема локальні геймери, привносять національні ознаки. Спільноти українських гравців мають характерні особливості, які проявляються як усередині таких спільнот, так і під час спілкування геймерів на міжнародних платформах. Зважаючи на інтерес до України, що зростає на тлі подій останніх років, цей вплив стає дедалі вагомішим.

Сучасна епоха з її надзвичайним розвитком ігрових технологій і гейміфікації в багатьох сферах життя підтверджує думку, що людина є істотою, котра грає. Гра тут переходить вже на інший рівень — з реального у віртуальний. Відповідно, оприлюднюються й наукові дослідження щодо впливу комп'ютерних ігор на нинішні культурні процеси та значення їх окремого жанру — MMORPG. Розглянемо найхарактерніші з цих напрацювань.

Учена Ю. Трач характеризує комп'ютерні ігри, зокрема й MMORPG, як складову культури та предмет, гідний культурологічного дослідження. Вона зазначає: «Проблематика створення й функціонування комп'ютерних ігор в сучасному суспільстві — невичерпне джерело для подальших досліджень, зокрема й у культурології. Комп'ютерні ігри — це широке поле для застосування новітніх ІТ-розробок, філософських ідей і мистецьких нововведень» (Trach, 2021, р. 61). З цим складно не погодитись, спостерігаючи широку адаптацію нинішніх культурних тенденцій до віртуального простору не лише на наших теренах, а й по всьому світу. Водно-

час постає питання щодо вибору конкретного жанру комп'ютерних ігор для культурологічних розвідок, де в пригоді стають саме масові багатособісні онлайн-рольові ігри.

Українська дослідниця А. Хайло зосереджує увагу на понятті «відеогра» й висвітлює, як саме та на яких рівнях ігри впливають на суспільство, культуру та людей. Серед відеоігор вчена аналізує й MMORPG, надаючи статистичні дані, зібрані з кількох міжнародних звітів, про індустрію відеоігор, вікової категорії геймерів та їх гендерної належності. Надана статистика переконливо утворює думку А. Хайло про те, що з початку свого виникнення «відеоігри пройшли довгий шлях, трансформувалися у складне, комплексне явище та потужну індустрію, і навіть більше — із примітивної розваги та бізнесу — у новий вид мистецтва, стали частиною сучасної культури й нині чинять помітний вплив на суспільство, життя й свідомість окремих людей» (Хайло, 2021, с. 26). Зрозуміло, що кожен жанр комп'ютерної гри має різний ступінь впливу на нинішні культурні процеси. Так само культура кожної країни має різний рівень відкритості до інновацій. Але сам факт наявності цієї здатності до видозмін у відеоіграх, першочергова мета створення яких ґрунтувалася на дозвіллі, вже свідчить про еволюцію їх значимості та сприйняття сучасним суспільством, і MMORPG тут найбільш вирізняються.

Перспективи відеоігор у медіакulturі XXI ст. досліджує К. Кислюк, розглядаючи комп'ютерну гру загалом як жанр художньої творчості: «Інтегруючи сучасні художні тенденції, вона відкриває нові — інтерактивні — форми взаємодії глядача з мистецьким середовищем для більшої художньої виразності, являє собою новий етап розвитку екранних мистецтв» (Кислюк, 2014, с. 41). Доречною є його думка, що завдяки вдосконаленню інформаційно-ігрових технологій людство переживає ігровий ренесанс, особливо у сфері дозвілля, адже першочергова мета створення будь-якої гри полягає в ефективному проведенні вільного часу. Однак особливу увагу учений приділяє MMORPG, які, зважаючи на феномен «повного занурення», створюють нову віртуальну та культурну реальність. Нездатним є його твердження, що масові

багатоосібні онлайніві рольові ігри об'єднують представників усіх рас, національностей, культур, держав, мов і релігій, наділяючи учасників унікальними здібностями й креативними можливостями самореалізації. Тому цілком можна погодитися із К. Кислюком щодо розгляду ігор у жанрі MMORPG як новітніх соціальних ліфтів для молоді, акцентуючи на тому, що квестові завдання розвивають у геймерів винахідливість, нестандартність й ексклюзивність у пошуках правильного вирішення (там само). Усе зазначене свідчить про динаміку MMORPG, що зростає, з-поміж інших відеоігор як в Україні, так і по всьому світу.

Цікавою є стаття М. Чікарькової, підхід якої ґрунтується на культурологічному аспекті комп'ютерних ігор, беручи до уваги широку концепцію культури, яка включає в себе як мистецтво, так і політику, релігію, науку, освіту та виховання. На її думку, відеоігри, зокрема MMORPG, є симулякрами й водночас вони створюють достовірну ілюзію реальності. Вони є не лише джерелом розваг і релаксу, а й можуть бути ядром знань та навіть наукових відкриттів (Чікарькова, 2018, с. 91). Хоча ідея вченої і свідчить про перспективність комп'ютерних ігор, утім, надзвичайно мала їх кількість дійсно може відтворити навіть близькі до наукової діяльності умови. MMORPG, зі свого боку, слугують полем обміну знань особистого характеру, яке нечасто включає наукові здобутки, не говорячи вже про планування наукових проєктів. Проте цілком можливо, що сучасне становище України спонукатиме наукову спільноту звертатися до більш специфічних віртуальних платформ для розширення своєї діяльності, і певні зразки MMORPG слугуватимуть одним з варіантів.

Зважаючи на теперішні реалії, не можна оминути увагою й політичний аспект комп'ютерних ігор. Наприклад, С. Фіялка досліджує відеоігри як інструмент пропаганди в умовах російсько-українського протистояння і зауважує: «Щоб уникнути деструктивного пропагандистського впливу відеоігор на українську громадськість, потрібно відстежувати їхній зміст: чи не спотворюють вони геополітичного становища України, чи не завдають шкоди іміджу нашої держави. Водночас на рівні держави потрібно заохочувати

створення ігрових продуктів із закладеними в них національними цінностями, наступальною історичною пропагандою» (Фіялка, 2017, с. 79). Остання теза є найдоречнішою й перспективною для майбутніх наукових досліджень і проєктів, оскільки ігровий характер продукту сприяє ефективному засвоєнню споживачем інформації. Можливість створення ігор у жанрі MMORPG із закладеними в них цінностями української культури є найкращим варіантом, адже умови проходження їх рівнів спонукатиме гравців спільними зусиллями вивчати значення патріотичних ідей.

Науковці А. Рябчук і А. Прокопенко вважають, що спілкування в онлайн-іграх сприяють поліпшенню комунікативних навичок у реальному житті. Не відкидаючи проблеми залежності від таких ігор, вони акцентують саме на позитивних наслідках взаємодії у віртуальному світі. «Завдяки спілкуванню у онлайн-іграх індивід може побороти власні проблеми з вираженням думок чи емоцій, може натренуватись швидко розбиратись у ситуації та реагувати на неї потрібним чином», — вважають учені (Рябчук & Прокопенко, 2013, с. 89). Ця думка цілком слухна й особливо характерна для масових багатоосібних онлайнівих рольових ігор, які вирізняються залученням багатьох людей зі всього світу, що значно розширює коло комунікації та надає більше варіантів до вирішення проблем у спілкуванні. Водночас теза про підготовку у віртуальному просторі MMORPG до можливих скрутних ситуацій у реальному житті є вагомим для України, зважаючи на тривале звернення підприємств та установ певних її регіонів до формату роботи онлайн, аніж офлайн.

Важливо зазначити, що українські дослідження MMORPG певною мірою стосуються культурологічного контексту. Багато науковців, наприклад, К. Кислюк й А. Хайло, розглядають такі ігри комплексно, разом з іншими комп'ютерними іграми та їхнім впливом на сучасну культуру. Решта дослідників аналізує окремі аспекти MMORPG, наприклад елементи міжособистісного спілкування у віртуальному ігровому просторі.

Привертає увагу дослідження засобів комунікації грецькомовних користувачів масових

багатоосібних онлайн-рольових ігор, яке здійснили Н. Воевутко та С. Романенкова. Науковці з'ясували й проаналізували спілкування в грецьких ігрових чатах, а також на форумах і сайтах, присвячених MMORPG. Вони дійшли висновку, що найпоширенішою мовою спілкування таких гравців стала субмова Greeklish, назва якої походить від поєднання слів "Greek" та "English". Для спеціальних ігрових термінів користувачі застосовували англійську мову, що сприяло глибшому її вивченню. Хоча авторів дослідження цікавив саме філологічний аспект, вони ще обґрунтували термінологію MMORPG, причини популярності ігор цього жанру, їхній вплив на пізнання, комунікативні та соціальні навички людей (Воевутко & Романенкова, 2018). Цю розвідку можна розглядати як еталонний зразок для подальших праць, присвячених аналізу специфіки спільнот MMORPG інших країн, насамперед України. Так, на перший погляд звичайні ознаки комунікації однієї групи гравців, які вирізняються з-поміж інших, насправді виявляються новітніми формами спілкування, що стають невіддільними складовими геймерської культури певної країни.

Більше матеріалу про MMORPG можна знайти в дослідженнях іноземних науковців. Це пояснюється тим, що саме за кордоном зародився й нині активно розвивається цей жанр ігор, що не може не впливати на культурні процеси. До нього активно долучаються гравці з усього світу, зокрема українські. Тому вчені розглядають вплив масових багатоосібних онлайн-рольових ігор комплексно, починаючи від їх історії виникнення та сюжетної складової. Насамперед, Йон Асбьорн зосереджується на витоках і розвитку культури MMORPG та їх гільдій (груп гравців), починаючи від появи жанру. Слушною є його позиція, що рушійною силою діяльності в цих іграх є фантастичний світ, створений багатьма популярними письменниками середини XX ст. Не менш цінним є розгляд ученим обрядів ініціації в субкультурі MMORPG. Їх цілком можна порівняти з ритуалами дорослішання в багатьох суспільствах, оскільки люди їх проходять, щоб отримати визнання спільноти (Asbjorn, 2010, p. 107). Ця думка повертає до ігрової концепції культури Й. Гейзинги, відповідно до якої всі дії в грі здійснюються саме

за добровільно встановленими правилами. Деякі етапи проходження в масових багатоосібних онлайн-рольових іграх не є обов'язковими, але можуть виявитися бажаними, коли в користувача виникає потреба бути прийнятим у певну групу гравців.

Інші іноземні дослідники звертаються до впливу MMORPG на розвиток соціального та психологічного капіталу, формування соціальних навичок. Зокрема, Чіу-Пінг Хсу й Чіа-Вен Чанг досліджують вплив соціального капіталу, здобутого онлайн у спеціальних об'єднаннях гравців, на чотири виміри психологічного капіталу: надія, оптимізм, самоефективність і стійкість. Автори дійшли висновку, що навчання та соціальні взаємодії онлайн й офлайн допомагають гравцям створити онлайн-соціальний капітал, який, у свою чергу, поліпшує їх психологічний капітал (Chiu-Ping Hsu & Chia-Wen Chang, 2022). У цьому ракурсі важливим є ще вивчення Чжі-Жін Чжоном впливу колективних MMORPG на соціальний капітал геймерів як у віртуальному, так і в реальному світі. Автор надає емпіричні докази позитивного ефекту таких онлайн-ігор, висвітлює соціальний досвід гри в MMORPG, його вплив на соціальні мережі геймерів і колективну участь у грі (Zhong Zhi-Jin, 2011).

Звідси можемо висувати, що сучасна гра не лише переходить із реального світу у віртуальний простір, але й навпаки, — поступово повертає гравців у реальний світ, де їх спілкування переходить на вищий ступінь. Подолавши психологічні, соціальні й мовні бар'єри у MMORPG, гравці стають значно впевненішими та комунікабельнішими в реальному житті, що сприяє їх професійному й особистому зростанню, відповідає розвитку згаданих капіталів.

Дослідники Т. Сурмеліс, А. Іоанну та П. Зафіріс простежують вплив масових багатоосібних онлайн-рольових ігор на розвиток навичок, необхідних людям у XXI ст. На основі огляду емпіричних досліджень MMORPG з 2010 до 2016 р. автори знаходять переконливі докази того, що ці ігри є простором, де можна відточувати різноманітні компетентності XXI ст., серед яких: співпраця, спілкування, лідерство, спільне вирішення проблем, стратегічне мислення

(Sourmelis et al., 2017). Ця теза вкотре доводить актуальність MMORPG, адже вказані навички активно застосовуються людьми й поза грою, насамперед з метою збагачення сучасної культури. Не зайвим буде зауважити, що для культури України ці компетентності особливо корисні сьогодні, коли як ніколи є потреба в її збереженні та популяризації.

Позитивний вплив масових багатоосібних онлайн-рольових ігор щодо навчання новому та кращого вивчення іноземних мов виокремлюють немало іноземних науковців, зокрема А. Союф, Б. Л. Рейнольдс, К. К. Чан, В.-Т. Ценг, К. Маклей (Soyouf Ali et al., 2023). Результати їхнього дослідження підкреслюють потенціал простору MMORPG для вивчення англійської мови серед іранських студентів. Доречною є думка, що ігри цього жанру можуть розглядатися як альтернатива або доповнення до формального середовища навчання іноземної мови. Можна додати, що швидке опанування індивідом мови у віртуальному просторі MMORPG пришвидшує його адаптацію до чужорідної культури. І ця теза стосується не лише вивчення англійської мови носіями української мови, а й вивчення української мови іноземцями, зважаючи на підвищену цікавість до культури України на тлі останніх подій.

Участь у MMORPG впливає також на купівельну поведінку геймерів як у віртуальному, так і в реальному житті. Зокрема, Ві-Кхен Тан і Чіє-Ю Ян досліджують вплив внутрішньоігрових віртуальних предметів на ступінь задоволення користувачів від гри з погляду купівельної поведінки й психології. Учені зауважують, що віртуальні речі всередині масових багатоосібних онлайн-рольових ігор, наявність яких є невіддільним елементом цих ігор, геймери отримують за реальні гроші. Це можуть бути персонажі та різні доповнення до них: жести, «емоції», зброя, костюми, екіпірування. Дослідження доводить важливість психологічного володіння для отримання насолоди від гри, що знову ж відповідає ігровій концепції культури Й. Гейзинги (Wee-Kheng Tan & Chieh-Yu Yang, 2022). Уважаємо, таке задоволення поширюється й за межами віртуального простору, коли геймери купують різні фізичні речі із символікою, персонажами

та їхніми висловлюваннями з улюблених ігор. Ці предмети надають можливість ідентифікувати «свого» серед «чужих», знайти прихильників конкретної гри (наприклад, “World of Warcraft”), з якими можна спілкуватися вже в реальності. Більше того, зазначений спосіб ідентифікації може застосовуватися й з метою пошуку представника певної культури, який би визначався за наявності в нього певної специфічної речі.

Розглядаючи історіографію праць про масові багатоосібні онлайн-рольові ігри, варто звернути увагу на питання залежності від них. Його порушують багато науковців, але переважно в негативному аспекті, оскільки MMORPG, порівняно з іншими жанрами комп'ютерних ігор, можуть спричиняти більшу залежність і відірваність від реальності завдяки своїй популярності та впливу на свідомість. Наприклад, А. Чен та його колеги провели дослідження на основі огляду літератури про ігри в жанрі MMORPG та дійшли висновку, що від решти відеоігор вони відрізняються тим, що викликають найбільше звикання, а тому заслуговують на розгляд окремо. Так, надмірне використання масових багатоосібних онлайн-рольових ігор з агресивним сюжетом може призвести до таких психічних розладів, як депресія і залежність, у зв'язку із чим погіршується якість життя, що, безумовно, є негативним наслідком. Проте науковці аналізують і позитивні аспекти ігор цього жанру. Не можна не погодитися з думкою, що деяким гравцям може піти на користь бути частиною соціальної спільноти MMORPG та використовувати її як навчальну платформу або як безпечний простір для вивчення, як приклад, проблем гендерної ідентичності (Chen et al., 2020). Як правило, у віртуальному просторі люди більш відкриті до комунікації, що полегшує збір статистичних даних з актуальних питань, наприклад, стосовно культурного життя в Україні.

До впливу масових багатоосібних онлайн-ігор (ММО), до яких входять і MMORPG, на соціальне та психологічне благополуччя в межах систематичного огляду літератури звертаються Л. Рейт з колегами (Raith et al., 2021). Цікавим є висновок науковців про значний позитивний зв'язок між грою в ММО і соціальним благополуччям, незалежно від віку людини та

її поведінки в грі. Однак вчені також наводять докази щодо несприятливих наслідків надмірних ММО-ігор і проблемної поведінки її гравців, хоча зауважують, що помірне використання таких ігор може допомогти набутти важливі психосоціальні переваги. Відповідно, можна погодитися з авторами, що ММО-ігри — це шлях для соціальних зв'язків і підтримки, подібний до решти видів дозвілля в реальному світі. Утім, не можна оминати той факт, що надмірне захоплення ними, і MMORPG зокрема, може викликати кризу ідентичності особистості й тим самим негативно позначитися на її соціальному та психологічному благополуччі.

Звертаються до ефекту занурення в гру, його впливу на психологічний стан гравців і їхню поведінкову залученість й інші іноземні вчені. Тен Чінг-І та інші простежують, як нові елементи ігрового дизайну задовольняють психологічні та соціальні потреби користувачів. На основі аналізу відповідей 546 учасників онлайн-опитування науковці дійшли висновку, що можливість створення власної ігрової лінії, високі досягнення в грі та ефект повного залучення відповідають таким потребам гравців, як можливість прийняття власного самостійного рішення, прояву компетентності й відчуття належності до певної спільноти (Teng Ching-I et al., 2024). Результати цього дослідження можуть допомогти підвищити конкурентоспроможність світових розробників та постачальників ігор і розширити вибір новоутворених зразків MMORPG, сюжет яких вибудовувався б на популяризації найважливіших елементів власної культури.

Розглядаючи праці іноземних учених, варто зазначити, що хоча досліджень у них надзвичайно багато, але бракує праць саме в культурологічному аспекті. Ігрова концепція культури часто залишається поза увагою, попри той факт, що саме завдяки властивості людини як істоти, котра грає, комп'ютерні ігри набули такого широкого розповсюдження та впливу. Утім, для зарубіжних колег часто на першому місці постає питання економічної ефективності, насамперед від продажу MMORPG. Тому й всі інші питання,

зокрема психологічні, соціальні, освітні та навіть культурні, розглядаються з погляду вдосконалення таких ігор з метою підвищення їх продажу серед користувачів. Для культурологічного дослідження пріоритетним є вивчення впливу MMORPG на сучасну культуру, аналіз взаємодії та культурного обміну гравців, утворення спільнот у віртуальному світі, з'ясування причин виникнення ефекту «маски» (аватару) тощо. Особливо важливо звернути увагу на спільноти українських геймерів, які мають визначальні ознаки, загострені подіями останніх років.

Специфіка масових багатоосібних онлайн-рольових ігор передбачає взаємодію в гільдіях для успішного проходження квестів та досягнення успіху в їхньому просторі. Тому якщо порівнювати з користувачами відеоігор інших жанрів, учасники MMORPG вирізняються більшою схильністю до утворення спільнот та спілкування на спеціальних онлайн-форумах, і українці не виняток. Слід зауважити, що українські гравці давно беруть участь у дискусії на іноземних форумах, що сприяє розвитку їхніх комунікативних навичок та вдосконалює знання іноземної мови, переважно англійської. Проте в них із самого початку не згасала потреба в спілкуванні саме в україномовних спільнотах, що й привело до їх створення й активного розвитку. Проаналізуємо найпопулярніші із цих спільнот.

Ігровий форум “STAFF RP”¹ створений з метою спілкування й обговорення різних аспектів MMORPG, зокрема соціальної взаємодії, ігрових подій та відповідних серверів. У форумі є розділи як для технічної підтримки гравців, так і для спеціальних пропозицій та заходів. В ігровому порталі “PlayUA”² можна знайти новини про масові багатоосібні онлайн-рольові ігри, розглядаються найпопулярніші їх зразки. Привертає увагу висвітлення порталом українських проєктів, насамперед “The Skies”, що розробляється незалежною українською студією “Eforb Gamebox”. Таке ідейне наповнення форуму та порталу об'єднує гравців, які цікавляться локальними MMORPG та іншими комп'ютерними іграми з культурним контекстом України.

1. STAFF RP. (n.d.). STAFF RP: Ігровий форум. [Вебсайт]. STAFF RP. <https://forum.staff-rp.com.ua/index.php>

2. PlayUA. (n.d.). PlayUA: Інтернет-видання. [Вебсайт]. PlayUA. <https://playua.net/>

Українські геймери також спілкуються й в соціальних мережах, зокрема на youtube-каналах. Заслугує уваги україномовний канал “UPD.”, де відбуваються огляди популярних ігор у жанрі MMORPG та надається перелік найвідоміших україномовних спільнот, гільдій, кланів. Канал створений 31 травня 2016 р., станом на лютий 2025 р. має 14,2 тис. підписників, переглядів до кожного відео — від 5,2 до 12 тис., а загальне число переглядів до усіх відео становить 630 тис.¹ Під відеооглядами відбувається активне спілкування в коментарях, що свідчить про інтерес українських геймерів як до ігор цього жанру, так і до україномовного сегмента.

На основі досліджень спільнот українських гравців та форумів їх комунікації протягом 2014–2024 рр. простежується загальна тенденція — прагнення гравців, щоб їх ідентифікували й сприймали саме як представників незалежної України. Водночас зростають потреби в україномовних іграх та перекладі ігрового інтерфейсу державною мовою. Значна кількість користувачів вільно грає та спілкується в англomовних MMORPG, уникаючи їх російськомовних адаптацій, які останніми роками не користуються широким попитом в українському просторі. Тому геймери неабияк вдячні тим учасникам спільнот, які перекладають іноземні ігри українською, до того ж часто на волонтерських засадах, тобто безоплатно. Доречно додати, що зіставлення україномовного перекладу з мовою оригіналу певної гри теж сприяє ефективному опануванню гравцем іноземної мови.

Важливо зазначити, що українські користувачі в спілкуванні часто висловлюють бажання грати в масові багатоосібні онлайн рольові ігри, які б ґрунтувалися на подіях української історії та відображали національний дух народу. Як приклад часто наводиться відеогра “S.T.A.L.K.E.R. 2: Серце Чорнобиля” (студія “GSC Game World”). На жаль, вона є одноосібною, а не багатоосібною рольовою грою, а тому не належить до жанру ігор, що розглядається в статті. Проте її можна розглядати як зразок для створення майбутніх MMORPG, адже сюжет цієї гри розгортається на українському ландшафті, супроводжується музикою й піснями українських

виконавців та містить відповідну атмосферу подій тих часів. Реліз “S.T.A.L.K.E.R. 2: Серце Чорнобиля” відбувся 20 листопада 2024 р. та став справжньою подією серед кола як українських, так й іноземних геймерів. Можливо, розробники в подальшому вдосконалять її до жанру MMORPG, що підвищить як популярність цієї гри, так і обізнаність світу з історичними подіями України та елементами її культури загалом.

Висновки. Під час дослідження, проведеного у світлі ігрової концепції культури, визначено, що масові багатоосібні онлайн рольові ігри (MMORPG) є вагомим культурним феноменом XXI ст. Цей жанр комп’ютерних ігор активно впливає на формування нових соціокультурних практик і комунікативних моделей завдяки тому, що людина за своєю суттю є істотою, котра грає (“Homo Ludens”). Історіографічний огляд та культурологічний аналіз наукових праць довели, що вчені як в Україні, так і за кордоном визнають, що роль MMORPG у сучасному культурному просторі зростає. Ігри цього жанру еволюціонували з простих розважальних продуктів у середовища для самовираження, соціалізації, психологічного розвантаження та формування нових освітніх і практичних навичок, які стають дедалі більш затребуваними в реальному житті, зокрема в небезпечних умовах. Основні напрями впливу масових багатоосібних онлайн рольових ігор на світову та українську культури виявилися різноманітними. Вони сприяють глобалізації культурних процесів, модифікації традиційних форм комунікації та створенню нових культурних практик у цифровому вигляді. Крім того, MMORPG надають поштовх до розвитку нових форм соціальної взаємодії, творчості та культурної самопрезентації, а також інтеграції елементів гри з віртуального простору в повсякденне життя.

Джерелознавчий пошук і культурологічний аналіз українських ігрових спільнот виокремив кілька їхніх основних ознак та особливостей. Українські гравці не лише активно спілкуються в міжнародних спільнотах, а й формують власні віртуальні угруповання з акцентом на підтримку національної ідентичності. Особливості таких спільнот полягають у тому, що вони стають

1. Social Blade (n.d.). UPD’s YouTube Stats (Summary Profile). [Website]. Social Blade. <https://socialblade.com/youtube/c/upd04>

важливими платформами для популяризації української культури в цифровому просторі, сприяють адаптації іншомовних версій ігор саме українською мовою та дедалі більше відмовляються від російськомовного продукту. Результатом дослідження в майбутньому може стати розроблення ключових ідей для створення національного сегмента ігор у жанрі MMORPG, які висвітлюють знакові події української історії та відтворюють визначні пам'ятки культури України в тривимірному форматі.

Перспективи подальших досліджень убачаються в аналізі особливостей і потреб українських геймерських спільнот MMORPG у культу-

рологічному аспекті, зокрема ознак субкультур та їх внутрішньої комунікації (сленгу, мемів, етикету), впливу українського культурного контексту (символіки, героїв, історичних наративів) на стиль гри та поведінку гравців у віртуальному світі тощо. Це відкриватиме нові можливості для глибшого розуміння видозмін цих спільнот на тлі останніх подій. Також доцільним є вивчити прояв елементів масових багатоосібних онлайнових рольових ігор у медіа, насамперед у сюжетних лініях кінофільмів, окремо зосереджуючись на впливі ігор цього жанру на життя та культуротворчу діяльність українських користувачів.

Список посилань

- Восєвутко, Н. Ю., & Романенкова, С. В. (2018). Засоби комунікації грецькомовних користувачів MMORPG-ігор. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія*, 18, 144–149.
- Гейзінга, Й. (1994). *Ното Ludens*. Основи.
- Кислюк, К. В. (2014). Перспективи комп'ютерних ігор у медіа-культурі XXI ст. *Культура України*, 47, 40–48.
- Рябчук, А. М., & Прокопенко, А. Ю. (2013). Спілкування в онлайн-іграх як чинник покращення комунікативних навиків у реальному житті. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія: Політологія. Соціологія. Право, 4, 85–91.
- Фіялка, С. Б. (2017). Відеоігри як інструмент пропаганди в умовах російсько-українського протистояння. *Технологія і техніка друкарства*, 3, 79–85. [https://doi.org/10.20535/2077-7264.3\(57\).2017.112012](https://doi.org/10.20535/2077-7264.3(57).2017.112012)
- Хайло, А. (2021). Об'єкт дослідження: відеоігри. *Вісник Книжкової палати*, 11, 25–36. [https://doi.org/10.36273/2076-9555.2021.11\(304\).25-36](https://doi.org/10.36273/2076-9555.2021.11(304).25-36)
- Чікарькова, М. Ю. (2018). Комп'ютерні ігри у соціокультурному дискурсі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія*, 15, 87–95.
- Шейко, В. М. (2002). *Історико-культурологічні концепції цивілізаційної еволюції в добу глобалізму (кінець XIX – початок XXI ст.)*. [Автореферат дисертації доктора історичних наук, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна]. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.
- Шейко, В. М. (2009). Культура та глобалізація: компаративістський аналіз. *Культурологічна думка*, 1, 73–79.
- Asbjorn, J. A. (2010). The Development of MMORPG Culture and The Guild. *Australian Folklore*, 25, 97–112.
- Chen, A., Mari, S., Grech, S., & Levitt, J. (2020). What we know about massively multiplayer online role-playing games. *Harvard Review of Psychiatry*, 28(2), 107–112. <https://doi.org/10.1097/HRP.0000000000000247>
- Chiu-Ping Hsu, & Chia-Wen Chang (2022). Does the social platform established by MMORPGs build social and psychological capital? *Computers in Human Behavior*, 129, April 2022, 107139. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2021.107139>
- Dictionary.com. (2024). MMORPG Definition & Usage Examples. In *Dictionary.com*. Retrieved May 14, 2024, <https://www.dictionary.com/browse/mmorpg>
- Raith, L., Bignill, J., Stavropoulos, V., Millea, P., Allen, A., Stallman, H. M., Mason, J., De Regt, T., Wood, A., & Kannis-Dymand, L. (2021). Massively multiplayer online games and well-being: A systematic literature review. *Frontiers in Psychology*, 12, 2369. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.698799>
- Sourmelis, T., Ioannou, A., & Zaphiris, P. (2017). Massively Multiplayer Online Role Playing Games (MMORPGs) and the 21st century skills: A comprehensive research review from 2010 to 2016. *Computers in Human Behavior*, 67, February, 41–48. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.10.020>
- Soyoof Ali, Reynolds Barry Lee, Chan Kan Kan, Tseng Wen-Ta, & McLay Kate (2023). Massive online multiplayer games as an environment for English learning among Iranian EFL students. *Computer Assisted Language Learning*. <https://doi.org/10.1080/09588221.2023.2171065>

- Sun, S., Nan, D., Che, Sh., & Kim, J. H. (2024). Investigating the knowledge structure of research on massively multiplayer online role-playing games: A bibliometric analysis. *Data and Information Management*, 8(1), March, 100024. <https://doi.org/10.1016/j.dim.2022.100024>
- Teng Ching-I, Huang Tzu-Ling, Huang Guan-Ling, Wu Chieh-Ni, Cheng T.C.E., & Liao Gen-Yih (2024). Creatability, achievability, and immersibility: New game design elements that increase online game usage. *International Journal of Information Management*, 75, April, 102732. <https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2023.102732>
- Trach, Yu. (2021). Computer games as a component of culture and a subject of cultural research. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 61–64. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239932>
- UPD. (2023, Серпень 26). *Українці в MMORPG, Українські гільдії та клани, Українська локалізація MMORPG*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=79BUbvD3fYI&ab_channel=UPD
- Wee-Kheng Tan, & Chieh-Yu Yang (2022). An exploration of MMORPG in-game virtual-item contribution to game enjoyment from the perspectives of purchase behavior and psychological ownership. *Computers in Human Behavior*, 134, September 2022, 107303. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2022.107303>
- Zhong, Zhi-Jin (2011). The effects of collective MMORPG (Massively Multiplayer Online Role-Playing Games) play on gamers' online and offline social capital. *Computers in Human Behavior*, 27(6), November 2011, 2352–2363. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2011.07.014>

References

- Voievutko, N. Yu., & Romanenkova, S. V. (2018). Communication tools for Greek-speaking users of MMORPG games. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriya: Filozofia, Kulturolohiia, Sotsiologiia*, 18, 144–149. [In Ukrainian].
- Heizinha, Y. (1994). *Homo Ludens*. Osnovy. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2014). Prospects for Computer Games in the Media Culture of the XXI century. *Culture of Ukraine*, 47, 40–48. [In Ukrainian].
- Riabchuk, A. M., & Prokopenko, A. Yu. (2013). Communication in online games as a factor in improving communication skills in real life. *Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy "Kyivskiy politekhnichnyi instytut"*. Seriya: Politologiia. Sotsiologiia. Pravo, 4, 85–91. [In Ukrainian].
- Fialka, S. B. (2017). Video games as a propaganda tool in the context of the Russian-Ukrainian confrontation. *Tekhnologiia i tekhnika drukarstva*, 3, 79–85. [https://doi.org/10.20535/2077-7264.3\(57\).2017.112012](https://doi.org/10.20535/2077-7264.3(57).2017.112012) [In Ukrainian].
- Khailo, A. (2021). Object of study: video games. *Visnyk Knyzhkovoï palaty*, 11, 25–36. [https://doi.org/10.36273/2076-9555.2021.11\(304\).25-36](https://doi.org/10.36273/2076-9555.2021.11(304).25-36) [In Ukrainian].
- Chikarkova, M. Yu. (2018). Computer games in socio-cultural discourse. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriya: Filozofia, Kulturolohiia, Sotsiologiia*, 15, 87–95. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2002). *Historical and Cultural Concepts of Civilizational Evolution in the Age of Globalism (Late XIX – Early XXI Centuries)*. [Doctor of Historical Sciences dissertation, V. N. Karazin Kharkiv National University]. V. N. Karazin Kharkiv National University. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2009). Culture and globalisation: a comparative analysis. *Kulturolohichna dumka*, 1, 73–79. [In Ukrainian].
- Asbjorn, J. A. (2010). The Development of MMORPG Culture and The Guild. *Australian Folklore*, 25, 97–112. [In English].
- Chen, A., Mari, S., Grech, S., & Levitt, J. (2020). What we know about massively multiplayer online role-playing games. *Harvard Review of Psychiatry*, 28(2), 107–112. <https://doi.org/10.1097/HRP.0000000000000247> [In English].
- Chiu-Ping Hsu, & Chia-Wen Chang (2022). Does the social platform established by MMORPGs build social and psychological capital? *Computers in Human Behavior*, 129, April 2022, 107139. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2021.107139> [In English].
- Dictionary.com. (2024). MMORPG Definition & Usage Examples. In *Dictionary.com*. Retrieved May 14, 2024, <https://www.dictionary.com/browse/mmorpg> [In English].
- Raith, L., Bignill, J., Stavropoulos, V., Millear, P., Allen, A., Stallman, H. M., Mason, J., De Regt, T., Wood, A., & Kannis-Dymand, L. (2021). Massively multiplayer online games and well-being: A systematic literature review. *Frontiers in Psychology*, 12, 2369. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.698799> [In English].
- Sourmelis, T., Ioannou, A., & Zaphiris, P. (2017). Massively Multiplayer Online Role Playing Games (MMORPGs) and the 21st century skills: A comprehensive research review from 2010 to 2016. *Computers in Human Behavior*, 67, February, 41–48. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.10.020> [In English].

- Soyoof Ali, Reynolds Barry Lee, Chan Kan Kan, Tseng Wen-Ta, & McLay Kate (2023). Massive online multiplayer games as an environment for English learning among Iranian EFL students. *Computer Assisted Language Learning*. <https://doi.org/10.1080/09588221.2023.2171065> [In English].
- Sun, S., Nan, D., Che, Sh., & Kim, J. H. (2024). Investigating the knowledge structure of research on massively multiplayer online role-playing games: A bibliometric analysis. *Data and Information Management*, 8(1), March, 100024. <https://doi.org/10.1016/j.dim.2022.100024> [In English].
- Teng Ching-I, Huang Tzu-Ling, Huang Guan-Ling, Wu Chieh-Ni, Cheng T.C.E., & Liao Gen-Yih (2024). Creatability, achievability, and immersibility: New game design elements that increase online game usage. *International Journal of Information Management*, 75, April, 102732. <https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2023.102732> [In English].
- Trach, Yu. (2021). Computer games as a component of culture and a subject of cultural research. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 61–64. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239932> [In English].
- UPD. (2023, August 26). *Ukrainians in MMORPGs, Ukrainian guilds and clans, Ukrainian localisation of MMORPGs*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=79BUbvD3fYI&ab_channel=UPD [In Ukrainian].
- Wee-Kheng Tan, & Chieh-Yu Yang (2022). An exploration of MMORPG in-game virtual-item contribution to game enjoyment from the perspectives of purchase behavior and psychological ownership. *Computers in Human Behavior*, 134, September 2022, 107303. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2022.107303> [In English].
- Zhong, Zhi-Jin (2011). The effects of collective MMORPG (Massively Multiplayer Online Role-Playing Games) play on gamers' online and offline social capital. *Computers in Human Behavior*, 27(6), November 2011, 2352–2363. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2011.07.014> [In English].

Надійшла до редколегії 10.06.2024

О. В. Козоріз

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

O. Kozoriz

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

ВПЛИВ СФЕРИ КУЛЬТУРИ НА ЖИТТЯ ГРОМАД ТА РОЗВИТОК ТЕРИТОРІЙ

Г. В. Аfenченко

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

H. Afenchenko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-7248-2315>

Н. В. Шумлянська

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

N. Shumlianska

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2771-3994>

Г. В. Аfenченко, Н. В. Шумлянська. Вплив сфери культури на життя громад та розвиток територій

Стаття присвячена дискусійній темі про те, чи впливають програми й проекти у сфері культури на розвиток громад і територій, на їхню спроможність до самоорганізації та підвищення якості життя. Запропоновано розділяти впливи сфери культури на людську діяльність та ефекти від цих дій. Представлено огляд досліджень впливу сфери культури на життя громад та розвиток територій. Запропоновано групу підходів до визначення й аналізу впливів культури на людську свідомість і сфери практичної діяльності. Надано уявлення про механізми впливу, теоретичне моделювання того, як соціокультурна діяльність веде до змін у поведінці окремих людей і спільнот та впливає на сфери їхньої життєдіяльності.

Ключові слова: вплив культури, рівні впливу, сфери впливу, механізм впливу.

H. Afenchenko, N. Shumlianska. The impact of the cultural sphere on the life of communities and the development of territories

The relevance of the topic. Cultural practices in local territories are closely related to the interests and problems of local communities. The activities of cultural institutions can be a significant factor that determines the conditions and creates new qualities of life in a community. Practices are not only for entertainment, leisure, preservation of folk traditions and celebration of holidays. In a broad sense, these are activities that provide cognition (news, knowledge), learning (acquiring new skills, abilities), formation of values (orientation in society), economic basis (employment and profit).

The purpose of the article. To outline approaches to fixing the presence and assessment of the impact of cultural projects and programs on the spheres

of community life. Understanding the volume, nature, features and mechanism of influences on the development of communities and territories will help to clarify the levers and directions of implementation of cultural practices, their significance for the development of territories.

The methodology. A review of the results and a generalization of the experience of theoretical and empirical modern research on the impact of cultural practices on the spheres of people's lives in different regions of the world.

The results. As a result of the analysis of cultural practices at the level of individuals, groups, and communities, theoretical models of the mechanism of influence were identified. At the individual level — his lifestyle, impact on the mental state. At the community level — accumulation of social capital, cultural infrastructure, comfortable living conditions, sustainable development. In companies and organizations — impact on team cohesion, problem solving, and increased competitiveness.

The scientific novelty. It consists in an attempt to divide the effect of cultural factors of influence on people's consciousness and the effects of their subsequent actions in time. Generalized approaches to the characterization of cultural practices: types, format (institutional and non-institutional forms), territorial coverage, levels of influence, the main spheres of society that experience the consequences of influence.

The practical significance. The applied value of such concepts is considered important: to apply in social management for the development of territories, in the practical activities of self-governing communities. The development of communities relies on their own material and spiritual cultural resources and is combined with the best technologies of cultural practices for the development of territorial communities.

Conclusions. To study the spheres of influence of cultural practices, the economy, democratic system and social institutions, the impact on physical and mental health and social well-being are more often chosen. The mechanisms of influence are modeled on the principles of people's participation in cultural practices in anticipation of changes in values and norms of behavior.

Keywords: *the influence of culture, cultural practices, levels of influence, spheres of influence, mechanism of influence.*

Актуальність теми дослідження. Наразі серед учених немає чіткого розуміння того, чи впливають програми й проекти у сфері культури на розвиток громад та територій, на їхню спроможність до самоорганізації та підвищення якості життя. Чи може бути діяльність культурних інституцій значним чинником, який визначає умови й створює нові якості життя в громаді?

Актуальним є питання фінансування соціальної сфери громад державою. Часто надані ресурси розглядаються як бюджет споживання, на який йдуть податки громадян. Однак фінансування можна розглядати як ефективний інструмент підтримки культурних ініціатив. У такому разі нові культурні практики стають генератором додаткових фінансових потоків та впливають на різні сфери життя громади.

Постановка проблеми. Всесвітня практика розвитку місцевості, яка базується на культурному продукті й соціокультурних технологіях його виробництва та просування, викликає особливий інтерес своїми новизною та інноваційністю. Вона привертає увагу до території й визначає якість життя в громадах. Важливо зрозуміти, як діяльність у сфері культури впливає на стан життя в територіальних громадах. Проблемне поле вміщує вихідні питання з:

- визначення поняття впливу сфери культури, зважаючи на різницю між процесом впливу та отриманням результату, ефекту для суспільства;
- надання характеристики явища впливу як втілення культурних практик у життєдіяльності громад;
- визначення впливів культури на основі огляду досліджень у галузі культурних ініціатив;

- надання припущення щодо механізму впливу розуміння того, як соціокультурна діяльність веде до змін у поведінці окремих людей і спільнот та впливає на сфери їхньої життєдіяльності.

Ефекти від впливу культурної діяльності підлягають оцінці, а вимірювання визначається системою показників, що є предметом окремого вивчення. Відомі індикатори, на кшталт методики ЮНЕСКО «Культура для розвитку», є інструментом вимірювання ефектів від цього впливу, однак їхній перелік не охоплює всі сфери та, на нашу думку, потребує розширення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В умовах різких глобальних трансформацій відбувається пошук базових соціальних компонентів і культурних основ існування спільнот. Так, J. Guetzkow (2002) розглядає вплив культури на діяльність індивіда й життя громади. Публікації P. Taylor та інші (2015) є оглядом соціальних впливів культури й спорту на життя громад, формує моделі та розглядає механізми його здійснення. “Nordisk kulturfakta” (Nordiska ministerrådet, 2023a) присвячений ролі культури в культурній політиці країн Північної Європи, а також дослідженням суспільної користі та впливу культури в різних сферах життя суспільства. В огляді BOP Consulting (2024) розглядаються розбудова креативних кластерів та їхнє значення для розвитку територій.

Мета статті — окреслити підходи до дослідження впливів культурної діяльності на сфери суспільства. Розуміння особливостей впливів на розвиток громад та територій допоможе з'ясувати напрями реалізації культурної діяльності, впливати на якість життя, забезпечити стійкість та згуртованість спільнот.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сфера культури в розрізі різних культурних практик привертає дедалі більше уваги дослідників з усього світу. Культурні практики аналізуються на рівні індивідів, груп, спільнот із метою сформулювати теоретичні моделі механізму впливу та надати рекомендації щодо ухвалення управлінських рішень. На рівні індивіда оцінюється його стиль життя, вплив на психічний стан, на рівні громад — накопичення соціального капіталу, культурна інфраструктура, ком-

фортні умови життя, сталий розвиток. У компаніях та організаціях — вплив на згуртованість колективу, вирішення завдань, підвищення конкурентоздатності. Для дослідження сфер впливу культурних практик частіше обирають економіку, демократичний устрій та соціальні інститути, вплив на фізичне й ментальне здоров'я та соціальне благополуччя. Механізми впливу моделюються на засадах участі людей у культурних практиках в очікуванні змін у цінностях та нормах поведінки.

У хрестоматійній праці D. Matsumoto, L. Juang (2007) Culture and Psychology узагальнено різноманіття теоретичних концепцій та результатів досліджень у річищі т. зв. кроскультурної психології, яка є широким напрямом у соціальній психології. Відповідно до висновків та поглядів дослідників, D. Matsumoto, L. Juang пропонують таке бачення ролі культури в соціальній поведінці (див. табл. 1).

У таблиці продемонстровано, що дослідники ставляться до культури і як до чинника попередньої поведінки, і як до наслідку поведінки. На нашу думку, таким чином характеризується взаємодія людей з поділом їх на тих, хто соціалізує (інкультурує), і тих, хто соціалізується (інкультурується). Спостерігач (дослідник) бачить у часовому вимірі, як наявна культура є спочатку винаходом (інновацією) для одних — відповіддю на виклики обставин, — а потім примусом для інших — вимушеним реагуванням на змінені обставини. Не вдаючись до оцінки сфери культури як такої, розглянемо її соціальні наслідки, а саме спробуємо визначити впливи на ухвалення рішень, а потім ефекти від дій для різних сфер суспільства. Пропонуємо розглянути це не як статичний стан, а як процес, де одні культурні практики змінюють інші в нескінченному циклі людського пізнання та існування.

Дійсно, будь-які дії людей ведуть до змін у навколишньому середовищі та знаходять свій відбиток у культурній сфері суспільства. Його корекція формує новий контекст існування що, з великою ймовірністю, зумовлює зміни в діях самого індивіда й поведінці людей, які його оточують. Характерний приклад — «теорія розбитих вікон» (“broken windows theory”) Q. James, L. Wilson, G. Kelling (1982).

Сутність теорії полягає в тому, що якщо правила поведінки не підтримуються в суспільстві (не контролюються адміністрацією, не затребувані відповідальними за порядок особами, які не осуджуються більшістю населення), то їх дотримання населенням не вважається обов'язковим, а порушення — ганебним. Аналогією є ситуація розбитого вікна в будинку. Якщо його не ремонтують, то розбивають інше, і так доходить до руйнування будинку. Виходом із ситуації, яку потрібно виправити (привчити населення до нових правил поведінки чи відновити цінність вже наявних), автори вбачають у практиці санкцій за дрібні порушення. Образно говорячи, потрібно «склити розбиті вікна», надаючи поштовх до рефлексії про ситуацію загалом. Спільнота має усвідомити значущість ситуації та/або важливість її виправлення. Відповідальними суб'єктами зніціюється вказівка на точку концентрації суспільної уваги, запускається механізм формування правильної ціннісної орієнтації (взаємна каталізація).

Таким чином, незначні технічні дії («скління розбитих вікон», «відмивання вагонів нью-йоркського метро від графіті», швидке прибирання території після ракетно-артилерійських обстрілів та озеленення вулиць у Харкові) приводять до зміни культури поведінки, мають соціальний (зниження кількості вуличних правопорушень) та культурний (ціннісні орієнтації) ефекти.

Табл. 1.

Припущення щодо ролі культури в психологічній теорії (D. Matsumoto, L. Juang (2007))

КУЛЬТУРА РОЗГЛЯДАЄТЬСЯ		ЯК	
		Передумова поведінки індивіда	Наслідок поведінки індивіда
ЯК	Винахід (Роздільний характер)	культура як вирішальний чинник	культура як структурна сукупність норм дозволу
	Примус (обмежувальний характер)	культура як обмежуючий фактор поведінки	культура як структурна сукупність обмежувальних норм

Також опора та використання ціннісних орієнтацій щодо об'єктів культури й мистецтва з метою впливу на колективну поведінку приводить до змін норм поведінки в суспільстві. В інформаційній кампанії Е. Бернайза стрижнем була аналогія сигарети та статуї Свободи, національною пам'яткою США, символом свободи та демократії. Перетворення в громадській свідомості звичайної сигарети у «факел Свободи», символу боротьби жінок за рівноправність та жіночу незалежність мало суто економічний ефект — забезпечення додаткового припливу споживачів та збільшення продажу продукції тютюнової корпорації.

Тому соціокультурна діяльність сприймається як соціальна комунікація, яка веде до формування певного культурного простору існування людей, відтворює усвідомлену культурну реальність суспільства.

Менеджмент соціокультурної діяльності здійснюється в галузі культури й мистецтва та/або в галузях, пов'язаних з розробкою, продюсуванням, постановкою, обґрунтуванням і комунікаційним просуванням соціокультурних проєктів та програм.

До проявів культурної діяльності з відтворення матеріального та духовного середовища належать такі дії:

1. Безпосереднє споживання культурного продукту (витвору мистецтва).
2. Професійна діяльність у сфері виробництва та організації споживання культурного продукту.
3. Використання індивідом культурного продукту у своєму повсякденному житті (побуту).
4. Ухвалення рішень для дій у світоглядному дискурсі цінностей культури.

Досліджуючи впливи культурної діяльності, можна буде відповісти на питання «Чому? Яким чином?» і зрозуміти наміри та мотиви дій, вчинків індивідів, груп та, навіть, виникнення суспільних рухів.

Культурна діяльність втілюється в найрізноманітніших формах. Для узагальнення їх поділяють на інституційні та неінституційні форми. Функціонування стаціонарних об'єктів — установ культури (музеї, парки, бібліотеки, центри

культурних послуг) — постійно сприяє формуванню сфери культури території, до якої належать. Мистецькі практики, народна творчість може мати як постійний, так і епізодичний характер, багато в чому залежать від митця (митців), які проживають у цьому місці. Організовані відвідування та заходи, пов'язані з об'єктами культурної спадщини (архітектура, пам'ятні місця, природні анклав) також належать до нерегулярних форм практик.

Окремі події — фестивалі, свята, традиції, ритуали, концерти, екскурсії мають сезонний періодичний характер. Особливе значення для територіальної громади має наявність у регіоні культурних та креативних індустрій, які мають структуру у вигляді кластерів. Культурні кластери, такі як сукупність підприємств з різних галузей, впливають на розвиток територій і громад різних розмірів та їхню освіту й функціонування, становлять інтерес для сучасних соціокультурних досліджень.

Території впливу сфери культури різняться з їхнього охоплення. Виокремлюють об'єкти:

- сільська місцевість;
- невеликі міста з громадськістю за визначеними демографічними інтервалами кількості населення;
- великі міста обласного рівня чи столиці.

У контексті нашого дослідження слід розглянути музей сучасного мистецтва в Більбао як приклад розвитку територій. У межах комплексної програми модернізації та ініціативи міської влади в 1997 р. було відкрито філію музею сучасного мистецтва (музей Гутенхайма, архітектор — Ф. Гері). Поряд із цим рішенням мерії передбачали перетворення соціально-побутової та культурної інфраструктури міста. Лише за 15 років виник новий культурний простір, матеріальним втіленням якого є старі дизайнерські рішення в галузі суспільної архітектури, планування міського ландшафту, а музей став її тяжінням, символічним значенням модернізаційних перетворень. Місто набуло статусу загальноприйнятого об'єкта міжнародного в'їзного туризму, привернуло увагу мандрівників і стало фінансовим донором бюджету міста та країни.

Фестивалі виконавських мистецтв в Единбурзі — ще один відомий приклад впливу на сфери життєдіяльності громади й отримання перспектив розвитку території практично невичерпаного джерела мистецьких активностей і культурних практик. Культурні заходи проводяться там з 1947 р. Перший фестиваль ініціювала адміністрація опери регіону Гліндборн та представники міста. Нині в регіоні налічується понад 12 фестивалів. На майданчиках відбуваються виступи акторів театру, опери, балету, музичних виконавців, концерти артистів різних жанрів. Один з організаційних форматів — фестиваль “Fringe”, де виступають професійні та аматорські колективи. У межах фестивалів також проходить безліч майстер-класів, вільних дискусій, переговорів, укладаються контракти з продюсерськими компаніями. Територія приваблює потоки туристів розвинутою соціальною інфраструктурою, сервісом та індустрією гостинності. За даними досліджень та на думку міської влади, результати охоплюють три сфери впливу фестивального руху: культурний (виконавці та глядачі відзначають можливість ознайомитися з новими роботами, чого в іншому випадку не змогли б зробити); економічне (робочі місця, чистий прибуток організаторів, надходження до бюджету міста, доходи у сфері HORECA); соціальне (відомість через ЗМІ, розвиток іміджу міста, атмосфера творчості для молоді та школярів).

Спеціалісти висловлюють різні думки про рівні впливу. Одні фокусуються на індивіді, розглядаючи його психічні стани та соціальні позиції. Інші зосереджують увагу на груповій взаємодії, відзначаючи символічну різноманітність і соціальні норми. Окрема частина досліджень присвячена впливу спільноти, де формується своя субкультура й виникають ефекти лише на рівні громади. До них додаються дослідження, які з'ясовують внесок культури в розвиток територій, пов'язуючи життя громади та її ставлення до місця проживання.

Так, J. Guetzkow (2002) означає два рівня — Individua та Community. На індивідуальному рівні «механізми впливу мистецтва» — це матеріальний стан та фізичне здоров'я; освіта та психічний стан; соціальні зв'язки та міжособистісна взаємодія. На рівні громадськості — економічний, культурний та соціальний аспекти.

Проте оцінка одного індивідуального випадку не надає повної картини впливу, містить дещо суб'єктивну оцінку. Тому особливу увагу привертає колективна поведінка:

- спільноти (громада, НУО та неорганізована громадськість), території (державне, комунальне управління).
- компанії культурних і креативних індустрій (національні та транснаціональні компанії).

Проявом культурної діяльності на рівнях громад (територій), груп (організацій) та індивідів є такі ознаки (таблиця 2).

Сучасні роботи з оцінки впливу культури і мистецтва на розвиток країн і регіонів охоплюють кілька напрямів. Так, вивчаючи роль культури та мистецтва в країнах Північної Європи, дослідники до них долучають (Nordiska ministerrådet, 2023b):

- 1) економічне значення мистецтва та культури;
- 2) значення для демократії та сталого розвитку;
- 3) вплив на здоров'я та соціальне благополуччя.

На першому місці перебуває стан економіки регіону.

Загальновизнані точні індикатори, які дозволяють оцінити внесок в економіку, відсутні. Дослідники застосовують різні підходи до оцінки. Один із них ґрунтується на розгляді діяльності в соціокультурній сфері як звичайних підприємств та індивідуальної трудової діяльності щодо створення, виробництва та розповсюдження товарів (послуг).

Результатами прямого впливу є:

- зайнятість (внесок у зниження безробіття та соціальних трансфертів);
- збільшення доходів та купівельної спроможності населення;
- податкові надходження до бюджетів усіх рівнів.

Результати непрямого впливу:

- виникнення й розвиток підприємств, які обслуговують та забезпечують діяльність культурних і креативних індустрій;
- залучення додаткових покупців та відвідувачів регіону;
- формування інфраструктури гостинності в місцях перебування туристичних потоків (транспорт, готельні та ресторанні послуги, роздрібна торгівля);
- розвиток родинних та підтримувальних галузей (ефект мультиплікації в економічних ланцюжках цінності).

Табл. 2.

Ознаки колективної поведінки в соціальному вимірі за об'єктами
(Складено Г. Афенченком, Н. Шумлянською)

Об'єкти	Ознаки		
	Активність людей	Організаційна структура	Соціально-психологічні та культурні властивості
Громада Територія	Реакція на проблеми. Взаємодія населення та адміністрації (суспільні блага, заходи під патронатом тощо).	Поширення громадських організацій. Виникнення установ, організацій, підприємств. Інвестиційний клімат.	Психологічна атмосфера. Реакція на девіації. Соціальна згуртованість. Увага до пам'яток, збереження історичної спадщини. Соціальна ідентичність. Соціальна активність.
Організації (компанії, установи, громадські організації)	Ініціативи трудового колективу, керівництва. Комунікації в колективі. Корпоративні заходи.	Зростання компанії. Виникнення культурного кластера. Створення галузевої асоціації.	Соціально-психологічний клімат у колективі. Традиції, ритуали. Соціальна відповідальність. Ділова активність.
Індивід у культурі та мистецтві	Лідерство. Ініціатива.	Власність та повага до неї.	Стиль життя.

В основному трапляються дослідження конкретних територій, окремих культурних заходів або окремих закладів культури.

Критика економічних ефектів стосується переважно непрямого впливу. Сфера культури трактується надзвичайно широко й незрозуміло, що генерує економічне зростання. Мультиплікаційний ефект недостатньо доведений та переоцінений. Державне фінансування могло мати альтернативні, щонайменше ефективні варіанти. Підприємства інфраструктури, родинних та підтримуючих галузей могли виникнути без впливу культурних і креативних індустрій. Туристичні потоки мають витрати, які змінюють спосіб життя й структуру зайнятості та споживання місцевого населення, не сприяють підвищенню їхньої економічної активності.

Багато науковців зазначають, що завданням культурної політики не є виключно економічне зростання. З одного боку, конкуренція не завжди веде до розвитку сфери культури й може негативно на неї впливати. З іншого, фінансування сфери культури є однією з прерогатив держави, що також деформує ринкове ціноутворення.

На другому місці — значення культури та мистецтва в розвитку суспільства.

Участь у колективних діях у сфері культури сприяє засвоєнню соціальних навичок, розу-

мінню спільності умов життя, єдиного ставлення до багатьох сторін — від участі у виборах до збереження екології. Різні форми культурного співробітництва створюють майданчики для спільних рішень та дій, де проявляються демократичні самоорганізуючі засади, характерні для мінітериторіальних спільнот. Спільні обговорення та дії спонукають до довіри та взяття колективної відповідальності. На думку дослідників, так формуються нові суспільні відносини та визнані стійкі практики.

Результати досліджень засвідчують позитивний вплив на стан спільнот: поширення демократичних процедур, зниження криміногенності, актуалізація правового поля, підвищення соціальної компетентності людей. Згодом це може сприяти третьому ефекту — аспектам людського капіталу: довіра, почуття безпеки, відкритість і самооцінка.

У дослідженні Crociata et al. (2015) відзначається позитивний вплив культурної участі людей на поведінку щодо сортування та переробки відходів. Учасники стають більш відкритими до контактів з іншими, розширюють коло проблем соціальної взаємодії. Висновки наголошують на готовності людей брати відповідальність за стан довкілля на локальному рівні. Інші дослідження також демонструють зв'язок між культурною

участю людей та їхньою цивільною відповідальністю щодо забруднення відходами довкілля, відзначаючи тут роль та активність некомерційних організацій.

Слід зазначити, що автори-упорядники зазначених публікацій піддають критиці проведення дослідження. Аргументами є неповний доказ причинно-наслідкового зв'язку між культурними заходами та зміною поведінки, немає чітко сформульованого механізму впливу, показники розпливчасті та слабо виражають ефекти в короткостроковому вимірі. Також існує думка, що зосередження уваги на сфері культури та мистецтва відволікають від інших фундаментальних проблем, бюрократизує й обмежує свободу творчості.

На третьому місці — людина, її здоров'я та благополуччя, яке досягається завдяки мистецтву й культурі.

Розвідки, присвячені впливу сфери культури та мистецтва на людину, ґрунтуються на припущенні про ефекти, які пов'язані з фізичним здоров'ям (здоровим способом життя загалом), психічним станом (врівноваженістю, позитивними емоціями, поліпшення соматички, впевненістю в майбутньому), корекцією соціальної поведінки (відмовою від шкідливих звичок, освітою та здобуттям знань та набуттям навичок, зміною в світогляді та способі життя). Водночас є поділ результатів досліджень на лікувальні та профілактичні ефекти, зокрема й інклюзії.

Результати цих досліджень критикують у таких аспектах: сумніви в причинно-наслідкових зв'язках між здоров'ям і культурою, необґрунтованість доказової бази; відволікання від лікування серйозних причин поганого здоров'я; перебільшення значущості позитивних результатів або навіть взагалі введення в оману.

Нині дослідження впливу культури та мистецтва мають широке охоплення, поширюються різні галузі взаємодії культури й суспільства. Методики дослідження не мають загального визнання та оцінки результатів, потребують уніфікації. Акцентується на пошуку позитивного впливу на економіку, соціум та особистість. У критиці вказують на сумнівність виявлених ефектів; негативно відгукуються про втручання політики та включення культури в політичну діяльність.

Механізм впливу.

У звіті Центру досліджень спортивної індустрії та Центру регіональних економічних та соціальних досліджень (Університет Шеффілд Халлам) та Business of Culture (BOC), який підготовлений на замовлення Міністерства культури, ЗМІ та спорту (DCMS) GB, здійснено огляд бази результатів досліджень щодо впливів культури й спорту. Після аналізу автори звіту Р. Taylor та інших (2015) намагаються зрозуміти наслідки культурної діяльності й спорту та механізм їхнього соціального впливу. На результатах багатьох досліджень вони доводять виникнення змін у суспільстві під впливом такої діяльності. У сфері культури суб'єктами впливу зазначені заклади культури, які займаються збереженням історико-культурної спадщини (музеї, бібліотеки, архіви), сфера мистецтва тісно пов'язана з творчою діяльністю саме аматорів, у спорті переважає активність підлітків та дорослої молоді.

Класифікація досліджень зумовила розгляд ефектів за етапами поступових перетворень (див. рис. 1). Кожна зі сфер хоча й розглядається окремо, але за результатами за кожним з етапів подібна. Позитивний зв'язок з освітою, здоров'ям, благополуччям (якісним способом життя), накопиченням соціального капіталу (освітою, волонтерством, соціальною інтеграцією) автори вважають очевидним. У деяких випадках зв'язки сумнівні або слабше простежуються в наведених дослідженнях. Крім того, у кожній зі сфер впливу можуть бути негативні наслідки. Так, у занятті спортом відзначається соціальна ізоляція, перетинання з кримінальною поведінкою. У деяких дослідженнях відмічається кореляція між художньою діяльністю й рядом наслідків, як-от зміна відносин, громадська активність, професійне зростання.

Механізм впливу в означеній алгоритмічній схемі оформлюється в результаті: (1) участі у діяльності та окремих програмах і проектах як професіоналів, так і волонтерів, (2) набуття компетентностей, (3) зниження соціальних ризиків (залучення особистостей, родинних зв'язків, відносин у спільноті та через поведінку, розуміння соціальних норм і правил, побудова соціальних мереж), (4) отримання соціальних

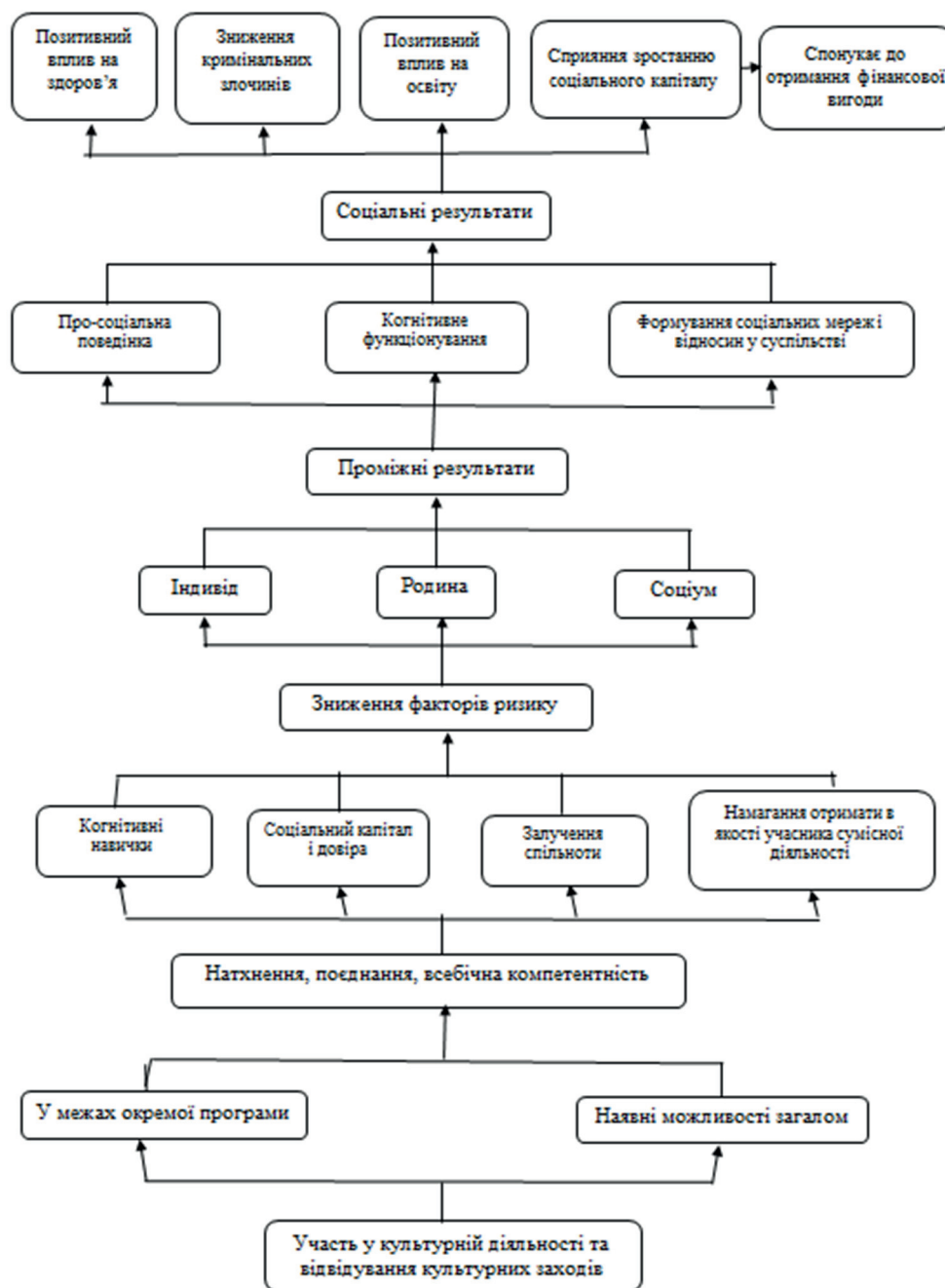


Рис. 1. Механізм впливу культурних програм
(адаптовано з P. Taylor та ін. (2015).)

результатів (набуває перспективи психічне і фізичне здоров'я, освіта, зростання соціального капіталу).

За всього різноманіття підходів різними авторами й узагальнення **висновки** зводяться до трьох напрямів досліджень впливу соціокультурної сфери — економіка, соціум, психофізичний стан людини. У глобальних оглядах досліджень ретельно збираються і класифікуються результати. На нашу думку, дослідження впливу

галузі культури і мистецтва зосереджені у трьох основних напрямках:

1. Економіка: зміна потреб та споживчої поведінки; ділова активність на основі довіри (укладання угод, ведення бізнесу); кваліфікація робочої сили та прибутковість компаній; згуртованість команди співробітників компаній і корпоративна культура (вплив на ефективність продуктивної діяльності); інвестиції в креативні індустрії, ін.

2. Соціум: соціальна напруженість; інституційна стійкість; гласність та обговорення; насичення інформаційного простору; соціальна активність, зростання політичних сил та ГО; зростання чисельності населення та міграція у зв'язку з привабливістю громади чи території.

3. Людина та її поведінка: психічний стан та здоров'я; зміни в цінностях, поняттях, нормах, відносинах; рівень довіри як основа взаємодії; девіантна поведінка; рівень та тенденції освіти; дотримання правил, традицій; зайнятість у креативних індустріях; дотримання здорового способу життя.

У зазначених дослідженнях автори оцінюють відношення до проблематики, доказову базу, силу впливів, позитивні або негативні наслідки для суспільства. Також йде пошук системи показників для моніторингу впливів, визначення

ефектів. Прикладне значення таких концепцій убачається важливим: застосовувати в соціальному управлінні для розвитку територій, у практичній діяльності самоврядних громад. Розвиток спільнот базується на власних матеріальних і духовних культурних ресурсах та поєднується з кращими технологіями культурних практик для розвитку територіальних громад.

Перспективи подальших досліджень. Окремим напрямом досліджень є пошук індикаторів для моніторингу впливів та оцінювання ефектів за допомогою системи показників. Удосконалення методологічних засад оцінки впливів культури на життя громад допоможе в розробці рекомендацій для ухвалення рішень у сфері публічного управління та адміністрування територій.

Список посилань

- BOP Consulting with the Korean Research Institute on Human Settlement, for the Inter-American Development Bank. (2019). *Creative and cultural industries in urban revitalization: a practice based handbook*. IDB.
- BOP Consulting. (2013, January). *The economic, social and cultural impact of the City Arts and Culture Cluster*. [In English].
- BOP Consulting. (2024). *Evaluation of the creative industries clusters programme: Final report to AHRC and UKRI*. [In English].
- Crociata, Alessandro, Massimiliano, Agovino, & Pier Luigi Sacco (2015). Recycling Waste: Does Culture Matter? *Journal of Behavioral and Experimental Economics*, 55, 40–47. <https://doi.org/10.1016/j.soccec.2015.01.005>
- Edinburgh International Festival. (n.d.). *Annual reports*. Retrieved from <https://www.eif.co.uk/about/annual-reports>
- Government of Western Australia, Department of Local Government, Sport and Cultural Industries. (2019). *Social impacts of culture and the arts WA report and its application as part of the further development of the overall Public Value Measurement model*, 19(3). Retrieved from https://www.dlgsc.wa.gov.au/docs/default-source/culture-and-the-arts/research-hub/public-value/social-impact-of-culture-and-the-arts-wa.pdf?sfvrsn=7599f3fe_2
- Guetzkow, J. (2002). *How the Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies*. Center for Arts and Cultural Policy Studies, Princeton University
- Matsumoto, D., & Juang, L. (2007). *Culture and Psychology Fourth* (4th edition). Wadsworth Publishing.
- Nordiska ministerrådet. (2023a). *Kulturens roll och nytta i samhällsutvecklingen. Nordisk kulturfakta*, 23(05). Retrieved from www.norden.org/publikationer
- Nordiska ministerrådet. (2023b). *Kulturens roll och nytta i samhällsutvecklingen*. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.6027/nord2023-048>
- Taylor, P., Davies, L., Wells, P., Gilbertson, J., & Tayleur, W. (2015). *A review of the Social Impacts of Culture and Sport*. Department for Culture, Media and Sport.
- Wilson, J. Q., & Kelling, G. (1982). Broken Windows. *Atlantic Monthly*, 249, 29–38.
- World Cities Culture Forum. (2022). *World Cities Culture Report*. Retrieved from <https://worldcitiescultureforum.com/publication/world-cities-culture-forum-report-2022/>

References

- BOP Consulting with the Korean Research Institute on Human Settlement, for the Inter-American Development Bank. (2019). *Creative and cultural industries in urban revitalization: a practice based handbook*. IDB. [In English].
- BOP Consulting. (2013, January). *The economic, social and cultural impact of the City Arts and Culture Cluster*. [In English].
- BOP Consulting. (2024). *Evaluation of the creative industries clusters programme: Final report to AHRC and UKRI*. [In English].

- Crociata, Alessandro, Massimiliano, Agovino, & Pier Luigi Sacco (2015). Recycling Waste: Does Culture Matter? *Journal of Behavioral and Experimental Economics*, 55, 40–47. <https://doi.org/10.1016/j.socec.2015.01.005>. [In English].
- Edinburgh International Festival. (n.d.). *Annual reports*. Retrieved from <https://www.eif.co.uk/about/annual-reports>. [In English].
- Government of Western Australia, Department of Local Government, Sport and Cultural Industries. (2019). *Social impacts of culture and the arts WA report and its application as part of the further development of the overall Public Value Measurement model*, 19(3). Retrieved from https://www.dlgsc.wa.gov.au/docs/default-source/culture-and-the-arts/research-hub/public-value/social-impact-of-culture-and-the-arts-wa.pdf?sfvrsn=7599f3fe_2. [In English].
- Guetzkow, J. (2002). *How the Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies*. Center for Arts and Cultural Policy Studies, Princeton University. [In English].
- Matsumoto, D., & Juang, L. (2007). *Culture and Psychology Fourth* (4th edition). Wadsworth Publishing. [In English].
- Nordiska ministerrådet. (2023a). *Kulturens roll och nytta i samhällsutvecklingen*. *Nordisk kulturfakta*, 23(05). Retrieved from www.norden.org/publikationer. [In Swedish].
- Nordiska ministerrådet. (2023b). *Kulturens roll och nytta i samhällsutvecklingen*. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.6027/nord2023-048>. [In Swedish].
- Taylor, P., Davies, L., Wells, P., Gilbertson, J., & Tayleur, W. (2015). *A review of the Social Impacts of Culture and Sport*. Department for Culture, Media and Sport. [In English].
- Wilson, J. Q., & Kelling, G. (1982). Broken Windows. *Atlantic Monthly*, 249, 29–38. [In English].
- World Cities Culture Forum. (2022). *World Cities Culture Report*. Retrieved from <https://worldcitiescultureforum.com/publication/world-cities-culture-forum-report-2022/>. [In English].

Надійшла до редколегії 18.12.2024

Г. В. Аfenченко

кандидат соціологічних наук, доцент, кафедра музейно-туристичної діяльності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Н. В. Шумлянська

старший викладач, кафедра музейно-туристичної діяльності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

H. Afenchenko

Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, Department of Museum and Tourist Activities, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

N. Shumlianska

Senior Lecturer, Department of Museum and Tourist Activities, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

«РОЗБІЙНИКИ» Ф. ШИЛЛЕРА: ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У НІМЕЧЧИНІ ТА УКРАЇНІ ХХ СТ.

Л. М. Колчанова

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

L. Kolchanova

Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky,
 Kharkiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-8337-7609>

Л. М. Колчанова. «Розбійники» Ф. Шиллера: еволюція сценічних інтерпретацій у Німеччині та Україні ХХ ст.

Розглянуто сценічне втілення драми Ф. Шиллера «Розбійники», виявлено, що воно має збіги та розбіжності за різних соціальних й політичних умов, тобто інтерпретація твору розрізняється в історичному та художньому тлумаченні. Здійснено компаративний аналіз типових ознак сценічної інтерпретації «Розбійників» як на батьківщині автора у ХХ ст., так і в українській театральній культурі відповідної епохи. З'ясовано, що в інтерпретації «Розбійників» були суттєвими елементи революційного підйому, оцінені прихильниками Французької революції (рад. Французької буржуазної революції), але недостатні для представників пролетарської перебудови німецького суспільства початку ХХ ст. (Е. Піскатор). Зазначено, що естетичними категоріями Ф. Шиллера щодо епічного театру користувався Б. Брехт, а П. Саксаганський намагався розширити діапазон побутового театру на європейський кшталт.

Ключові слова: «Розбійники», Ф. Шиллер, сценічна еволюція драми, соціальні чинники театрального видовища, політичний театр, Е. Піскатор, П. Саксаганський.

L. Kolchanova. Friedrich Schiller's "The Robbers": evolution of stage interpretations in Germany and Ukraine in the XX century

The purpose of the article to conduct a comparative retrospective analysis of typical features of the stage interpretation of "The Robbers" in the German and Ukrainian theatre history in the XX century.

The methodology. The research toolkit includes the following methods: the biographical one as a way to determine the evolution of Schiller's views on the theatre and the aesthetic foundations of art in general through his own creativity and theoretical views; the historical one as a means of attracting to the analysis known facts

and new searches in the history of theatre. The comparative method allowed for a comparative analysis of typical phenomena in the development of the national cultural heritage of different eras and the sociological method to clarify the corresponding principles of analysis of works of Soviet art from the point of view of their social affiliation and ideological orientation.

The results. The interpretation of "The Robbers" included significant features of revolutionary upsurge, appreciated by the supporters of the French Revolution (Bourgeois Revolution), but proved insufficient for the representatives of the proletarian restructuring of German society at the beginning of the XX century (Erwin Piscator). Bertold Brecht used Schiller's aesthetic categories in relation to the epic theatre, and Panas Saksahanskyi tried to expand the range of boulevard theatre according to the European type.

The scientific novelty of the research topic lies in an extensive retrospective coverage of historical sources that has not yet been observed in the academic literature.

Keywords: "The Robbers", F. Schiller, stage evolution of the drama, social factors of theatrical spectacle, political theatre, E. Piscator, P. Saksahanskyi.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відповідні розвідки в науковій літературі стосуються здебільшого літературних та мовознавчих проблем, а не театрознавства. Наприклад, стаття кандидата філологічних наук Дениса Чика (Чик, 2011) присвячена компаративному розгляду образу «благородного розбійника» у творах Г. Квітки-Основ'яненка, В. Наріжного та В. Скотта. У зв'язку із цим науковець згадує п'єсу Ф. Шиллера «Розбійники», яка теж свідчить про подібність конструювання образів та наявний вплив характеротворення західних класиків на персонажів українських письменників. Подібна тема статті Ольги Білік «Образ шляхетного розбійника в повісті О. Сомова «Гайдамак»

(Блік, 2012) теж стосується взаємодії романтичної традиції та українського фольклору», а саме переродження образу месника в категорію трикстера. Методологічна розвідка Б. Шайкевича «Щоб не “плазувати слимаком”» (Шайкевич, 2004) містить слушні поради до вивчення образного наповнення драми Ф. Шиллера «Розбійники» в навчальних закладах України, але в науковому обігу вона є допоміжною. Багато невідомих фактів та важливих узагальнень щодо постановки драми Шиллера і, зокрема, участі в цій виставі С. Моїсси в ролі Франца Моора містить стаття філолога та перекладача П. Рихла «Фрідріх Шиллер у духовному просторі Буковини» (Рихло, 2009). Додано також вибіркові посилання на історію постановок «Розбійників» і коментарі до їхнього трактування в перекладі з німецької, що мають наукове тлумачення, актуальний публіцистичний сенс. Вони надруковані разом з текстом драми Шиллера видавництвом Pegasus у Штутгарті (Schiller, 1979).

Мета статті — здійснити компаративний аналіз типових ознак сценічної інтерпретації «Розбійників» на батьківщині автора у ХХ ст. та в українській театральній культурі відповідного періоду.

Методологія. Інструментарій дослідження передбачає використання таких методів: біографічний — як спосіб визначити через творчість та теоретичні погляди еволюцію поглядів Ф. Шиллера на театр і на естетичні засади мистецтва загалом; історичний — як засіб залучення до аналізу відомих фактів та нових шукань в історії театрального мистецтва. Компаративний метод дозволив провести порівняльний аналіз типових явищ у розвитку національних культурних надбань різних епох, а соціологічний — з'ясувати відповідні принципи аналізу творів радянського мистецтва з погляду їхньої суспільної приналежності та ідеологічної спрямованості.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія трактування «Розбійників» була сповнена протиріч у різні часи в європейських країнах, особливо в Німеччині. Це можна помітити, з-поміж іншого, у тому, що п'єса з відверто антиутилітарними та визвольними гаслами ставала також приводом для теологічної полеміки, або,

на іншому рівні, — в історико-соціологічному аспекті її інтерпретації.

Однак суперечливі та протилежні тлумачення значною мірою базуються й на протиріччях самої драми. Саме тому сценічні версії «Розбійників» передбачено мали в подальшому різні сценічні інтерпретації (особливо з 1920-х рр. і до об'єднання Німеччини в 1990 р.).

Юнацьку драму Ф. Шиллера «Розбійники» та її автора сучасники сприймали як послідовника напряду «Бурі та натиску», революціонера, який бажав відображення цих ідей у театрі: «Юридикція сцени, писав Шиллер, починається там, де закінчується сфера світських законів. Коли справедливість засліплена золотом і жадає винагороди за вади та злочини можновладців, сцена бере верх над мечем і вагами й тягне винуватців до страшного суду. Театральна сцена, більше ніж будь-яка інша державна установа, є школою практичної мудрості, путівником у цивільному житті, відповідним ключем до найпотаємніших входів у людську душу. Я вважаю, що нещасна історія Карла Моора про розбійників не зробить сільські дороги набагато безпечнішими, але якщо ми обмежимо цей вплив сценічного мистецтва, то це буде несправедливо. Якщо воно не усуває і не зменшує суму пороків, то хоча б виявляє їх. Тільки тут можна почути те, чого люди ніколи або рідко чують — правду» (Schiller, 1979, p. 156).

Коментуючи інтерес Ф. Шиллера до театру, Б. Брехт писав на початку Другої світової війни, що драматург має на меті «збудити ентузіазм, захопити, насолодити, як морально, так і естетично, створити високі характери, захоплюючі ускладнення, риторичні вибухи, демонстрацію сильного страждання. А також розпалити приголомшливі суперечки, — все це виявляє прикмети, що Німеччина має свого національного поета, а з ним новий феномен театру, який зображує дійсність та життєвий досвід людства» (Schiller, 1979, p. 157). Свою теорію Б. Брехт називав «епічним театром», запозичивши цей термін саме у Ф. Шиллера. Епічне дійсно відіграє важливу роль у його п'єсах, але цей термін все ж умовний і не завжди протистоїть драматичній формі театру, яку Б. Брехт називав «арістотелівською».

Особливістю «Розбійників» є відкрита й парадоксальна авторська кінцівка. К. Моор розуміє, що світ не виправити жорстокістю, і вирішує покінчити з минулим. Задля цього колишній розбійник прямує до бідняка з численною родиною, аби той здав його правосуддю і отримав за це оголошену грошову винагороду. Ф. Шиллер 1784 р. вирішив дописати свою першу п'єсу. У продовженні «Розбійників» планувалось, що початковий намір спокути головного героя Карла Моора мав би у другій частині виглядати інакше. Однак продовження драми написано не було, хоча в архіві письменника її начерки залишилися. А з ними можливість для іншого тлумачення «Розбійників», до яких спонукали соціально-історичні умови або теологічне налаштування постановників. Проте історія повернення «блудного сина» була б тут непереконливою, якщо грішник Карл шукав спокути, а не батьківського прощення й повернення до родини.

Не випадково, що відразу після постановки «Розбійників» 1926 р. в одній із центральних берлінських газет почалась дискусія щодо можливості осучаснення п'єси класичного репертуару на театральній сцені. Провідні діячі театру й літератури мали відповісти на такі питання спеціальної анкети, як: «На якій підставі можна змінити старі твори?», «З якого моменту починається свавілля? Яку роль відіграє зміна соціального складу публіки в реалізації або перебудові репертуару?» (Schiller, 1979, p. 160). Режисери, які хотіли це зробити, відповідали на запитання радше сценічними рішеннями, ніж теоретичними постулатами.

Найбільш радикальним тлумачем «Розбійників» був сучасник Б. Брехта, німецький режисер політичного відгалуження театру Е. Піскатор (1893–1966), який двічі звертався до неї у 1926 та 1957 р. в Берліні. Можливо, саме його сценічна версія викликала полеміку, що відбилася в пресі.

Як писав із цього приводу сам Е. Піскатор, «газети сповіщали, що Державний театр (у Берліні. — Л. К.) має намір поставити Шиллера в сучасних костюмах. Експеримент суто мистецького спрямування чомусь надзвичайно схвилював наших націоналістів. Вірогідно, вони дотримують думки, що сучасних розбійників можна

грати лише в костюмах таємних убивць з густого лісу» (Schiller, 1979, p. 160).

Форму своєї вистави режисер визначав як «комуністичний фільм-драму» почасти тому, що в ньому використовувались рідкісні того часу кінокадри, а також тому, що зміст драми Ф. Шиллера значно переінакшувався в соціальному тлумаченні. Драматургію вистави сформовано за своєрідним «барометром» поведінки Карла Моора, на образі якого, як стверджував Е. Піскатор, він «мав зухвалість вивірити, чи не був Карл Моор романтично настроєним дурнем і чи не була банда навколо нього розбійниками в справжньому розумінні цього слова, а не комуністами, щоправда, наділеними від поета всілякими тонкощами» (Schiller, 1979, p. 161).

Е. Піскатор наголошував: «В образі Карла було забагато цинічних фраз новонародженого нациста, прихованих за його патетичними промовами про свободу. Однак навіть тоді я намагався докопатися до суті структур цього захоплюючого твору Шиллера та розкрити їх. Брати Карл, Франц і Шпігельберг (один з членів розбійницької банди з більш активною позицією. — Л. К.) — це був діалектичний тріумфірат ідеї свободи Шиллера напередодні Великої французької революції, почесним громадянином якої він став» (Schiller, 1979, p. 161).

У 1926 р. Е. Піскатор розглядав «Розбійників» зважаючи на актуальну революційну ситуацію, тобто вистава дійсно повинна була стати заклик до здійснення й збереження революційної справи. Е. Піскатор посилався на революцію в Німеччині, яка відбулась через рік після т. зв. Жовтневої революції 1917 р. в Росії. До того ж пройшло майже 150 років «розбійницької традиції», тобто з моменту першого показу п'єси. І за цей час міг ослабнути пафос і стати банальними захопиви колись сентенції молодого Ф. Шиллера.

Доречно згадати, що влітку 1926 р., тобто за півроку до найвідомішої прем'єри «Розбійників» ХХ ст., Німеччина (що мала назву Веймарська республіка) провела референдум з приводу експропріації майна князів всіх земель. І хоча результат насправді не міг отримати юридичної сили, багато громадян вважали, що такий поділ буде справедливим, а постановка «Розбійників» —

цілком сучасною та актуальною, оскільки пролетарії, мовляв, мають отримати належне — те, що раніше в них забрали експлуататори.

Такі ж бажання характеризували ставлення до спадку буржуазії та дворянства в партійних ідеологів СРСР. Зокрема, йдеться про вульгарний соціологізм, що виник у радянському мистецтвознавстві та літературознавстві у зв'язку з новими вимогами до мистецьких явищ та літературних творів. Тоді вони оцінювались з погляду певного класу суспільства, а саме гегемонії пролетаріату. Це значно примітизувало критерії оцінювання художнього твору. Спотвореність такого тлумачення можна помітити в тексті перекладеної в Україні книги Е. Піскатора (Піскатор, 1932).

Пізніше репресований український театрознавець П. Рулін (1892–1940) у передмові до книги Е. Піскатора відзначав, що діяльність автора «важлива, як для фахового театрального робітника, так і для всякого читача, що цікавиться зростанням пролетарських тенденцій у європейському мистецькому житті. Недаремно ж і сам Піскатор зізнався, що його режисерські засоби постали з браку потрібної йому драматургічної продукції, оскільки він ніколи не мав для роботи п'єси, що його задовольнила б з ідейної та водночас з формальної сторін» (Піскатор, 1932, с. 4).

Під час Другої світової війни німецький театр принаймні двічі звертався до драми Ф. Шиллера. Наступник М. Рейнхардта у «Дойче театрі» режисер Х. Хільперт поставив «Розбійників» у 1941 р., а Г. Грюндгенс (прототип героя роману К. Манна «Мефісто») здійснив постановку Ф. Шиллера в 1944 р. Його розбійники на сцені вже були схожі на німецьких воєн, позбавлених майбутнього.

Після Другої світової війни театральне мистецтво актуалізувало необхідність ревізії естетичних та ідеологічних домінант. У 1957 р. Е. Піскатор шукав інших засобів продемонструвати актуальність Ф. Шиллера, позаяк з'явилися нові мистецькі зразки, нові інтенції трактування, про які раніше не йшлося. У коментарі до постановки Е. Піскатор, зокрема, розмірковував про переорієнтацію поняття свободи: «Ми живемо в ситуації очікування Годо (назва п'єси Семюела

Беккета, створена у 1949 р. — Л. К.)» (Schiller, 1979, p. 172).

Тобто, у 1957 р. Е. Піскатор у діалозі з Ф. Шиллером робив головний акцент на монологах, щоб зробити зрозумілою інтелектуальну основу шиллерівської антитези: від позицій «Sturm und Drang» до внутрішньої духовної свободи.

Інші німецькі постановники не наслідували його приклад. Відомий бешкетник П. Задек, який народився у рік першої постановки Е. Піскатором п'єси Ф. Шиллера (1926), поставив «Бременських розбійників» (тобто в театрі Бремена), як комікс у стилі Роя Ліхтенштейна (визначний митець попарту XX ст. — Л. К.). Він вивів на сцену персонажів у фантастичних костюмах: Франц — як виродок із фільму жахів, Карл — як світловолосий герой вестерну у вузьких шкіряних штанах, Амалія — як кітчевий ангел, старий Моор — як м'який ацтекський священник. Деякі сміливі мізансцени, а текст, здебільшого, продекламований безпосередньо на аудиторію» (Schiller, 1979, p. 175). Мабуть, усе це мало на меті продемонструвати: тут ставився не весь Ф. Шиллер, а радше один аспект твору, який стосується особливості юнацького дорослішання. Спотворені й перебільшені почуття, народжені розбурханою, гарячковою уявою молодого Шиллера, були представлені відповідними, але переосмисленими художніми засобами.

У тому ж 1966 р. «Розбійників» поставив у драматичному театрі Кельну Х. Хайме, учень Е. Піскатора. Там він майже повністю зосередився на творчості німецьких класиків: Ф. Шиллера, Г. Гете, К. Ф. Геббеля, а також на давньогрецьких трагедіях і комедіях в окремому «Проекті античності».

У «Розбійниках» Х. Хайме дотримував фабули та послідовності дії, хоча дещо поверхнево: розбійники барикадуються, старий Моор впізнає сина, Карл стріляє в наречену на її прохання... Водночас режисер намагався виправдати драматургічні дії героїв як наслідок їхніх душевних коливань. Надмірність патосу та емоційного перебільшення Ф. Шиллера він не приховував. Хоча дія розвивалася не з «перегрітої» гри, а з «логічного спотворення стану героїв, наприклад у деструктивній трансформації образу Старого Моора» (Schiller, 1979, p. 175).

Попри те, що соціальний конфлікт, як результат приватних вад міг сприйматися сумнівним, Х. Хайме наполегливо переконував глядачів у його достеменності. Поведінкові особливості його «розбійників», як і у П. Задека, можна порівняти з типовими постатями з арсеналу тодішнього культурно-нігілістичного середовища — рокерів, панків, любителів фільмів жахів тощо. Саме таким був неактивний соціальний протест у розчарованої молоді. Вона не збиралась податися ані в розбійники, ані в пірати. Її більше влаштовувала спокійна відмова від ілюзій майбутнього або гіпнотичне занурення в забуття за допомогою наркотиків.

Принципово іншими були на початку ХХ ст. процеси інтерпретації найбільш характерного зразка романтичного та волелюбного театру Західної Європи в царині української сцени. Ті явища були зовсім поряд, у Австро-Угорщині, і водночас на відстані цілої театральної епохи, яка у ХХ ст. почала поступово наближуватися та обіцяти таку свободу самовираження, якою її бачили по-європейському освічені митці: І. Франко, М. Коцюбинський, Леся Українка, а далі, у театрі, — Лесь Курбас.

Першим перекладачем поезій Ф. Шиллера українською мовою, вже після його смерті, був Й. Левицький, а драми німецького поета та письменника стали відомими в нас завдяки В. Кміцикевичу, Є. Горницькому, М. Йогансену, Б. Грінченку, Ю. Назаренку. «Розбійників», зокрема, перекладали О. Черняхівський (1911), М. Лукаш, Я. Цурковський.

У зв'язку з переслідуванням української мови, у Російській імперії такі вистави на території нинішньої України були заборонені, тому перші покази драм Ф. Шиллера відбулись у львівському Театрі «Руської Бесіди»: «Підступність і кохання» та «Розбійники» (1881–1889). Уперше в Києві «Розбійників» поставив Панас Саксаганський (1918).

Коли Панас Саксаганський очолив Державний народний театр, то був зобов'язаний, згідно із законопроектом про його заснування, ставити побутовий, історично-побутовий і класичний репертуар. Це нібито співпадало з творчою вдачею митця, але на практиці дещо обмежувало його справжні можливості, особливо акторські.

Його першою режисерською роботою (загалом він здійснив близько 80 вистав) була постановка саме «Розбійників» Ф. Шиллера, де Панас Саксаганський грав роль підступного Франца Моора, а виконавцем головного героя Карла Моора був Б. Романицький.

Пізніше останній згадував: «У Панаса Карповича створилася велика слава найталановитішого артиста, а найбільше коміка. Безумовно, вірно не тільки перше, але, в основному і друге. І все ж згадується, що був цілий ряд драматичних ролей, в яких Саксаганський досягав виняткової сили виразу і впливу. До них належав і Франц Моор» (Саксаганський, 1939, с. 326).

На той час постановка «Розбійників» Ф. Шиллера в українському театрі була взагалі визначною подією, а виконання цієї ролі Панасом Саксаганським привернуло до себе особливу увагу. Це був прекрасний спектакль, величезна творча перемога великого артиста. Б. Романицький так описав образ, створений його наставником та партнером: «Короткі, до колін панталони. Камзол. Жабо. Кам'яне підборіддя, низький лоб з розвиненими надбрівними дугами. Розширені ніздрі. Невеликі очі світяться силою. Плечі напружено підняті й спрямовані. Постаць важка, хоча вся зібрана. І чомусь, глянувши на цю людину, думаєш, що вона, мабуть, може підковигнути, бо й силою і жорстокістю віє від неї.

На початку п'єси Франц з батьком м'який, турботливий і запобігливий, ніби він справді ніжний та люблячий син. А ось Франц на самоті. Він довго, тяжко і нерухомо дивиться в маленьке дзеркальце і бачить там своє потворне обличчя. Відвертається. Дзеркальце починає дрібно тремтіти в руці, і ми бачимо на його обличчі конвульсивний вираз болю й образи. Справді, з таким виглядом не зачарувати Амалію.

Раптом Франц люто шпурляє дзеркальце геть, а сам різко кидається вбік і аж закручується на місці. Але ще один момент, і ось вже Франц — Саксаганський оволодів собою. Він шукає способу заволодіти Амалією. І коли енергійно повертається обличчям до глядача — на його обличчі немає й сліду вагань та роздуму. Енергія хижого егоїзму і жорстокість так виразно збільшуються, так емоційно зростають на очах глядача. Невичерпно глибоку безодню людських

пристрастей майстерно розкриває перед нами артист — знавець людської психології.

В передостанній дії «Розбійників» Франц боїться, що брат Карл зі своїми розбійниками прийде до замку. Його воля бореться зі страхом розплати. Нарешті навколо чути страшні крики: «Зрада! Зрада!»: замок оточений, і Францу судилося потрапити до рук месників. Але він обирає інше: кінчає життя самогубством. При цьому його голос схожий на ричання тварини та водночас стогін страждаючої людини» (Саксаганський, 1939, с. 327).

Такі особливості трактування суголосні висновку дослідниці українського театру Н. Чечель: «Саксаганський відмовився від зовнішньої романтизації Шиллера, зменшуючи експресивність авторського стилю психологічною розробкою ролі» (Чечель, 1993, с. 118).

Найвизначнішими постановками драм Шиллера у XX ст. в Україні були вистави «Вільгельм Тель» (Київський театр юного глядача, 1927), «Змова Фієско в Генуї» («Березіль», 1928), «Дон Карлос» (Театр ім. І. Я. Франка, 1936), «Підступність та кохання» (Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, 1948). І хоча «Розбійників» серед них не було, однак цю п'єсу грали на Буковині, у театрі, перед яким стояв бюст Ф. Шиллера.

Літературознавець та перекладач П. Рихло, розповідаючи про виставу «Розбійники» в Чернівцях за участі славнозвісного австро-німецького актора Сандро Моїссі у 1922 р. (він, як і Саксаганський, грав Франца Моора. — Л. К.), згадує про інцидент шовіністськи налаштованих румунських студентів у приміщенні театру, унаслідок чого виставу довелося догравати наступного вечора в іншому місці. Тобто, у 1922 р. мешканцям Чернівців дозволили відчувати, що вони живуть на румунській території. А пам'ятник Ф. Шиллеру біля театру в цій ситуації було демонтовано, хоча за його установку в 1905 р. щиро голосували представники усіх націй Чернівців, зокрема румуни. П. Рихло слушно представляє цю історію як свідчення «варварства епохи, що так жорстоко вчинила з образом одного з найбільших геніїв людства» (Рихло, 2009, с. 163).

Висновки. В інтерпретації «Розбійників» Ф. Шиллера були вельми суттєвими елементи революційного підйому, оцінені навіть прихильниками Французької революції, але недостатні для представників пролетарської перебудови німецького суспільства початку XX ст. Радикальні постановки Е. Піскатора (особливо 1926 р.) почали відлік сучасних сценічних версій класики у XX ст., які до того часу вважалися неможливими. Залучення на сцену класичних творів (зокрема, Ф. Шиллера) відбувалося насамперед у зв'язку з браком сучасних п'єс. Проте зрештою це призвело до спотворення норм художнього оцінювання творів (т. зв. «вульгарний соціалізм», характерний також для ідеологів мистецтва в СРСР). Сучасник Е. Піскатора Б. Брехт, користуючись естетичними категоріями Ф. Шиллера, переосмислив поняття епічного театру та розробив власну теорію театру XX ст., без якої нині неможливо досягнути його історичний шлях та вплив на світове театральне мистецтво майбутнього. Панас Саксаганський як керівник Державного народного театру в Києві вже в 1918 р. намагався розширити діапазон побутового театру на європейський кшталт і водночас просував кращі національні традиції. Він дбайливо зберігав акторські і режисерські здобутки та намагався прищепити сучасному сценічному мистецтву волелюбні ідеї омріяної українській державності. У зв'язку із заборонаю в Російській імперії вистав українською мовою, переклади класики не були актуальними, але зберігались, аби згодом отримати сценічне життя в Галичині, Буковині та послідовно в інших регіонах. Тематика цього дослідження може бути розширеною саме за допомогою подібних розвідок, аби проаналізувати шлях поширення ідей та естетичних засад європейського театру в українському сценічному мистецтві. Щодо драми Ф. Шиллера «Розбійники», тут також існує багато недосліджених та перспективних напрямів наукових досліджень, серед яких: теми морального обов'язку, проблеми ворогуючих братів, блудного сина, спротиву тиранії та багато інших.

Список посилань

- Блік, О. (2012). Образ шляхетного розбійника в повісті О. Сомова «Гайдамак»: взаємодія романтичної традиції та українського фольклору. *Science Rise*, 4, 378–385. <https://doi.org/10.18524/2312-6809.2012.16.128137>
- Піскатор, Е. (1932). *Політичний театр*. М. Зеров (Переклад з нім.). ДВОУ.
- Рихло, П. (2009). Фрідріх Шиллер у духовному просторі Буковини. *Всесвіт*, 11/12, 162–167.
- Саксаганський, П. (1939). *Статті і спогади про корифея української сцени*. Мистецтво.
- Чечель, Н. П. (1993). *Українське театральне відродження (західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави)*. Наукова думка.
- Чик, Д. (2011). Образ «благородного розбійника» в українській та англійській прозі І-ї пол. XIX ст. В О. Г. Астаф'єв та ін. (Ред.). *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство* (Вип. XXIV, Ч. I, сс. 186–195). БДПУ.
- Шайкевич, Б. (2004). Щоб не «плазувати слимаком». Матеріали до вивчення драми Фрідріха Шиллера «Розбійники». *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*, 7, 39–40.
- Шиллер, Ф. (2004). *Лірика. Драми*. Фоліо.
- Schiller, F. (1979). *Die Räuber. Ein Schauspiel mit Materialien*.

References

- Blik, O. (2012). The image of a noble robber in O. Somov's novel "Haidamak": interaction of romantic tradition and Ukrainian folklore. *Science Rise*, 4, 378–385. <https://doi.org/10.18524/2312-6809.2012.16.128137> [In Ukrainian].
- Piscator, E. (1932). *Political theatre*. M. Zеров (Translated from German). Derzhavne vydavnyche obiednannia Ukrainy. [In Ukrainian].
- Rykhlo, P. (2009). Friedrich Schiller in the spiritual space of Bukovyna. *Vsesvit*, 11/12, 162–167. [In Ukrainian].
- Saksahanskyi, P. (1939). *Articles and memoirs about the coryphaeus of the Ukrainian stage*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Chechel, N. P. (1993). *Ukrainian theatrical revival (Western classics on the Ukrainian stage of the 1920s and 1930s. Problems of tragic performance)*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Chyk, D. (2011). The image of the "Noble robber" in Ukrainian and English prose of the first half of the XIX century by O. H. Astafiev and others. (Ed.). *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seriya: Linhvistyka i literaturoznavstvo* (Issue XXIV, P. I, pp. 186–195). Berdianskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet. [In Ukrainian].
- Shaikévych, B. (2004). In order not to "crawl like a slug". Materials for the study of Friedrich Schiller's drama "The Robbers". *Vsesvitnia literatura ta kultura v navchalnykh zakladakh Ukrainy*, 7, 39–40. [In Ukrainian].
- Schiller, F. (2004). *Lyrics. Drama*. Folio. [In Ukrainian].
- Schiller, F. (1979). *Die Räuber. Ein Schauspiel mit Materialien*. [In German].

Надійшла до редколегії 11.12.2024

Л. М. Колчанова

доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри Майстерності актора та режисури драматичного театру, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

L. Kolchanova

Associate Professor, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Acting Skills and Drama Theater Directing, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

https://doi.org/10.31516/2410-5325.088.06*
УДК 791.32.072.3.036(477:438)“196/197”(045)

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ВИМІР ФІЛЬМІВ УКРАЇНСЬКОЇ «МІСЬКОЇ ПРОЗИ» ТА ПОЛЬСЬКОГО КІНО «МОРАЛЬНОГО ЗАНЕПОКОЄННЯ»: ДІАЛОГ КУЛЬТУР

М. І. Клопенко

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенко-Карого, м. Київ, Україна
m.klopenko@knutkt.edu.ua

M. Klopenko

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

М. І. Клопенко. Екзистенціальний вимір польського кіно «морального занепокоєння» та фільмів української «міської прози»: діалог культур

У статті розглядається специфіка екзистенціального виміру героїв фільмів української «міської прози» та польського кіно «морального занепокоєння». На прикладі вибраних українських картин, знятих у період з кінця 60-х і до середини 90-х рр., та деяких польських стрічок 70-х рр. здійснено аналіз образу героя на екрані, а також виокремлено модули екзистенціалізму, до яких звертаються режисери. Зважаючи на відсутність в українському кінознавстві досліджень зв'язку української «міської прози» з кіно «морального занепокоєння», у статті послідовно окреслено тематичні паралелі цих кінематографічних напрямів, що дозволило розглянути українського героя в ширшому загальноєвропейському контексті. За допомогою порівняльного аналізу визначено ознаки схожості в портреті українського та польського екзистенціального героя, проаналізовано втілену на екрані проблему «суспільного неспокою» і з'ясовано ряд спільних ідейних характеристик у зображенні соціокультурного контексту обраного періоду другої половини ХХ ст.

Ключові слова: український кінематограф, «міська проза», польський кінематограф, кіно «морального занепокоєння», екзистенціалізм, екзистенціальний герой, режисер.

M. Klopenko. The existential dimension of Polish cinema of “moral anxiety” and Ukrainian “urban prose” films: a dialogue of cultures

The purpose of the article is to determine the specificity of the existential dimension of the hero

of Ukrainian films of “urban prose” in the context of its comparison with the cinema of “moral anxiety”, including the outline of the thematic and cultural-historical connection of these film directions.

The methodology. The film analysis was used to determine the characteristics of the heroes in cinema of “moral anxiety” and Ukrainian “urban prose”, as well as to clarify the existential specificity of these directions of European cinema. The historical method helped reveal common aspects and intersections of the historical and cultural context of the development of Polish cinema of “moral anxiety” and Ukrainian “urban prose” films. The method of systematization was used in the holistic analysis of the films, outlining the ideological and thematic motifs and elements of the philosophy of existentialism in the films of that time. With the help of a comparative analysis, the features of similarity in the portrait of the Polish and Ukrainian existential hero have been clarified.

The results. On the example of the main trends on the Polish screen of the 1970s and specific Polish films (made by such directors as K. Zanussi, A. Wajda, A. Holland, etc.) and Ukrainian films created in the period from 1960s — mid-1990s (in particular, the most famous directors of “urban prose” — V. Kryshtofovych, K. Muratova, R. Balaian and others), an analysis of the image of the hero on the screen was carried out. Key modes of existentialism addressed by directors in their films are highlighted. A number of common ideological characteristics in the depiction of the socio-cultural context of the selected period of the second half of the XX century, namely the Soviet period in the films of “urban prose” and the times of the communist period in the films of “moral anxiety” have been clarified.

The scientific novelty. Taking into account the lack of research in Ukrainian film studies on the connection between Ukrainian “urban prose” and cinema of “moral anxiety”, the article consistently outlines the thematic and general cultural-historical connection of these cinematographic trends, which made it possible to consider the Ukrainian hero in a wider European context. The features of similarity in the portrait of the Polish and Ukrainian existential hero were identified and the problem of “social anxiety” on the screen was analyzed.

The practical significance. The article can be used in the framework of teaching humanitarian disciplines: film studies, art studies, cultural studies, philosophy and history, as well as for further research of European cinema and, above all, its existential direction.

Keywords: *Ukrainian cinema, films of “urban prose”, Polish cinema, cinema of “moral anxiety”, existentialism, existential hero, director.*

Актуальність теми дослідження. Екзистенціальний розворот світового кінематографу в середині минулого століття визначив не лише новий спектр проблем, відображених на екрані, а й сформував портрет екзистенціального героя, який дедалі частіше з’являвся в кінематографіях різних країн. Зважаючи на непрості умови українського сьогодення, особливо важливого світоглядного й ціннісного значення набуває близький для українського кіно польський кінематограф «морального занепокоєння», що виник у 70-х рр. ХХ ст. Звернення до польського досвіду видається вкрай важливим, адже сучасний український екзистенціальний герой, здобувши оновлене місце на екрані, залишає актуальним звернення до екранних модусів екзистенціалізму та особистості, що переживає їх у загальній атмосфері «морального неспокою».

Постановка проблеми. Починаючи з кінця 60-х — початку 70-х рр. українські фільми «міської прози» означили продовження руху українського кінематографу західноєвропейською стежкою екзистенціалізму з її рефлексіями з приводу морально-психологічного стану сучасника, роздумами про девальвацію моральних цінностей, проблемами людського непорозуміння, соціальної анемії та втоми, що посилювалось неможливістю будувати адекватну людську комунікацію. Особливе місце в цьому кіно посідало екзистенціальне підґрунтя внутрішнього

світу героя. Він мав свої характерні особливості, які слід розглянути через екзистенціальну оптику, аби надалі вписати українського героя в ширший європейський контекст, з’ясувавши його зв’язок з героєм, що яскраво проявився в близькому до українського польському кінематографі «морального занепокоєння». Таким чином, стаття покликана окреслити проблемні аспекти дискусії про кіно «міської прози» й кінематограф «морального занепокоєння» як дві важливі тенденції в історії українського та польського ігрового кіно.

Мета статті — визначити специфіку екзистенціального виміру героя українських фільмів «міської прози» в контексті її порівняння з кінематографом «морального занепокоєння».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українське кіно «міської прози» розглядалося в численних працях українських кінознавців та істориків кіно, проте слід зауважити недостатню кількість праць, присвячених розкриттю його взаємозв’язку з філософськими засадами екзистенціалізму, а також в українському кінознавстві відсутні розвідки стосовно аналогій і зв’язків цього кіно з польським кінематографом «морального занепокоєння», що є особливо актуальним для аналізу східноєвропейського контексту кіно 1970–1980-х рр. Особливості становлення екзистенціального героя на екрані, а також загальний історико-культурний контекст екзистенціального кінематографу 1960-х рр. аналізує М. Т. Братерська-Дронь (2019). Історію українського кінематографу включно з філософським тлом і розкриттям екзистенціального підґрунтя фільмів «міської прози» розглядає в монографії «Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті» І. Б. Зубавіна (2007). Творчості режисерів «міської прози» присвячені статті О. В. Сидор-Гібелінди (2004), В. Л. Скуратівського (2020), Т. В. Журавльової (2018) та ін. Г. П. Погребняк досліджувала авторський кінематограф і його взаємозв’язок з екзистенціальною філософією в монографії «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття» (2020). Міркування про українські фільми «міської прози» можна знайти в праці Л. Гусейка (2005) «Історія українського кінематографа: 1986–1995». Прояви екзистенціалізму в кіномистецтві аналізує

А. Р. Бурий (2015). Окремі аспекти кінематографу «міської прози» розкрито в книзі О. С. Мусієнко «Українське кіно: тексти і контексти» (2009) та книзі С. В. Тримбача «Кіно народжене Україною» (2016). Основний же науковий доробок з тематики кінематографу «морального занепокоєння», звісно, належить польським дослідникам. Його джерела й ключові художньо-філософські особливості докладно проаналізував історик кіно Тадеуш Любельський (2015), який також виокремив типові конфлікти цих стрічок та розкрив процес становлення кіногероя. Знакові особливості обраного періоду визначила в монографії відома дослідниця кіно «морального занепокоєння» Доброхна Даберт (2003). У статті «Як жити? Про кіно морального неспокою сьогодні» (2000) авторка також означила елементи кризи, яка панувала в польському суспільстві 1970-х рр., окреслила хронологічну та тематичну специфіку стрічок «морального занепокоєння» й загальні характеристики героя. Різні аспекти кіно «морального занепокоєння», такі як соціокультурний контекст цього кінематографу, світоглядно-режисерські пошуки режисерів, а також ціннісний компонент проблематики та головні теми розбирають у своїх працях польські дослідники Тадеуш Мічка (2007), Рафал Мельчарек (2008), Барбара Журек (2014), Марек Гальтоф (2019) та ін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Світовий кінематограф 1960-х рр. увійшов в історію як драматичний і філософськи орієнтований період духовних випробувань людства, адже на екрані дедалі частіше з'являється екзистенціальний герой зі складним та невпорядкованим внутрішнім світом. Він напружено шукає відповіді на питання, що хвилюють, сумнівається в офіційній моралі, міркує про власне щастя й сенс життя. Активне звернення до «філософії існування» стало тенденцією непростого духовного поступу сучасника, ознакою пильної уваги до його переживань і болів, зробило теми людської самотності й некоммунікабельності провідними для світового кіно. Загалом же звернення до екзистенціальних мотивів проявилось у численних кінематографіях і становило єдиний загальноєвропейський (Бурий, 2015), а по правді — світовий процес, що яскраво проявився в

період 1950–1960-х, а потім 1970-х рр. Згадаємо британське кіно «молодих розгніваних», французьку й чехословацьку «нову хвилю», радянський кінематограф «відлиги», «молоде німецьке кіно» тощо. Варто зазначити, що європейськими кінематографістами було точно означено поступовий злам очікувань і кризу, що настала після 1950–1960-х рр. Розчарування соціально-політичними реаліями мало особливо трагічний відтінок у східноєвропейському регіоні, зокрема після поразки «празької весни» 1968 р. Ці події, зрештою, вплинули на становище всієї Європи, на чому акцентує кінознавиця М. Т. Братерська-Дронь: «Інтелігенція вже відчує злам епох, і моральнісне занепокоєння, передчуття світоглядної кризи витатимуть у повітрі, просотуючи творчість багатьох митців. Образ сучасника, який почав наприкінці шістдесятих наповнюватися трагічною реальністю свого часу» (Братерська-Дронь, 2019, с. 113).

Внутрішній неспокій і загальна соціальна тривога привернула до себе й польських кінематографістів. У близькому до українського польському культурному просторі в 70-х рр. вже після світового тріумфу Польської школи кіно (50-ті роки) виникають фільми «морального занепокоєння». Попри конкретний соціально-політичний вимір (кіно сформувалось у період правління Едварда Герека), кінематограф Польщі виявляє певну спорідненість проблем і тем, що будуть характерні для нашого кіно. В українському перекладі поряд зі словосполученням «кіно морального занепокоєння» часто використовуються синонімічні «кіно морального неспокою», або «моральної тривоги». Знаковою подією в історії його розвитку став виступ Анджея Вайди й Кшиштофа Зануссі на Форумі Кінематографістів у Гданську у 1975 р., на якому режисери висловили звинувачення влади в придушенні свободи творчості. Назва ж течії була сформульована на Міжнародному семінарі критики в Гданську у вересні 1979 р. Оригінальне формулювання, запропоноване режисером Янушем Кіювським, було не однотайно прийняте як авторами кіно, так і кінознавцями, однак закріпилося в такому вигляді дотепер. Проблематичність в оцінці визначення свідчить про непрості пошуки мистецького вираження загального «занепокоєння», пов'язаного

з моральними сумнівами (зокрема сумнівами в «соціалістичній» моралі), які повсякчас турбували суспільство, і до того ж, як слушно стверджував сам Кійовський, становили безсумнівну основу конфлікту й боротьби інтересів у кіно (Lubelski, 2015, s. 423). Не секрет, що подібні тодішні формулювання відображають універсальність людського «екзистенційного неспокою», адже мається на увазі вираження загальної критичної реакції людини на середовище навколо неї з позиції її власної екзистенції, яка постає в єдності з моральнісною позицією людини, її внутрішніми переживаннями та складнощами життєвого вибору. Польські фільми були об'єднані прагненням показати драму (а подекуди й трагедію) поляків, які жили в обставинах втрати не лише звичних соціальних орієнтирів, а і загальних духовних ідеалів суспільства (Даберт, 2000, с. 40–43). Ідеться насамперед про фільми Кшиштофа Кесльовського («Спокій» (1976), «Кіноаматор» (1979), «Випадок» (1981)); Кшиштофа Зануссі («Захисні кольори» (1976), «Константа» (1980), «Контракт» (1980)); Януша Кійовського («Індекс» (1977) «Кунг-фу» (1979)); Агнешки Голланд («Провінційні актори» (1978), «Самотня жінка» (1981)); Фелікса Фалька («Розпорядник балу» (1977), «Шанс» (1976)), Януша Заорського («Кімната з видом на море» (1977), «Затримана відпустка» (1978), «Дитячі питання» (1981)), Барбари Сасс («Без любові» (1980)). До переліку також часто додають фільми «Клінч» Пйотра Андреева (1979 р.), «Ребус» (1977) і «Нічний метелик» (1980) Томаша Зигадла та деякі інші. Окремої уваги, звісно ж, заслуговує постать натхненника молодих режисерів «морального занепокоєння» й лідера кінооб'єднання «Х», видатного Анджея Вайди з фільмами «Без анестезії» (1978), «Диригент» (1980), і його принципово важливим політичним кіно того періоду «Людина з мармуру» (1976) та «Людина із заліза» (1981).

Між протестами 1976 р. та введенням воєнного стану в 1981 р. польське кіно «морального занепокоєння» стало вираженням ідейної та суспільно-політичної кризи в державі, вивільнивши ту частину повсякденності, яка була прихована офіційною пропагандою й диктатором ідеологічного обов'язку (Mielczarek, 2008,

s. 229). Кінематографісти зосередились на показі різноманітних невідповідностей системи за допомогою екранного реалізму, а порушені ними проблеми людського конформізму та байдужості, відображення безпорадності й безнадії стосувались усього польського суспільства. Їхнє етичне завдання полягало в описі життя країни без утопічних комуністичних ілюзій, а з відвертими питаннями про долю роз'єднаної людської спільноти в непростих умовах брехливого політичного режиму. Атмосфера сум'яття й невдоволення втілювалась у похмурих, близьких до «публіцистичності» фільмах, що подекуди нагадували інтимний репортаж. Потреба передати неспокій людини перетворилась у хворобливе внутрішнє переживання у зв'язку із сукупністю таких неприємних ознак часу, як незадоволеність власним життям, брехня та лицемірство владних і соціальних інститутів, розгубленість перед майбутнім, умовність моральних цінностей та моральна деградація, погіршення духовного стану людей, які вагаються між забезпеченням власного комфорту й докорами совісті.

Польський історик кіно Тадеуш Любельський важливими ознаками напряду вважає сучасну тематику, пов'язану з осмисленням виродження комуністичного ладу, розвиток дії переважно в провінції, реалізм оповіді та ситуацію «ініціації» героя (Lubelski, 2015, s. 425–426). Польська кінознавиця Доброхна Даберт вказує на «опозиційну» тематику фільмів, яка розкриває актуальні суспільні проблеми, і відводить центральне місце «моральній тривозі, реалізованій у різних естетиках» (Dabert, 2003, p. 23). Домінік Леппла підтримує думку, що стрічки «морального занепокоєння» передбачали сучасні теми, реалізм і соціальну ініціативу героя. Сюжетна дія, на думку автора, відбувається у цих стрічках «в інституціях на вторинній відстані від політики» (Lerpla, 2019, p. 167). Марек Гальтоф уточнює, що ці сучасні реалістичні фільми зосереджені на конфлікті між державою та особою, а також за допомогою завуальованих алюзій на політичне й соціальне сьогодення досліджують величезний розрив між офіційними постулатами та їх реалізацією, оголоючи тим самим соціальні та політичні наслідки комуністичної системи (Haltorf, 2019, p. 222).

Зважаючи на ці тези, можна розглянути феномен «морального занепокоєння» в широкому контексті, вийшовши за межі конкретних історичних реалій, однак зберігши ключові особливості кінематографічного напрямку: реалістичний показ повсякденності людей у їх драматичних стосунках з дійсністю; фіксація суспільних патологій через приватний світ людини; наявність ситуації моральної ініціації героя, перевірки його власних моральних принципів; явний чи прихований бунт героя проти хибних цінностей; актуалізація проблеми совісті, яка передбачає бажання жити чесно й гідно або ж слідувати шляху власної моральної деградації; актуалізація проблеми тривоги, зумовленої індивідуальним вибором людини, проблем відповідальності й ціннісних ідеалів, ставлення до несправедливості тощо.

Варто відзначити, що герої фільмів «морального занепокоєння» цілком закономірно не вписувалися в офіційні ідеологічні межі свого часу. Подібна ситуація мала місце і в українському кіно радянського періоду, де в часи доби «застою» виникла екранна «міська проза». В український кінематограф це визначення потрапило з літературної критики 60-х–80-х рр., позначивши таким чином напрям фільмів на протигау міфопоетичному кіно. Об'єктом дослідження стрічок «міської прози» була людина з усім багатоманіттям її внутрішніх суперечностей. Фільми, що належать до «міської прози», зосереджуються на зображенні повсякденного життя в містах і часто фокусуються саме на внутрішньому світі героїв, їхніх переживаннях та взаємодії з оточенням. Цей підхід до кіно виник у відповідь на потребу відобразити сучасне життя міських жителів, їхні проблеми та індивідуальні шляхи. Зазвичай такі фільми показують, як персонажі намагаються знайти своє місце в місті, борються з проблемами самоідентифікації, адаптації та комунікації, перебувають у ситуаціях особистісної або емоційної кризи, переживають внутрішню трансформацію. У таких фільмах часто наявні елементи психологічної драми й розглядаються актуальні соціальні чи культурні теми, що стосуються міського середовища.

На українському екрані зображується герой, схильний до рефлексій, розгублений чи втрачений

в ієрархії цінностей. Вписуючи проблематику фільмів українського кіно в тематичний контекст європейського кінематографу, екранна «міська проза» сприяла подальшому розвитку екзистенціальної моделі поневірянь сучасника в місті. Місце, призначене для людського комфорту, парадоксальним чином виявляє небезпеку для духовних та моральних цінностей. Цю особливість зауважує кінознавиця О. С. Мусієнко, міркуючи про урбаністичні мотиви, що набувають «екзистенціальних вимірів, нагадуючи про трагічну розгубленість особистості у нетрях мегаполісу» (Мусієнко, 2008, с. 174).

Унаслідок підризу світосприйняття в межах соціалістичного способу життя й загального оновлення екранних смислів, здійсненого свого часу шістдесятниками, відбувається подальша трансформація радянського наративу до міської екзистенціальної драми, де людина сприймалася вже не як безмовна частина колективу, а як самодостатня особистість, здатна до самозаглиблення й пошуку свободи. Фільми, у центрі яких зображувались внутрішні проблеми та різноманітні невітніші перипетії особистості, ознаменували зміну соціальних і моральних пріоритетів. До таких репрезентативних нарисів належить, наприклад, стрічка Олександра Муратова «Чи вмієте ви жити?» (1970), яку Сергій Параджанов назвав «зразком поетичного кіно в урбаністичному вимірі» (Національний Центр Олександра Довженка, 2021, с. 102). Головна героїня — випускниця Харківської консерваторії, піаністка Наталя планувала одруження з інженером Дмитром, проте вибрала свого колегу — піаніста Олександра, з яким переїхала до Москви. Згодом вона усвідомила свою помилку, адже її новий чоловік виявився легковажною посередністю, представником безцільного богемного життя. Слід погодитися з тим, що фільм певною мірою вписується в канву кіно «моральної тривоги», адже головна героїня по-своєму протестує проти морально фальшивого життя, представником якого є її новий чоловік. Зрештою, його неприйняття змушує її повернутись додому. Цю мелодраму цілком справедливо можна розглядати в руслі західноєвропейського кіно, як твір з «новохвилевою» атмосферою та доволі виразною екзистенціальною темою людської самотності й розгубленості перед вибором майбутнього.

Дещо схожі мотиви мала українська кінострічка «Міський романс» (1970) Петра Тодоровського, яка розповідала історію кохання лікаря-рентгенолога Жені до студентки педагогічного училища Маші та перших труднощів спільного життя.

Одного з найбільш відомих кіногероїв «міської прози» зобразив на екрані Роман Балаян, чия стрічка «Польоти уві сні та наяву» (1983) посідає важливе місце в українській кіноурбаністиці. Немає сенсу вкотре переказувати історію співробітника архітектурного бюро Сергія Макарова та його три дні переосмислення власного життя напередодні сорокаріччя. Однак варто зазначити тенденцію до зображення на екрані характерного типу неприкаяного героя, який був підхоплений, зокрема, Балаяном. Герой на екрані захоплений своїми внутрішніми переживаннями, у пошуках давно утрачених почуттів, він продовжує марнувати власне життя, бігти «замкненим колом свого життя, врешті-решт не знаючи, куди і навіщо» (Братерська-Дронь, 2019, с. 114).

Балаянівський Макаров хоче зникнути, захватись від нестерпного життя. Над ним панують безвихідь, марність почуттів і нездатність адекватно комунікувати з іншими. У зв'язку з нездатністю до рішучого вибору герой наївно прагне замінити реальність власними фантазіями про те, що можна уникнути відповідальності, можна продовжувати жити так само абсурдно. Безвідповідальний і розгублений егоїст, який зберігає сліди минулої симпатичної натури, демонструє нині відверту зневагу до прийнятої соціальної та особистої стриманості. Саме такий прояв його особистого стає загальносоціальним явищем. «Криза середнього віку» є лише верхівкою універсального екзистенційного конфлікту, проблеми людського буття, втіленої в узагальненому образі «зайвої» людини, яка шукає власне місце й сенс свого прогавленого життя. Зрештою, це характерний прояв тогочасної «міської прози» — вибір форми екзистенційної драми про соціальну фрустрацію, де людське згасання розгортається на тлі занепаду цілої епохи, на тлі загальної кризи суспільства з подальшим «розкріпаченням індивідууму», з яким пов'язана тотальна розгубленість героя (Тримбач, 2016, с. 196).

Ведучи мову про режисерів «міської прози», яких цікавила проблема людини, як самотньої й абсурдної істоти, варто зазначити про Кіру Муратову. Свої ранні фільми «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971, вийшов у 1987) режисерка наповнила окремешністю персонажів, зображенням парадоксальної ситуаційності з віддзеркаленням розпаду колективного життя й прискіпливою увагою до буття індивідуального. Проблема самотності пронизує перші фільми Муратової, демонструючи меланхолійні роздуми й своєрідну загубленість героїв у їхньому відокремленому бутті, що проривається з тенет суспільних і родинних обов'язків. Внутрішні проблеми пересічних героїв оповиті безсенсовістю, що збільшується протягом усієї творчості режисерки, душевним дискомфортом, застиглістю незмінно сірого буденного існування. Втома й особиста невлаштованість героїні «Коротких зустрічей» — співробітниця райради Валентини Іванівни, що потрапляє в обставини любовного трикутника, доповнюється більш акцентованою самотністю й тривогою героїні «Довгих проводів» Євгенії Василівни, яку непокоїть бажання самотійності сина Саші. Занепокоєння, викликане щораз більшою емансипацією сина, ставить героїню в екзистенціальну ситуацію духовного зламу (Погребняк, 2020, с. 147). Зважаючи на глибоко інтимне тлумачення жіночого характеру у фільмі, Любомир Госейко провів паралелі Муратової з такими режисерами, як Аньєс Варда, Віра Хітілова та Марта Месарош (Госейко, 2005, с. 248). У перших її фільмах абсурд і гротескна форма ще не такі яскраві, це радше інтимні драми з ліричною критикою соціалістичної системи, проте вже в цих стрічках наявні схематичні нариси ідей екзистенціалізму, лунає тема емоційної порожнечі (Журавльова, 2018, с. 93), зображується тенденція до поглиблення самотності людини.

У контексті відтворення на екрані екзистенціальних мотивів «міської прози» важливим фільмом Муратової видається «Астенічний синдром» (1989), у якому втомлені персонажі ізольовані від байдужого суспільства, де ніхто не прагне подолати власне патологічне погіршення душевного стану. Темний, порожній вагон, у якому їде герой у фіналі «Астенічного синдрому», завершує атмосферу душевного болю: він

самотньо прямує в темряву невідомості після повторюваного циклу блукань у трагічній екзистенціальній невизначеності, з якої немає виходу для беззахисного, але так само байдужого й виснаженого героя, що безпорадно лежить на підлозі, а насправді стоїть на порозі власної духовної загибелі.

Культуролог і кінознавець В. Л. Скуратівський, характеризуючи кіно Муратової, констатує: людина перетворилася на стафаж (Скуратівський, 2020, с. 88). Неможливість чути одне одного, всеохопна хаотичність і відсутність цілісності, пов'язана з внутрішніми станами героїв і світом навколо них, з одного боку, існує на тлі строгої радянської впорядкованості, де буття має бути регламентованим і контрольованим, з іншого — розкриває хаос перехідного періоду й часу невідворотного занепаду системи, «екзистенціальні безодні» побуту (Мусієнко, 2009, с. 217). Вищезгаданими картинами дійсно сформовано дискурс екзистенціального сум'яття, соціального занепокоєння й моральної тривоги. Герої по-різному переживають свої екзистенційні драми, однак всі позбавлені опори в спільних ціннісних орієнтаціях, переймаючись гнітючою непотрібністю й невписаністю в життя, перебуваючи в тотальному неспівпадінні із суспільством чи системою загалом.

Як порівняти з українською «міською прозою», кіно «морального занепокоєння» висловлювало екзистенційний суспільний неспокій у зв'язку із цілком конкретною постановкою проблеми етичного виміру в соціально-політичному контексті. Недарма Тадеуш Мічка зауважив, що кіно «морального занепокоєння» представило портрет суспільства, заснованого на «цінностях реального конформізму» (Miczka, 2007, s. 199). Поширений на екрані образ «конформіста» відображав типову ситуацію, коли в обмін на покірне дотримання правил людина отримує суспільні чи матеріальні вигоди. Власне, у період 1970-х рр. у кінематографі «морального занепокоєння» явище конформізму набуває яскравих викривальних ознак. На прикладі одного з ключових фільмів цієї течії «Захисні кольори» (1976) Кшиштофа Зануссі добре помітно прірву в ціннісному сприйнятті через зіткнення аспіранта Крушевського й цинічного доцента Шелестовського. Молодий ідеаліст Крушевський не може

осягнути конформізм доцента-кар'єриста, насправді зневіреного в можливості змін на краще. Його розуміння життя й системи загалом сприяло утвердженню принципу «захисних кольорів», які здатні допомогти підлаштуватись під будь-яку ситуацію і заглушити совість (між іншим, подібний «моральний диспут» був відображений в інших фільмах, таких як «Шанс» (1976) Фелікса Фалька, «Кімната з видом на море» (1978) Януша Заорського, «Диригент» (1980) Анджея Вайди). Шелестовського можна розглядати як розчаровану людину, внутрішній моральний компас якої трагічно викривився, спотворивши його особистість. Як відомо, спільнота конформістів єдина в бажанні не виділятися з-поміж інших, і дослідник Радослав Домке слушно звернув увагу на поширеність такої інтелігенції, яка доволі поступливо ставиться до соціально-політичної дійсності навколо (Domke, 2020, p. 176). Критичним колективним портретом польської інтелігенції був і фільм «Контракт» (1980) Кшиштофа Зануссі. Саме за достаток і відносний «добробут» герої сплатили втрату моральних цінностей, обравши для себе модель брехні, пристосуванства й лицемірства.

Усвідомлення правди про справжню суть системи спіткало й героя ключової картини «морального занепокоєння» — «Кіноаматор» (1979) Кшиштофа Кесьльовського. Філіп Мош проходить власну морально-ціннісну ініціацію, яка розгортається унаслідок маленької, але принципово важливої події в житті Моша — купівлі камери для зйомок новонародженої дочки. Згодом герой на замовлення партійного комітету фільмує життя свого заводу, потрапляє на фестиваль, починає життя «кіноаматора», і все для того, аби зрештою досягнути, наскільки великими є приховані й зацензуровані від людського ока сегменти контрольованої ідеологією і чиновницьким апаратом реальності, сповненої брехні й маніпуляцій. Щире бажання молодого режисера донести правду розсипається в нього на очах, а творчі зусилля нерідко призводять до негативних змін життя тих, хто потрапляє в об'єкти камери — етичної відповідальності екзистенціальному герою не уникнути.

Гострою постала проблема відсутності моральних запобіжників у влаштуванні власного життя, і деморалізацію героя яскраво відобразала історія пристосування до лицемірного й брехливого середовища, коли в боротьбі за високе становище поведінка стає все більш аморальною. Це можна спостерігати на прикладі фільму Фелікса Фалька «Розпорядник балу» (1977) про провінційного організатора свят Лютека, який за омріяне право вести бал пішов на шантаж конкурентів, доноси й зраду друга, та в кінострічці «Без любові» (1980) Барбари Сасс, де журналістка Ева так само не цуралась неетичних вчинків задля кар'єрних успіхів. Зрештою, героям іноді було надзвичайно складно скласти свій «іспит сумління» та здійснити рух до усвідомлення почуття відповідальності не лише за самого себе, а й за інших. Цим вони відображали моральну ініціацію не тільки особистості, а й цілого покоління (Mielczarek, 2008, p. 238). Герой, якого охоплювала «моральна тривога», був небайдужим до суспільних хвилювань. Його переживання мали екзистенційний характер, який мав наштовхнути глядачів на усвідомлення небезпеки, коли для людини моральні цінності втрачають значення.

Для більш конкретного порівняння екзистенціального наповнення фільмів української «міської прози» з кінематографом «морального занепокоєння» варто звернутись до творчості одного з найцікавіших і, мабуть, дещо недооцінених режисерів напрямку — В'ячеслава Криштофовича. Екзистенціальна проблематика характерна вже для його ранніх робіт, де режисер звернувся до актуальних тем, властивих кінематографу «застою», і, зокрема, до проблем інтелігенції. У своїх фільмах він аналізує повсякденне існування та психологічний стан чутливої людини, схильної до постійних рефлексій. Почати розбір фільмографії режисера варто з фільму «Перед іспитом» (1977) — історії про те, як 18-річна Таня готується вступати до інституту. Дівчина досі не визначилась з вибором, але на переконання матері має піти в педагогічний. Не знайшовши порозуміння з мамою та своєю подругою, занурена в себе Таня йде блукати на вулицю. Там отримує від випадкової жінки квиток в театр, де знайомиться з чоловіком Іваном, який не дочекався своєї знайомої. У той час як

Іван видається людиною дещо розчарованою та примиреною з власним життям, Таня поки що зберігає по-наївному чесні прояви прямої й безкомпромісності. Юна героїня сповнена питань та невизначеності, які резонують зі світоглядом Івана. Чоловік і дівчина проводять разом день. Між ними виникає екзистенційний діалог, що змушує обох поміркувати над своїми життєвими шляхами, а Таню підштовхує до вибору майбутнього. Уже тут Криштофович намічає присутню в майбутніх фільмах лінію непростого духовного пошуку людини, яка стоїть перед іспитом життя. Пізніше морально-етичний акцент відчутно з'являється в його стрічці «Своє щастя» (1979), а також фільмі «Дрібниці життя» (1980).

Розкривати проблему дискомунікації, подану в ракурсі ще більш гнітючої самотності, Криштофович продовжив у фільмі із символічною назвою «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) — історії знайомства й стосунків незайманої працівниці швейного ательє Клавдії з розлученим безробітним інвалідом Валентином. Питуший і трохи нахабний герой проявляє себе як людина знедолена, самотня й покинута, але загалом інтелігентна й доволі ввічлива. Колеги та керівництво не схвалюють спілкування дорослої самодостатньої жінки з таким пройдисвітлом, і вона остаточно прощається з ним. Пошкодувавши про свою різкість, героїня буде шукати чоловіка, але марно. Її симпатія до нещасного губиться під тиском зовнішньої думки й власних невиправданих очікувань.

Найбільшим же потраплянням в екзистенціальний вимір «міської прози» видаються фільми Криштофовича «Автопортрет невідомого» (1988) та «Приятель небіжчика» (1997). Саме ці стрічки найяскравіше звертаються до проблем екзистенціалізму та образу «зайвої» людини з її неприкаяністю й непотрібністю. «Автопортрет невідомого» (1988) — драматична історія невдалого поета Ігоря Белова. Свого часу він мав бажання досягти визнання, однак все склалося інакше. Нині він мешкає в автомобілі, окремо від сім'ї, на відлюдді з іншими холостяками, так би мовити, веде життя «на колесах» — своєрідний рух без мети, вільний і мінливий, проте безнадійний. Те, що мало би порятувати з повсякденної побутової рутини, лише підсилює відчуття

самотності, оголює порожнечу буття, загання героя на «узбіччя» соціального функціонування.

Одного разу Белов потрапляє в старий кіно-театр на дивний показ. На екрані демонструється фільм, що розповідає точнісіньку історію його власного життя. Герой вражений схожістю на нього екранного поета Белова, який живе в автомобілі, безнадійно намагається пробитись у редакцію, має ті ж теплі почуття до доньки й так само тікає від власних обов'язків та відповідальності. Пережитий шок змушує справжнього Белова знову подумати про своє невдале життя, у якому він, як митець, не зумів реалізуватись. Криштофович звертається до образу інтелектуала, який переживає духовну та екзистенційну кризу. Герой — лише один з багатьох людських «уламків» — зневірених і зламаних, які ніяк не вписуються у світ і лишаються «невідомими». Зображуючи історію людини, якій не вдалось реалізувати себе ні у творчості, ні у сім'ї, Криштофович досліджує явище не лише соціальної, а й духовної безпритульності, яка набуває метафоричного забарвлення й зчитується вже не стільки в буквальному сенсі, скільки у сфері душевних поневірянь та екзистенційної покинутості. Показова й сама назва та постать героя «невідомий» — певне тривожне непорозуміння із самим собою, сприйняття себе як чужого. На прикладі Белова помітно, як герой «міської прози» дедалі більше перетворюється на маргінала (принагідно згадаємо фільм О. Фіалка «Бич Божий» (1988), де головний герой — вокзальний волоцюга, який обкрадає пасажирів, а також героїв фільму «Смирений цвинтар» (1989) Олександра Ітигілова). Дійсно нерідко трапляються на екрані люди, які стали маргіналами в соціумі, щоправда, у польському кіно «морального занепокоєння» їх маргіналізація в суспільстві, сповненому державної «пропаганди успіху», була зумовлена більш виразними етичними установками та часто мала зв'язок з лінією героїв-ескапістів, які цілковито присвячують себе роботі та інтелектуальному пошуку в спробах не запламувати власну совість. Зауважимо й супутній до цього мотив ізоляції героя (наприклад, в образі такого собі вченого-відлюдника в К. Зануссі у «Структурі кристалу» втілюється насамперед споглядальницька позиція, а не рішучість опору).

Повертаючись до Криштофовича, слід додати, що він продовжує раніше позначену «міську» тематичну лінію, у якій саме координати міста стають координатами морально-екзистенціальних поневірянь людини. Герої «міської прози» по-своєму егоцентричні: нерідко спостерігаємо ознаки абсолютизації свого Я, а подекуди нехтування почуттями інших людей, що цілком закономірно зумовлює ізоляцію індивіда, розпад його зв'язків зі світом, гнітюче відчуження. Скрізь у їхньому житті присутня пустка людського існування й болісні внутрішні переживання.

Подібне враження справляє і фільм Криштофовича «Приятель небіжчика» (1997). Безробітний перекладач Анатолій не може впоратись з новою для нього дійсністю 90-х. Допоки навколо всі якось влаштовуються, часто не нехтуючи будь-якими засобами, герою ніяк не вдається адаптуватися до нових економічних та передусім соціальних умов. Його особистий світ остаточно руйнується після розставання з дружиною, яка обирає іншого чоловіка. Анатолій, випадково дізнавшись від старого товариша про можливість легко вирішити проблему ліквідації людини, наважується звернутись до кілера. Герой вкладає у конверт власне фото, однак інстинкт самозбереження перемагає, і Анатолію доводиться найняти для свого вбивці вже іншого кілера: «Так від фільму до фільму екзистенціальна самотність персонажів В. Криштофовича продовжувала поглиблюватись, обернувшись своєрідним духовним декадансом — самозаглибленням, остаточним усвідомленням героєм своєї “непотрібності”, аж до того, що в “Приятелі небіжчика” інтелектуал-перекладач перетворюється на злочинний елемент» (Зубавіна, 2008, с. 59). Після успішної ліквідації герой поступово залучається до життя своєї жертви — фактично бере на себе турботу про його дружину та маленького сина з кволою надією на поновлення життя.

Фільм не просто відтворює дух часу 90-х рр., де хаос нових порядків і справжня торгівля смертю входять у звичний побут, а постає більш універсальною історією екзистенціального героя. Режисер звернувся до відчуття тривоги, показавши, що з набуттям зовнішнього комфорту

неодмінно приходять проблеми «духовного метастазу» (Сидор-Гібелінда, 2004, с. 230). У відгуках закордонної преси згадували відтворення на екрані часів стурбованості й безладдя, пануючого холоду почуттів. Критик Олів'є Сегуре у своєму відгуку навіть називає зображене місто «неврастенічним» (Бурмейстер, 1997, с. 59), а українська дослідниця І. Зубавіна зазначає, що місто в стрічці постало «квазіорганізмом» і набуло статусу учасника подій (Зубавіна, 2007, с. 159).

На тлі фільмів, які цілком конкретно відтворювали хворобливу соціальну атмосферу 90-х рр., особливо виокремлюються «Перший поверх» (1990) І. Мінаєва і «Шамара» (1994) Н. Андрейченко. Зокрема, «Перший поверх» вдало продемонстрував звуження міського простору до меж тісного занедбаного помешкання. Історія трагічного кохання студента Сергія та перукарки Наді стала віддзеркаленням соціальної турбулентності того часу, адже за вікном їхнього першого поверху, за фасадом символічної ходи з плакатами з гаслами про перебудову повільно занепадає вся радянська держава.

Саме відображеною фіксацією деструктивного начала, що зумовлює негативні зміни духовного життя, українська «міська проза» викликає стійкі аналогії з польським кінематографом «морального занепокоєння». Окрім екзистенціального спрямування, у межах «міської прози» теж часто постають герої, у яких деформоване сприйняття моральних цінностей, а, як відомо, екзистенція нерозривна від моральної позиції людини, її внутрішніх переживань, особливо в умовах втрати соціальних орієнтирів і духовних ідеалів суспільства. В українській міській прозі приватний особистісний світ, як і в кінематографі «морального занепокоєння», є відбиттям загальної моделі «несправної» комунікації між людьми. Герої мають справу з особистісними проблемами, які насправді можна розглядати в морально-етичному вимірі. Неможливість сприймати світ у його реальному вигляді породжує перманентну тривогу, вічну природу «екзистенційного занепокоєння», що можна проілюструвати словами героя «Чеховських мотивів» Муратової: «Час завжди однаковий — час завжди грубий».

Особливу увагу в цьому контексті привертає постать інтелігента, відтворення образу якого в польському кіно, як і в українському, було викликане актуальною проблемою етосу, що відсилав до загостреного почуття відповідальності. Слід вкотре звернути увагу на зображення інтелігенції, що покійно ставиться до соціально-політичної дійсності. Це люди, які задля свого спокою обирають конформізм. Компроміс з власною совістю породжував етику примирення із загальним лицемірством, а поодинокі незгоди ховав у невеличкому приватному просторі, розділеному з найближчими людьми. Багатьох зображених на тогочасному екрані інтелектуалів можна звинуватити у відсутності боротьби й нерішучості, коли інтелігенція розчинялась у безсиллі та розгубленості (Miczka, 2007, р. 199). Відсутність «етичної постави» інтелігента (Національний Центр Олександра Довженка, 2021, с. 180) можна було спостерігати як у польському «моральному занепокоєнні» (особливу увагу на це звертав К. Зануссі), так і в українській «міській прозі» (паралелі знаходимо у того ж В. Криштофовича).

Наприклад, у стрічці-передвіснику «морального занепокоєння» «Структура кристалу» (1969) Зануссі зображає світоглядну різницю між науковцями Яном і Марек. Ян замість традиційної діяльності науковця обрав сімейне життя посеред природи, де він займається дослідженнями у своє задоволення. Водночас прагматичний та амбітний Марек не розуміє цього й намагається витягнути Яна назад у професійне наукове життя, однак той не зважає на чужі судження та мрії про успіх, який часто досягається безчесним шляхом. Ці мотиви дещо перегукуються зі стрічкою Криштофовича «Своє щастя». І справді, персональне щастя Ян і Рєзніков уявляють в контексті чесного життя, правдивого передусім для самих себе. Ще більш відчутно це у «Константі» (1980) Зануссі, де принциповий Вітек уникає будь-яких нечесних угод, намагаючись жити згідно з моральними законами. Його прагнення справедливості стає на заваді реалізації власних планів і ставить героя в немилість нечесного начальства та цинічних колег.

Для додаткових паралелей не зайвим буде пригадати й український фільм «Осяяння»

(1971) В. Денисенка, у якому розповідалось про діяльність учених-мікробіологів і те, як вони намагаються знайти спосіб боротьби з онкологічними захворюваннями. Головний герой стрічки — вчений Юрій Морозенко у виконанні Богдана Ступки — досліджує проблему раку, присвячуючи себе науковим пошукам і високій меті, на відміну від колег, які більше переймаються власним комфортом. Своєрідна жертвенність заради ідеалу стає перешкодою не лише в стосунках зі знайомими, а й з власною дружиною, якій складно зрозуміти Юрія. Дещо схематичніше проблему важкого етичного вибору у сфері науки й медицини також порушує стрічка В. Івченка «Шлях до серця» (1970). Переживання професора Андрія Приходька щодо майбутньої операції з трансплантації серця поєднуються з болісними перепонами в його особистому й сімейному житті.

Загалом же здатність героїв до опору та обстоювання власних принципів доволі рідко набуває форм відкритого протистояння чи бунту. У польському кінематографі 70-х рр. більш рішуча стратегія опору все ж знаходила своє екранне втілення й мала суттєвіше політичне звучання на відміну від фільмів «міської прози», як це було у фільмах Януша Кішовського «Індекс» (1977) та «Кунг-фу» (1979). Зокрема, Юзеф Монета з «Індексу», якого відрахували з університету на хвилі подій березня 1968 р., був прикладом безкомпромісного ставлення до людей навколо себе. Не схилиючись перед хитрими конформістськими установками, що панували серед його оточення, Юзеф намагався не зраджувати власним принципам і, як наслідок, не знаходив собі місця в суспільстві (ретранслятором схожих настроїв і критичної позиції був герой фільму Януша Заорського «Дитячі питання» — молодий архітектор Місь, якому у власній боротьбі за ідеали так само довелося стикнутися з гіркими розчаруваннями). В іншому фільмі Кішовського «Кунг-фу» був зображений прояв групової солідарності. Компанія старих товаришів намагалася захистити Вітека, якого звільнили з роботи за викриття шахрайства на підприємстві.

Непримиренним до дійсності був і герой фільму «Провінційні актори» (1978) Агнешки Голланд — актор Кшиштоф, який не міг змиритися

з профанацією в ході постановки п'єси у своєму театрі. Власне бачення вистави та бажання створити серйозне висловлювання для глядачів призводять Кшиштофа до вигорання й зриву і, як наслідок, — загострення кризи в стосунках з дружиною та відносинах з керівництвом театру.

Варто відзначити й присутній у тогочасних фільмах мотив непевності в майбутньому, що полягає в роздумах та екзистенційних пошуках відповідей на питання, як жити і що обирати. Зокрема, у стрічці «Ілюмінація» (1973) Зануссі звернувся до цієї проблеми через образ молодого вченого Франтішека, який переймається філософськими питаннями, але не знаходить задовільних відповідей. Вибір власного шляху межує з душевною кризою. Герой хоче реалізуватись, набути необхідної мудрості, однак цей процес не допускає моральних компромісів. Польський історик Радослав Домке стосовно цього явища використовує влучне словосполучення «екзистенціальна тривога» (*egzystencjalny niepokój*) (Domke, 2020, p. 167). Через цю тривогу режисер передає значення відповідальності героя за самого себе й власне життя. Зауважимо звернення до цієї тематичної лінії в ранньому фільмі Криштофовича — «Перед іспитом».

Польський культуролог і кінознавець Тадеуш Мічка зводить теми кіно «морального занепокоєння» до двох загальних: «про атрофію почуття й аномалії сімейного життя» та «про виродження комуністичної системи і протиприродні явища в повсякденному житті» (Miczka, 2007, p. 197). У процесі розгляду українського кіно ці універсальні теми цілком доцільно об'єднати в одну — криза політичної системи, соціальні вади і їх вплив на особисте життя людини. Слід звернути увагу на показ руйнівних проявів у сімейному житті, які по-різному яскраво постають у фільмах «Провінційні актори» (1978) А. Голланд, «Кіноаматор» (1979) К. Кесльовського, «Сімейне життя» (1971), «Квартальний звіт» (1975) К. Зануссі та інших, водночас як в українському кінематографі з уже згаданих — «Польоти уві сні і наяву» (1982) Р. Балаяна, «Автопортрет невідомого» (1988), «Приятель небіжчика» (1997) В. Криштофовича. Процес розпаду сімей як локальних світів соціуму стає центральною темою в його фільмі «Дрібниці життя» (1980), а також

є головним процесом у стрічці «Без наркозу» А. Вайди (1978). Між іншим, показова картина «Без анестезії» (1978) про журналіста Міхаловського, який через необережність на телебаченні провокує невдоволення партійного начальства, вкотре демонструвала соціальну неприкаяність героя. Втрачаючи роботу, Міхаловський паралельно стикається з доволі принизливим для себе процесом розлучення зі своєю дружиною. Жінка вирішила обрати опонента чоловіка, що виявився більш лояльним до системи. Міхаловський в одну мить стає викресленим зі звичного йому суспільного ладу.

Симптоматичним видається збіг фільмів «Самотня жінка» (1981) Голланд та «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) Криштофовича, що перегукуються вже самими назвами. У центрі оповіді обох фільмів яскраво постає екзистенціал самотності, відтворення важкого почуття власної неможливості змінити неадекватні умови життя. У фільмі Голланд самотня листоноша Ірена — жінка середнього віку, якій щодня доводиться долати рутинні труднощі: відчувати тиск сусідів, нервово працювати й самотійно виховувати сина. Вона теж знайомиться з чоловіком — молодшим за неї пенсіонером з каліцтвом. Взаємні почуття двох самотніх вразливих людей надихають їх на втечу від остогидлого побуту на Захід, проте спроба завершується для обох страшною трагедією. У «Самотній жінці» Голланд набагато гостріше зображена гнітюча неможливість вирватись з тяжкої безперспективної повсякденності, а сама історія роману героїв сприймається як болісні міркування про самотність, розпач і моральне падіння людини у відчаї. Драматична й нерідко навіть трагедійна інтонація фільмів демонструє, що рух до нещасливого фіналу однаково вражає активних і пасивних героїв, проте активні програють свою боротьбу проти соціуму, а пасивні страждають через внутрішні конфлікти. У багатьох сюжетах (можливо, найбільшою мірою в Кесльовського) фатум постійно переслідує героїв, нагадує про крихкість їхнього самотнього існування посеред морально розгубленого суспільства, що водночас було характерним і для багатьох українських фільмів «міської прози».

Окремої згадки поза «міською прозою» заслуговує фільм «Цвітіння кульбаби» (1992) О. Ігнатуші, як втілення своєрідної лінії невдалого бунту на українському екрані. Молодий хлопець Юрась, відсидівши вісім років за хуліганство, виходить із в'язниці опинившись вже в незалежній Україні. Запальний юнак незграбно намагається вписатися в нову картину світу, але все одно його переслідують як цілком конкретний зовнішній нагляд, так і власні внутрішні перепони. Звільнення сповненого хоча б якихось надій на нове життя хлопця в кінематографі початку 1990-х рр. було доволі прямою метафорою звільнення із «в'язниці народів» СРСР. Ця історія дещо перегукується з фільмом «Спокій» (1976) К. Кесльовського, де протилежність Юрася — Антек Гралак після ув'язнення виходить на свободу, сподіваючись почати нову сторінку життя — простого й без зайвих неприємностей. Намагаючись зберегти дружні стосунки з колегами й свою вдячність роботодавцю, Антек втрапляє в робочий конфлікт, де йому потрібно обрати сторону. У цьому фільмі Кесльовським змальована гірка доля скромної людини, яка не може отримати навіть найменшого — елементарного спокою в житті. Норовливому ж герою «Цвітіння кульбаби», на відміну від Антека, доводиться активніше протистояти залишкам старої системи. Та і сам Юрась сповнений неспокійної вдачі, що притягує до нього халепи. Нездатність відшукати власне місце захована лише в ньому. Саме за те, що, зі слів самого Юрася, він «не уживається із самим собою» хлопець вочевидь і потрапив до в'язниці. І це теж певною мірою є сигналом його внутрішньої тривоги.

Більшість фільмів польського «морального занепокоєння» були протилежністю до ретрансляції офіційної пропаганди партійної влади, розкриваючи актуальні загальносоціальні теми тогочасної країни. Тобто, кінематограф розвивався як складова суспільного протесту — як проти системи, так і проти особистої моральної деградації кожного. Можна міркувати про започаткування своєрідної програми «морального очищення» суспільства шляхом кінематографічного опрацювання тих суперечностей, які накопичились у раніше негласних сферах життя. У польському кіно соціально-політичний

аспект зі зрозумілих причин проявився набагато гостріше, ніж в українському, де він був більш розмитим і розчиненим у морально-етичній площині. І хоча в польському кіно «морального занепокоєння» на екрані набагато частіше поставав герой, що намагається захистити власну гідність та прагне опиратися системі, все ж доцільно стверджувати, що, у той час як кінематограф «морального занепокоєння» фіксував життєву неспроможність польського комуністичного режиму, українська «міська проза» закарбовувала ознаки занепаду радянської системи. Міркуючи про метафоричний пік алюзії на кінець комунізму, доречно згадати слова Л. Госейка, які стосувались фільму Ю. Ілленка «Лебедине озеро. Зона» (1989), але передавали загальне сприйняття кінця епохи: «Апріорі поняття зони в Ілленка поширюється на всю націю, духовну порожнечу якої стереже велетенська поржавіла скульптура, що її регулярно перефарбовують» (Госейко, 2005, с. 367). У польському ж кінематографі таким апофеозом і своєрідним підсумком стрічок «морального занепокоєння» можна вважати «Допит» (1982) Р. Бугайського, що розповідає історію ув'язнення невинної жінки працівниками Управління безпеки.

Навіть не прямо виражений опір політичному режиму чи законам спотворених соціальних взаємин тримав митців, так би мовити, «у тонусі» та об'єднував в опозиції до цензури. Ця особливість роботи у час обмежень подібно відчувалась і в тогочасному польському кіно, і в українському. І. Б. Зубавіна в інтерв'ю з Р. Балаяном ставила йому питання про причини малої кількості робіт у перебудовчі роки, коли для режисерів були зняті цензурні обмеження, на що Балаян відповів: «Все тому, що ми не мали досвіду свободи. На усьому радянському просторі панувала ментальність невільника, котрий прагне скинути рабовласника, аби зайняти його місце, помститися. На тому культурному просторі ми були цікаві як носії свободи. Тому що її не вистачало — дефіцит» (Зубавіна, 2006, с. 262). Схожу рефлексію висловлював раніше К. Кесльовський: «І в цьому сенсі люди чекали на нові фільми, наприклад Зануссі або Вайди, тому що багато років кінематографісти відмовлялися прийняти наявний порядок речей і прагнули якимось чином висловити своє ставлення

до нього. Народ загалом теж не хотів миритися з реальним становищем. <...> Наші картини були дуже важливими для Польщі — саме завдяки тому, що існувала цензура» (Stok, 1993, с. 151). Потім, на думку режисера, стало можливо спілкуватись з аудиторією відкрито, але людей це цікавило вже значно менше. Час єднання з глядачами в неприйнятті системи пройшов. Кесльовський порівнював це з дилемою в'язня, який вийшов з в'язниці й відчув беззахисність перед життям, адже за ґратами він не стикався з повсякденними проблемами, які має щодня на свободі.

Попри немалі досягнення напрям «морального занепокоєння» не оминув критичних зауважень. Цьому кіно, зважаючи на форму його творів, дорікали за вже згадану «публіцистичність», а також критикували за «драматургічну схематичність» (Lubelski, 2015, р. 426). Критикиня Марія Корнатовська навіть висловила тезу про «новий соціалістичний реалізм», який спрямовувався не проти влади та системи, а лише проти місцевих керівних осіб (Kornatowska, 1990). Вона критикувала фільми за мізогінію, оскільки більшість стрічок підпорядковували жінок чоловічим персонажам, і зазначала, що більш сприйнятлива для влади моральна тематика буцімто підмінила політичну критику (Даберт, 2000, с. 42). Цей факт наводить і Марек Гальтоф, відзначаючи те, що через державну цензуру система не атакується безпосередньо, а фільми націлені на інституції, функціонерів, корупцію та «суспільні хвороби» (Haltof, 2019, с. 222). Повторюючи тези про індивідуалістичний етос персонажів, Марек Гальтоф писав про відсутність психологічної чи соціологічної глибини, нібито чіткий поділ на позитивних та негативних персонажів, а також показ на екрані саме типів, а не реальних героїв. Базуючись здебільшого на уже висловлених зауваженнях Корнатовської, він бачив світ у фільмах «морального занепокоєння» як світ переважно чоловічих персонажів, де жінки відіграють вторинну роль (хоча напевно чи такими є героїні Кристини Янди у фільмах Анджея Вайди «Людина з мармуру» та «Диригент» або ж героїні фільмів «Самотня жінка» Голланд чи «Без любові» Барбари Сасс) і часто не бажають зрозуміти психологічних мук головного героя (Haltof, 2007, с. 30). Корнатовська ж

не вбачала в цих картинах ознак новаторства, а через страх влади глядачам подавали спрощену картину світу, позбавлену гострих запитань.

Із сучасного погляду тези Корнатовської, як і зауваження Гальтофа, звісно, мають слушні аргументи, однак, на думку автора статті, є лише частково справедливими. Кіно «морального занепокоєння» навряд чи варто звинувачувати в тому, що фільми замикались в абстрактних інтелектуальних дилемах чи тим більше не ставили запитань глядачу. Актуалізувавши проблему моральної вразливості людини, зафіксувавши суспільні патології через конкретні приватні історії, продемонструвавши невідповідність проголошених і нібито підтримуваних суспільством ідей життя в умовах «реального соціалізму», ставши додатковим джерелом критичної думки, яку важко було отримати від ЗМІ, мистецтва загалом, це кіно відіграло нехай для когось і незначну, але, безсумнівно, потрібну роль у процесі поступового повалення комуністичної влади в країні. Тут видається доцільним звернутись до спостережень Барбари Журек (Żurek, 2014), яка відкидала звинувачення кінематографу «морального занепокоєння» в упереженості. Аналізуючи постать героя цього кіно з точки зору сучасності, слід звертати увагу на конкретний історичний час і відповідну суспільно-політичну культуру. Складно заперечити наявні на той момент потенційні наслідки сумнівів в авторитеті соціальних і владних інститутів, а також dokonаний факт численних заборон фільмів цензурою. Очевидно, що роботи митців цього напрямку не вписувались у поле партійної пропаганди, хоч їхня критика дійсно часто була завуальована й могла не проговорюватись з екрану буквально. Справедливим буде зазначити, що кіно «морального занепокоєння» все ж не було «моралізаторським» і часто демонструвало на прикладі своїх героїв межі пристойності, яких бракувало суспільству в умовах того часу. Окрім поступового нівелювання пропагандистської оптики партійної влади, це кіно говорило про загальнолюдські моральні проблеми, засвідчувало спотворення цінностей та зміни в пріоритетах суспільства. Ця теза є певною мірою правдивою і для кіно «міської прози», яке попри більшу цензурну обмеженість виводило

на екран екзистенційного героя, що випадав з меж ідеологічно контрольованого суспільства. Зважаючи на це, навряд чи слід недооцінювати важливість здійсненої спроби звернення суспільної уваги до гострих соціальних і міжособистісних протиріч, вихоплених з фактично заборонених для показу сфер життя.

З огляду на контекст існування цього кінематографу, видається доволі аргументованою думка про те, що фільми «морального занепокоєння» задокументували похмуру епоху 1970-х рр. і за своєю суттю все ж зуміли певною мірою «розхитати» внутрішній «спокій» поляків та інших небайдужих до питань історії та етики глядачів. Консервативна ідеологія і патріархально-класовий характер, у яких нині звинувачують цей кінематограф, цілком можуть накладатись і на фільми «міської прози», що є питанням окремої дискусії. Широке коло порушених проблем робить ці напрями напрочуд цікавими об'єктами відповідного кінознавчого, культурологічного й суспільно-політичного дослідження сучасності.

Звернення до кіно «морального занепокоєння» та його особливостей актуальне у зв'язку з міркуванням з приводу морально-ціннісних тенденцій часу, проблем відповідальності, совісті й провини, некомунікабельності, самотності, тривожності, невизначеності тощо. Саме такі ознаки драматичної екзистенційної ситуації потрапляють у фокус уваги сучасних кінематографістів, для яких мистецькі роздуми про неспокій і вразливість людини стають необхідністю. У новітньому українському кіно деякі із цих рефлексій продовжують мати яскраво виражений «міський» характер і тут можна перелічити ряд фільмів, серед яких є: «Стрімголов» (2017) М. Степанської, «Креденс» (2013), «Рівень чорного» (2016) В. Васяновича, «Ми є. Ми поруч» (2020) Р. Балаяна, «Я працюю на цвинтарі» (2021) О. Тараненка, а також стрічки, що є рефлексією на 90-ті рр. — «Я і Фелікс» (2022) І. Цілик, «Ти мене любиш» (2023) Т. Ноябрьової, «Ля Палісида» (2023) Ф. Сотниченка. Зокрема, у згаданих фільмах В. Васяновича, М. Степанської, Р. Балаяна особливо відчутні екзистенційні ознаки.

Звертаючись задля порівняння до польського контексту, варто навести слова Уршулі Ёжеляк, яка, аналізуючи сучасне польське кіно, констатує:

«Великі міста нині на екранах зображають як місця гріховні, як трясовину, що засмоктує молодого героя, не готового до боротьби зі злом, яке чигає повсюди. Такий опис мегаполісу характерний був для давніх позитивістських оповідок, де герой пропадав у «кам'яних джунглях» (Тожеляк, 2007, с. 6).

Нині зрозуміло, що хоча канон польського кіно 70-х рр. мав артикульований вимір соціально-політичного порядку тодішньої Польщі, чи варто обмежувати якимись рамками те абсолютне й універсальне, що приховано в «моральному занепокоєнні», характерному насправді для будь-якого історичного часу. Сучасна світоглядно-ціннісна модель української ситуації полягає в критичному загостренні озвучених проблем, адже ідеться про війну та про необхідну консолідацію суспільства, у якому надзвичайно помітні будь-які найменші соціальні, психологічні, ідеологічні, культурні коливання й прояви дезорієнтації та сумнівів у власному майбутньому. Побіжно глянувши на тематику сучасного українського кіно й особливо фестивальних фільмів, можна відзначити стійкі морально-екзистенціальні мотиви, де все більша увага приділяється розкриттю внутрішнього життя героя, його світоглядних орієнтирів та духовних прагнень.

Висновки. Таким чином, у фокусі уваги «міської прози» перебуває зазвичай пересічна людина і її, так би мовити, «невідфільтроване» життя. Вона неблагополучна з різних причин, часто знедолена й непотрібна. Відтворене в «міській прозі» людське відчуження передає екзистенціал самотності, посилений станами тривоги й некоммунікбельності, вирізняється доволі різною екзистенціальною проблематикою, яка передбачає заглиблення в психологію вразливої особистості, що рефлексує, та зосередженість на морально-психологічних аспектах її існування. Людина в більшості цих фільмів переймається цілком звичними побутовими проблемами, проте її роздуми сповнені не просто мелодраматичної інтонації людської меланхолії, викликані кризовими моментами життя, а насамперед відтворенням болісних порухів душі. Безвідносно до політично завуальованих висловлювань люди показані в плинній повсякденності,

забарвлений екзистенціальними відтінками. Соціально-психологічні драми пронизує прискіплива увага до особистості, індивідуалізм, морально-психологічне буття у вирі людських суперечностей, а кризова ситуація є постійною тканиною оповіді. Особливу роль у «міській прозі» відіграє концепт «безпритульності» — відсутність свого місця, недоступність омріяного спокою та затишку навіть у матеріальному сенсі, що корелюється з перехідним періодом загальної деструкції та своєрідного духовного занепаду радянського устрою.

Проведений кінознавчий аналіз свідчить про певні паралелі між українською «міською прозою» й польським кіно «морального занепокоєння»: спільні тематичні лінії та окремі подібності в образі героя, відтворення своєрідного періоду «стагнації», апелювання до базових екзистенціальних мотивів, увага до особистості та її повсякденного буття, відображення соціального й духовного хаосу часу та морально-етичних проблем сучасника тощо. Ідейно-тематична схожість не дивна, адже якщо початок другої половини ХХ ст. загалом можна вважати роками усвідомлення соціально-політичної несправедливості й спротиву в країнах Варшавського договору, то наступні роки обернулись розчаруванням та зневірою в можливостях вільного вибору майбутнього. Ознаки часу в кіно «морального занепокоєння» і «міській прозі» попри деяке абстрактне узагальнення все ж істотно пережуються, коли йдеться про соціальний неспокій, людську невдоволеність умовами й способом життя в обставинах брехні державних та соціальних інститутів країни, ознаки моральної дезорієнтації під впливом ідеологічного тиску й постійних подвійних стандартів у проблемах етичного характеру — нехтування мораллю і власною совістю задля забезпечення свого комфорту. Тому й видається логічним міркувати про деяку спільність міркувань, втілених у двох зазначених кінематографіях, схожість рефлексій про морально-етичне почуття в мінливих екзистенціальних ситуаціях.

Польський досвід тому й видається актуальним, зважаючи на сучасні українські реалії, у яких на тривалі роки поєднані екзистенціальна травмованість війною та морально-етичні

рефлексії. Подолання світоглядних потрясінь стає необхідним досвідом, що передбачає осмислені кінематографом «морального занепокоєння» розлади комунікації, моральну вразливість, втрату життєвих орієнтирів, переживання стану невизначеності, девальвацію духовних цінностей і проблему людської довіри. Герой «морального занепокоєння», перебуваючи у світі моральних сумнівів, здійснює свій рух до усвідомлення неможливості спокою, відчуття крихкості життя. Він мучиться від вибору, намагаючись відшукати сенс буття й бажану свободу.

Сучасне українське кіно пов'язане з актуалізацією екзистенціальної проблематики, яка стає вкоріненою в національній свідомості. Особливе значення має наратив пошуку морального опертя в житті, особистої відповідальності героя та небайдужості до ціннісного вибору людини. У цьому контексті слід зауважити про близькість сучасних українських стрічок до відтворення феномену такої собі «моральної вразливості», яка проявляється в житті незахищеної людини, враженої світоглядними потрясіннями, втратою орієнтирів і внутрішнього спокою. Ці ознаки нині помітні у фільмах «Атлантида» (2019), «Відблиск» (2021) В. Васяновича, «Погані дороги» (2020) Н. Ворожбит, «Бачення метелика» (2022) М. Наконечного, «Додому» (2019) Н. Алієва, «Клондайк» (2022) М. Ер Горбач та ін.

Тою чи іншою мірою роботи багатьох сучасних українських авторів по-різному відображають трансформацію духовного стану людини включно з проблематикою посттравматичного синдрому, відчаю, страху, тривоги й смерті, самотності та некоммунікабельності, розгубленості перед майбутнім тощо. Усі ці рефлексії невіддільні від етичних міркувань і формують обличчя героя, який у ворожому морально дезорієнтованому світі бажає не просто вижити, а й із честю відстояти власну свободу та гідність.

Перспективи подальших досліджень. Отримані результати сприяють кінознавчим і мистецтвознавчим дослідженням українського кінематографу, що належить до напрямку «міської прози», а також польського кіно «морального занепокоєння». Зважаючи на зображений у цих фільмах соціально-політичний контекст, спільність окремих тематичних мотивів і проблематику, ця тема лишається актуальною для майбутніх розвідок української кінознавчої науки. Дослідження сприяє визначенню специфіки етичного і філософського виміру образних напрямів українського та польського кіно, подальшому вивченню культурного феномену «морального неспокою» через його кінематографічне відображення, а також ширшому аналізу загального соціокультурного контексту східноєвропейського кіно другої половини ХХ століття.

Список посилань

- Братерська-Дронь, М. (2019). У холодний вирві часу (Пам'яті Олександра Вампілова і шістдесятників). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 24, 112–117.
- Бурій, А. (2015). Вихідні положення екзистенціалізму в кіномистецтві: екзистенціали людського існування. Частина I. *Молодий вчений*, 9(1), 99–105.
- Бурмейстер, А. (1997). Зарубіжна преса про фільм «Приятель небіжчика». *Кіно-Театр*, 5, 59.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа: 1986–1995*. KINO-КОЛО.
- Гожеляк, У. (2007). Як упізнати новий польський фільм? *KINO-КОЛО*, 33, 6–7.
- Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспокою сьогодні. *Кіно-Театр*, 5, 40–43.
- Журавльова, Т. (2018). Три історії про кохання: мелодраматизм в кіносвіті Кіри Муратової. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2, 89–97.
- Зубавіна, І. (2006). Роман Балаян: Польоти як еманация свободи. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 3, 255–270.
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. ФЕНІКС.
- Зубавіна, І. (2008). Вячеслав Криштофович (До 60-річчя від дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 1, 58–62.
- Мусієнко, О. (2008). Метафізика міського ландшафту. *Мистецтвознавство України*, 9, 165–175.
- Мусієнко, О. (2009). *Українське кіно: тексти і контексти*. Глобус-Прес.

- Національний Центр Олександра Довженка. (2021). *Польоти уві сні та наяву / Flights in Dreams and Reality*.
 Погребняк, Г. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття*. НАКККіМ.
 Сидор-Гібелінда, О. (2004). Українське кіно 1990-х: Аспекти візуальності. *Сучасне мистецтво*, 1, 227–242.
 Скуратівський, В. (2020). *Скуратівський у KINO-KOLO (1997–2008)*. Інститут культурології НАМ України.
 Тримбач, С. (2016). *Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно*. Техніка.
 Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
 Domke, R. (2020). *Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990. Dzieje Najnowsze*, 52 (2), 155–181.
 Haltof, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema (Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 19)*. The Scarecrow Press.
 Haltof, M. (2019). *Polish cinema: a history*. Berghahn Books.
 Kornatowska, M. (1990). *Wodzireje i amatorzy*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
 Leppla, D. (2019). *Radical Communication: Politics after 1968 in/and Polish Cinema* [PhD thesis, The Mel Hoppenheim School of Cinema]. Concordia University, Montreal.
 Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Universitas.
 Miczka, T. (2007). *Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981*. In A. Achteklik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło* (T. 3, Nauczyć Polski i polskiego, ss. 187–204). Wydawnictwo Gnome.
 Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. “Kino moralnego niepokoju” jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, (33), 223–247.
 Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber.
 Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności — teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju. *Historyka Studia Metodologiczne*, 44, 115–127.

References

- Braterska-Dron, M. (2019). In the Cold Pit of Time (In Memory of Oleksandr Vampilov and the Sixtiers). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 24, 112–117. [In Ukrainian].
 Buryi, A. (2015). Existentialism in Cinematography: Existentials of Human Existence. Part I. *Molodyi vchenyi*, 9(1), 99–105. [In Ukrainian].
 Burneister, A. (1997). Foreign press about the movie “The Friend of the Dead”. *Kino-Teater*, 5, 59. [In Ukrainian].
 Hoseiko, L. (2005). History of Ukrainian cinema: 1986–1995. *KINO-KOLO*. [In Ukrainian].
 Gozheliak, U. (2007). How to recognize a new Polish film? *KINO-KOLO*, 33, 6–7. [In Ukrainian].
 Dabert, D. (2000). How to live? On the cinema of moral unrest today. *Kino-Teater*, 5, 40–43. [In Ukrainian].
 Zhuravlova, T. (2018). Three love stories: melodrama in the film world of Kira Muratova. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 2, 89–97. [In Ukrainian].
 Zubavina, I. (2006). Roman Balaian: Flights as an emanation of freedom. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 3, 255–270. [In Ukrainian].
 Zubavina, I. (2007). *Cinematography of Independent Ukraine: Trends, Films, Figures*. FENIKS. [In Ukrainian].
 Zubavina, I. (2008). Vyacheslav Kryshchovych (To the 60th anniversary of his birth). *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky*, 1, 58–62. [In Ukrainian].
 Musiienko, O. (2008). Metaphysics of the urban landscape. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 9, 165–175. [In Ukrainian].
 Musienko, O. (2009). *Ukrainian Cinema: Texts and Contexts*. Globus Press.
 National Oleksandr Dovzhenko Center (2021). *Poloty uvi sni ta naiavu / Flights in Dreams and Reality*. [In Ukrainian].
 Pohrebniak, H. (2020). *Author's cinema in the cultural space of the second half of the twentieth and early twenty-first century*. НАКККіМ. [In Ukrainian].
 Sydor-Hibelynda, O. (2004). Ukrainian Cinema of the 1990s: Aspects of visuality. *Suchasne mystetstvo*, 1, 227–242. [In Ukrainian].
 Skurativskiy, V. (2020). *Skurativskyi in KINO-KOL (1997–2008)*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. [In Ukrainian].
 Trymbach, S. (2016). *Cinema born in Ukraine. Album of the anthology of Ukrainian cinema*. Tekhnika. [In Ukrainian].
 Dabert, D. (2003). *Cinema of Moral Anxiety. On Selected Problems of Poetics and Ethics*. UAM Scientific Publishing House. [In Polish].

- Domke, R. (2020). The Image of the Intellectual in Contemporary Film Discourse of 1968–1990. *Recent History*, 52 (2), 155–181. [In Polish].
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema (Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 19)*. The Scarecrow Press. [In English].
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. Berghahn Books. [In English].
- Kornatowska, M. (1990). *Entertainers and amateurs. Artistic and Film Publishing Houses*. [In Polish].
- Leppla, D. (2019). *Radical Communication: Politics after 1968 in/and Polish Cinema* [PhD thesis, The Mel Hoppenheim School of Cinema]. Concordia University, Montreal. [In English].
- Lubelski, T. (2015). *History of Polish Cinema 1895–2014*. Universitas. [In Polish].
- Miczka, T. (2007). Cinema of Moral Anxiety: The Sources and Limits of Realism in Polish Feature Film in 1976–1981. In A. Achtelek, J. Tambor (red.), *Art is a craft* (T. 3, Teach Poland and Polish, ss. 187–204). Gnome Publishing House. [In Polish].
- Mielczarek, R. (2008). Reality in the Liminal Phase. “Cinema of Moral Anxiety” as a Form of Intergenerational Social Drama. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, (33), 223–247. [In Polish].
- Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber. [In Polish].
- Żurek, B. (2014). Feature Film as an Alternative Source to the History of Everyday Life — Theoretical Considerations on the Example of Cinema of Moral Anxiety. *Historiana Studia Metodologiczne*, 44, 115–127. [In Polish].

Надійшла до редколегії 17.09.2024

М. І. Клопенко

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

M. Klopenko

postgraduate student, I. K. Karpenko-Kary Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

КОНЦЕПЦІЯ «РИТМУ» ЛЕСЯ КУРБАСА В КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ НА ЕКРАНІ

М. О. Мірошниченко

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна
markiiian.mirosh@gmail.com

M. Miroshnychenko

I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and
Television, Ukraine, Kyiv
<https://orcid.org/0000-0001-6590-3241>

М. О. Мірошниченко. Концепція «ритму» Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації літературного твору на екрані

Стаття звертається до питання ритму як важливого елементу режисерської інтерпретації літературного твору на екрані. На прикладі творчості Леся Курбаса аналізується, як ритм структурує драматургію, формує лінію напруження та впливає на сприйняття часу глядачем. Концепція українського режисера введена у світовий тогочасний контекст, проводяться паралелі з концепцією «тривалості» Анрі Бергсона та теорією «відносності» Альберта Ейнштейна. На прикладі аналізу фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» виявлено, яким чином ритмічна побудова впливає на екранізацію літературного твору, зокрема на її тематичне спрямування. Дослідження має на меті виявити, як режисерська інтерпретація через ритмічні структури допомагає створювати цілісне художнє втілення, здатне емоційно залучати глядача.

Ключові слова: *ритм, Леся Курбас, режисура, екранізація, театр, сприйняття часу, драматургія, кінематограф, Анрі Бергсон, загальна теорія відносності, Сергій Параджанов, Михайло Коцюбинський, Тіні забутих предків.*

M. Miroshnychenko. The Concept of "Rhythm" by Les Kurbas in the context of the director's interpretation of a literary work on the screen

The purpose of the article. The article refers to the issue of rhythm as an important element of the director's interpretation of a literary work on the screen. Through the example of the work of Les Kurbas, the author analyzes how rhythm structures drama, forms a line of tension, and influences the viewer's perception of time.

Kurbas' concept is inserted into the global context of his time, making parallels with Henri Bergson's concept of "duration" and Albert Einstein's theory of "relativity".

The analysis of the film "Shadows of Forgotten Ancestors" by Serhii Paradzhanov reveals how rhythmic structure affects the film adaptation of a literary work, in particular, its thematic direction.

The study reveals how the director's interpretation through rhythmic structures helps to create a holistic artistic embodiment that can emotionally engage the viewer.

The methodology. Diachronic and synchronic analysis, historical and cultural practices, comparative and contextual analysis, modeling.

The results can be used in educational programs and professional practices of directors, screenwriters, film critics, art historians and cultural experts. The article offers examples that will serve as a basis for developing practical recommendations to assist in the process of creating film adaptations.

The scientific novelty of the research. This is the first time that it has been proposed to study Les Kurbas' concept of rhythm in the context of synchronous worldview concepts in order to create a director's toolkit for cinema, in particular, for the film adaptation of a literary work.

Keywords: *rhythm, Les Kurbas, directing, film adaptation, theatre, perception of time, drama, cinema, Henri Bergson, general relativity, Serhii Paradzhanov, Mykhailo Kotsiubynskyi, Shadows of Forgotten Ancestors.*

Постановка проблеми. У сучасному кінематографі та театральному мистецтві питання ритму стає надзвичайно актуальним, оскільки він є фундаментальним елементом створення динамічного твору, здатного привертати увагу глядача та зберігати її протягом усього часу перегляду. Режисери використовують ритм для формування драматургічного напруження, гармонізації візуальних та звукових образів, а також для створення унікального темпорального

досвіду, який залучає глядача до розуміння художньої концепції твору.

Однак ритм у контексті режисерської інтерпретації літературних творів, особливо в екранізаціях, є недостатньо дослідженим. Практика свідчить, що його роль у створенні цілісного художнього образу, а також у досягненні емоційного впливу, потребує глибшого осмислення. Розгляд цього питання через призму творчості Леся Курбаса надає змогу відкрити нові аспекти взаємодії ритму, тексту та екранного втілення. Концепція «ритму» Леся Курбаса пропонує цінний матеріал для аналізу та дозволяє переосмислити режисерський підхід до літературного першоджерела та виявити нові аспекти взаємодії між текстом та екраном.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У цьому контексті режисерський та науковий доробок Леся Курбаса досліджували Неллі Корнієнко, Лесь Танюк, Ірина Волицька-Зубко, Олена Левченко, Микола Шкарабан та інші теоретики й практики театру. Зокрема, Лесь Танюк запропонував концепцію моделювання театру «Я — Всесвіт», Неллі Корнієнко аналізувала загальні принципи у фундаментальній праці «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» (Корнієнко, 1998) і проблему синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес. Микола Шкарабан зосередився на вивченні принципів акторської школи Леся Курбаса. Натомість різні аспекти режисури вивчали Вікторія Селіванова, яка розглядала семіотику театральності режисера, Ірина Волицька-Зубко — термін «лінії» майстра, а Олена Левченко — проблему ритму як інтерпретації в театральній теорії Леся Курбаса. Проте вважаю важливим розглядати теоретичні засади режисера в синхронічних та деяких діахронічних контекстах. Це праця Анрі Берґсона «Творча еволюція» (Берґсон, 2010), де науковець розглядає концепцію «тривання» (*durée*), а також дослідження сприйняття часу людиною на фізіологічному рівні Маркуса Шварца, Ізабель Вінклер і Петера Седльмаєра, зокрема робота «Серцебиття не змушує нас турбуватися: вплив частоти серцевих скорочень і збудження на сприйняття часу» (Schwarz et al., 2013). А вплив набутого досвіду, пам'яті на сприйняття часу проаналізовано в працях Дж. Гіббона, Р. М. Чорча

та В. Х. Мека («Скалярна синхронізація в пам'яті») (Gibbon et al., 1984).

Мета статті — аналіз концепції ритму Леся Курбаса і створення на її основі інструментарію роботи режисера в процесі екранізації літературного твору.

Завдання:

- дослідити концепцію «ритму» Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації літературного твору;
- проаналізувати вплив ритму на сприйняття часу глядачем;
- моделювати режисерський інструментарій для екранізації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перший звук, який ми чуємо та відчуваємо у своєму житті, це серцебиття матері, із цього ритму починається наше розуміння всесвіту. «По-перше, це музикальний ритм усього, що на сцені в рамках часу. Плавне, музикальне, ритмічне, те, що звалось “красиве”, а чому, хтозна. Всі так звані паузи на сцені є до певної міри тільки паузами поміж визначальними музикальний ритм ударами молотка: слів — дії. Повинь красивих слів віршованих, поміж значущими моментами — та ж пауза... всі удари значущого, дії слідували по собі в такій ритмічній послідовності, яка має викликати у глядача почуття аналогічного ритму і заставити серце глядача битися плавніше, чи жвавіше, чи більш нерівно...» (Курбас, 2022, с. 49–50).

Драматургічна побудова видовища нагадує кардіограму. Стукіт серця — це акцент, який розриває тишу, що пульсує всередині нас. Перші музичні інструменти були ударні, які давали лише два звуки — присутність та відсутність удару. З цього починається створення ритму видовища. Звукові удари здатні впливати на наше тіло. Чим довше пауза між ударами, тим сильніше очікування, чим швидше удари, тим більше ми хвилюємось. Цим базовим принципом користуються не лише в музиці. Живопис, скульптура, архітектура за допомогою ліній, кольору, тіней здатні створювати відчуття ритму. Інструменти, якими може створюватись ритм в екранному видовищі, є різноманітними, — від музики, пластики, голосу до кольору, композиції, монтажу тощо. Ми ж розглянемо ритм у контексті структури побудови видовища.

Режисерська інтерпретація полягає великою мірою в акцентуації. Ритм — це впорядковані акценти, з усього, що закладено в літературній першооснові, ми відбираємо те важливе, що матиме значення для глядача. На папері письменник має більше інструментів говорити про різні аспекти життя, не акцентуючи лише на чомусь одному. Проте фільм має неабияк чітке обмеження у вигляді хронометражу, тому має бути конкретний тематичний принцип, що структурує.

Побудова ритмічного рисунка в театрі та кіно подібна в багатьох аспектах. Зокрема, в обох мистецтвах діють схожі принципи драматургії, використовується світло, музика, звукові ефекти, реквізит, костюми, декорації, художні образи, гра акторів, яка хоча й відрізняється за способом існування в кадрі та на сцені, але збігається у функції, яку виконує актор, та визначальною схожою особливістю є наявність глядача, в уяві якого й виникає ритм. Далі слід виокремити художні засоби, які різнять театр і кіно та можуть впливати на ритмічну побудову видовища. Кіно, на відміну від театру, є зафіксованим у своїй формі, немовби картина, завершений фільм залишається однаковим протягом всього часу свого існування. Театральна вистава ж існує в моменті, актори щоразу можуть грати її по-різному, додавати нюанси поведінки або навпаки прибирати. Адже пропустивши ті чи інші акценти, актор впливає на ритм усієї вистави та навпаки — відкривши деталі, які не вдавалось раніше досягнути, він загострює, поглиблює та зрештою прискорює ритм. У кіно ракурс, об'єктив та спосіб зйомки здатні вплинути на відчуття ритму. У цьому випадку ми використовуємо засоби виражальності, притаманні художньому мистецтву. Світло, колір та композиція вже самі по собі можуть створювати динаміку в кадрі. Художнє рішення безпосередньо впливає на виразність акторської гри, ми маємо змогу підсилити напруження або навпаки послабити його. Унікальною ж особливістю кіно є рух камери. Фактично це погляд автора. Повільний рух здатен створювати напруження або розслаблення, динамічна зйомка може викликати почуття тривожності чи позитивної динаміки. Рух камери, як і слово, у визначенні Леся Курбаса

(наведене далі), може і прискорювати, і сповільнювати ритм; воно є художнім засобом у загальній картині фільму та не існує відірвано, а лише в контексті. Тому не можливо чітко окреслити, який спосіб зйомки як впливає на ритм, адже це не про швидкість, а про відчуття напруження, яке створюється різними методами та працює в синергії. Монтаж діє за схожим принципом, ритм утворюється зміною кадрів. Формуючи монтажну фразу, режисер веде оповідь у своєму фільмі. У цьому випадку відзняті кадри є словами, а монтаж — це спосіб викладу цих слів у речення.

Поняття темпоритму, яке широко використовується в театральній теорії, відрізняється від концепції, запропонованої Лесем Курбасом. Для нього був важливим ритм у контексті впливу на глядача. «... Темп — виконавець, або одне і друге — режисер. І так: ритміка: в ударах руху, значущого слова (дії), в паузі мовчання — поза, або незначущі слова — (красиві слова) як акомпанемент — пауза для правої руки граючого... Тут тільки починається мистецтво. А далі: проблема темпу, сили, малярська ритміка пози й руху. Це основні елементи режисури і драматургії...» (Курбас, 2022, с. 49–50).

За визначенням режисера, «удар» — це не лише слово як таке. Діяч зосереджує увагу на тому, що слово може виконувати різні функції: або створювати акцент (удар), або навпаки незначущими словами зумовлювати ритмічну паузу. Тому йдеться не просто про присутність та відсутність звуку або словесної дії, а про комбінування важливого й незначущого. Якщо в репліці актора все буде головним, то це може створити перенапруження для глядача, і навпаки — не роблячи акцентів, глядач не збагне, про що йдеться. Окрім того, Лесь Курбас зауважує, що не лише слово може бути акцентом. Дія та пауза можуть говорити самі за себе. Пауза може бути як і елементом створення напруження, так і надавати можливість розслабитись та усвідомити події, які щойно відбулись. Режисер, шукаючи принципи, за якими можна побудувати ритм у видовищі, звертає увагу й на інші види мистецтва, де ці принципи є більш структурованими. «... Моя теорія “лінії” в акторському мистецтві. Тим більше в режисурі. “Поза”, власне кажучи, — один продовжний звук — лінія така ж»

(Курбас, 2022, с. 52). У цьому прикладі Лесь Курбас порівнює позу актора, довгий звук та лінію. Усі три приклади говорять про певну тяглість. Лінія тягнеться від однієї точки до іншої, звук тягнеться від удару до удару, поза залишається статичною, допоки не зміниться іншою. Отже, зміна, з точки зору Лесь Курбаса, і є акцентом. Лінія дорівнює в цьому контексті статичності, відповідно, статика не може викликати почуття у глядача. Тоді як лінія, що веде до зміни, повороту, акценту, захоплює глядача.

Прийнято вважати, що один епізод містить одну подію. Саме на цьому принципі зазвичай базують фабулу сценарію, виписуючи структуру як порядок подій. Проте варто зауважити, що фабула не відображає всієї структури, акцентуючи лише на ключових поворотних точках, за принципом, один епізод — одна подія. Насправді ж структура фільму значно складніша за своєю суттю. Т. зв. «мікроподії» допомагають створювати напруження всередині сцени. На героя впливають обставини та персонажі, його поведінка має змінюватись відповідно до цього впливу, зміна поведінки веде до вчинків, які так само створюють нову «мікроподію», знову змінюючи поведінку. Глядачу має бути цікаво всередині сцени, а не лише у її фіналі.

Для утримання уваги глядача потрібні постійні зміни. Зміна ракурсу, зміна кадру, зміна локації, зміна поведінки, зміна обставин. Кожний перехід від одного стану до іншого є задоволенням бажання глядача в пізнанні нового, раніше невідомого. Феномен сприйняття сучасного глядача полягає в тому, що йому достатньо складно довго утримувати увагу на чомусь одному, популярні короткі відеоформати привчили наш мозок до кліпового мислення. Проте це не означає, що для того, щоб глядачу було цікаво, необхідно постійно змінювати картинку. Кліповий монтаж або динамічна зйомка надають зовнішнє відчуття напруження, а не внутрішнє. Принцип швидкої зміни працюватиме лише в короткій формі, до однієї хвилини максимум. Далі починають діяти зовсім інші принципи. Фактично ритм має створити інтригу. Режисер спрямовує глядача від однієї точки пізнання до іншої, вирішуючи, скільки часу він мусить очікувати на зміну.

Чим складніша структура сцени, тим вона цікавіша. Однак при цьому глядач не має помічати цієї структури. Для нього має виникнути відчуття тяглості, безперервності видовища, яке він спостерігає. «Відчуття тяглості й неперервності потоку виявляється у співвідношенні між метром та ритмом: "...сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється, — воно є в усьому. Це є закон космічний"» (Левченко, 2020, с. 35).

Цілісність може досягатись різними режисерськими інструментами, зокрема й ритмічними. Лесь Курбас у своїх міркуваннях часто звертається до природи та космосу, міркуючи про те, що мистецькі закони є відображенням законів природи. Тяглість — це спроба відтворення життя не в контексті натуралізму відображуваних подій, а в гармонії розвитку, який, у свою чергу, базується на змінах. Одним із завдань режисера є побудова видовища таким чином, щоб у глядача виникало відчуття, що він спостерігає за життям, яке саме по собі природним чином відбувається в нього на очах: «Коли глядач спинить увагу на частині спектаклю... обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді темп буде повільний. Коли, навпаки, — нагромадженням форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то актор може рухатися зовсім повільно, а сценічний темп буде скажений» (Курбас, 1988, с. 164). Мистецтво в цьому контексті не має наслідувати життя, а створювати його ілюзію. Режисер застосовує терміни «метр» та «ритм». Метр — це постійність, ритм — це зміна. Якщо перевести це в практичну площину, то метр — це відстань між точками, ритм — це і є сама точка.

Варто зауважити, що в Лесь Курбаса теорії «ритму» та «плину часу» не виникли на порожньому місці. Питання «часу» і його сприйняття активізувались у науці та філософії ХХ століття. Зокрема, потужним поштовхом до розуміння часу стали «загальна теорія відносності» Ейнштейна та «теорія тривання» Бергсона (наприклад, на філософські праці останнього Лесь Курбас час від часу посилається у записках). У своїй теорії Ейнштейн висновує, що часу як абсолютного виміру не існує, є лише швидкість

та простір. Теорія «ритму» Леся Курбаса безпосередньо корелюється з теорією «відносності» Ейнштейна. Адже, переглядаючи видовище, ми також не сприймаємо час лінійно, у якісь моменти час сповільнюється, в інші навпаки — прискорюється. Режисер та актори апелюють до швидкості, а не до умовно об'єктивного часу. Тож йдеться скоріше про створення ілюзії часоплину. Можемо зробити припущення, що Леся Курбас мав можливість ознайомитися, зокрема, із цією статтею Ейнштейна, адже якраз у цей період він перебував на навчанні у Відні. «До Відня він приїхав у кінці вересня 1907 року... він пробув лише один рік, але цей рік дав йому надзвичайно багато для ознайомлення з передовою європейською... культурою... чи не найбільший вплив на молодого Курбаса залишив філософ Анрі Бергсон...» (Зінкевич, 1989, с. 16).

Теорія Бергсона є важливою для розуміння ідей Леся Курбаса, адже саме вона переводить фокус уваги на сприйняття часу людиною, не інтелектуальне, а інтуїтивне, яке відчувається відповідно до наших дій. Основою його теорії є запропоноване ним поняття «тривалості». «Тривалість — це внутрішньо переживаний час, нероздільний і безперервний. Вона є потоком свідомості, який не можна розкласти на окремі частини чи моменти... “Час свідомості не є однорідним. Це чиста плинність, яка не може бути зведена до ряду взаємопов'язаних точок”. Коли ми занурені в роздуми чи переживаємо емоції, ми відчуваємо час як цілісну течію, а не як серію моментів» (Watts Cunningham, 1914, p. 525–539).

Глядач не сприймає фільм як набір подій та епізодів, він бачить його цілісно й враження від перегляду не сепарує на окремі складові. Тож коли ми вибудовуємо ритм видовища, то ми працюємо не з окремими елементами, а з ритмом цілого фільму, вистави. Заміна одного ритмічного рисунка всередині фільму матиме вплив на сприйняття фільму загалом. Адже для того, щоб зрозуміти відчуття «тривалості» у фільмі, потрібно його переглянути від початку до кінця.

«Бергсон використовує поняття “життєвого імпульсу” (*élan vital*), щоб описати творчу силу, яка рухає життям. Цей імпульс є проявом тривалості у світі природи. Живі організми розвиваються не заздалегідь визначеним планом,

а через взаємодію з навколишнім середовищем, у постійному потоці часу» (Watts Cunningham, 1914, p. 525–539). Коли ми говоримо про рух між точками у структурній побудові фільму, він визначається саме прагненнями та діями героїв — «життєвими імпульсами». Тобто чим менш дієвий епізод, тим його тривалість здаватиметься довшою і, відповідно, насичений драматургічними діями епізод буде сприйматись динамічним. Ідеться не про умовно «об'єктивний час», що вимірюється в секундах, а про напруження, яке створюється діями. Створення ілюзії життя через взаємодію життєвих імпульсів — ось що надає відчуття тривалості видовища: «Темп визначає швидкість руху сценічного часу, а сценічний час — це час, який глядач сприймає суб'єктивно... щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача вкинути з гарячого в холодне. Зробити частішими рефлексії, а не те, що на сцені діється. Себто прискорити не на сцені, а в залі, — ось завдання режисера» (Курбас, 1988, с. 164).

Далі перейдемо до сприйняття часу та ритму людиною. Зробимо припущення, що серце може давати людині відчуття часу. «...в основі кожного процесу оцінки часу є кардіостимулятор, який виробляє імпульси з певною частотою. Ці імпульси накопичуються й згодом зберігаються в робочій пам'яті. Кількість накопичених імпульсів... порівнюється з кількістю імпульсів еталонної тривалості... Цей процес порівняння, зрештою, дає судження про тривалість» (Gibbon et al., 1984, p. 52–77). Серце не фіксує кількість часу, що минула, воно не надає абсолютного виміру, а впливає на те, як ми сприймаємо час, задає ритм нашого існування. «Згідно з популярними моделями сприйняття часу людиною, варіації перспективного часу спричинені двома факторами: частотою пульсу внутрішнього кардіостимулятора та обсягом уваги, спрямованої на плин часу» (Schwarz et al., 2012, p. 182). Отже, не лише серцебиття саме по собі впливає на сприйняття часу, а й увага, яку людина концентрує на часоплині. Для режисера важливим є створення аудіовізуального твору таким чином, щоб глядач не концентрував увагу на тому, скільки часу минуло.

Однією з причин появи видовищного мистецтва є потреба людини в навчанні заради виживання. Є також й інші дослідження, що свідчать на користь цієї тези, зокрема щодо функції дзеркальних нейронів: «Дзеркальні нейрони — це клас нейронів, які модулюють свою активність як тоді, коли людина виконує певний руховий акт, так і тоді, коли вона спостерігає такий самий або подібний акт, що виконується іншою людиною» (Pellegrino et al., 1992, p. 176–180). Дзеркальні нейрони ніби готують нас до того, що дії, побачені на екрані, можуть скоро відбутись з нами, тому ми маємо бути готовими їх повторити. Відповідно, у цей момент ми вже частково проживаємо події, які спостерігаємо. Саме збудження нейронів у мозку надає людині відчуття фізичного збудження та створює ілюзію, що події пролітають непомітно. Таким чином ми досягаємо ефекту безперервної тривалості життя на екрані.

Далі проаналізуємо на прикладі фільму Сергія Параджанова, однойменної екранізації оповідання Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» (Коцюбинський, 2024), яким чином працює ритм у процесі екранізації. Для початку здійснимо драматургічну деконструкцію оригінального твору та екранізації, здійснимо порівняння.

Почнемо з оригінального твору. В експозиції автор представляє головного героя — Івана, акцентуючи на тому, що мама його не любила та вважала дитиною нечистої сили. Перша подія — це епізод, у якому Іван, випасаючи в лісі корів, зустрічає Щезника, хлопчик лякається лісового духа та тікає. Далі автор розповідає про те, що в родині Палійчуків трембіта двічі співала за погиблими братами Івана, першого брата привалило в лісі дерево, а другого вбив під час сутички ворожий рід Гутенюків. Наступний епізод — похід до церкви. Після служби батько Івана напідпитку вертається до дому. Рід Гутенюків та Палійчуків зустрічаються на вузькій дорозі, і зчиняється бійка, у ході якої батько Івана вбиває одного з Гутенюків. Гутенюк старший, бажаючи помститись, убиває Палійчука старшого. Розлючений Іван кидається в натовп, але його відштовхують. Тоді він помічає доньку Гутенюка та б'є її. Дівчинка тікає, Іван наздоганяє і валить

на землю. Поступово лють Івана зникає, він знайомиться з Марічкою, вони закохуються, діти ворогів сидять мирно на березі річки. Фіналом цієї частини оповідання стає звук трембіти, що грає на смерть батька.

Тепер порівняємо з викладом подій у фільмі. У першому епізоді малий Іван приходить до брата Олекси, коли той рубав дерева, хлопчик хоче нагодувати брата. У цей момент дерево починає падати, Олекса кидається до Івана та рятує його, але сам гине. Звучить трембіта, батько ставить хрест на могилі Олекси, мати читає молитву. Звучать дзвони, Іван іде на звук та потрапляє на ярмарок, божевільний чоловік, що загубив свою вівцю, лякає хлопця, мати гукає сина до церкви. Там хлопчик знаходить батька, питає, чи то Щезник зображений на іконі, батько каже, що нечиста сила є лише серед людей, вказуючи на старшого Гутенюка, сміється з нього. Починається конфлікт між Гутенюком та Палійчуком. На вулиці Гутенюк убиває батька Івана, зчиняється галас. Іван іде крізь натовп, бачить дівчинку, б'є її, вона тікає. Діти біжать до річки, хлопчик викидає стрічки дівчинки в річку, вони сваряться, і дівчинка плаче. Наступний епізод — похорон батька Івана, під час процесії хлопчик помічає в кущах Марічку, вони знайомляться, звучить трембіта, Іван тікає назад до старших, мати прокладає рід Гутенюків.

Для початку зауважимо зміну акцентів в екранізації: тут відсутня лінія нечистої сили, Іван не зустрічає міфічних персонажів. Автор фільму лише дає відсилання до зустрічі з Щезником, коли хлопчик бачить його на іконі. В оригінальному творі зв'язок Івана та лісу з його створіннями є вагомим акцентом, адже навіть мати сумнівалась, чи дійсно вона народила свого сина, чи він дитя бісів, тоді як у фільмі зміщений акцент у сторону християнства. Фільм відкривається з епізоду, який в оповіді відбувався за кадром, з того, як Олекса рятує Івана від дерева, що падає. Далі відбувається похорон брата, що правда, ця сцена зображена доволі схематично. Адже Іван дуже швидко відволікається на звуки ярмарку, не відчувачи жодних докорів сумління в смерті брата. Епізод ярмарку — яскравий та насичений, з кульмінацією під час зустрічі Івана та божевільного. Однак він експонує світ фільму,

а не конфлікт. З одного боку, режисер акцентує на тому, що похорон брата був, але не робить цю подію вагомою для глядача, адже ми не знаємо ні стосунків Олекси та Івана, ні ставлення Івана до цієї події. Відповідно, ця смерть є радше експозиційною, а не такою, що закладає майбутній конфлікт. Тут формується відчуття, що сама природа помстилась Олексі за те, що той рубав дерева. Можна було б замість смерті Олекси показати смерть Василя, брата, який загинув від рук Гутенюків, що підсилило б мотивацію батька Івана увійти в конфлікт з Гутенюком. Крім того, у оповіді батько був нападником, що стало тригером бажання помститись за смерть сина. В оповіді тема помсти є провідною, у фільмі акцентації на тому, що Іван та Марічка — діти двох ворожих сімей, немає. Сцена конфлікту Гутенюків та Палійчуків, з одного боку, є емоційною та насиченою, смерть батька закінчується поетичним кадром коней, які, мов би душа, вилітають з тіла батька. А проте ми знову не бачимо реакції Івана на смерть рідної людини. В оповіданні хлопчика переповнює лють, він намагається сам увірватись у бійку, зі злості б'є Марічку й довше доходить до того, щоб примиритись із нею. Зустріч Івана та Марічки у фільмі розділена на два епізоди, і це надає більшу тяглість їхніх стосунків, а проте складається враження, що його дуже легко відволікти, що рідня для нього нічого не значить.

Отже, у фільмі формується такий ритмічний рисунок:

1. Смерть брата. Напружений початок, створення інтриги.
2. Похорон брата. Розслаблення, перемикання уваги.
3. Ярмарок. Напруження, що збільшується завдяки божевільному.
4. Церква. Розслаблення, з напруженням, що поступово збільшується.
5. Сутичка біля церкви. Пік напруження під час вбивства батька.
6. Іван та Марічка біля річки. Розслаблення, відсутність напруження.
7. Похорон батька. Пряма лінія, через відсутність ставлення героя.
8. Знайомство дітей. Розслаблення, інтрига на майбутнє.

За цим ритмічним рисунком можемо простежити, які саме акценти були важливі для режисера, та, відповідно, визначити тематичне спрямування фільму. Звісно ж, смерть батька, як і в оповіданні, так і у фільмі, стає кульмінацією першої частини. Коцюбинський та Параджанов знаходять поетичні засоби для вираження цієї події, в оповіданні — через трембіту, у фільмі — через коней. Проте у фільмі значення події губиться у зв'язку з відсутністю реакції хлопчика. Тож можемо виснувати, що важливе тут інше. Другим епізодом, за рівнем напруження, є епізод ярмарку.

«Свідомо, С. Параджанов активно використовує візуальні засоби виразності, обираючи насамперед ті, що “руйнують”, йдуть у супереч з наявною естетикою тогочасного кінематографа. Ця протидія формує загальну драматургію фільмів майстра, які в уяві глядача набувають форми “екранної картини”» (Tarasov et al., 2021, p. 87). Для Сергія Параджанова світ, у якому перебувають герої, є важливішим за самих героїв Івана та Марічку. Ритм серця режисера прискорюється, коли він бачить фактури середовища, вони збуджують його уяву, тому і фільм він робить саме про це, про красу гуцулів, їхню природу, їхню культуру. Тоді як Коцюбинський поєднує культуру, міфи, природу та класичну драматургічну структуру про двох закоханих, які не можуть бути разом. У висновку бачимо, як від того, на чому саме буде акцентувати режисер, і залежатимуть ритмічний рисунок та зрештою тематичне спрямування всього твору.

У процесі екранізації літературного твору ми звертаємось до вже раніше ритмізованого життя автором літературного твору. Проте ритмічна структура літератури відрізняється від кінематографічної. Читач може відкласти книгу й повернутись до неї згодом, що не порушить ритм його сприйняття. Натомість режисер фільму працює в дуже конкретних хронометрованих межах. У процесі екранізації режисер спостерігає не за життям, а за автором літературного твору, поведінка якого проявляється через його героїв на сторінках книги. За курбасівською термінологією, «режисер осягає уявою всю тривалість життя» літературного твору, яка є проявником теми автора. Літературний твір нагадує

потік життя, з якого необхідно вихопити головне, те, що стане виразником його суті. Коли режисер заглиблюється у твір, то він пропускає його через власний уявний ритм, співвідносить його зі своїми уявленнями про світ. Його персонажі стають виразниками його самого, а не автора твору: «Говорячи про ритм як про спосіб концептування, Лесь Курбас робить його основним джерелом художньої інтерпретації. Одне й те саме явище може бути сприйнятим по-різному, а отже, — інтерпретованим залежно від ритму сприйняття» (Левченко, 2020, с. 36).

Інтерпретація режисером літературного чи драматичного твору, або ж екранізація, стає процесом визначення свого ставлення до того, що закладено в першоджерелі. Режисер досліджує життя, його сутність, намагається завдяки літературі знайти відповіді на запитання, які турбують особисто його. Таким чином він проявляє свій біль, те, що викликає у нього хвилювання. Останні спричиняють частіше серцебиття, ритм, який відчуває режисер, уявляючи тему, і стає чинником формування структури твору. Головним завданням стає передання глядачу свого відчуття. Синхронізація серця режисера та глядача: «У мистецтві є така прикмета (в процесі його створення) — пізнання речі в новому, якомусь невідомому для сучасників, ритмові, захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її в своїй уяві» (Курбас, 1988, с. 157).

Висновки. У концепції «ритму» Леся Курбаса ритм постає основою режисерської інтерпретації. Він розглядається як головний інструмент

структурування мистецького твору, що складається з акцентів і пауз. Ця структура визначає напруження, яке тримає увагу глядача протягом усього твору. Режисер наголошував, що відсутність ритмічних змін призводить до статичності й зниження інтересу до видовища. Ритмізована структура будується на принципі постійного «діалогу» між напруженням і розрядкою, що забезпечує розвиток сюжету, теми та конфлікту.

Завдяки ритму режисер формує динаміку видовища, створюючи емоційний зв'язок між твором і глядачем. Лесь Курбас розумів ритм як спосіб синхронізації відчуттів режисера та аудиторії, що робить концепцію «ритму» універсальним засобом впливу на сприйняття глядача.

Інтеграція концепцій часу у творчості Леся Курбаса відображає його натхнення теоріями Ейнштейна та Бергсона. Час у його творах — це не просто хронологічна послідовність подій, а емоційна тривалість, яка передається через ритм. Він розглядав час як багатогранне явище, що поєднує минуле, теперішнє та майбутнє в єдиному потоці емоційного досвіду.

Важливою складовою роботи митця є його прагнення до емпатії як інструменту зв'язку між твором й аудиторією. Цей емоційний зв'язок між героєм і глядачем дозволяє глибше відчути тему твору. Ритм — це не лише одиниця драматургії, що утворює структуру, а й співзвучність теми режисера, теми автора літературного твору та зрештою теми самого глядача. Це спосіб керування відчуттям часу, що створює ілюзію життя. Відповідно, завданням режисера є створення, завдяки власній уяві, ритму, що стає основою інтерпретації літературного твору.

Список посилань

- Бергсон, А. (2010). *Творча еволюція*. Видавництво Жупанського.
- Волицька-Зубко, І. (2011). Курбасівське поняття «лінії»: теоретичний аспект. *Курбасівські читання*, 6, 28–41.
- Зінкевич О. (1989). *Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи*. Смолоскип.
- Корнієнко, Н. (1998). *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Факт.
- Корнієнко, Н. (2007). До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес. *Курбасівські читання*, 2, 37–47.
- Коцюбинський, М. (2024). *Тіні забутих предків*. Фоліо.
- Курбас, Л. (1988). *Березіль. Із творчої спадщини*. Дніпро.
- Курбас, Л. (2022). *Філософія театру*. Основи.
- Левченко, О. (2020). Ритм як інтерпретація у театральній теорії Леся Курбаса: виміри неklasичної філософії. *Курбасівські читання*, 10, 32–44.

- Селіванова, В. (2003). Семіотика театральності в теоретичних роботах Леся Курбаса (спроба постановки проблеми). *Аркадія*, 1, 41–43.
- Cunningham, G. W. (1914). Bergson's Conception of Duration. *The Philosophical Review*, 23(5), 525–539. <https://doi.org/10.2307/2178586>
- Einstein, A. (1905) Zur Elektrodynamik bewegter Körper (On the Electrodynamics of Moving Bodies). *Annalen der Physik*, 17, 891–921. <https://doi.org/10.1002/andp.19053221004>
- Gibbon, J., Church, R. M., & Meck, W. H. (1984). Scalar timing in memory. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 423, 52–77. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1984.tb23417.x>
- Pellegrino, di, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V., & Rizzolatti, G. (1992). Understanding motor events, a neurophysiological study. *Experimental Brain Research*, 91, 176–180. <https://doi.org/10.1007/BF00230027>
- Schwarz, M. A., Winkler, I., & Sedlmeier, P. (2013). The heartbeat does not make us tick: The impacts of heart rate and arousal on time perception. *Atten Percept Psychophys*, 75, 182–193. <https://doi.org/10.3758/s13414-012-0387-8>
- Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Koneva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Culture of Ukraine*, (74), 81–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.13>

References

- Bergson, A. (2010). *Creative evolution*. Zhupansky Publishing House. [In Ukrainian].
- Volytska-Zubko, I. (2011). Kurbas' concept of "line": theoretical aspect. *Kurbasivski chytannia*, 6, 28–41. [In Ukrainian].
- Zinkevych, O. (1989). *Les Kurbas. Documents in theatrical activity, in the estimates of contemporaries*. Smoloskyp. [In Ukrainian].
- Korniienko, N. (1998). *Les Kurbas: rehearsal of the future*. Fact. [In Ukrainian].
- Korniienko, N. (2007). To the problem of synergy in the theater of Les Kurbas: energy as a wave process. *Kurbasivski chytannia*, 2, 37–47. [In Ukrainian].
- Kotsiubynskyi, M. (2024). *Shadows of forgotten ancestors*. Folio. [In Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). *Berezil. From the creative heritage*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Kurbas, L. (2022). *Philosophy of theater. Osnovy*. [In Ukrainian].
- Levchenko, O. (2020). Rhythm as interpretation in the theatrical theory of Les Kurbas. Kurbas's theater theory: dimensions of non-classical philosophy. *Kurbasivski chytannia*, 10, 32–44. [In Ukrainian].
- Selivanova, V. (2003). Semiotics of theatricality in the theoretical works of Les Kurbas (an attempt to formulate the problem). *Arkadiia*, 1, 41–43. [In Ukrainian].
- Cunningham, G. W. (1914). Bergson's Conception of Duration. *The Philosophical Review*, 23(5), 525–539. <https://doi.org/10.2307/2178586>. [In English].
- Einstein, A. (1905) Zur Elektrodynamik bewegter Körper (On the Electrodynamics of Moving Bodies). *Annalen der Physik*, 17, 891–921. <https://doi.org/10.1002/andp.19053221004>. [In German].
- Gibbon, J., Church, R. M., & Meck, W. H. (1984). Scalar timing in memory. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 423, 52–77. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1984.tb23417.x>. [In English].
- Pellegrino, di, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V., & Rizzolatti, G. (1992). Understanding motor events, a neurophysiological study. *Experimental Brain Research*, 91, 176–180. <https://doi.org/10.1007/BF00230027>. [In English].
- Schwarz, M. A., Winkler, I., & Sedlmeier, P. (2013). The heartbeat does not make us tick: The impacts of heart rate and arousal on time perception. *Atten Percept Psychophys*, 75, 182–193. <https://doi.org/10.3758/s13414-012-0387-8>. [In English].
- Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Koneva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Serhii Paradzhanov. *Culture of Ukraine*, (74), 81–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.13>. [In English].

Надійшла до редколегії 24.01.2025

М. О. Мірошніченко

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

М. Miroshnychenko

postgraduate student, lecturer, I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Ukraine, Kyiv

ВІЗУАЛЬНІ ТА КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ У СТВОРЕННІ ІМІДЖЕВИХ REELS ПРО УКРАЇНУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОФІЦІЙНОГО ТА АМАТОРСЬКОГО КОНТЕНТУ

О. В. Мусієнко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
helga4bright@gmail.com

O. Musienko

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

О. В. Мусієнко. Візуальні та комунікативні стратегії у створенні іміджевих reels про Україну: порівняльний аналіз офіційного та аматорського контенту

Аудіовізуальна культура в цифрову епоху зазнає значних трансформацій, зокрема завдяки популяризації коротких відеоформатів, як-от reels на платформі "Instagram". Швидкість поширення матеріалів, їхній інтерактивний потенціал і доступність для широкої аудиторії сприяють не лише популяризації певних локацій, а й конструюванню візуальної ідентичності міст через призму суб'єктивного бачення авторів творів.

У дослідженні розглядається порівняльний аналіз reels, присвячених українським містам, створених як індивідуальними контент-мейкерами, так і офіційними культурними й туристичними установами. Основна увага зосереджена на розбіжностях у стилістиці, наративних стратегіях, структурі візуального ряду та алгоритмах популяризації контенту. Виявлено, що користувачі Instagram віддають перевагу більш персоналізованому, емоційно забарвленому відео. Наведені висновки можуть стати основою для розвитку стратегій у сфері просування українських міст через соціальні медіа, зокрема візуальних та інтерактивних інновацій, що здатні підвищити імідж України в глобальному аудіовізуальному просторі.

Ключові слова: відеохостинг, соціальні медіа, нові медіа, аудіовізуальне мистецтво, аудіовізуальна культура, інтернет-аудиторія, новітня культура, інтернет-твори, Instagram.

O. Musienko. Visual and communication strategies in creating image reels about Ukraine: a comparative analysis of official and amateur content

The purpose of the study is to analyze the impact of short videos in the Instagram Reels format on the formation of audiovisual representation of Ukrainian cities. Special attention is paid to comparing user-

generated content (UGC) and official channels. The study aims to identify the effectiveness of these formats in engaging the audience and influencing their perception of Ukrainian cities.

The relevance of the study. In the digital age, social media plays a key role in promoting cultural heritage and city branding. Instagram Reels, as a dynamic format, allows you to quickly disseminate information and shape the image of cities through audiovisual means. Since the beginning of Russia's full-scale invasion of Ukraine, media platforms have become a tool for international awareness, making the study of the effectiveness of visual content extremely relevant. Since short videos are one of the main sources of information for modern audiences, it is important to understand how different stylistics and narrative strategies affect the perception of cities.

The methodology. The study uses a mixed approach, combining qualitative and quantitative content analysis. There was conducted comparative analysis of videos from users' personal accounts, official tourism and cultural institutions. The main parameters included: visual aesthetics and frame composition, narrative structure, and the level of audience interaction. In addition, there was conducted analysis of user sentiment based on comments, which allowed assessing the emotional impact of the content.

The results. The analysis showed that amateur videos created by users attract more audience interest due to their authenticity and personalized approach. Such videos often contain unique shooting angles, a relaxed narrative style, and first-person recommendations, which creates a trusting effect. In contrast, official accounts use more structured content, which, although highly credible, is often less emotionally engaging.

The scientific novelty. This study comprehensively analyzes the impact of short videos in the Instagram Reels format on urban audiovisual representation in Ukraine. It contributes to the understanding of how different content strategies, including UGC and official

media, influence audience engagement and perception. The findings provide new insights into the effectiveness of social media as a tool for shaping urban identity and promoting cultural heritage through audiovisual means.

The practical significance. The results of the study can be useful for art historians, content creators, and government agencies involved in the promotion of Ukrainian cities. Optimizing the video marketing strategy by combining professional storytelling with UGC authenticity can increase the effectiveness of urban branding. In addition, the findings can be used to adapt content strategies in social media to improve communication with an international audience.

Keywords: *video hosting, social media, new media, audiovisual art, audiovisual culture, online audience, new culture, online works, Instagram.*

Актуальність теми дослідження. Сучасні соціальні медіаплатформи та відеохостинги відіграють ключову роль в аудіовізуальному мистецтві, сприяючи не лише швидкому встановленню соціальних зв'язків, а й формуванню нових візуальних та наративних практик. Вони відповідають широкому спектру інтересів користувачів, пропонуючи значний обсяг практичного відеоконтенту, що стає невіддільною складовою сучасного аудіовізуального мистецтва.

Аудіовізуальний контент поступово перетворюється на домінуючий канал доступу до інформації та розваг, здебільшого витісняючи традиційні медіа. Попередні дослідження засвідчили, що новітні інтернет-медіаплатформи суттєво розширюють можливості користувачів у процесах отримання та поширення інформації завдяки постійному вдосконаленню комунікаційних технологій платформ, що сприяє їхньому активному використанню як основного джерела аудіовізуальної інформації (Мусієнко, 2019, с. 58–61).

Постановка проблеми. У сучасному цифровому медіапросторі соціальні платформи відіграють ключову роль у формуванні візуального іміджу країн та міст, поєднуючи естетичну складову з інформаційною наповненістю. Особливо цей феномен проявився з початком повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну, коли соціальні медіа стали засобом не лише комунікації, а й популяризації української культури, архітектурної спадщини та урбаністичних

просторів. Серед усіх форматів особливої популярності набули короткі відеоролики (reels), які завдяки динамічному монтажу, емоційній складовій та інтерактивності сприяють швидкому поширенню контенту й залученню широкої аудиторії.

Наразі саме користувацький контент, створений аматорськими блогерами та звичайними мешканцями міст, має значно вищі показники залучення й віральності порівняно до офіційних відеоматеріалів туристичних та культурних установ. Це явище актуалізує питання щодо специфіки створення візуального контенту, його емоційного впливу на глядача та ролі алгоритмів соціальних платформ у просуванні таких матеріалів.

З одного боку, аматорський контент сприймається як більш автентичний, проте він не завжди відображає повноту та об'єктивність інформації про міста. З іншого, офіційні акаунти, хоча й мають забезпечувати високий рівень художньої якості та інформаційної достовірності, часто не відповідають запитам аудиторії, оскільки їм бракує емоційної виразності та персоналізованого підходу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На основі аналізу наукових праць встановлено, що комплексний порівняльний аналіз офіційного та аматорського (одноосібного) контенту у форматі reels, спрямованого на формування візуального іміджу українських міст, досі не здійснювався. Саме це зумовлює безперечну актуальність цього наукового дослідження, оскільки короткі відеоформати стають ключовими елементами сучасного цифрового мистецтва та візуальних комунікацій.

У зв'язку із цим насамперед доцільно розглянуто суміжні напрями досліджень, що стосуються соціальних медіа, аудіовізуальної культури, естетики цифрового контенту та візуальної семіотики урбаністичних репрезентацій. Зокрема, увагу зосереджено на працях А. Лозко (2022), яка досліджує соціальні мережі як інструмент популяризації культурної спадщини України, а також на розвідках О. Маруховської-Картунової, О. Маруховського, О. Шиян (2023), що аналізують роль соціальних платформ у формуванні засобів протистояння в інформаційній

війні. Також взято до уваги результати досліджень Ф. Абельдалаха, С. Чакоур (Abeidallah & Chakour, 2023), які стосуються алгоритмічних особливостей рекомендаційних систем соціальних медіа та їхнього впливу на культурне сприйняття.

Окремий інтерес становлять праці Е. Марін-Ройг та С. Клаве (Marine-Roig & Clavé, 2016), які розглядають культурну та туристичну привабливість міст через призму цифрової медіа-експозиції та аудіовізуального контенту. Відтак, застосування мистецтвознавчих та медіазнавчих підходів у поєднанні з аналізом алгоритмічних механізмів соціальних медіа дозволяє комплексно оцінити специфіку reels як інструменту формування іміджу українських міст у глобальному цифровому середовищі.

Мета статті — здійснити комплексний аналіз відеоконтенту на платформі “Instagram” у форматі reels, порівнюючи ефективність аматорських та офіційних відео у формуванні іміджу міст України. Зокрема, планується дослідити:

- ключові візуально-нарративні особливості аматорського та офіційного контенту;
- вплив емоційного та художнього наповнення відео на рівень взаємодії користувачів;
- особливості сприйняття контенту глядачами та рівень їхньої довіри до різних типів відео.

Результати цього дослідження можуть сприяти вдосконаленню стратегій створення аудіовізуального контенту для соціальних медіа, зокрема щодо поєднання інформаційної повноти з візуальною динамікою та емоційним впливом. Це також допоможе офіційним туристичним і культурним установам розробити ефективніші підходи до популяризації міського середовища через соціальні платформи, збільшуючи впізнаність та привабливість міст України як культурних центрів у глобальному інформаційному просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному цифровому середовищі соціальні медіа відіграють ключову роль у формуванні аудіовізуальної культури та конструюванні іміджу міст. Платформа “Instagram”, зокрема її формат reels, сприяє активному поширенню коротких відео, що демонструють культурні, історичні та туристичні аспекти різних локацій. Як зазначає

дослідниця М. Рудик: «Можливості соціальних медіа сьогодні настільки великі, що вони стали складовою масової комунікації, важливою інформаційною платформою, яка не лише інформує чи координує, а також впливає, задає тон, випереджаючи традиційні медіа» (Рудик, 2020, с. 203). Українські міста, представлені в такому контенті, набувають нових візуальних образів, які можуть впливати на сприйняття як внутрішньої, так і міжнародної аудиторії.

У цьому дослідженні застосовано змішану методологію, що поєднує кількісні та якісні методи збору даних для комплексного аналізу феномену поширення наведеного відеоконтенту в соціальних мережах, зокрема на платформі “Instagram”, де reels стали важливим засобом формування образів та візуальних нарративів культурних і туристичних об’єктів. Це дослідження акцентує на тому, як візуальні коди та естетичні практики формують сприйняття українських міст через контент, що поширюється серед користувачів.

Перший підхід передбачає тематичний аналіз відеоскладової, яка поширюється серед користувачів Instagram, з метою виявлення естетичних особливостей відео, які популяризують певні культурні локації. Тут важливо звернути увагу на спосіб представлення місць через візуальні засоби (колірна палітра, композиція кадру, світло) та нарративні стратегії, що формують певне сприйняття місця чи міста. Вивчення таких відео дозволяє визначити, як контент різного типу — офіційний або аматорський — використовує художні прийоми для створення образу міста, а також як ці образи впливають на емоційний відгук аудиторії.

На думку дослідників З. Алфьорової та А. Алфьорова: «Ідеологія “відкритого суспільства” фондувала величезну кількість авторських практик, спрямованих на поширення нових інформаційно-комунікативних технологій та творчу модифікацію попередніх. Творення “комерційно-продукованого змісту” творцями-індивідуалами в умовах глокалізованого світу — нова особливість існування сфери креативних індустрій у цей період» (Алфьоров & Алфьорова, 2022, с. 14).

Одноосібний блогерський контент часто сприймається як більш автентичний і наближений

до реального досвіду, що сприяє його популярності серед аудиторії. Водночас офіційні акаунти прагнуть підтримувати певний стиль і стандарти, спрямовані на формування позитивного іміджу міста.

Другий підхід зосереджений на аналізі алгоритмів рекомендацій, які відіграють ключову роль у формуванні аудиторських уподобань і визначають, які візуальні та наративні стратегії будуть поширюватися серед користувачів. Дослідження репрезентативних відео дозволяє не лише оцінити естетичні складові контенту, але й виявити певні закономірності в сприйнятті образу міста через призму соціальних мереж. Важливою є не лише технічна сторона рекомендацій, а й те, як ці алгоритми підсилюють або ослаблюють ефект від використаних художніх прийомів.

За словами науковця Р. Базики: «Соціальні мережі використовують складні алгоритми, що аналізують поведінку користувачів та пропонують їм контент, який викликає сильні емоційні реакції, такі як страх, гнів, захоплення або обурення. Такі емоції стимулюють користувачів частіше взаємодіяти з контентом, поширювати його серед своїх контактів та генерувати обговорення» (Базик, 2024, с. 19).

Тому саме поєднання цих двох типів даних дозволяє створити комплексну картину того, як культурні та художні аспекти подібного контенту функціонують у межах сучасних цифрових платформ. Це надає змогу дослідити, як візуальні практики та естетичні стратегії в контексті коротких відео формують нові уявлення про міста, зокрема в контексті культурної дипломатії та боротьби в інформаційній війні. Вивчення різних типів облікових записів — офіційних та аматорських — дозволяє глибше зрозуміти, як культурні зображення конструюються через медіаплатформи та як ці зображення впливають на відчуття автентичності й привабливості культурних локацій.

Авторський аналіз проводився на прикладах відео з найбільшими показниками взаємодії з контентом, пов'язаним із локаціями в таких містах, як Харків, Одеса та Київ. Для кожного із цих міст було вибрано найпопулярніший канал: з особистих одноосібних облікових

записів користувачів — mike_grekov (Михаил Греков • BARSTYLERS, n. d.) (Харків), angelbossyi (Анжеліка про місця та заклади Одеси фудблогер UGC, n. d.) (Одеса), discover_ukraine_and_soul (Discover Ukraine, n. d) (Київ) та з офіційних акаунтів відділів Департаменту культури та туризму обраних міст, таких як tourcenter.kh.ua (сторінка Харківського обласного туристсько-інформаційного центру) (Харківщина туристична, n. d.), sport_tourism_odesa_oda (сторінка Департаменту фізичної культури, спорту і туризму Одеської ОДА) (Департамент фізичної культури, спорту і туризму Одеської ОДА, n. d.) та tourismkoda (сторінка Управління туризму Київської ОДА) (Управління туризму КОДА, n. d.). Такий підхід дозволив не лише здійснити порівняльний аналіз контенту аматорських та офіційних акаунтів, а й дослідити вплив різних стилістичних та наративних стратегій на сприйняття туристичних об'єктів та взаємодію аудиторії з контентом платформи "Instagram".

У контексті формування іміджу міст ключову роль відіграє не лише інформаційна наповненість відеоконтенту, а й його візуальна та наративна привабливість. Образи міського середовища, їхні естетичні характеристики та культурна значущість можуть визначати рівень залучення аудиторії й впливати на її сприйняття простору. Особливо важливими є композиційні та колористичні рішення, кінематографічний стиль подання, застосування художніх прийомів кадрування, ритміка монтажу та взаємодія з музичним супроводом. Відео, що акцентують на унікальності просторового середовища та його емоційній виразності, здатні не лише викликати зацікавленість, а й формувати довготривалі асоціації з певним туристичним напрямком.

Було визначено, що аматорські відео, вирізняючись більшою експресивністю, динамічністю й неформальною манерою подання, частіше використовують інтерактивні прийоми та нестандартні естетичні рішення. Вони нерідко ґрунтуються на сучасних інтернет-жанрах, таких як персоналізований стендап (mike_grekov), використання експериментальних художніх засобів екранної виразності (angelbossyi) та креативні монтажні рішення (discover_ukraine_and_soul). Натомість, офіційні акаунти туристичних

центрів і державних установ демонструють переважно консервативний підхід, що включає статичні слайдшоу (tourcenter.kh.ua) та брак інтерактивної взаємодії з аудиторією.

З погляду художньо-візуальної виразності та саме впливу емоційного та художнього наповнення відео на рівень взаємодії користувачів, аматорські відео тяжіють до використання яскравої кольорової гами, експериментальних ракурсів, ритмічної монтажної структури, що створює ефект залученості та підвищує емоційну складову контенту. Аналіз продемонстрував, що аматорські відео отримують у середньому на 70–120 % більше вподобань, ніж офіційні ролики, а також мають значно вищий рівень коментування (у 3–5 разів більше коментарів на одне відео), що свідчить про сильніший емоційний зв'язок із глядачами.

Офіційні туристичні акаунти демонструють суттєві недоліки в ефективності залучення аудиторії. Виявлено, що більшість із них містять незначну кількість відео (переважно менше 20 reels на сторінці) та відзначаються застарілим візуальним стилем, що значно знижує рівень їхнього сприйняття порівняно до аматорських каналів. Відповідно до порівняльного аналізу, середній рівень охоплення офіційних відео становить лише 30–50 % від показників аматорських роликів, що підтверджує їхню нижчу привабливість для аудиторії. Це підкреслює важливість використання сучасних цифрових стратегій для підвищення впливовості офіційного контенту.

Дослідження також засвідчило, що візуальний імідж міст формується значною мірою через особистий досвід користувачів, який презентується в аматорських відео. Саме такі матеріали викликають найбільший рівень довіри та взаємодії з аудиторією, тоді як офіційні рекламні відео, попри свою інформативність, рідко зумовлюють емоційну залученість. Наприклад, середній коефіцієнт залученості (engagement rate) аматорських відео становить 5–8 %, тоді як для офіційних матеріалів цей показник рідко перевищує 2–3 %. Це свідчить про низький рівень переконливості стандартних промоційних стратегій та необхідність пошуку нових форматів подання матеріалу.

Аналіз настроїв у коментарях також виявив суттєві відмінності між двома типами контенту. У відео, опублікованих офіційними туристичними акаунтами, коментарі здебільшого відсутні або обмежуються емодами, тоді як аматорські сторінки демонструють активне залучення аудиторії, що проявляється у формуванні дискусійних ланцюгів та обміні особистими історіями. Наприклад, у популярних аматорських відео кількість коментарів у 4–6 разів перевищує аналогічні показники офіційного контенту. Це свідчить про те, що користувачі сприймають персоналізований контент як більш автентичний та емоційно насичений, що сприяє підвищенню його вірусності.

Аналіз відеоконтенту дозволив виокремити кілька ключових тематичних категорій, що користуються популярністю серед глядачів: комедійні скетчі про міське життя, демонстрація візуально привабливих локацій для фото, гастрономічні рекомендації та, найголовніше, сюжети, пов'язані з наслідками терористичних дій російської федерації. Як зазначали дослідники О. Маруховська-Картунова, О. Маруховський та О. Шиян у праці «Роль соціальних комунікацій у протистоянні викликам російсько-української війни» (Маруховська-Картунова et al., 2023, с. 6): «Соціальні комунікації є основним каналом інформації для громадян. Вони дозволяють людям отримувати актуальну і надійну інформацію про події в країні, стан військових дій, питання безпеки та інші важливі аспекти. Це допомагає громадянам приймати обґрунтовані рішення, діяти відповідно до ситуації». Саме це свідчить про перевагу персоналізованої онлайн-комунікації у процесі формування візуального та інформативного наративу міста.

Питання поширення контенту, пов'язаного з воєнним періодом, руйнуванням українських міст та їхніх культурних пам'яток є одним з найактуальніших у сфері аудіовізуального мистецтва та культури України загалом. Соціальні мережі стали ключовим інструментом документування злочинів Росії, однак їхні алгоритми часто блокують візуально чутливий контент, що ускладнює його поширення. Більшість платформ, зокрема "Instagram" і "TikTok", знижують

видимість таких матеріалів або застосовують автоматичні фільтри, що обмежують охоплення. Це ставить перед авторами контенту виклик пошуку ефективних способів поширення важливих свідчень, зокрема через адаптацію візуальної мови, використання креативних монтажних рішень та альтернативних каналів комунікації. Подальші дослідження будуть присвячені аналізу методів обходу алгоритмічних обмежень, щоб важливі аудіовізуальні свідчення про руйнування й злочини набули максимально широкого розголосу та сприяли збереженню історичної пам'яті.

Щодо чинників, які визначають вплив контенту на формування іміджу міста, наразі зовнішні обставини в Україні зумовлюють заміщення традиційної привабливості архітектурних пам'яток автентичністю та актуальністю представленого відеоконтенту. Це підтверджує, що фактори, які впливають на перегляд відео, та чинники, що зумовлюють ухвалення туристичних рішень, не є рівнозначними.

Висновки. Дослідження підтвердило, що формат reels створює сприятливі умови для просування іміджу міст України та є значно привабливішим для інтернет-спільноти. Такі відео часто мають характер особистого обміну досвідом, що підвищує їхню інтерактивність і сприяє позитивному відгуку аудиторії.

Користувачі демонструють вищий рівень довіри до відео, створених незалежними авторами, ніж до контенту офіційних туристичних акаунтів. Це можна пояснити відсутністю достатньої кількості відеоматеріалу на офіційних сторінках, а також природною схильністю глядачів сприймати особисті відео як більш об'єктивні та незалежні.

Офіційні культурні та туристичні акаунти несуть відповідальність за структуроване подання інформації, що може обмежувати їхню гнучкість у створенні контенту. У зв'язку із цим вони орієнтовані переважно на місцеву аудиторію, яка сприймає їх з погляду жителів. Натомість особисті сторінки не мають таких обмежень, що дозволяє їм вільніше експериментувати з форматом, стилістикою та поданням контенту. Як наслідок, їхні відео краще задовольняють емоційні потреби аудиторії та сприяють активнішій взаємодії.

Попри свою авторитетність та інформативність, офіційний контент часто не є достатньо привабливим для широкої аудиторії. Для його поліпшення слід впроваджувати інноваційні підходи та нові формати, як-от:

- аерозйомка для демонстрації міських просторів із незвичних ракурсів;
- використання VR- та AR-технологій для створення інтерактивного контенту;
- залучення емоційних сюжетів для підвищення інтерактивності глядачів.

Крім того, збільшення взаємодії з аудиторією може суттєво підвищити ефективність відео. Для цього офіційні сторінки можуть:

- активніше стимулювати обговорення через коментарі;
- створювати інтерактивні формати, такі як вікторини чи челенджі;
- використовувати тематичні теги для залучення ширшої аудиторії.

Ці фактори відіграють ключову роль у залученні аудиторії, оскільки поєднують інформаційну й емоційну складові, формуючи комплексне уявлення про місцевий простір та створюючи ефект присутності. Таким чином, контент на платформі "Instagram" не лише виконує інформаційну функцію, а й перетворюється на ефективний інструмент формування аудіовізуального образу міста та його культурного сприйняття.

Отже, наведені висновки можуть стати основою для розвитку стратегій у сфері просування українських міст через соціальні мережі, зокрема візуальних та комунікативних інновацій, що здатні підвищити ефективність інформаційного аудіовізуального простору. Підвищення якості відеоконтенту, створеного як аматорами, так і офіційними установами, дозволить не лише збільшити його привабливість для міжнародної аудиторії, а й зміцнити імідж міст України в глобальному контексті.

Перспективи подальших досліджень. Отримані результати можуть слугувати керівництвом для творців контенту, зацікавлених у просуванні іміджу міст України через відеоформати. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на:

- аналіз алгоритмів Instagram, що впливають на просування reels, які висвітлюють наслідки російської агресії;
- дослідження впливу емоційних тригерів на ефективність відео;
- вивчення ролі відеоформатів для міжнародної аудиторії у формуванні іміджу українських міст.

З огляду на динамічний розвиток соціальних мереж, подальші дослідження допоможуть краще адаптувати відеоконтент до сучасних тенденцій і підвищити його ефективність у просуванні позитивного іміджу українських міст та України загалом.

Список посилань

- Алфьоров, А. М., & Алфьорова, З. І. (2022). Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті XXI ст. *Культура України*, (77), 7–18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>
- Анжеліка про місця та заклади Одеси фудблогер UGC [@angelbossyi] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 <https://www.instagram.com/angelbossyi/>
- Базик, Р. (2024). Роль соціальних медіа як інструменту поширення пропаганди та їх вплив на політичну активність суспільства. *Політикус*, 4, 16–23. <https://doi.org/10.24195/2414-9616.2024-4.2>
- Департамент фізичної культури, спорту і туризму Одеської ОДА [@sport_tourism_odesa_oda] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 https://www.instagram.com/sport_tourism_odesa_oda/
- Лозко, А. М. (2022). *Соціальні мережі як інструмент популяризації культурної спадщини України* [Магістерська робота, Національний авіаційний університет]. Національний авіаційний університет.
- Маруховська-Картунова, О., Маруховський, О., & Шиян, О. (2023). Роль соціальних комунікацій у протистоянні викликам російсько-української війни. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 3(55), 4–10.
- Михаил Греков•BARSTYLERS [@mike_grekov] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 https://www.instagram.com/mike_grekov/
- Мусієнко, О. (2019). Відеохостинг як найбільш адаптивний елемент аудіовізуальної культури на сучасному етапі. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 5(4), 58–62.
- Рудик, М. (2020). Вплив соціальних медіа на формування громадської думки. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*, 48, 198–206.
- Управління туризму КОДА [@tourismkoda] *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 <https://www.instagram.com/tourismkoda/>
- Харківщина туристична [@tourcenter.kh.ua] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 <https://www.instagram.com/tourcenter.kh.ua/>
- Discover Ukraine [@discover_ukraine_and_soul] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 https://www.instagram.com/discover_ukraine_and_soul/
- Marine-Roig, E., & Clavé, S. A. (2016). Tourism analytics with massive user-generated content: A case study of Barcelona. *Journal of Destination Marketing & Management*, 4(3), 162–172.
- Abeidallah, F., & Chakour, S. (2023). The Role of Social Media Marketing Activities in Destination Image Formation. *Journal Of North African Economies*, 19(33), 111–126.

References

- Alforov, A. M., & Alforova, Z. I. (2022). Audiovisual sphere and creative industries: morphological transformations in the first quarter of the 21st century. *Culture of Ukraine*, (77), 7–18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>. [In Ukrainian].
- Angelica about places and establishments of Odesa food blogger UGC [@angelbossyi] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 <https://www.instagram.com/angelbossyi/>. [In Ukrainian].
- Bazik, R. (2024). The role of social media as a tool for spreading propaganda and their impact on the political activity of society. *Politicus*, 4, 16–23. <https://doi.org/10.24195/2414-9616.2024-4.2>. [In Ukrainian].
- Department of Physical Culture, Sports and Tourism of the Odesa Regional State Administration [@sport_tourism_odesa_oda] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 https://www.instagram.com/sport_tourism_odesa_oda/. [In Ukrainian].
- Lozko, A. M. (2022). *Social Networks as a Tool for Promoting the Cultural Heritage of Ukraine* [Master's Thesis, National Aviation University]. National Aviation University. [In Ukrainian].

- Marukhovska-Kartunova, O., Marukhovskiy, O., & Shyian, O. (2023). The Role of Social Communications in Countering the Challenges of the Russian-Ukrainian War. *Derzhava ta rehiony. Seriya: Sotsialni komunikatsii*, 3(55), 4–10. [In Ukrainian].
- Mikhail Grekov•BARSTYLERS [@mike_grekov] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 https://www.instagram.com/mike_grekov/. [In Ukrainian].
- Musienko, O. (2019). Video hosting as the most adaptive element of audiovisual culture at the present stage. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 5(4), 58–62. [In Ukrainian].
- Rudyk, M. (2020). The influence of social media on the formation of public opinion. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya Zhurnalistyka*, 48, 198–206. [In Ukrainian].
- Tourism Department of KODA [@tourismkoda]. *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 <https://www.instagram.com/tourismkoda/>. [In Ukrainian].
- Kharkiv Tourism Region [@tourcenter.kh.ua] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 <https://www.instagram.com/tourcenter.kh.ua/>. [In Ukrainian].
- Discover Ukraine [@discover_ukraine_and_soul] (n.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved 11.02.2025 https://www.instagram.com/discover_ukraine_and_soul/. [In Ukrainian].
- Marine-Roig, E., & Clavé, S. A. (2016). Tourism analytics with massive user-generated content: A case study of Barcelona. *Journal of Destination Marketing & Management*, 4(3), 162–172. [In English].
- Abeidallah, F., & Chakour, S. (2023). The Role of Social Media Marketing Activities in Destination Image Formation. *Journal Of North African Economies*, 19(33), 111–126. [In English].

Надійшла до редколегії 02.01.2025

О. В. Мусієнко

доктор філософії з культурології, викладач, АВМ ХДАК,
м. Харків, Україна

O. Musienko

Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Lecturer, Kharkiv
State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «ПРЕЛЮДІЙ» БОГДАНА СЮТИ

У. Б. Молчко

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна
 u.molchko@gmail.com

U. Molchko

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1519-6053>

У. Б. Молчко. Жанрово-стильові особливості «прелюдій» Богдана Сюти

Дослідження висвітлює маловідому фортепіанну творчість сучасного українського композитора, піаніста, доктора мистецтвознавства, професора Богдана Сюти. Розглянуто стильові особливості «Прелюдій», у яких автор застосовує неромантичну та авангардну музичну мову. Охарактеризовано народнописанне підґрунтя репрезентованих п'єс для піаністів. Здійснено музикознавчий аналіз трьох прелюдій Б. Сюти. Для передання образно-асоціативної сфери творів автор застосовує імпровізаційну особливість жанру «прелюдія». Репрезентовано характерні особливості його п'єс, які полягають у ладовому тембро-фонічному забарвленні фактури, оригінальних авторських мелодико-гармонічних зв'язках, метроритмічних особливостях. Доведено, що «Прелюдії» Б. Сюти є високохудожнім професійним мистецьким матеріалом для виконавської реалізації піаністами інтерпретаційної моделі, яка сприятиме художньо-естетичному впливу на сучасне слухачське середовище.

Ключові слова: сучасна українська музика, жанр, фортепіанна прелюдія, стильові особливості, Богдан Сюта, образність, фортепіанна фактура, інтерпретатор.

U. Molchko. Genre-stylistic features of Bohdan Siuta's "preludes"

The scientific relevance. In contemporary realities, the Ukrainian cultural and musicological space has been developing both under the influence of the progress of globalization processes and evolving in line with the pace of national art. During the Russian-Ukrainian war of 2014–2025, society acquired a deep understanding of the value of the compositional heritage of contemporary national artists, as most of them are deeply based on the folk song heritage of our nation as much as on contemporary world artistic trends. Precisely for this reason, it is at present vital to constantly enrich the

cultural and musicological environment with the works of leading contemporary Ukrainian composers, including PhD in Art Studies, Professor of the Department of Music Theory at Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Mykola Lysenko Prize laureate, pianist Bohdan Siuta.

The purpose of the article is to carry out a musicological and interpretative analysis of Bohdan Siuta's piano preludes in order to determine the artistic and didactic value of the compositions; to consider the transformation of the genre of "preludes" in the work of the Ukrainian artist; to characterize the figurative and associative features of the "preludes" of this notable Kyivan cultural and educational figure; to consider the individual musical language and characteristic expressive means in these works.

The methodology is based on the following scientific approaches: historical and cultural ones — to analyze the influence of artistic trends of the early XX century on the musical language of B. Siuta; genre and style — to consider the genre features of the compositions and reveal the transformation of this type; analytical — to carry out a musicological analysis of the Ukrainian composer's piano preludes; interpretological — to comprehend the composer's artistic concept and identify the peculiarities of its performing interpretation; and didactic — to argue for expanding the presence of his work both in Ukraine's concert scene and educational process of Ukraine's art education programs.

The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time the piano preludes of the Kyiv composer Bohdan Siuta are analyzed as highly artistic examples of contemporary Ukrainian music.

Conclusions. The piano preludes belong to the early period of Bohdan Siuta's work. Despite this, they clearly demonstrate a deep reliance on the modern stylistic diversity of the musical culture of the late twentieth century. The author makes extensive use of such artistic trends as avant-garde and neo-romanticism. The range of imagery and associations in the three Preludes is quite

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

wide. These are landscape and fairy-tale themes, as well as a semantic palette of shades: from deep concentration to strong-willed dynamism. Prospects for further research are the publication of B. Siuta's "preludes" for their widespread introduction into the modern concert and pedagogical space and their introduction into scientific circulation, which will make it possible to actualize them in the works of researchers of contemporary Ukrainian culture of the XXI century.

Keywords: *contemporary Ukrainian music, genre, piano prelude, stylistic features, Bohdan Siuta, imagery, piano texture, interpreter.*

Постановка проблеми та актуальність теми дослідження. Розвиток національного музичного простору в умовах російсько-української війни 2014–2025 рр. нині потребує глибокого впровадження творчих досягнень сучасних українських композиторів, до яких належить композитор, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, лауреат премії імені Миколи Лисенка Богдан Сютя. Його композиторський доробок вміщує фортепіанні, камерно-вокальні, камерно-інструментальні, хорові твори, які є високохудожніми та професійними взірцями сучасної української культури. Серед творів для фортепіано стильовою різноманітністю, оригінальною трансформацією жанру вирізняються «прелюдії», особливо три з них своєю індивідуальною музичною мовою. Тому актуальним є аналіз цих композицій з метою додання їх до культурологічно-мистецтвознавчого концертно-наукового простору України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вагомі сторінки музикознавчої творчості Богдана Сюті були висвітлені в публікаціях Г. Веселовської (2011), В. Романко (2009), О. Найдюк (2011), О. Немкович (2006), Т. Новицької (2023). Фортепіанна творчість митця, зокрема «Прелюдії», на жаль, не стала об'єктом наукових досліджень сучасних музикознавців.

Мета статті — розглянути жанрові особливості «прелюдії» у творчості українського композитора Б. Сюті на прикладі трьох фортепіанних «Прелюдій»; виявити стильові засади зазначених п'єс; окреслити їх художньо-образні сфери; розглянути індивідуальну музичну мову Б. Сюті та характерні виражальні засоби в аналізованих творах.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Час суспільно-політичних та культурно-освітніх перетворень у сучасній українській державі тісно пов'язаний з формуванням музикознавців-виконавців, які повинні навчитися досліджувати й впроваджувати «... механізм відтворення та сприйняття музики, сприймаючи думки та ідеї композиторів як голос-пораду» (Dushniy et al., 2024, p. 328). Ґрунтовна обізнаність у здобутках вітчизняного мистецтва нині є важливим аспектом для нового покоління музикантів. Ментальність нашого народу, пройшовши складні етапи своєї еволюції, завжди ґрунтувалася на досвіді народної та професійної музики. Адже «... незнання цієї культурної традиції породжує відчуття меншовартісності своєї музичної творчості відносно інших культур Європи, а відтак <...> призводить до такого ж почуття меншовартісності на більш загальному рівні» (Кияновська, 2008, с. 262). Упровадження до концертно-навчальних програм піаністів різних рівнів творів сучасних національних композиторів, зокрема «Прелюдій» Б. Сюті, буде плекати національну естетичну позицію інтерпретаторів та насичувати культурологічний простір високопрофесійними музичними творами українських митців.

Жанр прелюдії має дуже давню історію в розвитку світової музичної культури. Цей вид, «... зберігаючи риси "попередньої гри", ознаки імпровізаційності, вільної фантазії, у процесах художньо-стильової еволюції різних історичних періодів — явище неоднозначне» (Клин, 1980, с. 145). В епоху бароко прелюдія трактувалася як вступна п'єса. У творчості Й. С. Баха вона набула інтенсивного розвитку. У XIX ст. розвиток інструментальної музики надав іншого статусу прелюдії. Вона стала самостійною композицією. Яскрава імпровізаційність привернула увагу Ф. Шопена, який вивів її на високий художньо-професійний рівень.

В українській музиці до жанру прелюдії зверталися Яків Степовий, Левко Ревуцький. Композиторські напрацювання, що згодом збагачували жанр в українській фортепіанній музиці, «... пов'язані <...> зі створенням крупномасштабних циклів та окремих мініатюр» (Клин, 1980, с. 146). Це прелюдії Василя Барвінського,

Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського, Бориса Лятошинського, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, Михайла Вериківського, Михайла Скорульського, Миколи Сільванського, Івана Карабиця, Миколи Ластовецького.

Три «Прелюдії» Б. Сюти належать до раннього періоду творчості митця, які він створив під час навчання в Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка в класі композиції викладача П. Гергелі. П'єси побачили світ у 1978 р. і зберігаються понині в рукописах. У них яскраво простежуються мистецькі стильові віяння епохи ХХ століття.

«Прелюдія in modo del O. Walde» (Сюта, 1978a, с. 1–4) написана під впливом казок ірландського поета та прозаїка Оскара Вайлда, зокрема «День народження інфанти». П'єса належить до творів, в основі змістового контенту якої — літературна композиція. Жанр казки у фортепіанній музиці В. Клин долучає «... до сфери лірики та епосу» (Клин, 1980, с. 39), а С. Грица зазначає, що епос «... поділяється на прозовий (міфи, казки, легенди, оповідання) і словесно-музичний, пісенний» (Грица, 1979, с. 4). «Прелюдія in modo del O. Walde» Б. Сюти репрезентує сферу втілення в піаністичній літературі казкової тематики, яка була започаткована світовими композиторами, а саме Р. Шуманом, Е. Грігом, Е. Мак-Доуелом, М. Равелем, а в українській музиці Ф. Якименком, М. Любарським, В. Косенком, Ю. Щуровським, М. Степаненком, Б. Фільц, М. Сільванським, Г. Ляшенком, М. Ластовецьким, Ж. Колодуб.

Композиція Б. Сюти «Прелюдія in modo del O. Walde» експонує образ іспанської принцеси, дванадцятиріччя якої відзначалося при королівському дворі. О. Вайлд змальовує її тендітною, але разом з тим примхливою дівчинкою. На урочистостях, присвячених її дню народження, відбувалося чимало мистецьких заходів. Однак найбільше вразив та розвеселив Інфанту танець Карлика. Негативна сутність маленької принцеси-красуні проявилася тоді, коли виявилось, що Карлик помер від розриву серця. З цього приводу дівчинка просить прислати їй до ігор людей, які не мають серця.

Темп *Moderato con moto* забезпечує оповідність п'єси. Ідеалізований образ Інфанти викладений митцем у мелодичних послівках, яким властива мінливість ритмічного викладу. Власне ця особливість підкреслює чуттєво-загострений характер принцеси. Метроритмічна розкутість інструментального викладу застосована композитором для підсилення емоційної примхливості, котра властива принцесі.

У процесі музичного розвитку мелодичні послівки дедалі більше хроматизуються, що надає казковій п'єсі терпкого звучання. Авторські ремарки темпових відхилень сприяють експресивності окремих пасажів. Цим композитор змальовує приховане внутрішньозмістове наповнення образу Інфанти, який яскраво проявляється в кінці оповідання.

Фактурно-технічне наповнення фортепіанного викладу октавами, альтерованими ходами збільшують образну виражальність п'єси. Усе це передає трагічно-смішну постать Карлика. Оповідна ліричність початкового матеріалу «Прелюдія in modo del O. Walde» переростає в схвильовано-гротескний вислів шляхом ускладнення метроритміки, що викликають асоціації зі страшним усвідомленням Карлика своєї повторності. Хроматизація викладу, перенесення музичного матеріалу в низький регістр ви-яскравлюють бездушність Інфанти.

«Прелюдія, присвячена Л. О. Грабовському» (Сюта, 1978b, с. 1–2) репрезентує творчо-індивідуалізоване втілення сфери ліричних почувань. Богдан Сюта вдається до застосування серійної техніки, що властива стильовому напрямку ХХ століття, а саме авангарду. У рукописі п'єси міститься напис «Леоніду Грабовському», який увійшов в історію української музики як фундатор українського авангарду в національній музиці.

П'єса має тричастинну форму, де представлено художньо-естетичне світовідчуття дійсності крізь призму індивідуального сприйняття. У перших тактах автор подає інтонаційно-тематичний комплекс, який охоплює чотиризвуоччя. Висхідний хід звуками хроматичної гами «а», «b», «h», «c²» становить серію. Динаміка *p* надає початку прелюдії відчуття м'якого світла ліричного відображення дійсності. Проведення двічі

звукової серії в різних регістрах поглиблюють образно-асоціативне сприйняття мелодичної послідовності, що сприяє її запам'ятовуванню та впізнаванню на слух. Швидкоплинний пасаж дрібними тривалостями, котрий приходить на зміну початкового тематичного матеріалу, «пробігає» у висхідному русі широкими інтервальними ходами. Слабка сила звучності, авторська ремарка густої педалізації, насичена альтерація, *accelerando* додають музичній тканині колористичності.

Лаконічні пунктирні мотиви, що приходять на зміну чотиризвукової серії, змінюють витончений настрій твору на експресивний. Перепади емоційного стану автор підкреслює темповими ремарками, що виявляють характерну для авангарду мозаїчність, яка притаманна музиці цієї п'єси й поглиблює її образно-емоційну палітру.

Поява пульсації акордовими співзвуччями в розмірі 4/8 підводить до другої частини «Прелюдія, присвячена Л. О. Грабовському» *Allegretto*. Композитор вводить швидкоплинні пасажні послідовності, що змінює образне тло п'єси. У художньо-звуковій палітрі прелюдії, яка є відображенням ліричної сфери, відбувається зміна на загадково-примхливе образне наповнення. Збільшення темпу, динаміки з *mf* на *f*, колористична педалізація підсилюють поривчасту пристрасність, що набирає підкресленої сили екзальтованого почуття.

У процесі музичного розвитку всі альтеровані пасажні послідовності приводять до місця найвищого емоційного напруження. Кульмінація виражена композитором авангардним характерним фактурним прийомом — кластерами. Власне їх пульсування на другій і третій долях передають збільшення напруження та драматизують змістове наповнення п'єси. Далекі, довготривалі баси додають просторовості у звучанні фортепіано та збагачують звукову палітру твору. Форшлаг, що виражений кластерним співзвуччям, доповнює витриманий звук "g²", котрий виявляється треллю. Усе повільно затихає. Напруження спадає.

Третя частина наскрізної форми «Прелюдія, присвячена Л. О. Грабовському» відкривається початковим музичним матеріалом. Повернення

до помірного темпу, динаміки *p*, інтонаційного комплексу зумовлюють згортання емоційного напруження. Серійні послідовності автор подає не у звичному русі, а в різних регістрах, що вносить свіжу оригінальність у сприйняття альтерованих ходів. Висхідні пасажні лінії на фоні далеких басів, котрі підкреслені *sf*, передають летучість, а густа педалізація сприяє імпресіоністичному звучанню. Пунктирні мотиви додають незначної експресії художньо-змістовій наповненості п'єси, але все розчиняється в заключному пасажі на *ppp*.

«Прелюдія *Andante ma agitato*» скомпонована Б. Сютю в 1980 р., про що свідчить запис в авторському рукописі (Сюта, 1980, с. 1). Безпрограмна дванадцятитактова мініатюра виходить за межі швидкоплинних почуттів і привертає увагу гострофантастичним настроєм. Твір репрезентує драматичні імпульсивні відчуття, нестримний бентежний порив образно-асоціативного сприйняття.

У «Прелюдія *Andante ma agitato*» розгортання художнього образу пов'язано з переданням екзальтованої летучості, яка асоціюється з осінніми поривами вітру. Змістовно-чуттєве наповнення п'єси передається митцем хроматизованими поспівками, котрі викладені різноманітними ритмічними рисунками. Швидкоплинні мелодичні послідовності насичені загостреними секундовими ходами з вкрапленням подвійних інтервалів малої, великої септими, збільшеної кварта, зменшеної квінти. Ускладнена альтерацією інтонаційна й метроритмічна палітра свідчить про збагачення жанрових особливостей прелюдії сучасною композиторською мовою кінця ХХ століття.

Наскрізний мелодичний розвиток «Прелюдії *Andante ma agitato*» сприяє переданню змалювання збуджено-поривного неспокою осінньої природи. Лаконізм форми — характерна ознака п'єси Б. Сюті. У п'єсі яскраво простежуються дві хвилі емоційного наростання. Висхідний підйом коротких мотивних поспівок приводить до першого місця драматичного напруження, яке композитор репрезентує квінтольними та секстольними ходами. Авторська ремарка *crescendo poco a poco* підсилює чуттєво-динамічний сплеск. Друга хвиля імпульсивного підйому досягається

митцем шляхом застосування альтерованих інтервалів у фактурний виклад обох рук. Місце найвищої емоційної схвильованості підкреслюється композитором багатозвучними акордами, в основі яких є загострені секундові співвідношення, та динамічним нюансом *fff*. Довготривала вартість кластерних співзвуч, а відтак поступове їх загасання, приводить до зменшення звукового насичення п'єси. Низхідні ходи квінтолями в партіях обох рук, пауза ніби обривають порив вітру. Поява початкового мотиву на р наприкінці твору є відгомонам неспокійної осінньої погоди. Усе обривається на нотах восьмими тривалостями.

«Прелюдія *Andante ma agitato*» захоплює своєю невлостию поривністю, котру автор передає низкою метроритмічних виражальних засобів. Це — поліритмічне співвідношення партій обох рук, яке сприяє виявленню імпульсивної схвильованості осінньої погоди. Б. Сютя застосовує перемінний метр, що не лише підкреслює народнописенну основу твору, а й матеріалізує вільну скороминущу імпровізаційність. Хоча темп п'єси *Andante ma agitato*, але дрібний ритмічний рисунок поспівок спонукає до віртуозного звучання фортепіанного викладу. Саме на цю особливість вказує автор, виписуючи в тексті виконавську ремарку *rubato*.

«Прелюдія *Andante ma agitato*» ґрунтується на сучасній композиторській мові. Ця особливість розширює інтелектуальний кругозір виконавської та слухачької аудиторій, формує естетичний смак і розуміння художньої стилістики музики кінця ХХ ст.

Висновки. Загалом три прелюдії належать до раннього періоду творчості композитора Б. Сюті. Попри це, у них яскраво простежується глибока опора на сучасне стильове різноманіття музичної культури кінця ХХ ст. Автор широко використовує художні течії, такі як авангард, неоромантизм. Індивідуальні виражальні засоби, що ґрунтуються на серійній техніці, неоромантичних та неокласичних стильових особливостях, розширюють мистецький кругозір виконавців і слухачько-мистецьке середовище. Спектр образно-асоціативного ряду в трьох «Прелюдіях» доволі широкий. Це пейзажна та казкова тематики, а також смислова палітра відтінків: від глибокої зосередженості до вольової динамічності.

Перспективи подальших досліджень полягають в опублікуванні «Прелюдій» Б. Сюті задля широкого впровадження їх у сучасний концертно-педагогічний простір та введення їх до наукового обігу, що надасть можливість актуалізувати їх у працях дослідників сучасної української культури ХХІ ст.

Список посилань

- Веселовська, Г. (2011). До основ парамузикознавства. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
- Грица, С. (1979). *Мелодика української народної епіки*. Наукова думка.
- Кишакевич, Ю. (Упор.). (2005). *Історія Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка в іменах*. Коло.
- Кияновська, Л. (2008). Музичне виховання як національна проблема. В М. Ржевська (Ред.-упор.), *Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтва України Алли Терещенко* (сс. 257–266). Видавець Третяк І. Я.
- Клин, В. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика*. Наукова думка.
- Найдюк, О. (2011). «Богдан Сютя. Основи парамузикознавства». *Критика*, 9–10 (167–168), 7.
- Немкович, О. (2006). *Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін* [монографія]. Сталь.
- Новицька, Т. (2023, Вересень 09). Богдан Сютя: Тільки найхоробріші музикознавці вибирають те, що менше досліджено. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/11852>.
- Романко, В. (2009). Параметри сучасної музики (про книгу Богдана Сюті). *Українська музична газета*, 4(74), 7.
- Скотний, В. Г., Савчин, М. С., Кишакевич, Ю. А., Яцишин, В. П. та ін. (2001). *Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка*.
- Сютя, Б. (1978а). *Прелюдія in modo del O. Walde* [Рукопис]. Приватний архів Богдана Сюті, Київ, 1–4.
- Сютя, Б. (1978b). *Прелюдія, присвячена Л. О. Грабовському* [Рукопис]. Приватний архів Богдана Сюті, Київ, 1–2.

- Сюта, Б. (1980). *Прелюдія. Andante ma agitato* [Рукопис]. Приватний архів Богдана Сюти, Київ, 1.
- Dushniy, A., Shafeta, V., Salii, V., Storonska, N., & Molchko, U. (2024). The impact of globalization on performance musicology. *Amazonia Investiga*, 13(76), 323–332. <https://doi.org/10.34069/AI/2024.76.04.26>

References

- Veselovska, H. (2011). To the basics of paramusicology. *Studii mystetstvoznachchi: Teatr. Muzyka. Kino*. National Academy of Sciences of Ukraine, Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology [In Ukrainian].
- Hrytsa, S. (1979). *The melody of the Ukrainian folk epic*. Naukova dumka.
- Kyshakevych, Yu. (Comp.). (2005). *History of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University in Names*. Kolo. [In Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2008). Music education as a national problem. In M. Rzhavska (Ed.-comp.), *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: zbirnyk naukovykh statei na poshanu doktora mystetstvoznavstva, profesora, chlena-korespondenta Akademii mystetstva Ukrainy Ally Tereshchenko* (pp. 257–266). Vydavets Tretiak I. Ya. [In Ukrainian].
- Klyn, V. (1980). *Ukrainian Soviet piano music*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Naidiuk, O. (2011). “Bohdan Siuta. Fundamentals of paramusicology”. *Krytyka*, 9–10 (167–168), 7. [In Ukrainian].
- Nemkovych, O. (2006). *Ukrainian musicology of the twentieth century as a system of scientific disciplines* [monograph]. Stal. [In Ukrainian].
- Novytska, T. (2023, September 09). Bohdan Siuta: Only the bravest musicologists choose what is less explored. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/11852>. [In Ukrainian].
- Romanko, V. (2009). The parameters of contemporary music (about Bohdan Siuta's book). *Ukrainska muzychna hazeta*, 4(74), 7. [In Ukrainian].
- Skotnyi, V. H., Savchyn, M. S., Kyshakevych, Yu. A., Yatsyshyn, V. P. et al. (2001). *Drohobyskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet im. Ivana Franka*. [In Ukrainian].
- Siuta, B. (1978a). *Prelude in modo del O. Walde* [Manuscript]. Private archive of Bohdan Siuta, Kyiv, 1–4. [In Ukrainian].
- Siuta, B. (1978b). *Prelude, dedicated to L. Hrabovskyi* [Manuscript]. Private archive of Bohdan Siuta, Kyiv, 1–2. [In Ukrainian].
- Siuta, B. (1980). *Prelude. Andante ma agitato* [Manuscript]. Private archive of Bohdan Siuta, Kyiv, 1. [In Ukrainian].
- Dushniy, A., Shafeta, V., Salii, V., Storonska, N., & Molchko, U. (2024). The impact of globalization on performance musicology. *Amazonia Investiga*, 13(76), 323–332. <https://doi.org/10.34069/AI/2024.76.04.26> [In English].

Надійшла до редколегії 12.12.2024

У. Б. Молчко

доктор філософії PhD, доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, факультет початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич, Україна

U. Molchko

Doctor of Philosophy PhD, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Music Theory and Instrumental Training, Faculty of Elementary Education and Art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.088.10>
УДК: 788.5

ІМПРОВІЗАЦІЯ Р. ДІКА “SLIDING LIFE BLUES” ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО (У ТРАНСКРИПЦІЇ М. КІЛІНГ): АНАЛІЗ РЕАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ТЕХНІК

І. О. Сташевська

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

I. Stashevskaya

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2940-9689>

Ю. А. Данильченко

Інститут мистецтв Луганського національного університету
імені Т. Г. Шевченка, м. Полтава, Україна
julia.danilchenko555@gmail.com

Y. Danilchenko

Institute of Arts, T. Shevchenko Luhansk National University,
Poltava, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1243-6728>

І. О. Сташевська, Ю. А. Данильченко. Імпровізація Р. Діка “Sliding life blues” для флейти соло (у транскрипції М. Кілінг): аналіз реалізації сучасних виконавських технік

Стаття присвячена аналізу сучасних виконавських прийомів і технік, задіяних у творі відомого американського флейтиста й композитора Р. Діка “Sliding life blues” для флейти соло (проведеного на основі розшифровки звукозапису цієї композиції М. Кілінг). У розвідці розкриваються особливості композиційної структури й драматургії твору, простежується специфіка реалізації різноманітних виконавських прийомів і технік, що не властиві для класико-романтичної флейтової традиції. Акцентується на найбільш поширеному впровадженні в музичній тканині твору виконавської техніки Glissando Headjoint, що фігурує в різноманітних формах її застосування, зокрема й у комбінаціях з іншими виконавськими прийомами.

Ключові слова: музичне мистецтво, інструментальне виконавство, виконавство на духових інструментах, флейта, композиторська творчість, жанрово-стильова система, музична форма, виразальні засоби, виконавські техніки, прийоми гри, Р. Дік.

I. Stashevskaya, Y. Danilchenko. R. Dick's improvisation “Sliding Life Blues” for solo flute (transcribed by M. Keeling): analysis of the implementation of modern performance techniques

The relevance of the topic and statement of the problem. The modern flute, which during its long evolution has undergone considerable changes in its own design, today has a huge sound and timbre expressive potential, which is largely capable of satisfying the broad

artistic requirements of composers and performers. This potential lies, on the one hand, in the constructive and organological properties of the flute as a modern academic musical instrument. On the other hand, in the very system of instrumental and performing means of flute art, which today is constantly expanding and consists of a whole set of playing techniques and techniques, sound extraction methods, sound-acoustic and timbre effects, etc. Thus, over the past decades, a significant array of modern original works for the flute (mostly avant-garde) has emerged, in which this set of expressive means finds its adequate and highly artistic embodiment. Therefore, the problem of analysis, systematization and specifics of the implementation of modern expressive means, in which playing techniques and performing and instrumental techniques play the most important role, arises with regular relevance in modern musicology. The fertile ground in this aspect is the musical creativity of the famous American flutist, composer, teacher, inventor Robert Dick, whose flute compositions demonstrate a bright spectrum of the latest (extended) performing techniques and artistic discoveries.

The purpose of the study is to analyze the implementation of modern performing techniques in the play by R. Dick's Improvisation “Sliding Life Blues” for solo flute (performed on the basis of a transcription of the recording of this composition by M. Keeling) through the prism of the musical dramaturgy of the work.

The methodology used in the article is based on the use of methods of theoretical musicology (primarily, analysis of musical form, elements of musical language, means of expression, etc.), as well as methods of structural and systemic analysis, generalization and classification.

The results of the work focus on highlighting and systematizing the latest performance techniques

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

and techniques identified in the specified work that characterize modern flute art, as well as on determining the features of the compositional structure of this work.

The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time in modern musicology, an analysis of the implementation of modern performance techniques in the play by R. Dick's Improvisation "Sliding Life Blues" for solo flute (in the transcription of the recording of this composition by M. Keeling) has been carried out against the background of consideration of the dramaturgy of this work and its compositional structure.

The practical significance of the work lies in the possibility of its use in theoretical courses on the methodology of teaching flute playing and the history of flute performing art, as well as in the practical work of teachers in the flute class.

Conclusions. The compositional structure of the work fully corresponds to the typical patterns inherent in this genre variety and is a form of double variations ($A+B+A1+B1+A2+B2$), based on the alternation of variational transformations of two contrasting themes. The stylistic system of the composition is based on two main intonation-cadence components: the blues scale, which is characteristic of the African-American tradition, and the scales inherent in the musical folklore of Eastern cultures. The spectrum of modern performing techniques and techniques, which is widely used in this composition, reveals the following types: ordinary glissando, tremolo, trill, singing & playing simultaneously, multiphonics techniques, octave harmonics, key-clicks, etc. But the composer uses the Glissando Headjoint technique most widely in this work in various forms of its application (including in combinations with other techniques, such as bent-multiphonic-tremolo glissando, etc.).

Keywords: *musical art, instrumental performance, performance on wind instruments, flute, composer's work, genre-style system, musical form, expressive means, performance techniques, playing techniques, Robert Dick.*

Постановка проблеми та її актуальність. Сучасна флейта, яка протягом своєї тривалої еволюції зазнала значних змін у конструкції, нині має неабиякий звуко-тембровий виражальний потенціал, який значною мірою здатен задовольнити широкі художні вимоги композиторської і виконавської практики. Цей потенціал закладено, з одного боку, у конструктивно-органологічних властивостях флейти як сучасного академічного музичного інструменту, з іншого — у самій системі інструментально-виконавських засобів флейтового мистецтва, яка нині

постійно розширюється та складається із цілого набору прийомів і технік гри, методів звукобудування, звуко-акустичних і тембрових ефектів тощо. Таким чином, протягом останніх десятиліть виник значний масив сучасних оригінальних творів для флейти (здебільшого авангардного спрямування), у яких цей набір виражальних засобів набуває свого адекватного й високохудожнього втілення. Саме тому проблема аналізу, систематизації та специфіки реалізації сучасних виражальних засобів, у яких прийоми гри й виконавсько-інструментальні техніки відіграють найважливіше значення, у сучасному музикознавстві надзвичайно актуальна. Поживним ґрунтом у цьому аспекті є музична творчість відомого американського флейтиста, композитора, педагога, винахідника Роберта Діка, флейтові композиції якого демонструють яскравий спектр новітніх (розширених) виконавських технік і художніх знахідок. Особливо в зазначеному ракурсі виділяється його п'єса "Sliding Life Blues" для флейти соло.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика художнього функціонування сучасних виконавських прийомів і технік у флейтовому мистецтві нині набула свого відображення в деяких працях українських музикознавців, зокрема в статтях Ю. Данильченко (Данильченко, 2023), Ю. Данильченко й К. Скакун (2024) та М. Перцова (Перцов, 2020). У зарубіжному музикознавстві означена проблема стала предметом наукових розвідок і досліджень Р. Діка (Dick, n.d.-b), М. Кілінг (Keeling, 2017), Е. Шефарда (Shephard, 2020). Слід зазначити, що в М. Кілінг уже намагалась виявити виконавські техніки в п'єсі, яка аналізується, проте ця спроба була здійснена у відриві від теоретичного аналізу самого твору, насамперед від розгляду композиційної драматургії музиканта.

У контексті окресленої проблематики також слід відзначити й авторів, у чиїх працях представлено дослідження сучасних виражальних засобів і виконавських технік, які функціонують в інших музично-інструментальних напрямках, що відкриває можливості синтезувати та узагальнювати методи й підходи щодо подальшого наукового осягнення цього мистецького явища. Так, вивчення зазначеного питання в контексті

виконавства на мідних духових інструментах представлено в дисертаційному дослідженні Д. Муєдінова (2017). Вагомий внесок у розробку цієї проблематики, але в річищі сучасної баянної музики, здійснено в роботах А. Сташевського (Сташевський, 2013; 2015); питання нотації сучасних виконавських прийомів у камерно-інструментальній ансамблевій творчості розглянуто в публікації А. Сташевського та І. Сташевської (Сташевський & Сташевська, 2024).

Мета статті — проаналізувати реалізацію сучасних виконавських технік у п'єсі Р. Діка "Sliding Life Blues", імпровізацію для флейти соло (на основі транскрипції запису цього твору М. Кілінг) крізь призму композиційної драматургії твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. П'єса відомого сучасного флейтиста і композитора Р. Діка "Sliding Life Blues" («Блюз ковзного життя») створена у 2003 р., — це імпровізація для флейти соло, у якій широко використана техніка гри Glissando Headjoint. За визначенням самого Р. Діка, «... композиція "Sliding Life Blues" відображає два контрастні музичні світи. Знайомі звуки західної флейти та екзотичні звуки флейт Африки та Близького Сходу сприймаються лише на відстані один від одного» (Keeling, 2017, р. 146). У 2003 р. композитор власноруч виконав цю композицію на з'їзді Національної асоціації флейтистів з метою офіційного представлення техніки Glissando Headjoint музичній спільноті (там само, р. 147).

Проведений у цій статті аналіз твору "Sliding Life Blues" виконано за його транскрипцією, яку здійснила Мелісса Кілінг (Melissa Keeling) на основі запису імпровізованого виконання самим Р. Діком у Косово у 2005 р. (Dick, 2008). Слід також зазначити, що цей запис є неповним. Він зупиняється на хронометражі 3'18". Інший запис, створений 4 травня 2007 р. під час концертного виступу Р. Діка в Нью-Йорку та зафіксований в альбомі "Mavericks" (American Modern Ensemble), триває 3'48" (American Modern Ensemble, 2015; Keeling, 2017).

У транскрипції "Sliding Life Blues" М. Кілінг дотримує для фіксації техніки Glissando Headjoint (надалі GHJ) норм нотної графіки Р. Діка, що запропонована та описана ним у його праці "Fingering Chart for the Flute When Using

the Glissando Headjoint" (тобто «Таблиця флейтової аплікатури для використання Glissando Headjoint») (Dick, n.d.-b). Сам Р. Дік не вважає за потрібне керувати виконавським процесом флейтиста під час застосування техніки GHJ. Для свого нового інструмента він спеціально створив два твори: "Heat History" (2010) та "Sliding Life Blues" (2003), хоча жоден із них не був офіційно опублікований. Автор визначає жанрову основу цих творів як «структуровані імпровізації» та вважає, що кожне їх виконання об'єктивно відрізняється від попереднього, утворюючи таким чином окремих черговий твір з новою виконавською інтерпретацією (Shephard, 2020, р. 22).

Окрім власне створення музичних композицій для флейти Р. Дік нині є й автором цілої серії аплікатурних таблиць та методичних вказівок щодо використання сучасних виконавських технік, у тому числі й для початкового етапу роботи флейтистів з механізмом GHJ. Серед цих робіт: "Fingering Chart for the Flute When Using the Glissando Headjoint", "Fingering Chart Page 1", "Fingering Chart Page 2", "Fingering Chart Page 3", "Fingering Chart Page 4" (Dick, n.d.-b; Dick, n.d.-a). Нині ці таблиці становлять єдиний відомий зразок позначень запису для техніки GHJ, що є опублікованим та який супроводжується коментарями щодо звукових якостей кожної ноти й методики виконання глісандо (Shephard, 2020, р. 22). Так, ромбоподібні нотні головки вказують на аплікатуру, а висота тону регулюється за допомогою техніки GHJ.

У поданих таблицях аплікатур наведені символи та вказівки автора для адекватної інтерпретації цих позначень. Деякі глісандо супроводжуються альтернативною аплікатурою, яку потрібно використовувати задля отримання необхідної висоти звука. Це пов'язано з тим, що деякі ноти, у виконанні їх на подовженому інструменті, мають неточну інтонацію, а іноді й розбіжності в тембровому забарвленні тону. Альтернативна ж аплікатура є безпосередньо призначеною саме для виправлення цих звукових недоліків. Так, символ "i" вказує на те, що GHJ має бути у вихідному (тобто закритому) положенні; символ "o" — на те, що GHJ повинно

перебувати у витягнутому (відкритому) положенні (Shephard, 2020, p. 23).

Отже, твір Р. Діка “Sliding Life Blues” базується на двох контрастних темах А і В, які у своєму чергуванні утворюють форму подвійних варіацій, а саме: $A+B+A^1+B^1+A^2+B^2$. Тема А ґрунтується на мелодичній послідовності блюзової гами, що є традиційною для афроамериканського фольклору. Тема В, навпаки, відрізняється східним примхливим хроматичним колоритом та ґрунтується на звуках з теми А, але з повним витягнутим (відкритим) положенням GHJ. У реальному звучанні це може утворювати чвертьтонові послідовності, що реалізується в глісандуючому унісонному звучанні голосу і флейти (Keeling, 2017, p. 146).

Розділ А [тт. 1–34] виконує функцію вступу, у якому закладено інтонації наступних двох тем. Перші 12 тактів демонструють типову блюзову канву в розмірі 4/4 та тональності G. Нестійка ладова основа цього блюзу (що проявляється в 10-му, 13-му, 14-му, 15-му та 19-му тактах) все ж виходить на IV високий ступінь та формує мотив, який надалі стане основою майбутньої теми В. Тут також можна знайти інтонаційну, фактурну й технічну схожість із наступними проведеннями цього матеріалу. У момент переходу до розділу В [т. 35] автор використовує різні ритмічні варіанти типової блюзової тріолі вісімками (секстоли шістнадцятих). Щодо визначення характеру твору, то слід зазначити, що увесь вступний розділ, у супереч традиційному блюзовому настрою, випромінює активний, відверто драйвовий рух.

У першому проведенні теми А [тт. 1–34] виконавець застосовує глісандо (*glissando*), тремоло (*tremolo*), трель (*trill*), одночасний спів з грою (*singing & playing simultaneously*), мультифоніки (*multiple sonorities*, або *multiphonics*) або октавні гармоніки (*octave harmonics*), клацання клапанів (*key-clicks*). Усі техніки виконуються з рухом GHJ і технікою глісандо. Виконання починається з вихідного положення GHJ на акцентованому тоні (h^2) та динаміці *mf*. На четвертій долі 2 такту застосовується глісандо від тону h^2 до g^2 із витягнутим положенням GHJ. Терцієві висхідні послідовності (від g^2 до h^2) виконуються з рухом GHJ у початковому положенні. Під час виконання

дзеркальних терцієвих глісандо аплікатура не змінюється (h^2) [тт. 2–4, 6–7]. Далі [тт. 5–7 та 17–19] розвиток набуває динамічного нагнітання (f – ff), а сама тема набуває викладення в октавний унісон.

Уже в процесі першого проведення теми А композитор застосовує «глісандо мультифонних тремоло» (*bent-multiphonic-tremolo*) з вихідного до витягнутого положення GHJ [тт. 7–8]. Тут для виконання такого тремоло застосовуються аплікатури $h^2 - g^2$. У наступному такті тремоло на глісандо з поверненням GHJ у початкове положення зупиняється на h^2 . Короткі глісандо від $g^2 - h^2$ (аплікатура h^2), $h^2 - d^3$ (– d^3), $cis^3 - e^3$ (– e^3) і т.д. утворюються з рухом GHJ від витягнутого до вихідного положення. Блюзовий стиль твору явно посилюють терції, що глісандують. Завдяки природньому рухові GHJ ці «блюзові» терції сприймаються доволі доречно і органічно. Глісандове ковзання терцій зупиняється на e^2 , що звучить на тремоло з відкриттям 1-го та 2-го отворів (резонаторів) вказівним та середнім пальцями правої руки. Основний мотив теми А у 10-му такті закінчується на тремоло e^2 . Проведення цього мотиву [тт. 9–10 та 15–16] стає основою для розгортання імпровізаційного розвитку в кожному наступному фрагменті теми А.

Проведення мотивів подаються в комплексі терцієвих глісандо з коливальним рухом GHJ та тяжінням до e^2 , що виконується на тремоло, а також з додаванням октавних гармонік у 15–16-му тактах. Починаючи з 13–14-го тактів епізодичний сполучний матеріал збагачується технікою унісонного (одночасного) співу з грою та поєднується з глісандо й рухом GHJ, що перебуває в положенні від витягнутого (відкритого) й до вихідного (закритого). Рух угору починається секундовими глісандо з поступовим збільшенням до інтервалу терції [тт. 13–14] і приводить до появи основного мотиву А, що зупиняється половинною тривалістю на тремоло з ферматою звуку e^2 [тт. 15–16]. З 17-го такту глісандо виконується на динаміці ff й у двоголосному русі із застосуванням ковзання GHJ (його охоплення діапазон — більше 2-х октав).

У 18-му такті двоголосне глісандо значно прискорюється (*Slightly faster*). А з 19-го такту широке інтервальне розташування поступово переходить у вже звичайні терцієві глісандо, подані

в ломаному низхідному русі [тт. 19–21] та значному динамічному спаді (до позиції *tr*) [т. 22].

Наступна хвиля розвитку, що розпочинається після половинної та восьмої пауз, формується рухом мелодії на динаміці *p* і восьмими тривалостями у низькому регістрі, що надалі переходить у чергування секстолей шістнадцятими (у репризному їх кружлянні) та пасажного руху вгору без застосування жодної розширеної техніки [тт. 23–27]. Надалі терцієві глісандо між шістнадцятими та восьмими чергуються вже з каскадом шістнадцятих септолей, квінтолей та рухом вісімок [тт. 28–29]. Розвиток мелодії четвертними з трелями [тт. 30–32] в результаті активного динамічного зростання приводить до появи двоголосного глісандо із застосуванням GHJ та унісонним (одночасним) співом з грою [тт. 33–34]. Динамічний фон цього фрагмента формує вектор від *sf* та поступового *diminuendo* і далі знову на *crescendo*. Невеличка зв'язка між темами А і В завершується оригінальним звуковим прийомом *key-clicks*, а саме ударами великого пальця лівої руки по клапану *H* [т. 34].

Інтонаційно ритмічні утворення основного матеріалу у своїй послідовності зумовлюють появу майбутнього образного контрасту між розділами А та В. На це вказує закладена в перших же їх тактах опозиція тонально стійкого і ритмічно визначеного матеріалу вступних інтонацій [тт. 1–6] та специфічно тембрально-зabarвленої й інтонаційно плинної музичної тканини, реалізованої розширеними виконавськими техніками [тт. 7–10]. Однак загальна форма першого розділу (А) виглядає доволі завершеною, об'єднуючи викладення основного матеріалу скандуванням ритміки вступних інтонацій зі специфічними темброво-акустичними ефектами розширених технік.

Розділ В складається з двох різних інтонаційних послідовностей варіаційного розвитку: викладена ритмічним дробленням шістнадцятими тривалостями з технікою одночасного співу з грою (*sing and play*) хроматична послідовність на *tr* [тт. 35–37]; викладена восьмими з пунктиром інтонація, споріднена із вступним мотивом теми А на загальному *crescendo* в тій самій техніці [тт. 38–48]. Початок теми В [тт. 35–38]

є ритмічно організованим шістнадцятими тривалостями, демонструється на стакато і поступово переходить уже до пунктирного ритму з необхідністю застосування техніки подвійного язика, що зрештою приводить до виходу цього епізоду на його драматургічну й динамічну (*f*) кульмінацію.

Надалі [тт. 49–53] одноголосна репетиційна пунктирна зв'язка з обертоновими серіями на звуці *h* переходить у чергування з двох- та трьохголосним звучанням мультифонік, що відбувається на динаміці *f*. Таке чергування виконується за допомогою використання таких виконавських технік, як «природні гармоніки» (*natural harmonics*) або «вибухові гармоніки» (*explosive harmonics*) та одночасного співу з грою. Музичний потік, утворюючи умовний органний пункт на домінантовому тоні, відбувається на основі пунктирного тріольного руху та триває впритул до наступного проведення теми А в тональності *e-moll*.

Після переходу в тему В [тт. 35–53] головка флейти перебуває в повністю витягнутому положенні та залишається в ньому протягом усього проведення цієї теми (також з використанням допоміжної аплікатури). Проте за повністю витягнутої позиції GHJ виникає інша висота звучання. Тому в нотному тексті зображення нотних головок правильної форми відображають висоту тону, а головки ромбовидної форми — аплікатуру. Упродовж усього цього епізоду [тт. 35–53] використовується техніка одночасного співу з грою. У ньому необхідно залучити техніку перманентного видиху (*circular breathing*), яку зазвичай використовують для виконання тривалих розгорнутих фраз. Звукова послідовність у вигляді *a c¹ cis¹ e¹ f¹ g¹*, що виконується з використанням аплікатур *h d¹ e¹ g¹ a¹ h¹* за повністю витягнутого положення GHJ, стає основним інтонаційним зерном для імпровізації в цій варіації. Крім зміни висоти тонів, за висунутої позиції GHJ змінюється й тембр звучання інструмента, який стає дедалі дифузійнішим (*diffuse*) по мірі висування флейтової головки. Це пояснюється функціонуванням меншої кількості високих частот у серії обертонів. Отже, тембральна трансформація стає ключовим аспектом драматургічного розвитку теми В.

Для виконання теми A^1 [тт. 54–63] позицію GHJ слід повернути у вихідне, тобто початкове (закрите) положення. Епізод починається з основного мотивного зерна цієї теми, що звучить на динаміці f , а надалі він набуває варіаційно-арпеджованого фактурного впровадження. Техніка глісандо з рухом GHJ використовуються тут одночасно з прийомом тремоло. У 62-му такті шістнадцяті квінтолі виконуються вже «природними» гармоніками із використанням руху GHJ, що здійснюється від вихідного положення до витягнутого. Починаючи із цього й наступного тактів у музичній тектоніці твору виникає невелика зв'язка, яка з'єднує епізоди A^1 та B^1 та звучить на тлі поступового розрядження звукової динаміки.

Тема B^1 [тт. 64–70] являє собою нове, ритмічно-подрібнене викладення матеріалу, ускладнене пунктирним ритмом у вигляді ламено-арпеджованого фактурного рисунка та яке виконується з витягнутим положенням флейтової головки на динаміці tr . Надалі в тактах 67–70, музичний виклад звільняється від пунктирної ритміки, але збагачується технікою одночасного співу з грою. Музичний матеріал тут викликає явну інтонаційну алюзію з початковими мотивами теми В.

Виконання теми A^2 [тт. 71–93] потребує від флейтиста повернення положення GHJ у вихідний стан для наступного перманентного чергування руху (висхідного – низхідного) плаваючої головки. Музичний матеріал цього епізоду «проростає» з початкового мотиву теми А [тт. 71–73] в репризний розділ (тон G). Але ковзання терцій за допомогою прийому GHJ тут уже відбувається на малу терцію вище. Ковзання терцій технікою глісандо сягає дві, а іноді й три октави. Загальний музичний рух, що відбувається на постійному *crescendo*, приводить до майже стабільного одноголосся без використання прийому «телескопічної головки» чи будь-яких інших розширених виконавських технік. Пунктирні хроматичні інтонації з теми В виникають уже у 83-му такті, де задіяний виконавський прийом GHJ знову використовується у вихідному положенні. З 84-го такту музичний матеріал набуває відвертої стилістики справжнього свінгу (*Swing*), чому сприяє його оригінальна ритміка ($\text{♩} = \text{♩}^3 \text{♩}$). У наступних тактах попередній ритм

($\text{♩} = \text{♩}$) повертається, а октавний хроматичний низхідний інтонаційний рух, що поступово сповзає на звуковому *diminuendo*, знову-таки, виконується прийомом GHJ. Цим прийомом, а точніше з витягнутого положення GHJ розпочинається інтонаційний матеріал B^2 [т. 94]. Хід мелодії, що звучить на динаміці mf , підіймається у своєму вільно-висхідному русі з тону a до тону e^3 , поступово значно уповільнюючись і втихаючись (до динамічної межі tr) та остаточно зупиняється на тривалій ферматі. Але на цьому твір не завершується. Як зазначалося на початку статті, нотний текст, розшифрований М. Кілінг, припиняється на цьому місці у зв'язку з відсутністю аудіозапису останнього епізоду твору.

Висновки. Твір Р. Діка “Sliding Life Blues” для флейти соло за своєю жанровою основою являє собою інструментальну імпровізацію зі сталою структурою, у якому дотримано розумний баланс між групами мобільних і стабільних виражальних засобів. З одного боку, конкретні структурно-тематичні блоки зафіксованого нотного тексту формують стійкий каркас музичної форми, що забезпечує твору його інтонаційно-образну й драматургічну сталість. З іншого, наявність у музичному тексті значної маси імпровізаційних елементів та алеаторних атрибутів, детермінованих у тому числі й широким залученням новітніх виконавських технік, наближає цей твір до композицій т. зв. відкритих форм, кожне нове виконання яких певною мірою відрізняється від попереднього та утворює окремий, так би мовити, «автономний» інтерпретаційний візирець.

Композиційна структура твору повністю відповідає типовим зразкам, що властиві цьому жанровому різновиду, та являє собою форму подвійних варіацій ($A+B+A^1+B^1+A^2+B^2$), основану на чергуванні варіаційних трансформацій двох контрастних тем. Стильова система композиції ґрунтується на двох основних інтонаційно-ладових компонентах: блюзовій гамі, що є характерною для афро-американської традиції, та звукорядах, властивих музичному фольклору східних культур.

Спектр сучасних виконавських прийомів і технік, що широко є застосованим у цій композиції, виявляє наступні їх види: звичайне глісандо (*glissando*), тремоло (*tremolo*), трель (*trill*), одночасний спів з грою (*singing &*

playing simultaneously), прийоми мультифоніки (*multiple sonorities* або *multiphonics*), октавні гармоніки (*octave harmonics*), клацання клапанів (*key-clicks*) тощо. Але найширше в цьому творі композитором використовується техніка Glissando Headjoint у різноманітних формах її застосування (зокрема й у комбінаціях з іншими прийомами, як, наприклад, глісандо мультифонних тремоло (*bent-multiphonic-tremolo*) тощо).

Перспективи подальших досліджень. Серед векторів подальших наукових розробок цієї тематики, які вбачаються нами перспективними, виокремимо такі:

1. Подальше вивчення та ретельний опис новітніх виконавських технік і прийомів сучасного

флейтового мистецтва, що з'являються сьогодні дедалі частіше в музичній практиці, здебільшого в авангардній музичній творчості.

2. Аналіз виконавської реалізації таких технік і прийомів у художніх концепціях нових оригінальних композицій для флейти.

3. Ґрунтовніший розгляд твору Р. Діка "Sliding Life Blues" для флейти соло з точки зору загального музикознавчого аналізу, у якому має бути ретельно відстежено жанрово-стильова атрибутика, образно-інтонаційна драматургія, особливості композиційної побудови тощо.

Список посилань

- Данильченко, Ю. (2023, Травень 25–26). *Розширені техніки в сучасній флейтовій музиці* [Тези конференції]. Мистецтво в реаліях сучасної освіти: матеріали X Всеукраїнської науково-практичної конференції, ПНПУ імені В. Г. Короленка, Полтава, Україна.
- Данильченко, Ю., & Скакун, К. (2024). Препаровані інструменти: флейта і фортепіано. *Слобожанські мистецькі студії*, 3, 62–66.
- Муєдінов, Д. М. (2017). *Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку* [Автореферат дисертації кандидата, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Перцов, М. О. (2020). Флейта: конструкція, техніко-виразні особливості. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 43, 109–113.
- Сташевський, А. (2013). *Сучасна українська музика для баяна: виразальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль. [монографія]*. Янтар.
- Сташевський, А. (2015). *Музично-інструментальні виразальні засоби в баянному мистецтві [навчальний посібник]*. ЛНУ імені Тараса Шевченка.
- Сташевський, А., & Сташевська, І. (2024). Особливості нотації звукового матеріалу в сучасній музиці українських композиторів (на прикладі баянної та камерно-інструментальної ансамблевої творчості). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 78(2), 127–133.
- American Modern Ensemble. (2015). *Mavericks* [Аудіозапис]. American Modern Recordings. <https://www.americanmodernrecordings.com/american-modern-ensemble-mavericks>
- Dick, R. (n.d.-a). *The Glissando Headjoint*®. Robert Dick | Flutist – Composer – Improvisor – Author – Teacher – Inventor. <https://robertdick.net/the-glissando-headjoint/>
- Dick, R. (n.d.-b). *Fingering chart for the flute when using the glissando headjoint*. Robert Dick | Flutist – Composer – Improvisor – Author – Teacher – Inventor. <https://robertdick.net/wp-content/uploads/2015/12/Fingering-Chart-Key.pdf>
- Keeling, M. (2017). *Worlds of if: analyses of the composed and improvised works of Robert Dick* [Unpublished PhD dissertation]. The Graduate Center, City University of New York.
- Robert Dick. (2008, August 07). *Robert Dick plays "Sliding Life Blues"*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IVP5ffxX5Kg>
- Shephard, E. (2020). *The glissando headjoint* [Master's thesis, Queensland Conservatorium]. <https://doi.org/10.25904/1912/513>

References

- Danilchenko, Yu. (2023, May 25–26). *Advanced techniques in contemporary flute music* [Abstracts of the conference]. Mystetstvo v realiakh suchasnoi osvity: materialy X Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii, PNPUI imeni V. H. Korolenka, Poltava, Ukraine. [In Ukrainian].

- Danilchenko, Yu., & Skakun, K. (2024). The instruments dissected are a flute and a piano. *Slobozhanski mystetski studii*, 3, 62–66. [In Ukrainian].
- Muiedinov, D. M. (2017). *Non-traditional performing techniques on the trumpet in the context of historical and artistic development* [Candidate's thesis, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky]. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [In Ukrainian].
- Pertsov, M. O. (2020). Flute: construction, technical and expressive features. *Visnyk KNUKiM. Seriiia "Mystetstvoznavstvo"*, 43, 109–113. [In Ukrainian].
- Stashevskiy, A. (2013). *Contemporary Ukrainian music for accordion: expressive means, compositional technologies, instrumental style. [monograph]*. Yantar. [In Ukrainian].
- Stashevskiy, A. (2015). *Musical-instrumental expressive means in accordion art [study guide]*. Luhansk Taras Shevchenko National University. [In Ukrainian].
- Stashevskiy, A., & Stashevskaya, I. (2024). Peculiarities of notation of sound material in contemporary music by Ukrainian composers (on the example of accordion and chamber-instrumental ensemble music). *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 78(2), 127–133. [In Ukrainian].
- American Modern Ensemble. (2015). *Mavericks* [Audio recording]. American Modern Recordings. <https://www.americanmodernrecordings.com/american-modern-ensemble-mavericks>
- Dick, R. (n.d.-a). *The Glissando Headjoint®*. Robert Dick | Flutist – Composer – Improvisor – Author – Teacher – Inventor. <https://robertdick.net/the-glissando-headjoint/> [In English].
- Dick, R. (n.d.-b). *Fingering chart for the flute when using the glissando headjoint*. Robert Dick | Flutist – Composer – Improvisor – Author – Teacher – Inventor. <https://robertdick.net/wp-content/uploads/2015/12/Fingering-Chart-Key.pdf> [In English].
- Keeling, M. (2017). *Worlds of if: analyses of the composed and improvised works of Robert Dick* [Unpublished PhD dissertation]. The Graduate Center, City University of New York. [In English].
- Robert Dick. (2008, August 07). *Robert Dick plays "Sliding Life Blues"*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IVP5ffxX5Kg>
- Shephard, E. (2020). *The glissando headjoint* [Master's thesis, Queensland Conservatorium]. <https://doi.org/10.25904/1912/513> [In English].

Надійшла до редколегії 03.01.2025

I. О. Стасьєвська

доктор педагогічних наук, професор, проректор з навчальної роботи, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Ю. А. Данильченко

викладач, Інститут мистецтв Луганського національного університету імені Т. Г. Шевченка, м. Полтава, Україна

II. Stashevskaya

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Academic Work, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Y. Danilchenko

Lecturer, Institute of Arts, T. Shevchenko Luhansk National University, Poltava, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНОЇ НОТАЦІЇ КОМПОНЕНТІВ КЛАСТЕРНОЇ ТЕХНІКИ В СУЧАСНІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

А. Я. Сташевський

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

A. Stashevskyi

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
<https://orcid.org/0000-0002-1588-7885>

А. Я. Сташевський. Особливості графічної нотації компонентів кластерної техніки в сучасній баянній музиці (на прикладі творчості українських композиторів)

Стаття присвячена аналізу й систематизації форм графічної фіксації кластерних елементів звукового поля, які широко використовуються в сучасній творчості українських композиторів у жанрі баянної музики. Зазначається, що в системі нотації сучасної баянної музики її звукові компоненти, створені на основі кластерної техніки, на сьогодні знайшли своє впровадження здебільшого на рівні індивідуально-авторських систем графічної символіки, а це позначилося на функціонуванні в музичній практиці певної різноманітності знакових елементів для тотожних звукових формацій. Систематизація видів графічної фіксації кластерного звукового поля розглядається в контексті типологічної класифікації різновидів кластерної техніки.

Ключові слова: музичне мистецтво, народно-інструментальне виконавство, композиторська творчість, музика для баяна, сучасна музика, жанрово-стильова система, виражальні засоби, фактура, техніки композиції, кластери, нотація.

A. Stashevskyi. Features of the graphic notation of the components of the cluster technique in modern button accordion music (on the example of the creativity of Ukrainian composers)

The relevance of the research topic. The intensive development of contemporary button accordion composer creativity, which falls on the last quarter of the XX — and the beginning of the XXI centuries, is characterized by significant stylistic and genre colourful, enrichment and expansion of the whole system of musical expressive means, attracting the latest composer techniques, artistic techniques. In the palette of contemporary composer tools, which are selected today by the creators of button accordion music for the

implementation of the most relevant ideas and concepts in their works in the context of the new artistic and aesthetic paradigm, not the last place belongs to cluster technique as one of the advanced methods of composing musical dramaturgy. Being to a certain extent limited in the level of universality of its musical embodiment, but the one that brings a new, very fresh and somewhat “extravagant” intonation-figurative expression, cluster technology in its manifestations in contemporary bath compositions, it shows a wide variety of varieties. In turn, this has led to the emergence and functioning in the modern musical practice of different approaches to the choice and use of graphic symbols and marks in the process of fixing identical musical meanings and ideas. To date, all these latest forms and attributes of graphic embodiment of the elements of the sound cluster layer remain quite heterogeneous, which complicates their unification and further use in the creative process. Therefore, the problem of analyzing, systematizing and organizing the latest approaches to the notation of sound field of button accordion music, including components of cluster technology, remains a relevant need for defining ways of development of the latest sheep graphics systems, and for further comprehension.

The purpose of the study is to analyze and systematize the forms of graphical fixation of cluster elements of the sound field, which are widely used in the contemporary creativity of Ukrainian composers in the field of button accordion music.

The methodology used in the article is based on the involvement of methods of theoretical musicology (first of all, the analysis of expressive means, elements of musical language, techniques of composition, etc.), as well as methods of structural and systemic analysis, generalization and classification.

The results of the work are concentrated on the coverage and systematization of varieties of notation of cluster technology components in the contemporary button accordion of Ukrainian composers.

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

The novelty of the work is that for the first time in modern musicology the analysis and systematization of forms of graphical fixation of cluster elements of the sound field, which are widely used in the contemporary creativity of Ukrainian composers in the field of button accordion music.

The practical significance of the work is the possibility of using it in theoretical courses: methods of teaching games on accordion, modern music, modern techniques of composition, as well as in the practical work of teachers in the class of accordion and button accordion performers of the concert sphere.

Conclusions. Thus, in the system of notation of contemporary button accordion music, its sound components, created on the basis of cluster technology, today have found their introduction, mostly at the level of individual-author systems of graphic symbolism. This affected the functioning in the musical practice of a certain variety of sign elements for identical sound formations, which does not contribute to their unification and formation of a unified style of graphic notation of contemporary button accordion creativity. Systematization of the types of graphical fixation of the cluster sound field should be formed around the typological classification of manifestations of cluster technology and its varieties. Further development of the problem of musical notation in the river of contemporary button accordion creativity (including elements of cluster technology) should be aimed at its unification and introduction of a single system of graphic symbolism.

Keywords: *musical art, folk-instrumental performance, composer creativity, music for button accordion, modern music, genre-style system, expressive means, texture, techniques of composition, clusters, notation.*

Актуальність теми дослідження. Інтенсивний розвиток сучасної баянної композиторської творчості, що припадає на останню чверть ХХ та на початок ХХІ ст., характеризується значним стилєвим і жанровим різнобарв'ям, збагаченням та розширенням усієї системи музичних виражальних засобів, залученням новітніх композиторських технік, художніх прийомів і методів композиції. У палітрі сучасних композиторських засобів, що обираються сучасними творцями баянної музики для втілення найактуальніших художніх ідей і концепцій у своїх творах у контексті нової музично-естетичної парадигми, не останнє місце посідає кластерна техніка як один із передових методів компонування музичної драматургії. Являючись певною

мірою обмеженою за рівнем універсальності свого музичного втілення, але тією, що привносить у художнє висловлення новий, вельми свіжий і дещо «екстравагантний» інтонаційно-образний вираз, кластерна техніка у своїх проявах у сучасних банних композиціях нині демонструє широке розмаїття своїх різновидів і елементів. Водночас це привело до появи й функціонування в сучасній музичній практиці різних підходів щодо вибору та використання графічних символів і позначок у процесі фіксації тотожних музичних смислів та думок. На сьогодні всі ці новітні форми й атрибути графічного втілення елементів звукового кластерного шару залишаються доволі різномірними, що ускладнює їхню уніфікацію й подальше застосування у творчому процесі. Тому проблема аналізу, систематизування та впорядкування новітніх підходів до нотації звукового поля баянної музики, зокрема й компонентів кластерної техніки, є актуальною потребою як для визначення шляхів розвитку власне новітніх систем нотної графіки, так і для подальшого осмислення сутності тенденцій художньої еволюції сучасного баянного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Єдиною фундаментальною спеціалізованою розвідкою, у якій широко розглянуто й узагальнено поширені академічні норми нотації музичного тексту, залишається монографія Ф. Дудки, що вийшла у видавництві «Музична Україна» ще наприкінці минулого століття (Дудка, 1977). Водночас ця праця позбавлена прикладів нотації багатьох наявних елементів сучасної музики, тобто тих, що здебільшого властиві авангардній композиторській творчості кінця ХХ — початку ХХІ ст. Проблемі ж музичної нотації новітніх форм звукового поля присвячена монографія американської музикознавиці О. Дубинець (Дубинець, 1999). Попри те, що «... ця фундаментальна праця була видана вже майже чверть століття тому, усе ж таки вона залишається найбільш ґрунтовною і систематизованою роботою за окресленою проблематикою, у котрій досліджується сучасна система фіксації музичних звуків як семіотична система, пропонується визначення різних типів нотації та їх класифікація, аналізується індивідуальна специфіка нотофіксації у творчості видатних сучасних композиторів

світу, розглянута на прикладі їх музичних творів різних жанрів» (Сташевський & Сташевська, 2024, с. 128). Разом із тим, у цій праці фактично не розглядається проблема нотації новітніх звукових елементів у сучасній баянній музиці.

Водночас проблема графічної фіксації елементів звукового поля в сучасній творчості відомих українських композиторів досліджувалася в монографіях А. Сташевського (Сташевський, 2013). Також окрема наукова стаття цього автора (Сташевський, 2015) присвячена аналізу функціонування кластерної техніки в сучасній баянній музиці українських композиторів, але проблема систематизації форм нотації кластерних утворень у ній не порушувалася. Саме тому питання вивчення способів і прийомів музичної нотації новітніх елементів звукового поля (зокрема й у сегменті кластерної техніки) в сучасній українській баянній творчості нині потребує ретельнішої уваги.

Мета статті полягає в здійсненні аналізу та систематизації форм графічної фіксації кластерних елементів звукового поля, які широко використовуються в сучасній творчості українських композиторів у галузі баянної музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, кластер у музичній термінології (з англ. cluster — гроно, скупчення) означає співзвуччя, що утворюється виключно за допомогою малих чи великих секунд. Кластерна техніка в сучасній баянній творчості посіла доволі помітні позиції та використовується сучасними композиторами певною мірою часто як в окремих фрагментах, так і як основний метод компонування музичної драматургії. Систематизація кластерних проявів у баянній літературі була запропонована автором цієї статті в його попередніх публікаціях (Сташевський, 2013; 2015). Отже, у контексті зазначеної вище проблематики (тобто стосовно питання форм і методів нотації кластерних утворень) згадаємо основні види й підвиди елементів кластерної техніки, що є найбільше поширеними в сучасній баянній музиці. Можемо ідентифікувати їх за кількома параметрами:

а) за діапазоном — вузькі кластери (до кварта); середні (до септими); широкі (від октави й ширше);

б) за тривалістю — короткі й довгі (кластерні смуги);

в) за внутрішньою структурою — цілотнові, діатонічні, хроматичні.

Кластерні плями також можуть бути утворені за допомогою нарощування, тобто поступового додавання окремих тонів й утримання їх у єдиному скупченні (т. зв. кластерне «крещендо») як у послідовному русі (за принципом арпеджіато), так і в хаотично-розосередженому (Сташевський, 2015, с. 87). Інший різновид кластерів відображає зворотний ефект руху кластерної маси — у вигляді її розчинення, тобто поступового припинення звучання окремих звуків (кластерне «димінундо»).

Слід відзначити, що емансипація кластерної техніки як методу композиторського письма особливо стрімко почала використовуватися на практиці з посиленням сонорного начала в музиці та розвитком сонористики як такої, що принесло в музичну нотацію багато нових форм й елементів нотної графіки. Розглянемо їх далі.

Одна з проблем, яка виникає під час запису на нотоносці кластерних утворень з хроматичним наповненням, є багатоваріантність способів фіксації об'єму кластерної вертикалі. Поширений спосіб фіксації — позначення нотами крайніх рубежів діапазону кластерного звучання, відстань між якими замальовується чорною смугою. Таким способом на нотоносці фіксуються *короткотривалі кластери* — кластерні плями з потрібною висотою і щільністю звучання, до яких можуть додаватися штилі різної тривалості. Як зразок такого способу запису кластерів може слугувати п'єса В. Рунчака «Біля портрету Н. Паганіні» (розробковий епізод, 19–22 тт.).

У випадках, коли таким способом фіксується кластерна смуга (довготривалий кластер), від крайніх її нот окреслюються горизонтальні лінії, довжина яких є графічним еквівалентом тривалості кластерного звучання. Типовий взірць такої нотації — закінчення V частини «Слов'янської сонати» В. Зубицького (див. Приклад 1).

Інший варіант фіксації діапазону коротких кластерів відбувається також за допомогою позначення крайніх рубежів його звучання нотами, але кластерна вертикальна смуга розміщується рядом, тобто після (або попереду)

звукового інтервалу. Таку нотацію знаходимо в I частині Концертної партити №2 В. Зубицького (див. Приклад 2), а також в п'єсі «В лабіринтах душі, або Terra incognita» та частині «Зона» із циклу «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ» В. Власова.

Приклад 1.



Приклад 2.



а в сонаті «Passione» інтервальна відстань між нотами заповнюється умовними квадратними нотами, які символізують хроматично-кластерну масу (див. Приклад 4). В обох випадках наявна додаткова ремарка у вигляді слова «cluster». Однак найчастіше задля фіксації висоти коротких

кластерів, особливо в тих випадках, коли роль крайніх звукових точок кластерного діапазону не обов'язково повинні відігравати конкретні ноти, композитори виписують кластерні вертикальні риси без нотних орієнтирів. У таких ситуаціях саме крайні точки кластеру вказують

Приклад 3.



Приклад 4.



Приклад 5.



на приблизні звуковисотні межі його місцезнаходження на нотоносці (наприклад, фрагмент сюїти «Образи» А. Сташевського, див. Приклад 5).

Додатковими стрілками, що спрямовані униз чи вгору, зазвичай позначаються кластери, відповідно, у нижній чи у верхній граничних теситурах (творчість В. Зубицького, В. Власова, В. Рунчака та ін.). Ю. Гомельська в композиції

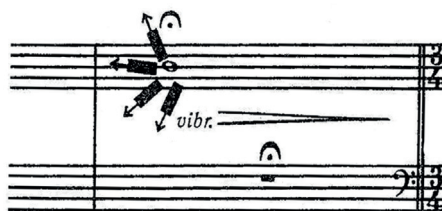
«За тінню звуку» використовує для запису коротких кластерів діагональну кластерну риску зі стрілками на кінцях, які вказують на межі діапазону цього кластеру (див. Приклад 6).

Серед інших інваріантів нотації коротких кластерних побудов відзначимо кластери-віяло, які використовує В. Власов у Сюїті. Звичайний варіант — нота в середині позначає приблизний орієнтир центру кластерної групи, а навколо неї

Приклад 6.



Приклад 7.



Приклад 8.



розміщені чорні смужки (кластерні плями) зі стрілками, які спрямовані в різні сторони. Глісандовий варіант — вертикальна чорна смужка (кластерна пляма), від якої в середину до акорду спрямовуються стрілки з вказівкою на пряму глісандового руху (див. Приклади 7, 8).

Нотація довготривалих кластерів, як застиглих в одній теситурі, так і ковзних у різних глісандових рухах (кластерні смуги), у сучасній композиторській практиці також не є чітко уніфікованою. Розглянемо способи нотації кластерних побудов, які найчастіше трапляються в сучасній баянній літературі.

Отже, межі звукового діапазону кластерної смуги визначає місцезнаходження на нотному стані верхньої та нижньої ліній, котрі відповідають умовній звуковисотності на «шкалі» нотоносця (В. Рунчак «Messe da Requiem»; В. Балик Прелюдія і fuga; В. Зубицький «Жалобна музика»). Відправна кластерна пляма може мати вигляд будь-якого варіанту запису короткозвучного кластеру з розглянутих вище (див. Приклади 9, 10).

Як один з різновидів запису кластерного руху можна відзначити фіксацію його у вигляді товстої прозорої смуги зі стрілоподібними наконечниками в кінці, що символізують і сам напрям

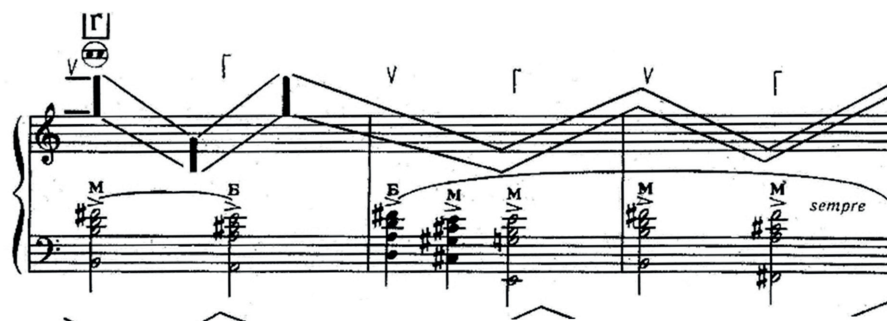
руху, і остаточну точку (місце) його зупинки на теситурній вертикалі (як це демонструє твір І. Тараненка «Причинна. За прочитанням поеми Т. Шевченка», див. Приклад 11).

Інший різновид запису кластерного руху спостерігаємо в III частині Сюїти № 1 «Образи» А. Сташевського. Тут сам кластер подається у вигляді прозорого квадрату, діапазон якого відповідає розміру й місцезнаходженню кластерного утворення на «топографії» нотоносця. А загальний напрям його руху передано хвилеподібною (мінливістю траєкторії) чи прямою лінією (див. Приклад 12).

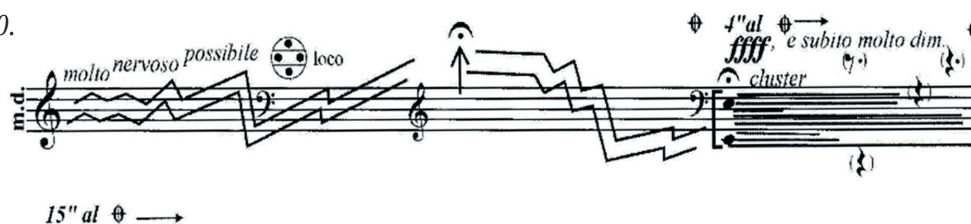
Ще декілька варіантів фіксації довготривалих кластерів, що сполучаються з прийомом глісандо, слід відзначити як ті, що знайшли найбільш широкого використання в баянній композиторській практиці. Отже, перший — від короткого

(чорного чи прозорого) кластеру відходять декілька ліній з глісандовим рухом, які наприкінці об'єднуються наконечником стрілки (В. Рунчак «Українська сюїта», I ч.). Другий — це традиційно чорна кластерна смуга, товщина якої є прямо пропорційною звуковій щільності та звуковисотній координаті нотоносця (трапляється в таких творах, як «В сузір'ї Центавра» В. Власова, «Дзвони Святої Софії» А. Сташевського тощо). Третій — швидкоплинне чергування коротких кластерів в єдиному глісандовому русі, що подається у вигляді об'єднання кластерної групи в квадрат, який і «тягне» в потрібному напрямі довга лінія. Ритміка чергування кластерних плям, що в цьому випадку проявляється через її алеаторний характер, передається шляхом додаткового залучення ритмових штилів і ребр (наприклад, «А. Сташевський «Образи», див. Приклад 12).

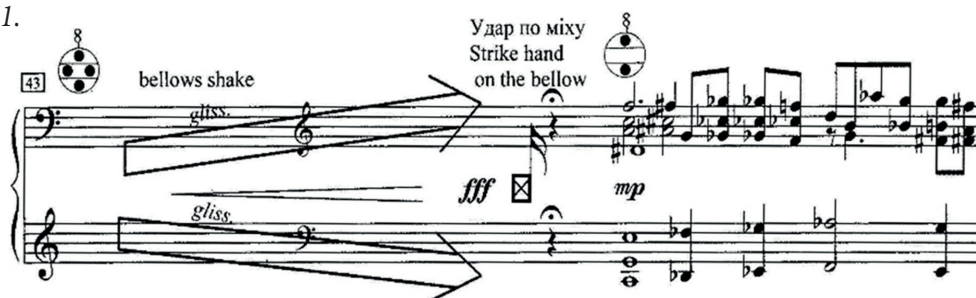
Приклад 9.



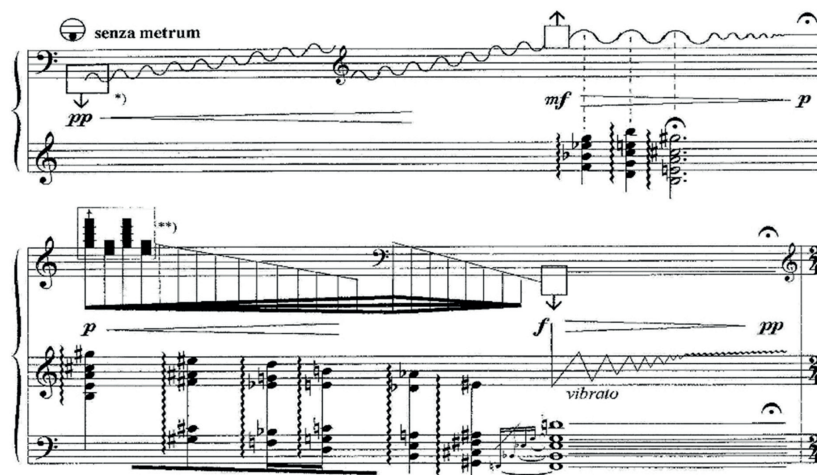
Приклад 10.



Приклад 11.



Приклад 12.



Зовсім інший різновид запису щільної кластерної смуги пропонує у своїх творах В. Рунчак. Такий кластер композитор фіксує у вигляді великої кількості густо лежачих тонких ліній (т. зв. «зебра»), що дозволяє фіксувати не лише тривалість загального кластерного звучання, а й (за необхідності) зупиняти окремі його звукові сегменти на різних ділянках цього звучання (В. Рунчак «Messe da Requiem», див. Приклад 10).

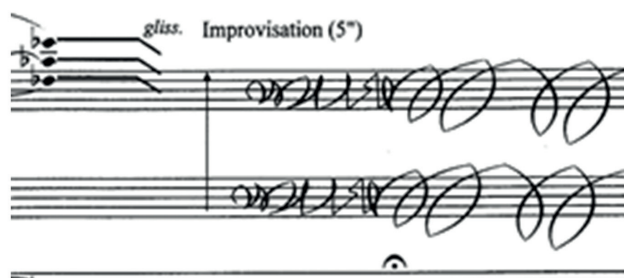
Особливий різновид кластерної техніки в сучасній баянній музиці, якою є кластерна імпровізація, трапляється не надто часто в сучасній композиторській практиці, що й зумовлює певну складність звукової фіксації такого музичного матеріалу. Водночас композитори намагаються записувати звуковий потік такими графічними символами й елементами, які є максимально наближеними до уявного характеру звучання. У таких випадках найважливішими параметрами нотації стають її «топографічні» координати, тобто вертикаль (звуквисотність) і горизонталь (звукова тривалість), що надає змогу фіксувати не лише напрям руху кластерної звучності, а і його плинність (швидкість). Яскравим прикладом такої ситуації є один з кульмінаційних

епізодів п'єси І. Тараненка «Причинна. За прочитанням поеми Т. Шевченка», що являє собою переплетіння хаотично розкиданих по нотоносцю безформних рисок (кластерних розсіпів) (див. Приклад 13).

Останній різновид кластерної техніки, звукова щільність якої повністю позбавлена будь-якого хроматичного наповнення, являє собою групи діатонічних і цілотнонових кластерів. У сучасній композиторській практиці їх нотація не відрізняється особливою графічною атрибутикою. Найчастіше такі звукові утворення фіксуються звичним способом, навіть незалежно від об'єму їх вертикального наповнення (вузькі, середні чи широкі кластери), оскільки структура таких звукових комбінацій зазвичай передбачає конкретну кількість і склад звуків та повністю вписується в можливості, норми й засоби традиційної нотації (у формі акорду).

Висновки. Отже, у системі нотації сучасної баянної музики її звукові компоненти, створені на основі кластерної техніки, нині знайшли своє впровадження здебільшого на рівні індивідуально-авторських систем графічної символіки. Це позначилося на функціонуванні в музичній

Приклад 13.



практиці певної різноманітності знакових елементів для тотожних звукових формацій, що не сприяє уніфікації їх запису та формуванню єдиного стилю графічної нотації сучасної баянної творчості. Систематизація видів графічної фіксації кластерного звукового поля має формуватися навколо типологічної класифікації різноманітних проявів і різновидів кластерної техніки, яка являє собою такі форми: вузькі, середні й широкі кластери; короткі й довготривалі (кластерні смуги); цілотнові, діатонічні, хроматичні кластери; кластерні «крещендо» й «димінундо» (у послідовному та хаотично-розосередженому рухах) тощо.

Серед очевидних тенденцій розвитку нотації кластерних утворень у сучасній баянній музиці

також слід відзначити й таке: розробка та упровадження нових знаків і символів відповідно до смислового значення певних звукових конструкцій, що має переважно індивідуалізований характер; посилення семантики музичних знаків та графічної символіки загалом; актуалізація «топографічного звукового поля», де всі звуко-символи стають супідрядними векторам вертикалі (звуквисотність) та горизонталі (тривалість) як умовній системі звукових координат. Подальша розробка проблематики музичної нотації в річищі сучасної баянної творчості (зокрема й елементів кластерної техніки) має бути спрямована на її уніфікацію та впровадження єдиної системи графічної символіки.

Список посилань

- Дудка, Ф. (1977). *Основы нотной графики*. Музична Україна.
- Дубинец, Е. (1999). *Знаки звуков. О современной нотации*. Гамаюн.
- Сташевський А. (2013). *Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія*. Янтар.
- Сташевський, А., & Сташевська, І. (2024). Особливості нотації звукового матеріалу в сучасній музиці українських композиторів (на прикладі баянної та камерно-інструментальної ансамблевої творчості). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 78(2), 127–133. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-17>
- Сташевський, А. Я. (2015). Кластерна техніка в сучасній баянній музиці українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 86–89. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2015.138389>

References

- Dudka, F. (1977). *Basics of sheet music graphics*. Muzychna Ukraina. [In Russian].
- Dubinets, E. (1999). *Signs of sounds. On modern notation*. Hamaiun. [In Russian].
- Stashevskyi A. (2013). *Contemporary Ukrainian music for the button accordion: expressive means, compositional technologies, instrumental style: a monograph*. Yantar. [In Ukrainian].
- Stashevskyi, A., & Stashevskaya, I. (2024). Features of notation of sound material in contemporary music of Ukrainian composers (on the example of accordion and chamber-instrumental ensemble works). *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 78(2), 127–133. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-17>. [In Ukrainian].
- Stashevskyi, A. Y. (2015). Cluster technique in modern button accordion music of Ukrainian composers. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 86–89. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2015.138389>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 03.01.2025

А. Я. Сташевський

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

A. Stashevskyi

Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 88

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 88

На обкладинці: фрагмент роботи автора Саші Ло («Птах», 2024. Полотно, акрил, 60х45).

Джерело: https://scontent-iev1-1.xx.fbcdn.net/v/t39.30808-6/428270535_2266235910236597_7696628692535759648_n.jpg?_nc_cat=107&ccb=1-7&nc_sid=833d8c&nc_ohc=GUFYAw7seksQ7kNvgE2czqU&nc_oc=AdlG7u4WazYPV2hAt5s0WyE3ce_dkYx7Tf2piWLokfuGtnsFJJJCQJfk34OfFGD6RI&nc_zt=23&nc_ht=scontent-iev1-1.xx&nc_gid=kYzOhP-A_oiV8jNBzlj9vw&oh=00_AYEOebbgbsCqi08TqN5GEAH-ZVBD4iNR40RAKMKwdqersg&oe=67E6E3B5

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 20.03.2025 р. Формат 60х84/8.

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

Ум. друк. арк. 13,2. Обл.-вид. арк. 11,8. Наклад 500 пр.

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.

м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.

Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.